

ARTHUR C. DANTO (1924-2013): UNA FILOSOFÍA DEL ARTE. IN MEMORIAM

Sixto J. Castro
Universidad de Valladolid

Resumen: En este artículo me propongo hacer una exposición de las ideas principales de Danto relativas al ser del arte, aquellas que aparecen a lo largo de todas sus obras y que constituyen el fundamento y el núcleo de su filosofía del arte. Prescindiré, en este momento, de una valoración crítica de las mismas basada en bibliografía secundaria y me limitaré a la exposición razonada basándome en sus propios textos.

Palabras clave: Danto, filosofía del arte, teoría institucional, transfiguración, interpretación.

Abstract: In this paper I intend to present Arthur C. Danto's main ideas on art, those that appear throughout all his works and which are the foundation and the core of his philosophy of art. I will not undertake, at this time, a critical assessment of them based on secondary literature, but I will limit my exposition to the ideas he presents in his own texts.

Key words: Danto, philosophy of art, institutional theory, transfiguration, interpretation.

Arthur C. Danto nació en Ann Arbor, Michigan, el 1 de enero de 1924. Creció en Detroit, estuvo dos años en el ejército durante la II Guerra Mundial, concretamente en Italia y el norte de África, y posteriormente estudió historia y arte en Wayne State University. Fue alumno, en 1948, del filósofo de la ciencia Ernest Nagel y de Suzanne K. Langer, que enseñó durante algún tiempo en Columbia, quien ejerció una gran influencia sobre él. Entre 1949 y 1950 estudió en París con Maurice Merleau-Ponty, con una beca Fulbright. Su carrera docente en Columbia comenzó en 1951, donde obtuvo su doctorado en 1952, y allí fue profesor hasta que abandonó la docencia en 1992, momento

en que pasó a ser profesor emérito Johnsonian de filosofía. Desde 1984 a 2009 Danto fue crítico de arte de *The Nation*, continuando la tarea de críticos como Russell Sturgis, Henry James y Clement Greenberg. En 1990 ganó el *National Book Critics Circle prize for criticism* por "Encounters and Reflections: Art in the Historical Present". También fue artista y trabajó la madera hasta que en los años 60 abandonó esa tarea para dedicarse de lleno a la filosofía¹, decisión que adoptó por razones filosóficas, ya que consideraba que su obra estaba fuera del espíritu de su tiempo². Murió el 25 de octubre de 2013.

Danto fue un filósofo analítico muy influido por el pensamiento continental, especialmente por Hegel. Su proyecto fue, ciertamente, pensar el arte de su tiempo, pensar qué era el arte, y eso, como señala el obituario que le dedicó el *New York Times*, lo hizo mirando al arte de su época³. Nueva York, y los movimientos artísticos que se dieron en esa ciudad en la segunda mitad del siglo XX fueron los referentes constantes de su pensamiento.

Danto es autor de muchas obras, tanto de filosofía de la historia, como estudios sobre filósofos y, especialmente, de estética. Entre ellas podemos citar: *Nietzsche as Philosopher* (1965), *What philosophy?* (1968), *Analytical Philosophy of Action* (1973), *Jean-Paul Sartre* (1975), *The Transfiguration of the Commonplace* (1981) [*La transfiguración del lugar común*, 2002], *Narration and Knowledge* (1985), *Mysticism and Morality: Oriental Thought and Moral Philosophy* (1987), *The State of the Art* (1987), *Encounters and Reflections: Art in the Historical Present* (1990), *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective* (1992) [*Más allá de la caja Brillo: Las artes visuales desde una perspectiva poshistórica*, 2003], *Playing With the Edge: The Photographic Achievement of Robert Mapplethorpe* (1995), *Connections to the World: The Basic Concepts of Philosophy* (1997), *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History* (1997) [*Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, 2012], *The Wake of Art: Criticism, Philosophy, and the Ends of Taste* (1998), *The Madonna of the Future: Essays in a Pluralistic Art World* (2000) [*La Madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural*, 2003], *Philosophizing Art: Selected Essays* (2001), *The Body/Body Problem: Selected Essays* (2001), *The Abuse of Beauty* (2003) [*El abuso de la belleza*, 2005], *Red Grooms* (2004), *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (2004), *Unnatural Wonders: Essays from the Gap Between Art and Life* (2007), *Andy Warhol* (2009), *What Art is* (2013) además de múltiples artículos entre los que destaca, sin duda, el fundacional "The artworld" de 1964. Sobre Danto se han escrito obras, como *Action, Art, History: Engagements with Arthur C. Danto: A collection of essays* editada por Daniel Herwitz y Michael Kelly en 2007, y *Danto and his*

¹ En una comunicación personal, su hija Ginger Danto me confesaba lo siguiente: "recuerdo que cuando era niña, mi padre se dedicaba al grabado en madera; habitualmente trabajaba por la noche. Y al final de su vida, ver que su obra temprana como artista empezaba a ser reconocida junto a su filosofía y su crítica de arte le proporcionaba una gran satisfacción".

² Daniel HERWITZ, "In Memoriam, Arthur Danto", en *ASA Newsletter*, 33, n. 3 (2013), p. 4.

³ Ken JOHNSON, "Arthur C. Danto, a Philosopher of Art, Is Dead at 89", en *The New York Times*, 28-10-2013, p. A 25.

Critics (1993), editada por Mark Rollins. Recientemente (2013) en *The library of living philosophers* se ha publicado *The Philosophy of Arthur C. Danto*. En español, entre otras obras, destaca *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto* (2005).

Si entre esta enorme colección de escritos tuviésemos que seleccionar algunos podemos seguir el consejo que él mismo nos da en una de sus obras, donde afirma que para buscar en su obra una filosofía contemporánea del arte habría que estudiar *La transfiguración del lugar común* (1981), que sería una ontología de la obra de arte (y su obra principal, según la mayoría de los estudiosos), *Después del fin del arte* (1997), que sería una historia filosófica del arte y, finalmente, *El abuso de la belleza*, que sería un estudio de la relación entre la belleza interior y la exterior⁴.

En todo caso, la importancia de Arthur Danto va más allá de sus escritos y se puede valorar también en términos de la enorme cantidad de reflexiones a las que ha dado lugar la crítica de su filosofía en la estética contemporánea. Todo ello ha hecho que Noël Carroll le considere “el más importante filósofo del arte anglo-americano de la segunda mitad del siglo XX”⁵.

1. LA TRANSGURACIÓN

Uno de los elementos que recorren el pensamiento de Danto es la historia del arte como tema filosófico. En el relato que Danto elabora de la misma el arte pop es el hecho central, el acontecimiento escatológico, si se puede hablar así: “suscribo un relato de la historia del arte moderno en el que el pop tiene una función filosóficamente central. En mi relato, el pop marcó el fin del gran relato del arte occidental al brindarnos la autoconciencia de la verdad filosófica del arte”⁶. Para Danto, con el pop llega el final de la historia, un final entendido en los términos hegelianos, a saber, el estadio en que el espíritu toma conciencia de su identidad como espíritu.

En *Después del fin del arte*, Danto nos cuenta cómo, cuando estaba estudiando en París, vio en la revista *Art News* (una importante publicación de arte, hecho que, en cierto modo descubre un cierto carácter institucional en el acercamiento primero de Danto al arte) *The Kiss*, de Roy Lichtenstein y quedó sorprendido: “Y en mi propia mente entendí de inmediato que si era posible pintar algo como eso –y ser tomado en serio por la principal publicación de arte– entonces todo era posible”⁷. Y si todo es posible y nada es necesario, no

⁴ Arthur C. DANTO, *El abuso de la belleza*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 50.

⁵ Noël CARROLL, “The Age of Danto”, en *ASA Newsletter*, 33, n. 3 (2013), p. 2. Este número de la *Newsletter* es un homenaje a nuestro autor.

⁶ Arthur C. DANTO, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 2010, p. 176.

⁷ *Ibid.* p. 177. Cf. Arthur C. DANTO, *Andy Warhol*, New Haven, Yale University Press, 2009, p. xiii.

había ya un futuro específico para el arte: el artista podía hacer lo que quisiera. Ahora bien, su encuentro definitivo, su caída del caballo, como relata en muchos lugares, tuvo lugar cuando “se le apareció” la *Caja Brillo* de Andy Warhol en la neoyorkina galería Stable de la calle 74, en abril de 1964, una obra de arte indiscernible de una caja de detergente⁸. Fue cuando comenzó a preguntarse: ¿por qué es esto arte, si no se distingue de una “mera cosa real”? Para responder a esta cuestión, Danto comprendió que era necesario pertenecer a un “mundo del arte”, insertarse en una atmósfera de teoría, asumir el contexto histórico y cultural en el que se crea una obra (idea que también estará en la base de la teoría institucional de Dickie). De ahí que concluyese que necesitaba una teoría “enteramente nueva y diferente de las teorías del realismo, de la abstracción y del modernismo”⁹ y que para ver la *Caja Brillo* como una obra de arte era necesario “participar de una atmósfera conceptual, un ‘discurso de razones’ que uno compartía con los artistas y con otros que formaban el mundo del arte”¹⁰.

Precisamente ese año –1964– la Asociación Norteamericana de Filosofía le invitó a dar una conferencia sobre estética en Boston. Y esa fue “The art-world”, texto que se convirtió en un clásico de la filosofía del arte de la segunda mitad del siglo XX. En él, Danto presenta algunos de los conceptos clave de su filosofía, muchos de los cuales no abandonará, tales como la cuestión del “es de la identificación artística”, o la idea aludida, aún esbozada, de que ver un cosa como arte requiere un mundo del arte, una atmósfera de teoría, un conocimiento de la historia del arte, es decir la tesis de que es la teoría la que impide que la obra se reduzca a un mero objeto real, lo que sucedería para el espectador que no dominase la teoría¹¹. La teoría, pues, no explica el arte, sino que es la que lo hace posible. Cualquier movimiento artístico, incluso el retorno a la estricta fisicalidad de la pintura por parte de algunos artistas, estaría imbuido de teoría, de tal modo que, sin teoría, no es posible hablar de un mundo del arte, ya que este depende lógicamente de aquella. En “The Artworld” Danto nos dice, por primera vez, que lo que impresiona de las *Cajas Brillo* no es que sean buen arte o no, sino que sean arte a secas. Y un dato más, sumamente importante en este artículo, es que para comprender el estatuto artístico de las *Cajas Brillo* Danto remite al zen¹² y al concepto de transfiguración entendida como transustanciación, así como a la relación que

⁸ Este hecho lo relata prácticamente en todos sus libros. Arthur C. DANTO, *La transfiguración del lugar común*, Barcelona, Paidós, 2002, p.15 y 28; *Después del fin del arte*, p. 177; *El abuso de la belleza*, pp. 37ss y 61; *Andy Warhol*, pp. xiv ss., etc. y en esta última obra reconoce que “sin Warhol nunca podría haber escrito *La transfiguración del lugar común*” (p. xvi).

⁹ *Después del fin del arte*, p. 178.

¹⁰ Arthur C. DANTO, *Más allá de la caja Brillo, Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Madrid, Akal, 2003, p. 21.

¹¹ Arthur C. DANTO, “The Artworld”, en *The Journal of Philosophy* 61, n. 19 (1964) 571-584. Cf. también *La transfiguración del lugar común*, p. 197.

¹² De nuevo lo hará en *The philosophical disenfranchisement*, pp. 69 ss y en *El abuso de la belleza*, p. 58.

existe entre la Ciudad de Dios y la Ciudad terrena agustinianas, todo lo cual lo aplica a este terreno de los indiscernibles perceptivos en el arte, estableciendo una relación, que ya no abandonará, entre la estructura íntima de la obra de arte y la de las realidades religiosas.

Tiempo después, en su obra *Después del fin del arte*, al analizar el arte pop, profundiza la idea de transfiguración como fundamento del mismo, y reconoce que tal concepto es propiamente religioso y denota “la adoración de lo ordinario, como, en su aparición original, significó en el evangelio de San Mateo adorar a un hombre como un dios”¹³. Y afirma:

“traté de transmitir esta idea en el título de mi primer libro sobre arte *The transfiguration of the commonplace*, un título que tomé de una novela de la escritora católica Muriel Spark. Ahora me parece que parte de la inmensa popularidad del pop radica en que transfigura las cosas o clases de cosas que son más significativas para la gente elevándolas al estatus de temas de arte refinado”¹⁴.

Asistimos, así, al nacimiento de un mundo nuevo. De un modo parecido a como las vanguardias habían suprimido las supuestas fronteras existentes entre el arte y la vida (no se sabe si reales o forzadas por los mismos vanguardistas para que su propio movimiento tuviese un transfondo frente al que desarrollarse), el pop suprime la frontera entre el arte superior y el arte popular, de modo análogo a como, en los sesenta, el minimalismo suprime las fronteras entre las bellas artes y el proceso industrial, en lo que Danto ve un paralelismo con la canonización de la filosofía del lenguaje ordinario por parte de los filósofos de Oxford, frente a las pretensiones maximalistas de los existencialistas o los metafísicos trágicos¹⁵. Este nuevo mundo es interpretado por Danto también en términos teológicos: “la idea de Warhol de que cualquier cosa podía ser arte fue un modelo, en cierto sentido, para la esperanza

¹³ *Después del fin del arte*, p. 184

¹⁴ *Ibid.*, p. 184. La referencia primera aparece en *La transfiguración del lugar común*, p. 13. Danto afirma que la diferencia entre dos cosas idénticas, una de las cuales es arte y otra no “en cierto modo es una pregunta religiosa. Jesús es Dios y hombre a la vez. Sabemos en qué conste ser hombre. Es sangrar y sufrir, como Jesús (...) Entonces, ¿cuál es la diferencia entre un hombre que es un dios y el que no lo es? ¿Cómo podría uno señalar la diferencia entre ellos? Que Jesús era humano es el mensaje natural de la circuncisión de Cristo. Es el primer signo de sangre real que se derrama. Que es Dios es el mensaje que se pretende con el halo que lleva como símbolo, que se lee como una marca externa inequívoca de la divinidad”. *Andy warhol*, p. 23. En esta misma obra (pp. 136-137), Danto señala cómo el Santo grial que se expone en la catedral de Valencia es el que más le convence como tal, en la medida en que tiene una apariencia ordinaria, y por eso pudo haber sido usado por Jesús en la Última Cena. Y afirma: “Jesús mismo era como ese cuenco si en verdad es cierto que era dios en forma humana. Imaginemos que hubiese un hombre de su misma edad en Jerusalén que se pareciese tanto a Jesús que los dos hombres frecuentemente fuesen confundidos uno con el otro, incluso por aquellos que le conocían bien. La diferencia no podría haber sido más trascendental que esa. Confundir un dios con un simple ser humano, siendo las demás cosas iguales, es como confundir una obra de arte con una mera cosa real, una cosa definida mediante su significado con una cosa definida mediante su uso” (p. 137).

¹⁵ *El abuso de la belleza*, p. 57.

en que los seres humanos podían ser lo que eligieran ser, una vez derogadas las divisiones por las que se había definido la cultura¹⁶, una especie de cumplimiento escatológico, si nos atenemos a cómo entiende Danto esta libertad en otros escritos, como veremos más adelante¹⁷. “El momento se hizo posible, pues algo como la *Caja Brillo* devino tan inevitable como sin sentido. Inevitable porque el gesto tenía que hacerse, con ese objeto o con cualquier otro. Sin sentido, porque, una vez que podía hacerse, ya no había ninguna razón para hacerlo¹⁸. Así pues, lo que hace la *Caja Brillo* es “lo que las obras de arte siempre han hecho: exteriorizar una forma de ver el mundo, expresar el interior de un período cultural, ofrecerse como un espejo en el que atrapar la conciencia de nuestros reyes¹⁹ (una lectura que nos recuerda la utilización que Foucault hace del arte para ilustrar sus epistemes). La transfiguración, en definitiva, hace conscientes ciertas estructuras del arte que exigen cierto desarrollo histórico que posibilita que la metáfora sea posible.

2. EL INSTITUCIONALISMO DE DANTO Y LOS INDISCERNIBLES

En *Más allá de la caja Brillo*, Danto se referirá a “The artworld” como un lugar en el que “establecía una conexión entre la cuestión de lo que es arte y ciertos factores institucionales en la sociedad. Fue el origen de lo que se ha dado en llamar la teoría institucional del arte, que aún hoy me produce sentimientos mixtos²⁰. La Teoría Institucional sostiene, según algunos autores muy sociológicamente, que el arte es lo que el mundo del arte declara como arte. El impreciso obituario que publicó el periódico *El País* (27-10-2013) afirma de Danto que “desarrolló la Teoría Institucional del Arte bajo el impacto que le causó una obra de Andy Warhol”, y añade: “Danto resolvió la cuestión abandonando las coordenadas de la historia del arte y enmarcándose en las de la sociología”. Obviamente esto es erróneo. El historicismo de Danto es quizá su seña más identificadora y desde luego la sociología no parece que haya sido el motor de su comprensión del arte. Pero el error del articulista viene de antes. *El País* dice: “para él, la obra de arte no lo es por ninguna cualidad intrínseca, sino por encuadrarse dentro del ‘mundo artístico’, colectivo en el que participaban, por supuesto, los propios creadores, pero también los críticos, historiadores, museístas y marchantes que integraban la comunidad artística. Si esta acepta algo como arte, entonces es arte²¹. Ciertamente, podría tomar-

¹⁶ *Más allá de la caja Brillo*, p. 20.

¹⁷ Esta afirmación, que nos recuerda la famosa tesis de Pico de la Mirandola, también tiene un lado terrible, como Danto nos recuerda cuando se hace eco de la afirmación de Karlheinz Stockhausen de que el ataque a las Torres Gemelas había sido “la mayor obra de arte de todos los tiempos”. Cf. *El abuso de la belleza*, p. 54.

