

LAS PARADOJAS DE ARTHUR DANTO

José García Leal
Universidad de Granada

Resumen: El artículo analiza ciertas tensiones internas en la filosofía del arte de Danto, derivadas de una tensión originaria, la que se da entre esencialismo eternizante e historicismo. Analiza después la definición del arte que ofrece Danto, interpretando que es una definición poco específica, a falta de una mayor caracterización del símbolo artístico. Concluye con la consideración de la tesis de los indiscernibles perceptivos, y el problema que plantea en relación con una de las dos condiciones esenciales del arte, la de la "encarnación del significado", problema que se mantiene a la hora de pensar la belleza artística.

En lo que toca a la definición del arte, Arthur Danto es un esencialista confeso. Confeso y sin complejos, pues es de quienes piensan que no se puede hacer filosofía del arte sin asumir alguna forma de esencialismo. Pero hay diferentes variedades de esencialismo y, sobre todo, diferentes niveles. En un nivel básico, aunque ya distintivo, el esencialismo consiste en considerar pertinente y necesaria la pregunta "¿qué es el arte?" No basta con identificar o clasificar como tales a las obras de arte, sino que hay que preguntarse por qué es arte una obra de arte, qué es lo que hace que lo sea. La respuesta, según las convenciones de la estética anglosajona, equivale a establecer las condiciones necesarias y suficientes de lo artístico. Ahora bien, en modo alguno se debe suponer que el esencialismo aboque sin remedio a la concepción de una esencia eterna e inmutable del arte: en su perspectiva cabe la idea del carácter histórico del arte, el que el arte sólo sea lo que en la práctica ha llegado a ser. El esencialismo puede admitir perfectamente que el arte no tiene más naturaleza que la que se ha dado a sí mismo en su incesante y mudable devenir, que su esencia es un resultado histórico, abierto como tal a alteraciones y mudanzas. Quiere esto decir que sólo se puede alcanzar un concepto de arte atendiendo a la historia efectiva del arte; sólo las obras existentes nos pueden revelar lo que sea el arte. Por lo mismo, las condiciones necesarias y suficien-

tes que incluya la definición esencialista podrán variar históricamente y habrán de estar siempre abiertas a una revisión crítica.

Sin embargo, Danto parece ir más allá de este esencialismo de mínimos. Apela a una esencia suprahistórica del arte. Tiene el coraje filosófico (para los tiempos que corren) de manifestar lo siguiente: “como esencialista en filosofía, estoy comprometido con la idea de que el arte es eternamente el mismo –que hay condiciones necesarias y suficientes para que algo sea una obra de arte, al margen del tiempo y el lugar–. No veo cómo puede hacerse filosofía del arte –o filosofía sin más– sin ser esencialista hasta ese extremo”¹. Ahora bien, tal *esencialismo intemporal* se complementa en el enfoque de Danto con un *historicismo* no menos tajante. El texto citado sigue así: “pero como historicista estoy también comprometido con la idea de que lo que es obra de arte en un tiempo puede no serlo en otro, y, particularmente, con la idea de que hay una historia, actualizada a través de la historia del arte, en la que la esencia del arte –las condiciones necesarias y suficientes– accede laboriosamente a la conciencia”.

Por tanto, Danto propugna el esencialismo en la definición del arte, sin que ello le impida reconocer y asumir la historicidad de lo artístico. Cree en una esencia eterna y en un desarrollo, o mejor, una manifestación histórica de dicha esencia. Establece así una tensión, a mi entender, no siempre resuelta del todo, entre la doble polaridad de un esencialismo suprahistórico y de un decidido historicismo. Nos dice que el arte tiene un componente intemporal y otro temporal, una vertiente perenne, inmutable, y otra histórica, cambiante. Pero, ¿cómo se conciertan una vertiente y otra, cómo se compaginan lo temporal y lo intemporal?

Lo arduo de esa concertación se refleja en varias paradojas que atraviesan el discurso de Danto. Podría parecer que en su decurso interno se suceden puntos de vista antagónicos. Se diría, incluso, que hay una incompatibilidad –¿aparente, real?– entre algunas de las propuestas que contiene. Antes de referirme a la definición misma del arte, apuntaré algunas de las mencionadas paradojas.

1. EL LINDE DE LO ARTÍSTICO

Hay una primera paradoja, aunque ésta sólo nominal, en mantener una esencia eterna del arte y afirmar, como repetidamente hace Danto, que *cualquier cosa puede ser una obra de arte*. Esto último es algo de lo que están convencidos –supuestamente por influencia de Duchamp– una mayoría de artistas a partir del conceptualismo de finales de los sesenta. Es algo que se aviene perfectamente con el supuesto, también bastante generalizado, de que todo

¹ A. DANTO, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 95.

hombre es o puede ser artista; y es algo que pone en evidencia la anodina realidad de una parte del arte último. Pero, claro está, los artistas que creen que cualquier cosa puede ser una obra de arte abominan de cualquier esencialismo. ¿No es, pues, paradójico que Danto defienda ambos extremos?

No lo es desde el momento en que se advierte que Danto no dice que cualquier cosa sea efectivamente una obra de arte, sino que *puede llegar a serlo*. Lo será cuando se convierta en obra artística. El quid de la cuestión, donde una teoría se pone a prueba, es al precisar lo que hace posible dicha conversión. Y eso remite a las condiciones necesarias de lo artístico. Pero antes, Danto deja muy claro que la conversión de algo en obra de arte supone una auténtica transfiguración, un cambio de estatus ontológico, la adquisición de una nueva esencia. La frontera entre arte y no-arte está en sí misma netamente delimitada. En palabras del autor, “la distinción entre arte y realidad, como la distinción entre obra de arte y artefacto, es absoluta”². Mantiene así una “disyunción radical” entre lo que es arte y lo que no, en la misma medida en que no quiere dejarse confundir por la “extrema heterogeneidad” que ha alcanzado la extensión del término “arte” en los tiempos modernos, una heterogeneidad llevada a su extremo por Duchamp y Warhol³, y que algunos han interpretado en el sentido de que ya no es posible ninguna definición del arte⁴.

Comentando la posición de Danto, Dominique Chateau afirma que “la noción de arte no es un criterio clasificatorio gracias al cual podamos distinguir entre obra de arte y no-obra de arte, porque, en la actualidad, las obras de arte mismas son indistinguibles de las no-obras de arte”⁵. Creo que, dicho así, puede prestarse a confusión. Y no hay que confundir la distinción perceptual con la distinción ontológica. Es cierto que, para Danto, una obra de arte y un objeto que no lo es pueden ser perceptualmente indistinguibles, mas eso no significa que no se distingan ontológicamente, o en cuanto a su esencia. La noción de arte hace posible una “disyunción radical” entre el arte y el no-arte. El filósofo del arte no es un policía de fronteras, obsesionado en dejar pasar unos objetos y no otros al territorio sagrado del arte. Acepta como arte lo que la historia le muestra. Su punto de partida es el arte de hecho existente, lo que comúnmente se entiende por arte. Le interesa saber sobre todo por qué eso es arte. Ahora bien, cuando accede a una noción de arte, de un modo u otro esa noción le aporta también un criterio clasificatorio.

De toda definición esencial se sigue con necesidad lógica cierta delimitación del campo extensional