¹⁸ *La transfiguración del lugar común*, p. 295.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Más allá de la caja Brillo*, p. 21.

²¹ Es cierto que en algunos sitios, Danto habla de “las tres Cs del mundo del arte”: coleccionistas, críticos y curadores [comisarios]. Arthur C. DANTO, *The philosophical disenfranchisement of*

se esto como una comprensión incorrecta y popular de la Teoría Institucional de George Dickie, incluso malintencionada (como la que desarrolla, por ejemplo, Tom Wolfe en *La palabra pintada*), pero no se puede entender la filosofía de Danto en estos términos. Es verdad que Danto pone las bases para la teoría institucional, pero nunca estuvo de acuerdo con esa suerte de “conferencia del estatuto” desde fuera, esa especie de bautismo que hacía que la obra de arte fuese lo que es, que a su modo de ver es lo propio de la teoría de Dickie. Más bien, Danto siempre pensó que el mundo del arte establecía las condiciones para que el arte se definiese a sí mismo en términos de *aboutness* y de encarnación, como veremos. Por eso Danto afirma que, si bien su teoría puede entenderse como institucional, en el sentido de que el mundo del arte está institucionalizado, no es la Teoría Institucional del Arte, “que se alimentaba de una creativa mala comprensión de mi obra por parte de George Dickie, al cual le preocupaba menos lo que hace posible una obra de arte como la de Warhol que lo que la hace real”²².

En el prefacio de *La transfiguración del lugar común*, Danto se reafirma en esta distancia con la teoría institucional. Ahí agradece a Richard Sclafani y George Dickie que rescatasen del olvido su artículo “The artworld”, y da las gracias a “quienes erigieron lo que se ha dado en llamar *teoría institucional del arte* sobre el análisis de *The Artworld*, aun cuando la teoría en sí es bastante ajena a todo lo que yo creo: los hijos no siempre salen como uno quisiera. En consecuencia –y a la clásica manera edípica–, yo he de luchar con mi vástago, ya que no creo que la filosofía del arte deba rendirse ante aquel cuya paternidad me atribuyen”²³. Entre otras cosas, Danto hace suya la crítica de Richard Wollheim a la teoría institucional de Dickie respecto a la configuración y el funcionamiento del mundo del arte, que Danto ve como una versión del dilema de Eutifrón socrático²⁴: ¿son arte las cosas porque lo decretan los expertos (un mero *fiat*) o las decretan como tal los expertos porque son arte (y entonces debe haber alguna razón por la que las decretan como tales y, si conocemos esas razones, en cierto modo el mundo del arte se vuelve superfluo)? Para Danto, “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 naturaleza. Una rosa es una rosa, se la llame como se la llame, pero una obra de arte no. Eso forma parte de lo que hace ontológicamente interesante el concepto de arte”²⁵.

art, New York, Columbia University Press, 1986, p. 101. Y tanta importancia concede a estos últimos que llega a decir que “predecir cómo será el arte del futuro inmediato es predecir cuáles van a ser los intereses de los comisarios”. *El abuso de la belleza*, p. 175. En ocasiones, también usa la expresión “teoría institucional del arte”. Pero de ahí a considerar a Danto un sociólogo hay un abismo, tanto como el que él considera que hay entre su teoría y la de Dickie.

²² *Más allá de la caja Brillo*, p. 49.

²³ *La transfiguración del lugar común*, p. 17.

²⁴ *Más allá de la caja Brillo*, p. 50.

²⁵ *Ibid.*, p. 51.

Danto reconoce que, efectivamente, hay un elemento de *fiat* en el hecho de que la *Caja Brillo* sea arte (“quizá el de Warhol”, dice Danto), pero muchas “personas que compartían la historia de las razones relevantes estaban preparadas para admitirla en el canon del arte y fue admitida. Así que es cierto que cuando sabemos las razones, tenemos todo lo que necesitamos”²⁶ y ese discurso de las razones “es el mundo del arte institucionalmente construido”²⁷. Por eso, para Danto, a diferencia de Dickie, el que la *Caja Brillo* o el *Urinario* de Duchamp tengan el estatuto de arte es “más un descubrimiento que una declaración”²⁸. El descubrimiento, claro está, es el descubrimiento del significado que no tienen sus contrapartes indiscernibles:

“Me pareció que lo que distinguía a una obra de arte de un fenómeno natural era que aquella poseía alguna clase de significado, con lo que me estaba aproximando a una traducción, en términos contemporáneos, de la idea hegeliana de algo que nace del espíritu y vuelve a nacer. El significado de una obra de arte es un producto intelectual captado a través de la interpretación por alguien que no es el artista, y la belleza de la obra, si la hay, se entiende implicada en ese significado”²⁹.

Cuando Picasso se libera de sus tradiciones representativas, libera al arte de África de esas mismas tradiciones, a cuya luz no podían verse como lo que eran. Pero eso no significa, según Danto, que se convierta en arte aquello que no era arte antes. La distinción entre arte y meras cosas reales es absoluta. Para justificar que las obras de Picasso son arte, mientras que los objetos de las culturas primitivas –que puede que hayan inspirado obras de arte moderno a las que ahora se parecen– no lo son, Danto elabora el experimento mental de las tribus Cesta y Marmita. Danto supone que hay dos tribus que hacen cestas y marmitas. Las cestas y las marmitas de una y otra son indistinguibles perceptivamente, pero las cestas de la tribu Cesta son obras de arte (y sus marmitas no) y las marmitas de la tribu Marmita son obras de arte (y las cestas no). No hay diferencias perceptibles entre unas y otras, pero los miembros de la tribu Cesta tienen una relación especial con las cestas, que para ellos son objetos “de gran significado y [están] dotados de poderes especiales”, mientras que las marmitas son solo útiles. Los cestos pertenecen al espíritu absoluto hegeliano y las marmitas a la prosa del mundo. En la tribu Marmita sucede exactamente lo contrario. Danto quiere subrayar que el ser de las obras de arte no se agota en su uso, sino que

“desempeñan un papel más elevado, nos ponen en contacto con realidades superiores y las define su posesión de significado. (...) Ante la obra de arte estamos en presencia de algo que únicamente podemos captar a través de

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Después del fin del arte*, p. 266.

²⁹ *El abuso de la belleza*, p. 50.

ella, del mismo modo que únicamente por medio de acciones corporales podemos tener acceso a la mente de otra persona”³⁰.

De este modo, “lo que hace de algo una obra de arte es el hecho de que encarna, tal como una acción humana encarna un pensamiento, algo de lo que no podríamos formarnos un concepto sin los objetos materiales que transmiten su alma”³¹. La importancia del contenido de la obra de arte, más allá de las apariencias, supone que “a un artefacto lo forma su función, pero la forma de una obra de arte se la da su contenido”³². De hecho, Danto imagina una obra indiscernible de un objeto (tres chinchetas) que “podría tener abismos de significado ante los que la única respuesta estética fuera una sacudida cósmico-religiosa”³³.

Junto a los indiscernibles arte-no arte, Danto imagina los indiscernibles dentro del arte mismo. Al comienzo de *La transfiguración del lugar común* hipotetiza varios cuadros consistentes en cuadrados de pintura roja, uno que es descrito por Kierkegaard como una imagen de los israelitas cruzando el Mar Rojo, y que, según él, refleja su propia existencia. Otro exactamente igual desde el punto de vista perceptivo, pintado por un retratista danés, titulado “El ánimo de Kierkegaard”; otro que es “La Plaza Roja”, un fragmento del paisaje de Moscú, y la serie la continúa un ejemplo de arte geométrico minimalista titulado “Cuadrado rojo”, una pintura metafísica llamada “nirvana”, un bodegón hecho por un discípulo de Matisse titulado “Mantel rojo”, un lienzo con un fondo rojo de plomo sobre el que Giorgione habría pintado su “Conversazione sacra” y finalmente, una superficie pintada en rojo de plomo que no es una obra de arte, sino solo una cosa con pintura encima. Se trata de obras de géneros distintos, épocas distintas a las que se aplica (salvo al último y al de Giorgione, pues no todo lo que toca un artista es arte sin más) el epíteto de obra de arte. Finalmente, Danto añade a su lista una pintura perceptivamente igual hecha por un espectador indignado que quiere que se llame “sin título”³⁴. Pero eso no la vuelve una obra de arte, aunque el pintor la declare como tal.

Según Danto, entre esas obras hay la misma diferencia que entre las distintas imágenes del Cristo de la capilla de la Arena, en Padua, con su brazo levantado, que unas veces condena, otras bendice y otras convierte el agua en vino. De hecho, “la diferencia entre una acción básica y un mero movimiento corporal tiene muchos paralelismos con las diferencias entre obra de arte y mera cosa”³⁵, porque la obra, como señalan todos estos ejemplos de cuadros rojos, es más que el material del que se compone (una idea que desarro-

³⁰ *Más allá de la caja Brillo*, p. 112.

³¹ *Ibid.*, p. 113.

³² *Ibid.*

³³ *La transfiguración del lugar común*, p. 159.

³⁴ *Ibid.*, pp. 21ss.

³⁵ *Ibid.*, p. 26.

llará con mucho detalle Joseph Margolis)³⁶. Las obras tienen propiedades que no son las de su homólogo material. La teoría institucional explica esto desde el marco institucional del mundo del arte, pero Danto sostiene que no puede explicar por qué tal objeto se ha vuelto una obra y no ha sucedido lo mismo con otros objetos u obras que son completamente indiscernibles de ella: ¿por qué ese urinario y no todo urinario, en el caso de Duchamp? Además, Danto toma nota de que existen predicados que se pueden aplicar a las obras de arte y no a los objetos reales ni a los homólogos materiales de las obras de arte³⁷: una pintura de flores puede estar llena de fuerza, pero las flores no tienen por qué estarlo. No es lo mismo “es un hermoso cuadro de *x*” que “es un cuadro de un hermoso *x*”.

Danto hace notar que esta cuestión de los indiscernibles es algo constante en la historia de la filosofía. “El problema presentado por los *readymades* tiene precisamente la forma de todos los problemas filosóficos”³⁸. Danto alude a la “Primera Meditación” de Descartes, donde este reflexiona sobre la falta de señales internas para distinguir entre soñar y estar despierto; a Kant, que diferencia entre una acción moral y una indiscernible perceptivamente, pero no moral; y a Heidegger, que distingue, del mismo modo, entre una existencia auténtica e inauténtica³⁹. De igual modo, Danto sostiene que podría imaginarse un mundo determinista indistinguible de uno en el que todo sucede por accidente, y afirma que un mundo en el que Dios existe podría no ser diferenciable de uno en el que Dios no existiese,

“dado que Dios no es una de las cosas del mundo, como podría haberse supuesto en una religión primitiva como la del Antiguo Testamento. Al enfrentarnos a dos mundos exactamente iguales, uno de los cuales está bañado por la presencia invisible de Dios –si Dios fuese visible, el problema no sería filosófico–, James decía que había que elegir el mundo que marca una diferencia. Carnap habría dicho que tal elección carece de sentido, precisamente porque no podría aducirse ninguna observación para llevar a cabo una discriminación. (...). Sea cual sea el caso, está claro que las diferencias filosóficas son externas al mundo que discriminan y, en menor y más manejable medida, este es el caso de las obras de arte que no se diferencian de objetos reales que, por otra parte, se les parecen de una manera perfecta”⁴⁰.

Sin embargo, aun cuando no haya diferencias perceptibles, tiene que haber alguna diferencia. Danto alude a una conversación que Wittgenstein tuvo con Maurice Drury, según se relata en la biografía de Ray Monk, en la que Wittgenstein habría dicho: “a mí me parece que Hegel siempre está queriendo

³⁶ Véase mi “Ontología e interpretación de la obra de arte en Joseph Margolis”, en *Estudios Filosóficos* 58 (2009) 437-462.

³⁷ *La transfiguración del lugar común*, p. 228.

³⁸ *The philosophical disenfranchisement of art*, p. 170.

³⁹ *Después del fin del arte*, p. 67.

⁴⁰ *The philosophical disenfranchisement of art*, p. 171.

decir que las cosas que parecen diferentes son en realidad lo mismo, mientras que lo que a mí me interesa es mostrar que las cosas que parecen lo mismo son en realidad diferentes". Y Danto apostilla: "cuando leí eso pensé: ésta es toda mi filosofía del arte en pocas palabras, 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"⁴¹. Esto lleva a Danto a oponerse a lo que llama la "prueba de Castle", análoga a la prueba de Turing, según la cual si no podemos señalar la diferencia entre una máquina y un ser humano es que no hay diferencia. Wendell Castle diseñó un objeto que era un taburete, pero que se parecía lo bastante a una obra abstracta de talla en madera como para poder ser considerada obra de arte, con la idea de romper la distinción entre arte y artesanía, algo que no hubiera sido posible en 1850, pero sí en 1959, que es cuando creó esta *Escultura taburete*. Para Danto, este experimento solo funciona si uno es incapaz de notar la diferencia entre un mueble y una escultura, por lo que acaba cayendo en manos de los expertos de la Teoría Institucional, que son quienes deciden⁴². Pero eso mismo supone que tiene que haber una diferencia perceptible, y lo que Danto trata de subrayar es que no es así, como en el caso del sueño y la vigilia cartesiana, en el caso de la *Caja Brillo* o, en el ámbito literario, entre el fragmento de *El Quijote* de Cervantes y el de Pierre Menard en el célebre texto de Borges⁴³. Claramente hablamos de dos obras distintas, cuyas copias serán copias de cosas diferentes, por mucho que se parezcan. ¿Qué las hace, pues, diferentes? Si aplicamos la teoría de los indiscernibles de Leibniz, según la que si dos objetos tienen las mismas propiedades, entonces son idénticos, habrá que concluir que, si son distintas, tendrán en común las propiedades visibles al ojo, pero se diferenciarán en su ubicación en la historia de la literatura o del arte, en la intención de sus autores o en su estilo, lo que, obviamente, va contra la tesis de los teóricos de la autonomía semántica de la obra y de la "falacia intencional". Todos esos factores forman parte de la esencia de la obra. Y esto es tanto como admitir *ipso facto* la posibilidad de estructuras diferentes perceptivamente indistinguibles.

3. LA INTERPRETACIÓN CONSTITUTIVA

"Si algo es una obra de arte, no hay forma neutral de verla; y verla neutralmente no es verla como una obra de arte"⁴⁴, sostiene Danto. La supuesta o pretendida neutralidad implica no pasar de las meras cosas al espacio del significado, que es el propio del arte. La clave de la diferencia entre dos obras distintas, cuyo material, no obstante, es idéntico, reside en la "interpretación", que consiste, precisamente, en determinar la relación existente entre una obra de arte y su homólogo material.

⁴¹ *Más allá de la caja Brillo*, p. 63.

⁴² *Ibid.*, p. 48.

⁴³ *La transfiguración del lugar común*, p. 65ss.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 177.

“Nada es una obra de arte sin una interpretación que la constituya como tal, de modo que la pregunta sobre cuándo un objeto es una obra de arte se funde con la pregunta sobre cuándo una interpretación de una cosa es una interpretación *artística*”⁴⁵.

¿Qué es, pues, una interpretación artística? “Interpretar una obra es ofrecer una teoría sobre cuál es el tema de la obra, decir sobre qué trata”⁴⁶. Y por eso,

“cada nueva interpretación es, en arte, una revolución copernicana, en el sentido de que cada interpretación construye una nueva obra, incluso si el objeto de las diferentes interpretaciones permanece inmutable ante la transformación. En este caso, 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”⁴⁷.

La interpretación tiene un carácter constituyente y no existe una obra previamente a la interpretación. Para Danto, la forma de la obra, si hablamos en términos tradicionales, sería una sección manipulada del objeto que la interpretación selecciona. “Sin la interpretación, la sección desaparece, ya que es la interpretación la responsable de su existencia. Bajo mi punto de vista –dirá Danto– esa sección manipulada es lo que se entiende por obra, cuyo *esse* es *interpretari*. (...) Se puede ser realista respecto a los objetos e idealista en relación con las obras de arte; este es el germen de la verdad que afirma que sin el mundo del arte no hay arte”⁴⁸. Para Danto, en cierto modo –y a pesar de que critica este aspecto en Dickie–, “como procedimiento transformativo, la interpretación es algo parecido al bautismo, no en el sentido de dar un nuevo nombre, sino una nueva identidad, una participación en la comunidad de los elegidos”⁴⁹.

La crítica ha de identificar los significados y explicar el modo de su encarnación. Por eso, “la crítica no es más que el discurso de las razones, la participación en el cual define el mundo del arte de la Teoría institucional del arte: ver algo como arte es estar dispuesto a interpretarlo en términos de lo que significa y cómo lo significa”⁵⁰. Obviamente, esta interpretación puede ser verdadera o falsa: “interpretar una obra es comprometerse con una explicación histórica de la obra”⁵¹. Pero ese discurso puede ser falible, porque “el mundo del arte no reacciona unánimemente”, con lo que Danto subraya una vez más su tesis de que la historia del arte determina qué es arte, de ahí

⁴⁵ *Ibid.*, p. 198.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 177.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 184.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 185.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 185.

⁵⁰ *Más allá de la caja Brillo*, p. 52.

⁵¹ *Ibid.*, p. 53.

que se considere a sí mismo un “esencialista historicista”, como veremos más adelante. Pero si esto es así, y la historia del arte va desvelando las razones que posibilitan que algo sea arte, cabe pensar que “el mundo artístico es el discurso de razones institucionalizado y, en consecuencia, ser miembro del mundo artístico es haber aprendido lo que significa participar en el discurso de las razones para la cultura de uno (...). Únicamente donde hay un mundo artístico hay arte”⁵², al igual que sólo hay ganancias o pérdidas y jugadores –dice Danto– donde hay juego⁵³.

Danto recoge la tesis que Wittgenstein desarrolla en sus *Investigaciones Filosóficas* de que “imaginar un lenguaje es imaginar una forma de vida”, y sostiene que lo mismo se puede decir del arte: “imaginar una obra de arte es imaginar una forma de vida donde esta tiene un papel”⁵⁴. De ahí que cuando nos encontramos, por ejemplo, con pinturas monocromas indistinguibles, sea necesario imaginar diferentes formas de vida en las que esas pinturas que parecen iguales desempeñan papeles y tienen significados y críticas de arte diferentes, lo cual nos obliga a ir más allá de las apariencias (y en cierto modo a asumir la distinción entre obra y texto). Por eso, la crítica, en el mundo pluralista posthistórico que delinea Danto (al que me referiré más adelante), no ha de depender de un relato histórico excluyente, sino que ha de tomar cada obra “en sus propios términos, en términos de sus causas, sus significados, sus referencias y de cómo todo esto está materialmente encarnado y se debe entender”⁵⁵. Eso es lo que nos permite, por ejemplo, considerar al falsificador de Vermeer, Van Meegeren, como tal y no como un pintor de pleno derecho. Dicho en otros términos: “Van Meegeren habría podido ser un mejor pintor en el siglo XVII que en el XX. Desafortunadamente, ese estilo, en el que podría haber florecido, solo podía ser ‘mencionado’ en su propio tiempo y no ‘usado’. Podía haberlo hecho, pero pretendió usarlo como Vermeer, o sea, como un falsificador”⁵⁶. Danto sostiene que el mensaje contenido, por ejemplo, en las pinturas de Rembrandt, ha de ser transmitido por medios diferentes a los que él usó, mediante formas de nuestro tiempo, ya que “su estilo está demasiado vinculado con él y con su tiempo para que nos resulte posible usarlo”⁵⁷. Pero, contra Danto, esto no parece ser exigible en el período en el que vivimos, ya que “los verdaderos héroes del período posthistórico son los artistas que son maestros de todos los estilos sin tener un estilo pictórico en absoluto”⁵⁸. Luego parece que esas demandas no tienen lugar y que Danto comete una *petitio principii* al sostener que en el período posthistórico (en el que supuestamente

⁵² *Ibid.*, p. 57.

⁵³ Sin duda podría relacionarse esto con la concepción heideggeriana de los mundos constituidos por la obra de arte, tal como sostiene en *El origen de la obra de arte*.

⁵⁴ *Después del fin del arte*, p. 275.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 210.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 280.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 283.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 293.

se integra Van Meegeren) todo es posible para el artista, y al mismo tiempo obligar a este pintor a “mencionar” lo que, por la libertad posthistórica, perfectamente puede “usar”.

En virtud de esta concepción, Danto argumenta que “lo que pueda ser el *contenido* de la Brillo Box en tanto que obra de arte es un asunto de interpretación”⁵⁹ que no se reduce al contenido físico que pueda tener, como se ve, incluso en la época en la que la definición de arte no era problemática, en la preocupación por las falsificaciones y las copias, que pueden considerarse indiscernibles. No se trata, como diría Nelson Goodman, de que haya que anticipar a priori que esa diferencia perceptiva existe, y aunque hoy no seamos capaces de encontrarla, no podemos decir de antemano que no vaya a aparecer en el futuro⁶⁰. Aun cuando se acepte eso, Danto cree que esa diferencia (estética, dice Danto, aunque probablemente debería haber dicho artística para ser más preciso y evitar ambigüedades) no tiene por qué ser perceptiva, con lo que salva su tesis de los indiscernibles perceptivos. Una falsificación podría detectarse por medios perceptivos, pero eso no implica que “falsificación” sea un objeto perceptivo, sino que tiene que ver con la historia de producción. El falsificador y el artista original “quieren decir” cosas diferentes (un argumento más para el intencionalismo de Danto), y llamar obra de arte a una falsificación supone negarle su historia de producción. E igualmente, “aunque algo que es una obra de arte en un cierto momento histórico pudiera no haberlo sido en un momento histórico anterior y la resonancia molecular pueda decirnos a qué momento histórico pertenece un objeto, no se dispone de ningún instrumento capaz de demostrar que algo es o no es una obra de arte cuando le es históricamente posible serlo. Ni por lo más remoto parece científica la discusión”⁶¹. La solución no reside en los rayos X.

Lo que está claro es que objetos indiscernibles se vuelven diferentes obras de arte mediante diferentes interpretaciones, por eso Danto piensa las interpretaciones “como funciones que transforman objetos materiales en obras de arte”⁶². “La interpretación –dirá– es el medio (*agency*) de lo que he llamado transfiguración, ese proceso por el cual incluso objetos muy banales son elevados al nivel de arte”⁶³. Comentando la exposición *Culture in Action*, que tuvo lugar en Chicago en 1993, Danto se refiere a la obra más polémica, una golosina llamada *We Got It!*, producida por Bakery, Confectionary and Tobacco Worker’s International Union of America, Local n° 552 y descrita en el texto como “el caramelo de sus sueños”, y afirma: “debe haber criterios especiales por medio de los cuales podemos distinguir *We Got It!* de otras golosinas, pero no se trata de los criterios con los cuales las golosinas se clasifican en

⁵⁹ Arthur C. DANTO, *La madonna del futuro*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 23.

⁶⁰ Danto critica esta tesis que Goodman expone en *Los lenguajes del arte en La transfiguración del lugar común*, pp. 76ss.

⁶¹ *Más allá de la caja Brillo*, p. 46.

⁶² *The philosophical disenfranchisement of art*, pp. 39.

⁶³ *Ibid.*, p. 78.

mejores o peores –por sabor, tamaño, valor nutritivo u otros–. *We Got It!* puede tener alguna de las cualidades de las golosinas y seguir siendo arte aunque aquellas sean sólo golosinas. Una golosina que sea una obra de arte no tiene que ser una golosina especialmente buena. Sólo tiene que ser producida *con la intención de ser arte*”⁶⁴. La intención parece, así pues, ser un elemento clave en el discurso de Danto: “la mayoría de las obras de arte son objetos metidos en el mundo con la intención de que sean obras de arte”⁶⁵. Danto ilustra esta postura intencionalista mediante el caso del *retrato de madame Cézanne* de Roy Lichtenstein, indistinguible de un diagrama de Erle Loran, del que aquel se apropia. El mismo cuadro de Cézanne es el tema de las dos representaciones, pero en el caso de Loran, “el diagrama cartografía la trayectoria del ojo. En el otro (...) la intención es por completo diferente [hacer que el tema sea visto bajo cierta luz]”⁶⁶. Y de este modo, Danto introduce en su discurso un elemento bastante complejo de la teoría estética, la intención de que algo sea arte, que emparenta el discurso artístico –también en este aspecto– con el discurso teológico: para hacer una obra de arte es necesario saber qué es una obra de arte o bien tener la intención de hacer lo que hace el mundo del arte (lo que en el mundo religioso está claramente detallado, mientras que en el artístico no parece tan claro, de modo que las críticas que se aplican a la teoría institucional de Dickie a este respecto parecen perfectamente aplicables también a Danto)⁶⁷.

La intencionalidad de la obra de arte apunta a su carácter metafórico: “entender la obra de arte es captar la metáfora que (...) siempre hay en ella”⁶⁸. Por eso la estructura de la obra de arte es como la de la metáfora, que no puede parafrasearse. Para Danto, este elemento metafórico tiene su referente en el famoso “es de la identificación artística” (un trazo de pintura “es” Ícaro, un actor “es” Hamlet, un pasaje musical “es” una tormenta; se trata de una identificación que se aprende ya en la escuela cuando se señala el dibujo de un gato y se dice que “es” un gato), que es consistente con la falsedad literal de la identificación. En esto se parece a la identificación metafórica (Julieta es el sol), pero se diferencia de la identificación mágica (un muñeco de madera es el enemigo al que se pueden clavar alfileres), la identificación mítica (el sol es el carro de Febo) y la identificación religiosa (el pan y el vino son el cuerpo y la sangre de Cristo), en las que no se concibe la falsedad literal del caso. Si uno cree que es falso que pan y vino sean el cuerpo y la sangre de Cristo, “la comunión se convierte en una representación ritual y deja de ser una participación mística”⁶⁹. Por eso, es artísticamente verdadero, pero literalmente

⁶⁴ *Después del fin del arte*, p. 253.

⁶⁵ *The philosophical disenfranchisement of art*, p. 39.

⁶⁶ *La transfiguración del lugar común*, p. 248.

⁶⁷ Véase mi “El papel de la intención en la interpretación artística”, en *Revista de filosofía* 33 (2008) 139-159.

⁶⁸ *La transfiguración del lugar común*, p. 248.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 186.

falso, que un cantante sea Cherubino o que esta pieza de mármol sea la Virgen. Pero Danto señala que la *Lata de sopa Campbell* es realmente una lata de sopa Campbell⁷⁰. De ahí que, retomando el ejemplo anterior, Danto crea que “lo que hace que *We Got It!* sea una obra de arte y no una mera barra de chocolate es posible solo después del fin del arte, y es legitimada como arte por ciertas teorías que aparecieron en los setenta –“un período que, a su modo, es tan oscuro como el siglo X”⁷¹–, que postulaban que cualquier cosa es una obra de arte y cualquiera es un artista”⁷².

En todo este proceso, “la interpretación pivota sobre las identificaciones artísticas, y esas a su vez determinan qué partes y propiedades del objeto en cuestión pertenecen a la obra de arte en la que la interpretación la transfigura”⁷³. Por eso, como se ha dicho, podemos caracterizar las interpretaciones “como funciones que imponen obras de arte sobre objetos materiales, en el sentido de determinar qué propiedades y partes de estos han de tomarse como parte de la obra y, dentro de la obra, significantes de un modo que no lo son característicamente fuera de la obra de arte”⁷⁴. Ahora bien, ¿vale cualquier interpretación, es la interpretación una tarea infinita, como parece sostener la moderna crítica literaria, como si la obra fuese una suerte de espejo en el que cada uno ve lo que quiere ver? Esta lectura es la que, de modo célebre, rechazó Susan Sontag en su breve escrito “Contra la interpretación”, donde considera que la interpretación convierte a la obra en un síntoma, de modo que Sontag se manifiesta contra lo que Danto llamará la interpretación profunda⁷⁵. Pero la interpretación, para Danto, es “constitutiva, porque un objeto es una obra de arte *en absoluto* solo en relación a una interpretación (...). En el sentido que le doy, la interpretación es transfiguradora. Transforma objetos en obras de arte y depende del ‘es’ de la identificación artística”⁷⁶.

Danto cree que “la interpretación correcta de un objeto en cuanto obra de arte es la que más coincide con la propia interpretación del artista”⁷⁷, que forma parte de lo que el filósofo de Columbia llamará “el mundo artístico primario: el artista y aquellos próximos a él”⁷⁸. De este modo, Danto se verá obligado a optar por una postura intencionalista al referirse a la cuestión de la interpretación de la obra de arte, ya que incluso el título puesto por el pintor “es una instrucción para la interpretación”⁷⁹ que parece apuntar a la intención

⁷⁰ *The philosophical disenfranchisement of art*, p. 41.

⁷¹ *Después del fin del arte*, p. 39.

⁷² *Ibid.*, p. 258.

⁷³ *The philosophical disenfranchisement of art*, pp. 41-42.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 42.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 49ss.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 44.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Más allá de la caja Brillo*, p. 59. Esta caracterización recuerda mucho a la que Dickie hace del “grupo de presentación”: artista-obra-público.

⁷⁹ *La transfiguración del lugar común*, p. 177.

con que este estructura la obra, como detalla Danto en su análisis del *Paisaje con la caída de Ícaro* de Bruegel⁸⁰. Por eso “si las interpretaciones constituyen las obras, no hay obras sin interpretación y las obras están mal construidas cuando la interpretación es errónea. Y conocer la interpretación del artista es, en efecto, identificar lo que ha hecho. La interpretación no es algo que esté fuera de la obra: la obra y la interpretación nacen juntas en la conciencia estética. En tanto que la interpretación es inseparable de la obra, es inseparable del artista si es la obra del artista”⁸¹.

Un elemento clave en el análisis de Danto es la diferencia que establece entre “interpretación de superficie” e “interpretación profunda”. La interpretación de superficie se hace con referencia a las razones del agente (no razones profundas), que no le están ocultas, aunque no pueda tematizarlas con claridad⁸². Danto sostiene que la “interpretación de superficie” trata de caracterizar el comportamiento externo de un agente por referencia a las representaciones internas del mismo que se presume que son las del agente, el cual está en una posición privilegiada respecto a cuáles son estas representaciones. Pero el agente no tiene ese privilegio respecto a las representaciones profundas, de modo que llega a conocerlas de una manera que no difiere respecto a las que se atribuyen a otros: son cognitivamente externas a él y respecto a las mismas él es como otra mente respecto a sí mismo⁸³. La interpretación profunda se basa en razones profundas que están ocultas o inconscientes. “Se ha dicho –sostiene Danto– que una parte de lo que hace que una razón sea inconsciente es que, si fuese consciente, no sería una razón para aquel cuya acción explica”⁸⁴. La interpretación de superficie nos da los *interpretanda* para la interpretación profunda, que, supuestamente, desencierra cosas para el intérprete que el autor de la obra desconoce. Para explicar esto, Danto hace uso del término griego “kledon”, que denota las frases que significan más de lo que el hablante es consciente.

“Hay un kledon, pues, cuando, al decir *a*, un hablante dice *b* (o cuando, al llevar a cabo una acción significativa *c*, un agente hace *d*), pero las estructuras ordinarias para comprender *a* no le revelarían a un oyente que está diciendo también *b*; y tampoco el hablante es consciente en absoluto de que está diciendo *b*, queriendo decir, como hace, que solo está diciendo *a*”⁸⁵.

Lo interesante de los “kleda” es, por una parte, que necesitan que alguien los revele, los interprete, y por otra, que supervienen sobre formas de vida o discurso que, bajo la interpretación de superficie, están completos tal como

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 171 ss.

⁸¹ *The philosophical disenfranchisement of art*, p. 45.

⁸² *Ibid.*, p. 56.

⁸³ *Ibid.*, p. 51.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 52.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 54.

están. “Es como el mundo que está oculto en el mundo”⁸⁶. Así, se hace una descripción de *a* –*b*–, de modo que al hacer *a*, uno está realmente haciendo *b* en el sentido de que *a* se hace para que *b* se haga –lo que distingue *b* de muchas otras descripciones de *a* reconocidas en la teoría de la acción, según Danto– y al que hace *a* se le oculta que hace *b*. De este modo, una interpretación profunda de *a* lo identifica como *b*. Ejemplos de interpretaciones profundas son las teorías marxistas, los comportamientos no lógicos (Pareto), las teorías psicoanalíticas, el estructuralismo, las filosofías de la historia (Hegel), en las que interpretamos *s* en términos de *d* cuando *s* significa *d* y cuando *d* explica *s*⁸⁷. En ellas, los textos se convierten en ocultaciones, con lo que el crítico se convierte en el sacerdote que descifra, y de este modo se convierte en el verdadero lector⁸⁸.

Así pues, quienes, como Sontag, hablan contra la interpretación, necesariamente tienen que referirse a la interpretación profunda. No podrían hacerlo contra la interpretación de superficie, que es la que nos permite identificar la obra y hacer que hable, porque “es difícil saber qué debemos apreciar hasta que sepamos cómo hay que interpretar la obra”⁸⁹.

4. LA CUESTIÓN ESTÉTICA

El planteamiento de Danto le lleva, de modo necesario, a tratar la cuestión estética, es decir, el estatuto de las propiedades estéticas en su aproximación al arte y, de modo especial, la cuestión de la belleza en el arte (y fuera del mismo) a la que, como hemos señalado, le dedica todo un libro.

Una de las distinciones importantes que elabora a este respecto es la que existe entre belleza interna (que forma parte del significado de la obra de arte) y belleza externa (quizá la belleza natural, aunque también la de ciertos objetos artísticos), y parece reservar espacio dentro de su teoría del arte para aquella, pero no para esta⁹⁰. Cuando se refiere, por ejemplo, al urinario de Duchamp en *La transfiguración del lugar común*, hace referencia a que “la belleza (si es que la podemos llamar así) se puede encontrar en los sitios más improbables. Incluso el familiar recipiente de porcelana puede percibirse como ‘blanco y reluciente’, usando el lenguaje de San Lucas al narrar la transfiguración original”⁹¹. Ahora bien, Danto no cree que la obra de Duchamp se reduzca a mostrar que todos los objetos “poseen una dimensión estética

⁸⁶ *Ibid.*, p. 55.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 63.

⁸⁸ *Más allá de la caja Brillo*, p. 181.

⁸⁹ *The philosophical disenfranchisement of art*, p. 34.

⁹⁰ *El abuso de la belleza*, pp. 49, 153. Por ejemplo, “en el Vietnam Veteran’s Memorial el pensamiento forma parte de la obra y explica su belleza. En la belleza natural, la belleza es externa al pensamiento; en arte la belleza es interna a la obra”. *Ibid.*, p. 152.

⁹¹ *La transfiguración del lugar común*, p. 14 y 16.

imprevisible”⁹². El mismo Duchamp insistiría años después de su creación en que la elección de los *readymades* fue guiada por una indiferencia visual combinada con una ausencia de gusto, es decir, en una anestesia absoluta⁹³. Así pues, hay que abandonar la consideración estética, cosa que, según Danto, siguiendo a Ted Cohen, aún está presente en la primera teoría institucional de Dickie, cuando se refiere a la obra de arte en términos de “candidato para la apreciación”⁹⁴, idea que no puede entenderse más, según Danto, que como “apreciación estética”, a pesar de los esfuerzos que Dickie ha hecho por desvincular lo apreciativo de lo estético.

Danto, como se ha visto, afirma que una obra de arte tiene muchas cualidades que no tienen los objetos materialmente indiscernibles de ella y que no son obras de arte. Algunas de estas cualidades pueden ser estéticas o provocar experiencias estéticas, pero para responder estéticamente a éstas “primero hay que saber que el objeto es una obra de arte”⁹⁵, porque hay varios órdenes de respuesta estética (como, por ejemplo, siguiendo a Aristóteles, la que nos genera una imitación de algo cuando sabemos que es una imitación, o a Diderot, la que nos genera una tragedia cuando sabemos que lo es y no hacemos más que llorar, sin tratar de intervenir o aliviar el sufrimiento). Danto afirma:

“Lo que quiero ilustrar es que hay dos órdenes de respuesta estética, dependiendo de si la respuesta es a una obra de arte o a un mero objeto del que no se distingue. Tampoco podemos apelar a consideraciones estéticas para lograr una definición de arte, ya que primero necesitaríamos una definición de arte para identificar el tipo de respuesta estética adecuada a las obras de arte frente a los simples objetos”⁹⁶.

Lo que está claro, a decir de Danto, es que “nuestras reacciones estéticas diferirán porque las cualidades a las que respondemos son diferentes”⁹⁷, lo cual no es una cuestión institucional, sino ontológica. A la tesis que defiende que todo lo pertinente para la apreciación de la obra de arte está idealmente al alcance del ojo del crítico y que eso es lo único apropiado para experimentar el arte como tal, Danto la denomina, en consonancia con las filosofías del significado, “internalismo estético”⁹⁸. Pero lo que *hizo posible* que la *Caja Brillo* fuese arte en 1964 fueron factores externos que solo se dieron en torno a esa fecha. Es decir, “no es que la estética sea irrelevante para la apreciación del

⁹² *Ibid.*, p. 15.

⁹³ *El abuso de la belleza*, p. 45.

⁹⁴ *La transfiguración del lugar común*, p. 141; *The philosophical disenfranchisement of art*, p. 11. Véase mi artículo “George Dickie, la teoría institucional y las instituciones artísticas”, en *Fedro. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, 12 (2013): <http://institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n12/castro.pdf>

⁹⁵ *La transfiguración del lugar común*, p. 145.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 145.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 151.

⁹⁸ *El abuso de la belleza*, p. 19.

arte, sino que no puede ser parte de la definición de arte si uno de los objetivos de la definición es explicar de qué manera se diferencian las obras de arte de las cosas reales”⁹⁹. Por eso Danto afirma:

“el ‘objeto estético’ no es ninguna entidad platónica eternamente prefijada, ningún deleite más allá del tiempo, el espacio o la historia, eternamente allí para la valoración absorta de los expertos. No se trata sólo de que la valoración depende de la situación cognitiva del esteta, sino de saber qué cualidades estéticas de la obra son función de su propia identidad histórica”¹⁰⁰.

Por eso, el objetivo de Danto, desde el principio, fue encontrar una definición filosófica del arte en los términos más generales posibles, que incluyese “todo aquello que alguna vez haya sido o pueda llegar a ser una obra de arte (...). Debe ser lo bastante general como para inmunizarse ante los contraejemplos”¹⁰¹. Y en los sesenta, donde buena parte de lo que se había considerado integrante del concepto de arte había desaparecido del mapa, “la definición del arte se iba a tener que erigir sobre las ruinas de lo que se había creído que era el concepto de arte en los discursos anteriores”¹⁰².

Obviamente, toda referencia a la belleza desaparece de la definición, puesto que no todo arte es bello ni todo lo que es bello es arte. La belleza está en todas partes y no es, sin duda, algo que distinga el arte de lo que no es arte, aun cuando Danto es consciente de que en su época aún había quien consideraba que las obras de arte apuntaban a la belleza como su objetivo¹⁰³, pero las vanguardias mostraron que el vínculo entre arte y belleza no era conceptualmente riguroso, no poseía la fuerza de una necesidad a priori (y con ello se acabó con el peso moral con el que se había cargado la belleza)¹⁰⁴. En el siglo XX, obras como los *readymades* de Duchamp podían ser arte, pero en ningún caso lo serían a causa de su belleza. Danto afirma:

“Considero el descubrimiento de que algo puede ser buen arte sin ser bello como una de las grandes aclaraciones conceptuales de la filosofía del arte del siglo XX, aunque quienes lo realizaron fuesen todos artistas; sin embargo, este descubrimiento habría parecido trivial antes de que la Ilustración concediera a la belleza esa primacía de la que ha venido gozando hasta tiempos relativamente recientes”¹⁰⁵.

Preguntarse por el papel de la belleza en el arte implica, así pues, preguntarse por una forma de vida en la que la belleza desempeña ese papel. En

⁹⁹ *The philosophical disenfranchisement of art*, p. xi.

¹⁰⁰ *La transfiguración del lugar común*, p. 167.

¹⁰¹ *El abuso de la belleza*, p. 23.

¹⁰² *Ibid.*, p. 23 y 63.

¹⁰³ *Después del fin del arte*, p. 124.

¹⁰⁴ *El abuso de la belleza*, p. 68.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 102. Cf. p. 175.

algún momento, de un modo a mi entender exagerado, Danto llega a afirmar que “hacer cosas bellas es, desde luego, una actividad exaltada, como la belleza es una cualidad exaltada: pero la estética (...) a duras penas toca el corazón del arte y, por cierto, no del gran arte, que tampoco es, a la postre, el arte que parece más bello”¹⁰⁶. Al hacer esta afirmación tan extremada, Danto tiene en mente la idea que, según él, domina desde el XVIII hasta el siglo XX, y que está presente de modo singular en el discurso de Robert Fry cuando, al exponer arte postimpresionista en la Grafton Gallery de Londres en 1910 y 1912, sostenía que ese arte sería considerado feo hasta que se lo viese como bello. Sólo hacía falta tiempo y educación estética. Es decir, a priori se supone que el cuadro es bello si los espectadores saben cómo mirarlo¹⁰⁷. Pero eso solo pasa a veces, en opinión de Danto, porque, como mostró la que el denomina “Vanguardia Intratable”, el arte no *debe* ser bello, lo que, por otra parte, hará posible mostrar que el arte despliega tantas posibilidades estéticas que no tiene sentido pensar en él como si solo poseyera una¹⁰⁸. Por eso la belleza, como rasgo pragmático y retórico, acabará siendo sustituida por la semántica¹⁰⁹. Y la belleza queda reducida a lo estético, a lo que se capta por los sentidos, mientras que el arte pertenece al pensamiento, de modo que no conviene utilizar el calificativo de belleza para las cosas que, en el arte, no pueden ser bellas, so pena de vaciar de contenido el término de “belleza”¹¹⁰. Por eso, aun después de haber descubierto su “excelencia artística”, las obras nos pueden seguir pareciendo feas¹¹¹. La excelencia está relacionada con lo que se supone que el arte debe ser y su reconocimiento no implica una transformación de la percepción estética. Pero esto, a pesar Danto, es muy dudoso y supone, en todo caso, una concepción excesivamente fenomenista de las propiedades estéticas.

Ahora bien, Danto reconoce que, si bien la belleza es una cualidad estética entre otras, “es la única cualidad estética que es un valor, como la verdad y la bondad. Y no simplemente uno de los valores que nos permiten vivir: es uno de los valores que definen lo que significa una vida plenamente humana”¹¹². Por eso, el cambio tiene que empezar no tanto por liberar el concepto de arte de connotaciones calísticas, sino por la revisión del concepto mismo de belleza: “la verdadera revolución conceptual, reconozcámoslo, no es tanto depurar el concepto de arte de cualidades estéticas como depurar el concepto de belleza de la autoridad moral que intuimos debió poseer hasta el punto de que tener belleza acabara siendo visto como algo moralmente reprochable”¹¹³. Precisamente por eso la vanguardia la emprendió con la belleza, porque esta

¹⁰⁶ *La transfiguración del lugar común*, p. 250.

¹⁰⁷ *El abuso de la belleza*, p. 73-74.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 103.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 22, 91.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 142.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 160.

¹¹² *Ibid.*, p. 51.

¹¹³ *Ibid.*, p. 66.

conecta con algo profundo en la naturaleza humana, algo que el ser humano, siendo las demás cosas iguales, elegiría sin dudar¹¹⁴. El dadaísmo, de hecho, buscaba asesinar la belleza y separarla del arte. Aún así, Danto considera que una cosa es el valor artístico y otra la belleza, y las percepciones de ambos no siempre van de la mano, puesto que la belleza en ocasiones no es más que un cebo, una cierta falsificación. No obstante, Danto cree que la aniquilación de la belleza nos dejaría en un mundo insoportable, como ocurriría si se eliminase la bondad. Pero eso no sucede si se aniquila la belleza artística, que puede ser compensada por otros valores¹¹⁵ o, dicho en otros términos: “la belleza es, para el arte, una opción y no una condición necesaria. Pero no es una opción para la vida. Es una condición necesaria para la vida que nos gustaría vivir. Y por eso la belleza, a diferencia de otras cualidades estéticas, lo sublime incluido, es un valor”¹¹⁶. Por eso cabe pensar que cuando Danto afirma que “la belleza puede ser una de entre las muchas modalidades en que los pensamientos se presentan a la sensibilidad humana, puede explicar la importancia del arte para la existencia humana y por qué tenemos que reservarle un espacio en una definición aceptable de arte” se está refiriendo a la belleza interna, como la de, por ejemplo, las *Elegías* de Motherwell, porque “si la belleza está internamente vinculada al contenido de una obra, una posible crítica de la obra es que sea bella cuando no es adecuado que lo sea”, como en el caso que cita Danto de las fotografías de Sebastiao Salgado¹¹⁷, y así los artistas son acusados, en cierta manera, de colaboracionistas (es decir, los artistas que crean belleza frente a un mundo que se desmorona son considerados mantenedores del *statu quo*)¹¹⁸. Sin embargo, esta distinción, de nuevo, no parece demasiado clara, sobre todo porque parece cometer el mismo error que Danto denuncia, a saber, ampliar de manera injustificada el concepto de belleza mediante el recurso a la belleza interna, que parece una elaboración *ad hoc* para incluir cierto tipo de artes en una consideración tradicional.

Finalmente, Danto hace una cierta propuesta casi escatológica en lo que se refiere al arte: “la belleza es un atributo demasiado humanamente significativo para que desaparezca de nuestras vidas, o al menos eso esperamos. Sin embargo, sólo podría volver a ser lo que en arte fue una vez si se produjera

¹¹⁴ En *Sus Principia Ethica*, § 50, Moore señala que “suponiendo que no sea obtenible en absoluto ningún bien mayor, la belleza debe (...) considerarse en sí como un bien mayor que la fealdad”. Si se admite eso, tendríamos ya una razón para preferir un curso de acción a otro, pues ya tendríamos como deber positivo hacer el mundo más bello. Pero si se admite esto, que la existencia de una cosa más bella es mejor en sí que una más fea, tenemos que “incluir en nuestro fin último algo que está más allá de los límites de la existencia humana”. Cf. G. E. Moore, *Principia Ethica*, México, UNAM, 1983, pp. 79-80.

¹¹⁵ *El abuso de la belleza*, p. 104. En cualquier caso, la obsesión de la vanguardia con que el arte no debe ser bello parece que nos introduce en un terreno esencialista, a pesar de su supuesto ataque a todo fundamento. La Vanguardia no demuestra nada (que el arte no deba ser bello), simplemente ataca el concepto de belleza y hace algo que llama “arte” que carece de belleza.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 223.

¹¹⁷ *Ibid.* p. 166.

¹¹⁸ *Ibid.*, pp. 172-173.

una revolución no sólo en el gusto, sino en la vida misma. Y eso tendría que empezar por la política. Cuando las mujeres disfruten de igualdad, cuando las razas vivan en paz y armonía, cuando la injusticia haya desaparecido de la faz de la tierra, entonces la clase de arte que la Bienal Whitney presenta a un mundo resentido (...) dejará de hacerse"¹¹⁹. Cuando el mundo sea perfecto, el arte volverá a ser bello, también externa, además de internamente, parece decir Danto¹²⁰.

5. LA HISTORIA DEL ARTE

La definición externalista de arte que Danto va a proponer está muy marcada por sus ideas sobre filosofía de la historia expuestas en su *Analytical Philosophy of History*, de 1964. En esta obra, Danto afirma que los significados de los acontecimientos históricos no son perceptibles para quienes los viven, influido por la idea, desarrollada por Hegel en su *Filosofía del derecho*, de que la filosofía adecuada para una forma de vida comienza cuando ese período ya ha envejecido. Danto afirma:

“Sólo cuando la historia del arte llegue a su termino podrá dar verdadero comienzo la filosofía del arte. Y será así porque hasta entonces la filosofía no estará en posesión de todas las piezas que necesita para construir la teoría”¹²¹.

Para comprender esto hay que tener presente que “las obras de arte están preñadas de propiedades latentes que únicamente se revelarán y serán apreciadas más tarde, a través de un modo de conciencia que esos contemporáneos no pueden haber imaginado”, debido a los límites de la imaginación histórica o cultural, donde “toda una serie de cualidades artísticas pueden ser invisibles hasta que se las libera, como por el beso transfigurador con que en el cuento el radiante príncipe es liberado de la condición de rana a la que lo había condenado el hechizo”¹²². Estas propiedades latentes, a las que son ciegos los observadores contemporáneos, porque sólo se hacen visibles después, retrospectivamente, pueden conceptualizarse mediante las matrices de estilo, de las que Danto habla en varios lugares de sus obras, desde “The artworld”

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 180.

¹²⁰ A pesar de todo esto, cuando se refiere a Warhol, Danto hace en muchas ocasiones alusión a la belleza de su obra. Cf. *Andy Warhol*, p. 66; *Más allá de la caja Brillo*, p. 140. De hecho, en *El abuso de la belleza*, cuenta que, de entre las distintas obras que Warhol exponía (envase de copos de maíz Kellogg's, ketchup Heinz, sopa Campbell...) eligió la *Caja Brillo* como objeto de atención filosófica por razones de “atractivo estético” (p. 40) y subraya que el pop art es una arte bello (p. 41), aunque ese detalle se lo atribuye Danto a los “artistas comerciales”, es decir, a los diseñadores de quienes los artistas pop tomaban sus diseños. Aun más, Danto llega a afirmar que la Guerra Fría se decidió por la estética: “no es ninguna exageración decir hasta qué punto la victoria norteamericana en la Guerra Fría puede atribuirse a la estética del arte comercial americano” (p. 41). Y ese arte era bello. Tenemos, pues, la belleza conceptualizada como arma de guerra.

¹²¹ *El abuso de la belleza*, p. 26.

¹²² *Más allá de la caja Brillo*, p. 95.

a *Después del fin del arte*¹²³, que se construyen a base de cada vez más términos estilísticos que van determinando las propiedades de la obra. Si tenemos n términos, tenemos una matriz de 2^n filas: con tres términos obtenemos una matriz de ocho filas, con cuatro, de dieciséis, etc. Danto sostiene, por ejemplo, que Correggio se convirtió en antecedente del barroco cuando los Carracci descubrieron en su uso del gesto y de las telas agitadas recursos de expresión que ellos habían inventado para propósitos artísticos que Correggio y sus contemporáneos no habrían comprendido. Lo mismo sucede tras el barroco con Botticelli, y en el siglo XX Caravaggio pasó de ser un pintor excéntrico a un maestro. “Ciertos cambios en la sensibilidad postmoderna –afirma el filósofo de Columbia– han devuelto credibilidad estética a los enormes lienzos del primer academicismo y los han sacado, como a Lázaro, de los sótanos de los museos (...). Lo que vemos en arte depende en grandísima medida de lo que vemos en otro arte”¹²⁴. Lo mismo sucede con Monet, que es visto como un precursor de la Escuela de Nueva York, y así sucesivamente. Esta luz retroscópica muestra rasgos que ya estaban allí, pero sólo el futuro los hace legibles. Obviamente, estos rasgos no son explicables “en relación con las intenciones del artista, aunque –cuando se llegan a conocer– pueden explicar las intenciones”¹²⁵. En virtud de esta aproximación, podemos ver, por ejemplo, al Bosco como precursor del surrealismo, es decir, como alguien que es apreciado adecuadamente solo cuando el surrealismo ha hecho su trabajo. El pasado había sido considerado inmutable, incluso para Dios, pero Danto señala cómo la historia del arte lo vuelve incierto, con una incertidumbre semejante a la que caracterizaba hasta entonces al futuro. Ahora bien, este enriquecimiento solo beneficia a las obras de arte y eso se debe a que, como dirá Danto siguiendo a T. S. Elliot, “ningún poeta, ningún artista de cualquier arte, adquiere sentido completo por sí solo”¹²⁶ y la creación de una nueva obra afecta a todas las que la preceden. Esta comunidad ideal es precisamente a lo que se refiere Danto con la expresión “mundo del arte”¹²⁷, por eso sostiene que “el ser de una obra de arte consiste en ser miembro del mundo del arte y mantener relaciones con unas obras de arte más que con otras cosas”¹²⁸. Necesitamos, pues, ciertos relatos o narraciones que den forma a una historia del arte siempre mutable.

Danto sostiene que existen “estructuras históricas objetivas”¹²⁹, en el sentido de que hacen objetivas ciertas posibilidades y no otras, siguiendo aquella idea de Heinrich Wölfflin de que no todo es posible en todas las épocas.

¹²³ *Después del fin del arte*, pp. 222 ss.

¹²⁴ *Más allá de la caja Brillo*, p. 101. Cf. también *Después del fin del arte*, p. 224.

¹²⁵ *Más allá de la caja Brillo*, p. 228.

¹²⁶ *Después del fin del arte*, p. 227.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*, p. 76.

“Las estructuras históricas más tempranas definieron un espectro cerrado de posibilidades que excluían las de la estructura más reciente. Es como si la primera estructura fuera reemplazada por la última: como si se hubiera abierto un espectro de posibilidades para el que no había lugar en la primera de las estructuras. Se trata de alguna clase de discontinuidad entre ambas estructuras, suficientemente abrupta como para que alguien que viva durante el cambio de la una a la otra pueda sentir que un mundo –en nuestro caso un mundo artístico– ha llegado a su fin y otro ha comenzado”¹³⁰.

Por eso, “mientras que en un época es históricamente posible que un determinado objeto sea una obra de arte, no lo es en otra”¹³¹. Esto lo ilustra Danto en ocasiones con ejemplos religiosos, concretamente con referencia a la Encarnación cristiana. Las manifestaciones de la divinidad a través de la historia nunca habían tomado por completo la forma de un hombre hasta Cristo. Sí hay personajes a los que se diviniza, pero no hay humanos que sean Dios. Esto sucede en un determinado momento de la historia y, sin más, la reconfigura. A partir de entonces, lo más “banal” puede expresar el significado más elevado. Eso es la encarnación. Danto cita la obra *Piss Christ* de Andrés Serrano para subrayar este aspecto encarnacional, es decir, cómo Cristo asume hasta lo más humillante. Y esto emparenta la idea de Danto con el arte sublime de Hegel, donde lo más bajo puede representar lo más elevado.

En su filosofía de la historia del arte, Danto adopta la estructura de *Bildungsroman* que Josiah Royce atribuye a la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel: el Espíritu va descubriendo su identidad mediante un proceso educativo. Para Danto, esto es perfectamente aplicable al arte, que va descubriendo también su propia identidad de manera progresiva. Este descubrimiento autoconsciente constituye la historia filosófica del arte, que alcanza su cima en los años sesenta, cuando se pone de manifiesto que todo es posible como arte. Y ese es el significado del “fin del arte”. La respuesta que podamos dar ahora sobre la identidad del arte no podrá ser abolida por la futura historia del arte¹³². Podemos esperar sorpresas en el futuro, pero, “en todo caso, no serán sorpresas filosóficas”¹³³.

La filosofía hegeliana exige que haya una continuidad histórica y una suerte de progreso cognitivo, de tal modo que cuando se alcanza ese conocimiento buscado ya no se necesita el arte, que no es más que “un estado de transición

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *La transfiguración del lugar común*, p. 83.

¹³² *El abuso de la belleza*, p. 23.

¹³³ *Ibid.*, p. 55. Ahora bien, esto no significa –como en Hegel–, que el arte sea, sin más, superado por la filosofía, porque Danto parece albergar ciertas esperanzas de racionalidad práctica para el arte: “cuando se ocupa de las grandes cuestiones prácticas humanas, la filosofía es sencillamente un desastre”. Y pone el ejemplo de lo que revela el retrato de los Arnolfini de Van Eyck sobre el matrimonio frente a la misérrima definición del mismo que Kant da en la *Metafísica de las costumbres*: “la unión de dos personas de diferentes sexos cuyo objeto es la mutua posesión de por vida de los órganos sexuales del otro” *Ibid.*, p. 195.

para la llegada de una cierta clase de conocimiento”¹³⁴. Ese conocimiento es el conocimiento de qué es el arte, de manera que hay una conexión entre la naturaleza y la historia del arte. La historia acaba con el advenimiento de ese auto-conocimiento, al igual que sucede con las historias personales, que terminan con la madurez, entendiendo esta como “conocer –y aceptar– qué o incluso quiénes somos. El arte termina con el advenimiento de su propia filosofía”¹³⁵. En el siglo XX, según Danto, la pregunta de qué es el arte acompaña a cada nueva forma de arte, “al igual que el *Cogito*, según una gran tesis de Kant, acompaña cada juicio, como si cada juicio suscitase la pregunta de qué es el pensamiento. Y así comenzó a parecer como si la razón principal del arte de nuestro siglo fuese perseguir la pregunta de su propia identidad, al tiempo que rechaza todas las respuestas disponibles como insuficientemente generales”¹³⁶. Por eso el relato histórico se ejemplifica en la *Bildungsroman*, la novela de auto-educación que alcanza su clímax en el reconocimiento del yo por parte del yo. Así lee Danto a Hegel, como si afirmase que la historia filosófica del arte consiste en ser absorbida finalmente en su propia filosofía, para hacer posible, así, la filosofía del arte.

En nuestra época, y ya desde hace varias décadas, el arte depende cada vez más de la teoría para ser arte; la teoría no es algo externo a un mundo que busca comprender, sino que al comprender su objeto tiene que comprenderse a sí misma. En nuestra época, “los objetos tienden a cero mientras su teoría tiende a infinito, de modo que prácticamente todo lo que queda al final *es* teoría y el arte se evapora finalmente en un brillo de puro pensamiento sobre sí mismo y queda, por así decir, solamente como el objeto de su propia conciencia teórica”¹³⁷. El arte, en este sentido y siguiendo la terminología de Sartre, deja de ser un *pour soi*, algo invisible para sí mismo, una pura nada, y se vuelve de pronto un objeto para sí mismo¹³⁸. Por eso podemos decir que el arte ha llegado a su fin. El arte que, sin duda, se seguirá haciendo en el período posthistórico dará lugar a obras que carecerán de la importancia y el significado histórico que durante mucho tiempo se esperaba que tuviesen. “El estadio histórico del arte se ha acabado una vez que se sabe qué es el arte y qué significa”¹³⁹. El artista deja paso al filósofo. “Cuando los sujetos de un período pueden dar una respuesta satisfactoria al historiador, el período habrá mostrado ya su cara externa y de alguna manera habrá acabado como período”¹⁴⁰. He aquí el hegelianismo de Danto.

¹³⁴ *The philosophical disenfranchisement*, p. 107.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ *Ibid.*, p. 110.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 111.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 205.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 111.

¹⁴⁰ *La transfiguración del lugar común*, p. 294.

Para Hegel el fin de la historia es la consecución de la libertad. Danto comprende que la historia del arte es una continua supresión de límites: el arte ya no tiene que ser bello, ni mimético, ni desplegar formas en el espacio pictórico, ni ser el producto “del toque mágico del artista”¹⁴¹, de ahí que haya que comprender que “era a su relación con una teoría emancipatoria a lo que [las *Cajas Brillo* y objetos semejantes] debían su identidad como obras de arte”¹⁴². Por eso Danto concede tanta importancia filosófica al análisis del arte de su época:

“Llegué a sentir que con la *Caja Brillo* se había tocado el verdadero meollo de la cuestión filosófica de la naturaleza del arte. En íntima conexión con esto, comencé a creer, apropiándome de la famosa tesis de Hegel, que con el desvelamiento o descubrimiento de su verdadera naturaleza filosófica, el arte llegaba al fin de su historia, que aquella exposición en la Galería Stable suponía lo que un poco traviesamente llamé el fin del arte”¹⁴³.

La *Caja Brillo* y el arte pop en general subvierten la enseñanza platónica según la cual el arte mimético está en el nivel inferior de la realidad. La idea de cama, la cama del carpintero y la pintura de la cama configuran tres estratos ontológicos bien diversos, como nos relata Platón en la *República*. Pues bien, en los sesenta, las camas reales (las del carpintero, al menos) entraron en el mundo del arte y se colgaron (o no) en las paredes por obra de Rauschenberg o de Oldenburg¹⁴⁴. De este modo, la separación entre arte y realidad se cerró y ambas se volvieron indistinguibles. Y esto es algo que hizo el arte pop, y no precisamente la filosofía del arte. “El arte mostró a través del pop cuál era la pregunta filosófica natural sobre el arte. Era esta: ¿qué diferencia una obra de arte de algo que no lo es si, de hecho, parecen exactamente iguales?”¹⁴⁵ Mientras se pudo señalar qué era el arte mediante ejemplos, es decir, mientras hubo diferencias perceptibles, esa pregunta no tenía cabida. Lo que Warhol hizo notar es que nadie puede decir cuándo algo es una obra de arte simplemente mirándolo, de modo que no se puede enseñar el significado del arte mediante ejemplos, aunque siga habiendo una diferencia entre arte y no-arte, entre obras de arte y “meras cosas reales”, pero esa diferencia no es discernible meramente mediante la observación. Danto subraya que “la demostración de que las diferencias son invisibles despojaba de toda utilidad filosófica al ojo, tan apreciado como órgano estético cuando se creía que la diferencia entre el arte y el no-arte era visible”¹⁴⁶. Por eso, lo que hace que el arte pop sea arte “sólo tiene una relación accidental con las cualidades estéticas que provocan

¹⁴¹ *Más allá de la caja Brillo*, p. 20.

¹⁴² *Ibid.*, p. 21.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *The philosophical disenfranchisement of art*, pp. 35-37.

¹⁴⁵ *Después del fin del arte*, p. 179.

¹⁴⁶ *Más allá de la caja Brillo*, p. 20.

su éxito comercial”¹⁴⁷. Lo que el ojo encuentra solo explica su interés y valor como arte comercial (lo que parece indicar que Danto conserva la idea de que el arte comercial es fundamentalmente “estético”) y por sí solo no puede dar cuenta de la diferencia entre arte comercial y arte elevado.

La pregunta filosófica sobre la naturaleza del arte surge dentro del mundo del arte debido a las presiones de los artistas sobre los límites del concepto: “solo cuando quedó claro que cualquier cosa podía ser una obra de arte se pudo pensar en el arte filosóficamente”¹⁴⁸. La misma obra de arte es la que plantea, desde sí misma, la pregunta de por qué ella misma es una obra de arte. Y, para Danto, “la *Caja Brillo* demostró (...) que la diferencia entre el arte y el no-arte es filosófica y trascendental”¹⁴⁹. Esta idea, en conexión con la tesis filosófica hegeliana de que el arte alcanza su final y deviene filosofía, es la que ronda la mente del mundo del arte de los años 60, en que el arte mismo suscita la pregunta por su verdadera identidad, con lo que se convierte “en la ocasión de la filosofía”¹⁵⁰.

Una vez que han desaparecido las diferencias perceptivas entre arte y no arte, el arte alcanza, según Danto, su autoconciencia filosófica y así se llega a la posthistoria del arte, en la que cualquier cosa puede ser una obra de arte. ¿Qué significa vivir en este mundo? “Para mí –dirá Danto– es inventar una crítica de arte adecuada para un objeto, sea o no una obra de arte, aunque si no lo es –por ejemplo, no es sobre algo– la crítica es vacía. Es imaginar lo que el objeto podría significar si fuera el vehículo de una declaración artística”¹⁵¹. Danto ilustra esta crítica en términos religiosos: piénsese en alguien que beba el vino y reciba el pan en su lengua como un acto religioso, pero no tanto con el espíritu de la transustanciación como de la transfiguración, que ingiera estas sustancias como ellas mismas y autosimbolizándose: el pan como símbolo del pan, el vino del vino y no de la carne y la sangre respectivamente. Ese sería exactamente el espíritu de Warhol: sus sopas eran una celebración sacramental de su realidad terrenal (...), [un] retorno sacramental de la cosa a sí misma a través del arte. Su visión incluía la repetición, una lata de sopa tras otra y tras esta otra, una Marilyn tras otra, hasta que la familiaridad se disuelve y experimentamos lo milagroso de lo banal”¹⁵².

La historia del arte, de este modo, saca a la luz que el hecho de que para ver algo como arte se necesita una teoría de la naturaleza del arte, y es el arte, históricamente considerado, el que suscita desde sí mismo la pregunta por su ser, pero no puede dar la respuesta.

¹⁴⁷ *Después del fin del arte*, p. 135.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 41.

¹⁴⁹ *Más allá de la caja Brillo*, p. 22.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 23.

¹⁵¹ *La madonna del futuro*, p. 31.

¹⁵² *Más allá de la caja Brillo*, p. 136.

“Hasta la forma de la pregunta procedía del interior del arte y la filosofía era incapaz de plantearla, pero una vez formulada, el arte era incapaz de resolverla (...). La historia terminó una vez que el arte mismo se planteó la verdadera forma del problema filosófico, esto es, la cuestión de la diferencia entre las obras de arte y los objetos reales. El momento filosófico se había alcanzado”¹⁵³.

Ahora “ya no existe una linde de la historia para que las obras de arte queden fuera de ella”¹⁵⁴. Aquí llegamos cuando el arte y la realidad se vuelven indiscernibles y la filosofía tiene que hacer su hegeliana tarea, no de normativizar, sino de volver sobre los propios pasos para tomar autoconciencia de sí. De Hegel en adelante, según Danto, todo el movimiento modernista se caracteriza por los manifiestos constantes que pretenden definir filosóficamente el arte, algo que Hegel en cierto modo previó. El arte se convirtió en algo más filosófico que sensible y por eso la estructura del mundo del arte, desde Hegel, no buscó tanto crear arte por sí, sino “crear arte explícitamente para el propósito de saber filosóficamente qué es el arte”¹⁵⁵. Y esto es estrictamente tarea del arte, según Danto, porque, en su opinión, la filosofía del arte tras Hegel “fue singularmente estéril, con la excepción de Nietzsche y quizá de Heidegger”¹⁵⁶, lo cual es una afirmación, sin duda, muy aventurada, ya que deja fuera de la lista a autores como Collingwood, Croce, Pareyson, por no hablar de la enorme tradición británica y francesa que pensó de un modo completamente independiente de Hegel (Ruskin, Swinburne, Pater, etc.).

El elemento clave, en todo caso, es que es la historia del arte la que hace posible la manera correcta de pensar filosóficamente acerca del arte, “cuando la naturaleza filosófica del arte se alzó como pregunta dentro de la historia del arte mismo”¹⁵⁷. La pregunta filosófica relativa a la naturaleza del arte no se pudo hacer hasta que la misma historia del arte la posibilitó, es decir, hasta que apareció una obra como la *Caja Brillo*. Una vez que la pregunta se hace posible, se alcanza un nuevo nivel de conciencia filosófica: el arte ya no carga con la responsabilidad de su propia definición filosófica, sino que la traslada a los filósofos del arte, que han de elaborar definiciones que capten todo, sin excluir nada¹⁵⁸ y ello significa que no hay dirección artística privilegiada a partir de ahora y, obviamente, que la pintura ya no es el vehículo principal del desarrollo histórico, sino un medio más entre otros muchísimos medios¹⁵⁹. “De repente, en el arte avanzado de los años sesenta y setenta, la filosofía y

¹⁵³ *Después del fin del arte*, p. 163.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 164.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 62.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 61.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 68; *La transfiguración del lugar común*, p. 17.

¹⁵⁹ *Después del fin del arte*, p. 192.

el arte convergían. De repente era así, y se necesitaban el uno al otro para autorreconocerse¹⁶⁰.

En el prefacio a la edición española de *Más allá de la Caja Brillo*, Danto señala que este proceso ha de entenderse en términos hegelianos, y también teológicos: “lo que a través del arte surgía era una pregunta (...): ¿Cómo puede una cosa ser una obra de arte cuando no lo es otra que se le parece mucho? Así formulada, parece como si la respuesta tuviera que ser arbitraria, como el otorgamiento de la gracia en la teología calvinista¹⁶¹. Al contrario, para Danto no es una cuestión arbitraria, sino histórica, en el sentido hegeliano de la historia como conciencia del espíritu, que Danto traduce en una lucha del arte mismo por lograr su propia autoconciencia, dialéctica que alcanza su fin (el fin del arte al alcanzar esta autoconciencia) “el 17 de abril de 1964 en la calle 74 este de Manhattan¹⁶², encarnada en la *Caja Brillo* (aunque Danto afirma que esto lo dice “como broma”). Danto hace así una “profecía del presente” que consiste en ver el presente como una “revelación”: “éste es el estado final, la conclusión de un proceso histórico cuya estructura cambió de golpe visiblemente¹⁶³. Una vez que se alcanza esa autoconciencia, la historia ha concluido y el arte se libera de una carga que, ahora sí, puede pasar a los filósofos. “Entonces, los artistas se libraron de la carga de la historia y fueron libres para hacer arte en cualquier sentido que desearan, con cualquier propósito que desearan, o sin ninguno. Ésta es la marca del arte contemporáneo y, en contraste con el modernismo, no hay nada parecido a un estilo contemporáneo¹⁶⁴. Danto insiste por doquier en este aspecto de libertad que supone el fin de la historia del arte:

“Los artistas ya no necesitaban ser filósofos. 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 momento histórico el pluralismo se convirtió en la verdad histórica objetiva. Si una dirección es tan buena como la otra, ya no hay un concepto de dirección que pueda aplicarse. Desde la perspectiva de la historia, no había nada que elegir entre el pop, el mini-

¹⁶⁰ *La transfiguración del lugar común*, p.17.

¹⁶¹ *Más allá de la caja Brillo*, p. 15.

¹⁶² *Ibid.*, p. 16.

¹⁶³ *Después del fin del arte*, p. 79. En *Más allá de la caja Brillo*, pp. 127-128, Danto hace referencia a diversos momentos narrativos en la historia de Occidente que interpreta en esta clave. El Renacimiento, que es un relato de posesión, pérdida y reencuentro, que “tiene en su propia forma algo de cadencia cristiana de Paraíso, Caída y Redención que devuelve al Paraíso” (p. 127) y que llega al final: una vez levantados, ya no volveremos a caer. “Así, en un sentido importante, la misma historia había terminado” (p. 127) y pasamos a la era de las academias. El segundo momento es la Ilustración, la llegada de la humanidad a la madurez, en términos de Kant, con lo que también la historia termina y sólo queda continuar el relato con cosas como el superhombre, que no es más que continuación del relato ilustrado. El tercer momento sería la modernidad, que empezaría con Van Gogh y Gauguin, que buscan sus influencias fuera de occidente.

¹⁶⁴ *Después del fin del arte*, p. 42.

malismo, el realismo, el expresionismo o lo que fuese. La historia, en efecto, había terminado"¹⁶⁵,

aunque el mismo Danto no tomaría conciencia de eso hasta los años 80, cuando empezó a escribir sobre el fin del arte.

Con la llegada de la filosofía al arte, lo visual desaparece y se vuelve "tan poco relevante para la esencia del arte como lo bello. Para que exista el arte ni siquiera es necesaria la existencia de un objeto, y si bien hay objetos en las galerías, pueden parecerse a cualquier cosa"¹⁶⁶. Para Danto la historia del arte no es algo que proporcione una serie de hechos interesantes, pero externos, sobre obras que serían completamente accesibles sin este conocimiento. Al contrario, "hay que abandonar la imagen familiar del espectador históricamente ignorante subyugado por el poder intemporal de las obras de arte"¹⁶⁷. Y ello se debe a que, como se ha señalado repetidamente, dos objetos indiscernibles de períodos históricos diferentes serán "obras de arte muy diferentes, con diferentes estructuras y significados, que exigen diferentes respuestas"¹⁶⁸, es decir, exigen interpretaciones distintas relativas a su contenido, constreñidas por los límites de la historia.

Danto insiste en varios lugares en el hecho de que en los años 60 es el arte mismo, y no la filosofía, quien resolvió el problema filosófico sobre el arte (lo que ha llevado a muchos a preguntarse si el filósofo es Danto o más bien el mismo Warhol)¹⁶⁹, con lo que la historia del arte habría llegado a su fin, al menos si nos atenemos a esa lectura dantiana de la dialéctica hegeliana del Espíritu Absoluto, según la cual el arte posibilita la filosofía y, una vez hecho eso, el arte ya no tienen misión histórica alguna en la dialéctica del Espíritu¹⁷⁰. La obra de Duchamp (el célebre urinario), según Danto, confirmaría esta dialéctica, ya que "plantea la cuestión de la naturaleza filosófica del arte desde *dentro* del arte, lo que implica que el arte ya es filosofía de una forma vívida y ya ha cumplido con su misión espiritual al revelar su esencia filosófica. Esta tarea puede ser entregada ahora a la filosofía propiamente tal, que está equipada para ocuparse de su propia naturaleza directa y definitivamente. Así, lo que el arte habrá logrado finalmente como su cumplimiento y satisfacción es la filosofía del arte"¹⁷¹. De este modo, la "entelequia", el estado final de com-

¹⁶⁵ *Más allá de la caja Brillo*, p. 212.

¹⁶⁶ *Después del fin del arte*, p. 44.

¹⁶⁷ *The philosophical disenfranchisement of art*, p. xi.

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ El mismo Danto señala que las principales obras de Warhol suponen una respuesta a problemas filosóficos, y sostiene que buena parte de la estética contemporánea es una respuesta a los retos que Warhol le puso, por lo que, en cierto sentido, "estaba haciendo filosofía al hacer el arte que le hizo famoso". *Andy Warhol*, p. 135.

¹⁷⁰ Este mismo hecho, a saber, que arte, religión y filosofía pertenezcan al espíritu absoluto, nos autoriza a pensar que sus características definitorias son en buena medida intercambiables. Y esta es seguramente la razón por la que Danto utiliza tantos esquemas religiosos.

¹⁷¹ *The philosophical disenfranchisement*, p. 16.

pletud en el que algo alcanza la forma en la que alcanza su ser, en el caso del arte, el fin y la consumación de su historia, es

“la comprensión filosófica de lo que es el arte, una comprensión lograda (...) a través de los errores que cometemos, de las sendas falsas que seguimos, de las imágenes falsas que abandonamos hasta que aprendemos dónde se encuentran nuestros límites y, entonces, cómo vivir dentro de esos límites. La primera senda falsa ha sido la identificación total del arte con la pintura. La segunda fue la estética materialista de Greenberg, donde el arte se separa de lo que hace convincente al contenido pictórico, por lo tanto, de la ilusión, y se dirige hacia las propiedades materiales palpables del arte, que difieren esencialmente en cada medio de expresión”¹⁷².

La historia del arte, para Danto, se habría dividido, hasta este momento final, en dos episodios: el episodio Vasari y el episodio Greenberg. Aquel concibe el arte como representacional, como una mejora de las apariencias visuales (y piensa la mimesis como poseedora de una historia y un progreso) y acaba, en pintura, cuando esta se vio superada en ese aspecto por el cine¹⁷³. Entonces el modernismo empezó a pensar sobre cuál había de ser el papel de la pintura y Greenberg concluyó que se trataba de la reflexión sobre las condiciones materiales del medio, es decir, se utilizó la misma disciplina para criticar la disciplina en cuanto tal, como sucede, por ejemplo, con la filosofía moderna, que es crítica de sus mismas condiciones de posibilidad (ahora bien, esto suscita la pregunta de por qué no se da entonces esto al mismo tiempo que en la filosofía, sino ya a finales del siglo XX). El modernismo, en este sentido, sería una crítica de las artes que incorporan elementos, préstamos de un medio ajeno al arte en particular, o al menos así interpreta Danto las proclamas que Greenberg hace en su “Modernist painting”. Se trata de una búsqueda de una pureza casi religiosa: “la historia del modernismo es una historia de purgación o purificación genérica, del desembarazarse del arte de cualquier cosa que no le sea esencial”¹⁷⁴. De hecho, en *Después del fin del arte*, Danto insiste también en el impulso “herético” de los jóvenes artistas que, como Hopper, se oponían a la abstracción en pro del realismo¹⁷⁵: la división tenía una intensidad casi teológica, y en otro estadio de la civilización. De hecho, frente al expresionismo abstracto, que parece una religión misteriosa, con sus chamanes y sus procesos ocultos, donde todo aquello sobre lo que los artistas vierten pintura se convierte en una obra de arte —“del mismo modo que

¹⁷² *Después del fin del arte*, p. 155.

¹⁷³ La concepción que Danto tiene de la mimesis, no obstante, es limitada. Para él, desde Aristóteles hasta el siglo XX domina el estilo mimético. Cf. *Después del fin del arte*, p. 80. Pero el concepto de mimesis no sólo no es aplicable a lo largo de todos esos siglos sino que, cuando es aplicable, adquiere significados muy diversos, incluso contrarios. Sobre el concepto que Danto maneja de imitación, véase su detallado análisis en *La transfiguración del lugar común*, pp. 109ss.

¹⁷⁴ *Después del fin del arte*, p. 108.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 173.

cualquier cosa se convierte en sagrada cuando se la bendice¹⁷⁶— el arte pop celebra las cosas más comunes. El expresionismo abstracto, por muy espontáneo que parezca, está inundado de reglas respecto a lo que el cuadro debe parecer y a cómo ha de hacerse, de ahí las polémicas entre los mismos artistas, que, en cuanto intuían una mínima figuración en la obra de algún artista, sin más lo “expulsaban” de su grupo de abstracción. Y por eso Danto dice que, a diferencia de la pintura tradicional, una tela del expresionismo abstracto “sólo podía ser arte. Por ejemplo, no pudo tener una función social en murales, o insertarse en el trabajo artesanal de la pintura tradicional (...) de ahí que haya existido, más que nada, para ser coleccionado¹⁷⁷, lo que, en contraste con la pintura vasariana, lo apartó de la vida. Pero en realidad eso suponía cumplir el requisito de Greenberg, a saber, tener su propia historia autónoma.

El relato greenbergiano “continúa naturalmente el relato vasariano, en que la sustancia del arte se vuelve lentamente el sujeto del arte¹⁷⁸. El paso del relato de Vasari al de Greenberg fue un paso de la dimensión de uso de las obras de arte a su capacidad de mencionar. Según esto, la crítica pasaría de interpretar qué eran las obras a describir qué eran. Se pasa del significado al ser, “de la semántica a la sintaxis¹⁷⁹. Por eso, los que seguían en el primer relato pensaron que la pintura modernista no era arte, pues la historia vasariana ya no se podía continuar.

Este cambio —el paso del modelo mimético al modernismo— no es, para Danto, semejante al paso del renacimiento al manierismo, al barroco, rococó, neoclasicismo, romanticismo o impresionismo. Para algunos, como Roger Fry o Daniel-Henry Kahnweiler, el modernismo ha concluido un relato y empieza otro nuevo (y en distintas culturas del arte se darían distintos relatos). Pero Danto no es de esta opinión. Para él, el pop concluye este relato porque termina la historia de la pesquisa del arte tras su identidad filosófica y liberó a los artistas para hacer lo que quisieran¹⁸⁰. El pop vino a recuperar el contacto perdido entre arte y vida, superando el análisis formalista, que convertía todo en un museo y hacía de todo un objeto de exposición y deleite formal. Con ello, la modernidad termina¹⁸¹. Por eso se entiende que Greenberg nunca fuera capaz de incorporar el pop a su propio relato legitimador. “La intuición de Warhol —dirá Danto— fue que nada que un artista pudiera hacer nos aproximaría más a lo que el arte buscaba de lo que la realidad ya nos proporcionaba¹⁸².

Para trazar bien este desarrollo histórico, Danto analiza la obra de Greenberg, “Toward a new Laocoon” (1939), en la que este veía la abstracción como

¹⁷⁶ *Más allá de la caja Brillo*, p. 137. Cf. *Andy Warhol*, pp. 8ss.

¹⁷⁷ *Después del fin del arte*, p. 151.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 117.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 156.

¹⁸⁰ *Después del fin del arte*, p. 180.

¹⁸¹ *Más allá de la caja Brillo*, p. 129.

¹⁸² *Ibid.*, p. 138.

históricamente inevitable¹⁸³. Greenberg, de este modo, se inserta en una determinada filosofía de la historia donde las cosas acontecen por una razón que la misma historia puede explicar. El formalismo, de este modo, sería una necesidad histórica que va ubicando a los artistas en diferentes escalones en función de esa determinada cronosofía, de tal manera que los artistas realistas se situarían un escalón más abajo que los abstractos. Esto, en realidad, viene dado por el desarrollo de la historia del arte, es decir, por el constructo cultural que constituye el arte, no porque haya propiedades más valiosas en Miró que en Hopper, por citar los ejemplos que Danto aduce. Lo valioso no está en el artista ni en su obra, sino en la interpretación que hace que su obra sea obra de arte y que la ubica, en función de esta cronosofía, en un estadio u otro. Es esta misma historia la que va decretando las diferencias. Danto señala que “la diferencia entre los independientes y los académicos fue sólo momentánea, en contraste con la diferencia entre ambos y el cubismo o el fauvismo, como hoy tiene mucha menos importancia la diferencia entre figuración y abstracción (dado que ambas son formas de la pintura) que la diferencia entre cualquier tipo de pintura y el vídeo, digamos, o el arte performativo”¹⁸⁴. En este proceso, el arte pop, fundamental en el relato de Danto, hace que la formulación de la historia del arte cambie por completo, aunque eso no se perciba a principios de los sesenta “cuando el arte y la pintura eran virtualmente sinónimos”¹⁸⁵.

En *Después del fin del arte*, Danto habla, en otros términos, de una era de la imitación, seguida de una era de la ideología, a la que sigue la era posthistórica, en la que vale todo, que se corresponde con el relato político de Hegel en el que primero uno era libre, después algunos y finalmente todos los hombres lo son¹⁸⁶: primero sólo la mimesis era arte, después varias cosas, pero cada una de ellas trató de aniquilar a sus competidoras, y finalmente desaparecieron todas las restricciones filosóficas o estilísticas. Es el fin del relato. Ahora no hay una cosa más correcta que otra. “De hecho, no hay direcciones. Y esto es lo que quería decir con el fin del arte cuando empecé a escribir sobre eso a mediados de los ochenta. No que muriera o que los pintores dejaran de pintar, sino que la historia del arte, estructurada mediante relatos, había llegado al final”¹⁸⁷. Los relatos legitimadores que definieron tanto el arte tradicional –así lo denomina Danto– como el modernista habían llegado a un final, y “el arte contemporáneo no se permite a sí mismo ser representado ya por relatos legitimadores”¹⁸⁸. En el momento posthistórico ya no hay una linde de la historia: “el nuestro es un momento de profundo pluralismo y total tolerancia, al menos (y tal vez solo) en arte. No hay reglas”¹⁸⁹. Este mundo posthistórico

¹⁸³ *Después del fin del arte*, p. 173.

¹⁸⁴ *Ibid.*, pp. 174-175.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 175.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 80-81.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 180; pp. 69-70; *Más allá de la caja Brillo*, p. 206.

¹⁸⁸ *Después del fin del arte*, p. 22 (traducción modificada).

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 23.

es visto por Danto, en cierto modo, como una imagen, si bien no especular, sí podríamos decir que semejante en ciertos aspectos, a la que delinea Hans Belting en su *Bild und Kult*, una época del arte antes del arte, donde el concepto de arte (antes de ca. 1400 d.C.) aún no había aparecido¹⁹⁰, aún no se había creado el relato que se centró en la pintura y arrojó fuera de la linde de la historia lo que no se ajustaba a ese relato, que empieza a distinguir entre arte y artesanía, entre el *Perseo* de Cellini y su salero. Entonces todos los medios eran legítimos, como lo serán para los artistas posthistóricos, donde todo es una opción y nada un imperativo. Con Warhol termina la historia del arte (y no con el minimalismo, por ejemplo) porque los demás movimientos aún ponen restricciones a lo que puede ser arte. Duchamp, por ejemplo, considera que las obras de arte deben ser objetos carentes de elementos estéticos, con lo que no todo objeto puede ser un *readymade*. Así, quizá lo más característico de Warhol sea la expansión del concepto de artista como alguien que no se limita a un medio, sino que tiene libertad para utilizar el soporte que le apetezca.

En la posthistoria, después del fin de la historia del arte, estamos en transición desde la era del arte hacia otra cosa, aún no sabemos cuál. No se trata, pues, de que el arte haya muerto, sino, en sintonía con la idea hegeliana, de que se ha entrado en una nueva etapa: “ningún arte nuevo podía sustentar ningún tipo de relato acerca de qué podría ser considerado como su etapa siguiente. Lo que había llegado a su fin era ese relato, pero no el tema mismo del relato”¹⁹¹. Danto considera que el arte ya no es posible en términos de una narración histórica progresiva. El relato se ha acabado.

“Pero esta era en realidad una idea liberadora (...). Liberaba a los artistas de la tarea de hacer más historia. Liberaba a los artistas de tener que seguir ‘la línea histórica correcta’. Lo que realmente significaba era que cualquier cosa podía ser arte, en el sentido de que nada podía ya excluirse. Fue un momento –yo diría el momento– en el que la perfecta libertad artística se había hecho real. Dadá creía ser una forma de libertad artística, pero en realidad no era más que un estilo. Pero una vez que el arte había acabado, uno podía ser abstraccionista, realista, alegorista, pintor metafísico, surrealista, paisajista o pintor de naturalezas muertas o de desnudos. Podía ser artista decorativo, artista literario, anecdotista, pintor religioso, pornógrafo. Todo estaba permitido, pues ya no quedaba nada históricamente exigido. Llamo a esto el Período Posthistórico del Arte, y no existe ninguna razón para que termine nunca. El arte puede ser dictado desde el exterior, sea por la moda o por la política, pero el dictado interno, por el pulso de su propia historia, es ya algo del pasado”¹⁹².

Obviamente se seguirán haciendo obras de arte (como también pensaba Hegel), pero “lo que ha caducado es una cierta forma de contar la historia

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 54; 164.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 29.

¹⁹² *Más allá de la caja Brillo*, p. 24.

del arte como una historia de descubrimientos y rupturas progresivos¹⁹³. Se acabaron los relatos, por eso estamos también en un “período postnarrativo del arte”¹⁹⁴ en el que no hay nada que pueda ocupar el vacío del relato del arte occidental que ha dominado hasta ahora (como la muerte de Dios en los mismos términos, ya anunciada también por Hegel). Pero esto no significa que no exista una “esencia transhistórica del arte”, sino que esta se revela sólo a través de la historia. No cabe identificar esa esencia con un estilo particular, como hicieron los manifiestos modernistas¹⁹⁵. La práctica posthistórica requiere otro modo de crítica, pluralista. Las fronteras entre artista y marchante, crítico, entre galería y calle, y entre las artes mismas han desaparecido. “Hemos entrado en un período del arte tan absoluto en sus libertades –opina Danto– que el arte no parece sino un nombre para un juego infinito con su propio concepto: como si la idea de Schelling de un estado final de la historia como ‘un océano universal de poesía’ fuese una predicción hecha verdad”¹⁹⁶. Que no haya pasado nada en arte en los últimos 30 años¹⁹⁷ indica que estamos en la mayor época de libertad que el arte haya conocido, pero también da a entender que son las instituciones las que determinan ya el curso de la historia del arte, como pone de manifiesto Danto al hablar del papel de las revistas, las galerías, etc. Es posible que siempre haya sucedido eso, pero la novedad, seguramente, sea que ahora los intereses son internos a las instituciones.

Danto expone esta tesis del fin del arte, una vez acabada la era del arte, en paralelo con la idea de Joaquín de Fiore de las tres edades, del Padre (que acaba con la venida del Hijo), del Hijo y del Espíritu Santo. Joaquín de Fiore no afirma que aquello cuyo cumplimiento histórico está en edad del Padre se extinga o que sus formas de vida desaparezcan de repente en la Edad del Hijo: puede continuar existiendo una vez que pasa el momento de su misión histórica, como un fósil histórico, tal como podría pensarse que Joaquín de Fiore pensaba de los judíos, cuyo tiempo en la historia ha pasado, aun cuando sigan existiendo y sus formas de vida puedan evolucionar de modo impredecible, pero su historia ya no coincidirá con la “historia de la Historia”¹⁹⁸. Hegel pensaba, de modo parecido, que durante un período de tiempo las energías de la historia coincidieron con las energías del arte, pero que ahora la historia y el arte van en direcciones diferentes y aunque el arte siga existiendo en lo que Danto llama “la manera posthistórica”, su existencia ya no tiene significación histórica. “Venga lo que venga después ya no importará, porque el concepto de arte está internamente agotado”¹⁹⁹. Estamos en una fase en la que el arte puede ser cualquier cosa, y por eso el arte ha agotado su misión conceptual,

¹⁹³ *Ibid.*, p. 25.

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ Cf. *Después del fin del arte*, p. 65.

¹⁹⁶ *The philosophical disenfranchisement*, p. 209.

¹⁹⁷ Cf. *Después del fin del arte*, p. 164.

¹⁹⁸ *The philosophical disenfranchisement*, p. 84.

¹⁹⁹ *Ibid.*

con lo que hemos llegado a un estadio de pensamiento que está fuera de la historia, donde podemos contemplar la posibilidad de una definición universal de arte que ya no será amenazada por el derrocamiento histórico. Pero esta definición universal, una teoría cerrada, debe permitir la apertura en la clase de casos, y debe explicar esta apertura como una de sus consecuencias. La postmodernidad es la celebración de esta apertura. En el arte posthistórico ya no tiene sentido buscar otra historia para el mismo. Es la filosofía la que toma el relevo, y la filosofía no tiene una fase posthistórica, porque cuando se encuentra la verdad ya no queda nada que hacer. Ahora los filósofos tienen que dar la filosofía que el arte ha preparado para ellos. Y de aquellos, Danto dice: “yo no soy más que su profeta”²⁰⁰. Ahora bien, cabe pensar que esto es otro modo de lograr la estrategia platónica de sustituir el arte por la filosofía (esa inhabilitación filosófica a la que me voy a referir), aunque Danto lo entiende positivamente, como si el arte hubiese recibido un “certificado de autenticidad” por obra de su antiguo enemigo, ya que la definición del arte es un problema filosófico y mientras haya arte habrá filosofía, puesto que las obras de arte no constituyen una clase natural que pueda ser descrita por la ciencia²⁰¹.

Danto resume todo esto en la frase “no necesitamos otro relato”²⁰², en la tradición lyotardiana. El fin del arte, en términos de Danto “significa una legitimación de aquello que ha permanecido más allá de los límites”²⁰³. Una vez que el relato legitimador se agota, entramos en el terreno del “arte contemporáneo”, que no es tanto un estilo o una época (como sí lo es el arte moderno) sino lo que pasa después de que se agote el relato. Por eso Danto cree que la denominación más definitoria para lo que sucede tras el fin del modernismo, en los años 70, es “arte posthistórico”²⁰⁴ o postnarrativo. Los postmodernos habrían empezado a leer el mismo relato modernista en términos de poder, en términos del refuerzo del poder de las instituciones que condicionan al artista, y, entre otras cosas, los museos pasaron a ser considerados depositarios de objetos estigmatizados (pinturas, mayormente). Pero ahora los artistas ya no tienen que hacer “otra muesa más en la historia del arte”²⁰⁵. Danto afirma: “estoy proponiendo que veamos nuestra historia como el desarrollo de un estilo común hasta su límite lógico. Esta historia ha terminado ahora, cuando el límite se nos ha hecho visible”²⁰⁶.

Ahora bien, a pesar de Danto, el fin de la historia es un relato, y de enorme calibre, porque se convierte en un acontecimiento escatológico que reconfigura, como hemos señalado, absolutamente toda la historia del arte, entendida en

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 209-210.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 169.

²⁰² *Después del fin del arte*, p. 188.

²⁰³ *Ibid.*, p. 35.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 39.

²⁰⁵ *Más allá de la caja Brillo*, p. 232.

²⁰⁶ *Ibid.*

términos hegelianos y que, como escatología postulada que es, tiene enormes consecuencias para la comprensión de todo el arte que se ha hecho antes de este fin y para todo el que se hará después. Marx y Engels describían en *La ideología alemana* que en el fin de la historia uno puede serlo todo a lo largo del día, en una suerte de puro cielo, pero, como señalaba Hegel, el arte es para nosotros algo del pasado, no algo que esté reservado a un futuro. Por eso, a diferencia del futuro profetizado por Marx, Danto cree que ese futuro ya ha sucedido para el artista: es un “futuro pasado” en el que puede suceder cualquier cosa:

“Supongo que entramos en un largo período en el que los artistas, impulsados por los críticos, se lanzarán contra límites que en realidad no se pueden romper. Anhele un mundo del arte en el que, una vez reconocido esto, el vital estilo de Occidente decaiga y simplemente deje que los estilos individuales y las vidas de los artistas sean una biografía plural”²⁰⁷.

En estos límites del arte ha habido una profusión de formas artísticas que “han crecido como barrios de chabolas en los bordes de lo que se acostumbraba a pensar como los límites del arte, formas de arte que, en la superficie, parecen esforzarse por hacer retroceder estos límites, por colonizar, por así decir, el lado occidental (*west bank*) de la vida por el arte –formas de arte marcadas por una curiosa efimeralidad e indefinición que voy a designar como artes de la perturbación (*arts of disturbance*)”²⁰⁸. Danto analiza estas artes partiendo primero de la rima del término con masturbación, que es algo que está también en la frontera (ciertas imágenes y fantasías tienen efectos exteriores, imágenes que alcanzan su clímax en el orgasmo y liberan de la tensión; lo mismo hace ese arte de perturbación: producir un espasmo existencial mediante la intervención de imágenes en la vida). Pero el término también retiene el sentido de perturbar, porque estas artes, a veces por su carácter improvisado, representan una amenaza para la realidad de un modo que las artes más atrincheradas ya no pueden lograr. Así, este arte se desarma por cooptación, es decir, incorporándolo instantáneamente en las instituciones del mundo del arte, donde se vuelve inofensivo. El museo y el teatro de vanguardia, se vuelven así “puestos avanzados de la civilización”²⁰⁹. Este arte de la perturbación no se identifica con el arte que perturba, en sentido tradicional, al representar cosas que perturban de maneras que perturban. La perturbación acontece cuando las fronteras aislantes entre arte y vida se rompen de un modo que la mera representación de cosas perturbadoras no puede lograr, puesto que son representaciones a las que se responde como tales²¹⁰. El artista “perturbacional” no se refugia tras las convenciones, sino que abre un espacio que las convenciones tratan de mantener cerrado. Danto reconoce que este arte va a contrapelo de su construcción hegeliana de la historia, pero nos recuerda

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ *The philosophical disenfranchisement of art*, p. 119.

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ *Ibid.*, p. 121.

“desde dónde tuvo que crecer esta empresa que se ha vuelto altamente filosófica, y cada vez más”²¹¹. Este movimiento, en cierto modo, se opondría a “la paradoja de Eurípides”²¹² que ha presidido el desarrollo de la historia del arte, a saber, la total identificación entre arte y vida, de manera que los límites entre ambas desaparecen, y así “una vez consumado el programa mimético, se había producido algo idéntico a lo que ya estaba en la realidad y, al ser igual a ella, surgía la cuestión de qué la convertía en arte”²¹³.

¿Es real, pues, el fin del arte? Danto habla sobre el fin de la historia en “Narration and knowledge”, donde distingue entre el cambio histórico y la representación histórica. Una cosa es el narrativismo *de dictu*, es decir la atribución de rasgos de la representación al cambio real, por ejemplo, la introducción de un final en los textos, en los relatos, y otra cosa el narrativismo *de re*, que sostiene que ese final corresponde a la historia como tal. El fin del arte sería un narrativismo *de re*, porque se corresponde con una configuración de los hechos, con rasgos objetivos del mundo, y, en el caso del relato de Danto, con la creencia de que la historia del arte está narrativamente estructurada. Su fin no depende de la meta que el filósofo haya querido dar a la historia, para justificar la cual habría hecho encajar los acontecimientos en su relato, sino de la propia meta de la historia, que es lo que hace que la narración sea verdadera²¹⁴. Obviamente esto tiene consecuencias metafísicas. Pero Danto no se arredra a este respecto: “después de todo, circulamos por una autopista metafísica y sería provinciano suponer que únicamente pasa por el territorio de la teoría y la crítica de arte”²¹⁵.

6. LA INHABILITACIÓN FILOSÓFICA DEL ARTE

Ahora podemos entender por qué, según Danto, es necesario hacer no tanto una filosofía del arte como una filosofía de la historia del arte, que es la que él trata de llevar a cabo en su obra *The philosophical disenfranchisement of art*, donde estudia dos movimientos de inhabilitación filosófica del arte presentes a lo largo de la historia de la filosofía: la efimerización (es decir, la conversión del arte en algo referido solo al placer y sin capacidad alguna para intervenir en el mundo de la vida) y la reducción del mismo a una forma alienada de filosofía o la absorción por parte de esta (*takeover*)²¹⁶. Ambos movimientos

²¹¹ *Ibid.*, p. 133.

²¹² Con esto se refiere a la lectura nietzscheana de Eurípides, que habría vaciado la tragedia de todo elemento misterioso y sustituido sus personajes míticos por personajes corrientes y molientes.

²¹³ *La transfiguración del lugar común*, p. 58.

²¹⁴ *Más allá de la caja Brillo*, p. 226.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 227.

²¹⁶ *The philosophical disenfranchisement of art*, p. 7 ss. Danto hace notar que el espíritu absoluto hegeliano es la fase final de proceso, “donde la historia está finalizada y no queda más que hacerse consciente de lo que en todo caso no puede cambiarse”. *Ibid.*, p. 4.

los encuentra Danto en los ataques platónicos al arte en la *República* y en la concepción epistemológica del poeta que se expone en el *Ion*.

Para Danto, la conversión de la obra de arte en una imitación es una tesis política que tiene también una intención inhabilitadora: al sacar el arte de la realidad, como un epifenómeno, se la convierte en algo “metafísicamente insustancial”, con lo que el artista queda reducido a un simulador que carece de otro conocimiento que no sea el de cómo imitar. Esa insustancialidad se compensaría con la estetización²¹⁷ (si bien no se sigue la inversa). Danto cree que la estetización opera la suprema deslegitimación, porque la obra queda reducida a su función de gratificación, cosa que se opera en la *Crítica del juicio* de Kant, con su insistencia en el desinterés y en su correspondiente “finalidad sin fin”²¹⁸ y que acabará en la teoría de Santayana de la belleza como placer objetivado (contemplado, no sentido) y en la de la “distancia estética” de Edward Bullough, que deja a la obra sin efecto alguno, de tal modo que la caracterización de algo como arte “llegó a cumplir una función muy parecida a la campana que el leproso tenía que hacer sonar para abrirse un camino sanitario en la sociedad. En la medida en que se aceptaba como *arte*, nadie estaba en peligro de contagio”²¹⁹. Tanto en Platón como en Kant, en la medida en que ser humanos es tener intereses, el arte “es una suerte de lugar de vacaciones ontológicas respecto a nuestras preocupaciones definitivas como seres humanos, y respecto a las cuales, según ello, no hace que suceda nada”²²⁰. Sin embargo, lo que en el fondo late es la creencia de que el artista posee un poder enorme, tanto que es necesario acometer esta tarea de convertir el arte en algo efímero²²¹.

Lo mismo sucede en el caso de Schopenhauer que, si bien tiene en mayor estima el arte que Platón y que Kant, también concuerda con la idea de que el arte no hace que suceda nada en el orden de las cosas y las causas. Su capacidad, precisamente, consiste en sacarnos de ese orden y ponernos en un estado de contemplación de las cosas eternas. El genio conoce las ideas (platónicas) de las cosas, y la obra de arte es un medio que facilita este conocimiento, es decir, “una ventana metafísica a través de la cual podemos ver las realidades más profundas” pero que no hace ninguna contribución propia: “es algo para ver a través de él, pero él mismo no es para ser visto: cuanto más transparente, mejor”²²². Según Danto, Schopenhauer, por esta razón, no dice sobre el arte nada nuevo respecto a lo que decía la teoría mimética, que pide a la obra presentar el objeto imitado y entiende el arte como un *medium* que sacrifica su

²¹⁷ *Más allá de la caja Brillo*, pp. 178-179.

²¹⁸ Danto señala como ejemplos de esta el trabajo, aparentemente con un propósito, pero en realidad sin ninguno, que hacían las mujeres cuando se convertían en señoritas: bordado, acuarela, calceta...

²¹⁹ *Más allá de la caja Brillo*, p. 182. También *The philosophical disenfranchisement of art*, p. 11.

²²⁰ *The philosophical disenfranchisement of art*, p. 9.

²²¹ *Ibid.*, p. 128.

²²² *Ibid.*, pp. 23-24.

identidad para que otra realidad se haga presente. Sin embargo, para Danto, como hemos visto, la reciente historia del arte ha constituido un esfuerzo filosófico por reafirmar su propia identidad y centrarse en sí mismo y no en aquello por lo que supuestamente está, y una de sus estrategias para lograr esto es hacer que objetos reales sirvan como medio del arte. “La teoría de la transparencia –afirma Danto– elimina de la consideración estética todo menos el contenido de la obra, siendo el resto excrecencia que no está relacionada con la esencia del arte. La teoría de la realidad elimina del arte todo menos la realidad que sería el contenido de la obra tal como lo interpreta la teoría de la transparencia”²²³. La teoría de la transparencia manda tomar un objeto y representarlo con la mayor transparencia; la teoría de la realidad manda tomar un objeto y hacer que sea obra de arte. A este respecto, Danto habla de la “teoría de lo opaco”, que sostiene que la obra de arte es solo el material del que está hecha, y en este caso se aplicarían a la obra de arte los mismos predicados que se aplican a su homólogo material. Pero si aplicamos un predicado artístico, estamos dejando atrás el material y estaríamos tratando con la obra de arte, que ya no puede identificarse con la materia²²⁴.

Se comprende ahora por qué Danto puede afirmar que “la historia del arte es la historia de la supresión del arte”²²⁵. Así, expresamos una ontología en la que la realidad queda inmunizada contra el arte (que es el territorio de apariencias, sombras e ilusiones) y luego, siguiendo el análisis de Nietzsche, racionalizamos el arte, al racionalizar todo lo real, y al identificar, como hace Sócrates, verdad con belleza, decretamos que no hay nada bello que no sea racional. Así acontece, según Nietzsche, la muerte de la tragedia, que encuentra su terrible belleza en lo irracional, y la muerte de la comedia, que para Sócrates llega a la misma cosa. Para Danto, “a partir de la victoria más profunda que la filosofía haya conocido nunca, la historia de la filosofía ha oscilado entre el esfuerzo analítico por efimeralizar y, así, desactivar el arte, o por conceder un cierto grado de validez al arte considerando que hace lo que hace la filosofía, solo que de un modo zafio”²²⁶. En vez de pensar el arte como algo con lo que el filósofo tiene que tratar para completar su edificio filosófico, “el arte es la razón por la que se inventó la filosofía, y los sistemas filosóficos son al final arquitecturas penitenciarias que es difícil no ver como laberintos para mantener dentro a los monstruos y protegernos frente a un profundo peligro metafísico”²²⁷. Danto señala que el proyecto que surge en el siglo XVIII –la estética en su conjunto–, tiene una intencionalidad política, como la tenía el

²²³ *Ibid.*, pp. 27.

²²⁴ *La transfiguración del lugar común*, p. 230.

²²⁵ *The philosophical disenfranchisement of art*, p. 4.

²²⁶ *Ibid.*, p. 7. Danto señala cómo el positivismo ha establecido esta misma relación entre ciencia y filosofía.

²²⁷ *Ibid.*, p. 12.

proyecto platónico²²⁸. La distancia platónica se refina en la “distancia estética” con lo que la que sale zaherida es la belleza, que queda corrompida por su abuso y es puesta a distancia de la vida y de lo real: lo bello ya no nos dice nada de la realidad, y por eso muchos artistas se cuestionan si su tarea es ya crear belleza, de ahí la máxima de Barnett Newman de que el impulso del arte moderno es el deseo de destrozarse la belleza, o la de Duchamp de que el peligro que hay que evitar es el deleite estético. Por eso concluye Danto, siguiendo a Duchamp, que “desde la perspectiva del arte la estética es un peligro, dado que desde la perspectiva de la filosofía *el arte* es un peligro y la estética es el medio de tratar con él”²²⁹.

7. EL CARÁCTER SIMBÓLICO DEL ARTE

“Crear que la manera correcta de relacionarse con ellas [las obras] es viéndolas es no verlas en sus propios términos en absoluto. Pero la opticalidad está tan profundamente arraigada en nuestra consciencia del arte que quizá no tengamos acceso a ellas salvo por nuestros ojos. Y por tanto las valoramos por sus cualidades estéticas más que por sus cualidades filosóficas”²³⁰.

Para Danto, a lo largo de especulación filosófica sobre el arte se ha supuesto que las obras tienen una “identidad antecedente” y que se las puede distinguir fácilmente de cosas ordinarias²³¹, pero en torno a mediados del XIX se habrían planteado problemas sobre los límites del concepto, sobre todo a partir de la aparición de la fotografía y de la distinción entre arte y artesanía²³². En *La transfiguración del lugar común*, Danto había señalado que la distinción entre obras de arte y cosas ordinarias ya no se podía dar por supuesta, de ahí que surgiese la pregunta por los rasgos esenciales del arte, que no se hubiera podido plantear ni siquiera filosóficamente hasta que, de hecho, la historia del arte posibilitó que las diferencias perceptibles desapareciesen, a partir de los *readymades* de Duchamp o de la célebre *Caja Brillo* de Warhol. Ahora la historia del arte misma abre las puertas a la definición, por eso Danto se enfrenta a la tesis wittgensteiniana de que ni se puede ni se necesita definir el arte en términos de condiciones necesarias y suficientes, por lo que no habría que encontrar más que esa serie de parecidos de familia que Wittgenstein aplicó a los juegos²³³ y, análogamente, Morris Weitz a las obras de arte, entendiendo, así,

²²⁸ En esto coincide con la tesis que desarrolla Terry EAGLETON, *La estética como ideología*, Madrid, Trotta, 2006.

²²⁹ *The philosophical disenfranchisement of art*, p. 13.

²³⁰ *Más allá de la caja Brillo*, p. 114.

²³¹ *La madonna del futuro*, p. 19.

²³² Esta idea la ha desarrollado en detalle Larry SHINER, en *La invención del arte*, Barcelona, Paidós, 2004, pp. 257ss.

²³³ Ludwig WITTGENSTEIN, *Investigaciones filosóficas*, México-Barcelona, UNAM, Crítica, 1988, § 66-67.

el arte como un concepto abierto²³⁴. Pero esa comunidad tiene que tener una causa, sea genética en el caso de la familia, sea causal en el caso de las obras de un mismo autor. Luego es necesario colocarse en un momento anterior.

Danto se opone asimismo a quienes sostienen que identificamos algo como arte, sin más, sin que necesitemos una definición, como trata de mostrar William Kennick en su célebre experimento del almacén (que “muestra” que si entramos en un almacén y se nos pide sacar el arte que hay en él, lo haremos sin problema alguno, porque sabemos usar la palabra “arte” y el sintagma “obra de arte”), porque esto reduce saber qué es el arte a saber usar la palabra arte correctamente, con lo que la filosofía del arte se hace equivalente a una sociología del lenguaje²³⁵. Danto supone que podemos tomar un almacén de cosas indiscernibles de las que contiene el almacén de Kennick, pero que no son arte, con lo que la capacidad de reconocimiento aquí aducida sería sólo contingente, porque lo que no cabe esperar de una definición de arte es que sea la piedra filosofal para reconocer obras de arte²³⁶: “en períodos de estabilidad artística –afirma Danto– se puede llegar a identificar las obras de arte de modo inductivo y pensar que se tiene una definición cuando todo lo que se tiene es una generalización más que accidental”²³⁷, sobre todo porque en el mundo del arte no se da la estabilidad a la que se supone que hace referencia una expresión determinada. Un niño puede identificar a sus tíos sin tener una definición o comprender el concepto de “tío”, de ahí que ser capaz de identificar una obra de arte no implica el dominio del concepto de arte. Ahora bien, eso no significa que no haya que definir, pues el método wittgensteiniano de reconocer ejemplos sin tener una definición, que el autor de Cambridge aplica a los juegos, no funciona en el caso de los indiscernibles. Y la definición, ulterior, es la que permite, retroactivamente, reconocer. El niño reconoce al tío porque existe una definición de “tío” que hace posible ese reconocimiento.

Ahora bien, si el elemento estético no define la obra de arte, ¿cuál es la definición que se puede ofrecer? Para Danto ser una obra de arte es “encarnar un pensamiento, tener un contenido, expresar un significado y por tanto las obras de arte (...) encarnan pensamientos, tienen contenidos, expresan significados, aunque los objetos a los que se parecen no”²³⁸. Es decir, hay condiciones teóricas que hacen que una cosa sea arte, fundamentalmente su significado y ser acerca de algo. El arte se vuelve más filosófico que otra cosa, y la crítica, en cierto modo, deviene una actividad también filosófica. Danto reconoce posteriormente que el mérito de estas dos condiciones, condensadas en la fórmula “x es una obra de arte si encarna un significado”, reside asimismo en su

²³⁴ *La transfiguración del lugar común*, pp. 98 ss.

²³⁵ William E. KENNICK, “Does traditional aesthetics rest on a mistake?”, en *Mind* 67, n. 267 (1958) 317-334.

²³⁶ *La transfiguración del lugar común*, pp. 102-103.

²³⁷ *Ibid.*, p. 104.

²³⁸ *Más allá de la caja Brillo*, p. 115.

debilidad²³⁹. El hecho es que “cualquier representación que no sea una obra de arte puede corresponderse con alguna que lo sea, y la diferencia reside en el hecho de que la obra utiliza el modo de presentación del contenido del objeto no artístico para plantear cómo se presenta el mismo”²⁴⁰. De ahí que Danto se refiera a las obras de arte como objetos semi-opacos, objetos que “presentan un contenido, pero en los que el modo de presentación (...) debe combinarse con el contenido para determinar el significado del objeto. Hay una dimensión retórica en toda obra de arte a consecuencia de esta interacción entre contenido y modo de presentación”²⁴¹. En este sentido, y dado que la retórica es una actividad intencional en la que alguien trata de inducir a otro retóricamente a que responda, hay que afirmar que el arte es una actividad intencional (lo que no significa que sea consciente)²⁴². Se trata de otro argumento más a favor del intencionalismo de Danto.

Frente a Dickie, que pone como contraejemplo a la definición de Danto las pinturas “no objetivas”, que considera que no son acerca de nada, Danto examina ejemplos de obras de Rauschenberg, Malevich, Mondrian, convencido de que todas son acerca de algo. Incluso podría haber un artista que se plantease hacer una obra sobre la nada (que no es lo mismo que sobre nada), como en un escrito de Heidegger²⁴³. Así pues, se comprende que “el arte contemporáneo reemplaza la belleza, en todas partes amenazada, por el significado”²⁴⁴. Y además, este significado debe estar encarnado en el objeto, es decir, la obra debe mostrar aquello acerca de lo que es (aunque no todo aquello que sea sobre algo y encarne su significado tenga que ser una obra de arte, como la caja brillo del supermercado).

Danto reconoce que el arte de los sesenta fue el desencadenante de su reflexión, pero esta aspira a ser universal e intemporal²⁴⁵. Es decir, Danto es esencialista, pero también historicista, por eso afirma:

“como esencialista que soy, 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”²⁴⁶. No veo cómo uno puede hacer filosofía del arte –o del período filosófico– sin esta dimensión de esencialismo. Pero como historicista estoy también comprometido con el punto de vista de que lo que es una obra de arte en un tiempo

²³⁹ *El abuso de la belleza*, p. 63.

²⁴⁰ *La transfiguración del lugar común*, p. 213.

²⁴¹ *The philosophical disenfranchisement of art*, p. 79.

²⁴² *La transfiguración del lugar común*, p. 252.

²⁴³ *La madonna del futuro*, pp. 21-22.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 32.

²⁴⁵ *El abuso de la belleza*, p. 21.

²⁴⁶ Danto señala que también la definición de Dickie es esencialista, de modo que ambos, así, se colocan frente “a la marea wittgensteiniana en boga” (*Después del fin del arte*, p. 265), es decir, contra los antiesencialismos y la reducción del discurso sobre el arte a los “parecidos de familia”.

puede no serlo en otro, y en particular de que hay una historia, establecida a través de la historia del arte, en la cual la conciencia alcanzó con dificultad la esencia del arte –las condiciones necesarias y suficientes”²⁴⁷.

En esa historia y en esa esencia se incluyen también las obras antiguas (cavernas, retablos, fetiches) que fueron hechas antes de que se tuviese el concepto para hablar de arte, cuando el arte se interpretaba en términos de creencias y no estaba pensado para la contemplación. Por eso Danto reconoce que Hegel es el único que a priori pudo explicar la heterogeneidad de las obras de arte, precisamente por su historicismo. De hecho, en la *Estética* de Hegel Danto detecta un pasaje que, en realidad, es casi equivalente a su propia teoría: “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”²⁴⁸. Esto es lo que aparece en *La transfiguración del lugar común* como *aboutness* y encarnación del significado. Por eso Danto se considera esencialista. Pero esta esencia se revela a sí misma a través de la historia. Un objeto que adquiere el estatus de arte en 1965 no podría haberlo alcanzado en 1765. No obstante, dentro de esta intensión (propiedades necesarias y suficientes), la extensión del término obra de arte es abierta: no hay nada que no sea posible para los artistas, no hay ya una linde de la historia²⁴⁹. Esto significa que no hay constricciones a priori acerca de cómo se debe manifestar una obra de arte, y esto es parte de lo que significa vivir al final de la historia del arte. Los artistas pueden apropiarse de formas de arte del pasado y usarlas para sus propios fines expresivos. Lo único que no es posible es relacionar esas obras del mismo modo que obras hechas bajo las formas de vida en que tuvieron un papel originario: no somos hombres de las cavernas, ni medievales devotos, ni barrocos. Debemos relacionarnos con esas obras a nuestro modo²⁵⁰.

Así pues, las obras de arte son sobre algo (tienen un contenido y significado, la *aboutness*) y encarnan ese significado. Las obras de arte se oponen a las cosas reales igual que las palabras, “permanecen a la misma distancia filosófica de la realidad que las palabras”²⁵¹, lo que implica no que el arte sea un lenguaje, sino que “su ontología es igual a la del lenguaje y que el contraste que existe entre este y la realidad existe entre la realidad y el discurso”²⁵². Por eso, para que surja el concepto de arte es necesario que surja el concepto de realidad, y por eso el surgimiento de la filosofía y del arte se dan al mismo tiempo, de ahí que la definición del arte sea una cuestión filosófica.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 139.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 265.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 269.

²⁵⁰ *Ibid.*, pp. 269-270.

²⁵¹ *La transfiguración del lugar común*, p. 129.

²⁵² *Ibid.*, p. 130.

Ahora bien, tanto las *Cajas Brillo* de Warhol como las del artista comercial que le sirve de modelo (Steve Harvey) parecen cumplir las condiciones de ser acerca de algo y encarnar su significado. Luego hay que buscar otro criterio adicional, que viene dado por la crítica. La obra de Harvey es un ejemplo de arte comercial que encarna un significado determinado mediante su diseño y los colores que usa, todo lo cual hace referencia al producto que contiene. Ese es su modo de encarnar el significado. “Lo que Harvey nunca habría pensado –sostiene Danto– es que la caja Brillo pudiera ser arte culto en lugar de arte comercial; arte culto, para su criterio, habrían sido las pinturas que él admiraba de Pollock, de De Kooning, de Rothko y tal vez de Kline. Así, lo que Warhol hizo fue producir algo que visualmente era como la caja de Harvey, pero que *era* una obra de arte culto”²⁵³, es decir, hizo que la obra de Harvey cruzase en 1964 una frontera que era infranqueable en 1954, transformando medios en significados o, utilizando, como hace también Danto, la terminología heideggeriana, *Zuhandenheit* en *Vorhandenheit*. Danto señala que Harvey estaba influido por la abstracción *hard-edge* y Warhol no; Warhol reacciona contra el expresionismo abstracto elevando lo que este despreciaba. De este modo, ninguna de las críticas adecuadas para la caja de Harvey es adecuada para la de Warhol (cuya crítica tiene que incluir el concepto de arte), análogamente al hecho de que nada de lo que apliquemos a una persona se puede aplicar a su cuerpo. Las causas, los orígenes, las intenciones..., todo es distinto, luego las obras son distintas. Las cajas de Warhol son sobre las de Harvey, al igual que las cajas del artista apropiacionista Mike Bidlo (*Not Warhol*), de 1991, son sobre Warhol y no sobre Harvey y la crítica apropiada a ellas incluye el apropiacionismo (que no se aplica a Warhol). Por eso “la caja efectiva ante la que uno está subdetermina qué obra es: Warhol, Harvey o Bidlo”²⁵⁴. Luego, “lo que hace que algo sea arte no es nada visible al ojo”²⁵⁵, sino que depende del significado, cuya explicitación corresponde a la teoría del arte. Por eso no tiene sentido hablar de “la obra en sí misma”, aislada de sus matrices culturales e históricas. La obra presupone múltiples conexiones con su entorno artístico, de ahí que “una teoría ahistórica del arte carezca de cualquier justificación filosófica”²⁵⁶. Danto, con un tono un tanto religioso, afirma: “me encuentro a mí mismo queriendo pensar la *Caja Brillo* como poseyendo una suerte de alma, ciertamente imperceptible, dado que sus equivalentes, que carecen de almas, se parecen de un modo exacto a ella”²⁵⁷.

Cabe incluir, así pues, a Danto dentro de una aproximación simbólica a la obra de arte. Esta caracterización general la pone en juego en muchas de sus críticas o interpretaciones de determinadas obras de arte. Por ejemplo, hablando de la habitación desordenada de una feminista (que supuestamente

²⁵³ *La madonna del futuro*, p. 28.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 29-30.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 30.

²⁵⁶ *La transfiguración del lugar común*, p. 252.

²⁵⁷ *The philosophical disenfranchisement of art*, p. 179.

encarna un rechazo de la idea impuesta de feminidad, que ella asocia con la opresión, con lo que la habitación se convierte en una declaración política (en forma simbólica), Danto dice: “la habitación desordenada es un símbolo porque contiene un fragmento de otro mundo. Es un *símbolo* porque es *sólo* un fragmento”²⁵⁸. Y en este sentido, la feminista pertenece a un mundo alternativo al que rechaza, para ejemplificar lo cual (y seguramente autorizarlo) Danto cita a San Agustín, en *La ciudad de Dios*: está sin ser del mundo (lo que en realidad es una referencia evangélica). Los símbolos encarnan (encarnan sensiblemente una idea, en el sentido hegeliano), tal como se constata, por ejemplo, en el cuadro de Mantegna *La Virgen de Simón*, que representa al Dios encarnado. Pero eso no es algo que se vea sin más, sino que “es menester un cierto genio crítico para verlo como simbólico y se requiere una interpretación; como encarnación en el caso más literal que se pueda imaginar, la temporalización de lo eterno, el ingreso de Dios en el terreno de lo humano”²⁵⁹. Así, en la aproximación de Danto a las artes, la interpretación ocupa exactamente el mismo espacio que en la forma de vida religiosa tradicional ocupaba la fe, que es la que permite ver-como, en el sentido –quizá nos sirva el lenguaje heideggeriano a este respecto– de que abre un mundo en el que, a partir de entonces, es posible habitar. Pero el símbolo no es el signo, que sólo representa la realidad, sino que contiene su significado²⁶⁰, al igual que el emperador está presente en sus imágenes o el santo en sus iconos. En realidad, entre esta encarnación y la de la feminista que cree que en su cama descuidada hay un mundo mejor no habría grandes diferencias, según Danto, porque “entre las obras de arte y las expresiones simbólicas de la vida cotidiana hay una profunda continuidad”²⁶¹, por eso Freud encontró una continuidad natural entre el psicoanálisis y la explicación del arte. Parece entonces que, al volver algo una obra de arte, como cuando Warhol utiliza fotografías de periódico de accidentes reales para sus *Cinco muertes en rojo* de 1962, ya no nos informa de algo que pasó, sino que “dice algo sobre la tragedia humana, aunque emplee la misma imagen”²⁶². Ahora bien, las expresiones simbólicas son comunicaciones que presuponen un código que se supone accesible a aquellos a quienes se dirige esta comunicación, comprensible por los miembros competentes de una cultura. “Las expresiones simbólicas funcionan como maneras de decir lo que no se puede decir, o de decir más eficazmente lo que se puede decir, y demuestran hasta qué punto el significado penetra en cada una de las zonas de la cultura”²⁶³.

Este análisis de Danto es semejante al que hace Heidegger en *El origen de la obra de arte*, en la medida en que relaciona, siguiendo a Nietzsche, la obra de

²⁵⁸ *Más allá de la caja Brillo*, p. 69.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 71.

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ *Ibid.*, p. 72.

²⁶² *Ibid.*, p. 74.

²⁶³ *Ibid.*, p. 76.

arte con una determinada forma de vida en la que, por ejemplo, en los inicios de la tragedia, el dios está presente, al igual que el santo está místicamente presente en su icono. Este paralelismo entre lo artístico y lo religioso lo retoma Danto cuando reflexiona sobre los museos que se erigieron en EE.UU en la segunda mitad del siglo XX como análogos a la proliferación de catedrales por la Europa del siglo XI. Ambos llaman y representan a toda la comunidad (a diferencia de las iglesias contemporáneas, por ejemplo). Afirma:

“El museo se convirtió en el equivalente secular de la catedral, un foco del orgullo y el espíritu de la comunidad, un emblema de la vida del espíritu aceptado, un punto incluso de peregrinaje, pero en cualquier caso mucho más que un depósito de objetos raros, curiosos, instructivos o edificantes. El museo en este período llegó a definir una forma de vida dotada de significado para una población dispuesta a hacer grandes sacrificios de tiempo y dinero a fin de que ellos y sus hijos pudieran participar en ella”²⁶⁴.

La tienda de regalos del mismo vende cosas que “tienen que ver con el arte, de la misma clase que lo que habrían comprado los peregrinos que iban a Mont-Saint-Michel, partícipes del palpable espíritu del arte. Y esos objetos encapsulan ese espíritu y lo transmiten a espacios domésticos”²⁶⁵. Por eso afirma:

“Quizá fue un fragmento de un santo, un nudillo, por ejemplo, lo que justificó la construcción de una inmensa catedral. Sin la reliquia, investida con su aura de santidad, no habría ni enérgica verticalidad, ni el resplandor de las vidrieras en las que la vida del mártir se narra en planos de color, ni las sillas talladas del coro, ni la orfebrería de Nuremberg ni el retablo que celebra en diversos paneles la devoción y conservación del dueño del hueso. ¿Todo eso por un nudillo? Estamos hablando del ojo de la fe, tanto por lo que se refiere a mi catedral imaginaria como al real museo de provincias en mi ciudad canadiense. El ojo de la fe y no necesariamente el ojo de la delectación estética. Estamos hablando de significación, no de gratificación”²⁶⁶,

algo que, como habrá quedado claro, también aproxima su análisis del arte más al hegeliano y al heideggeriano que, sin duda, al kantiano y a toda la estética del siglo XVIII, en la que el arte se concibe en términos de lo que tiene en común con la belleza física, que se contempla de modo desinteresado, “lo que solo puede suceder cuando el arte se dejó de ver como algo con poder condensado y presencia mágica”²⁶⁷.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 162.

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 163.

²⁶⁷ *Ibid.*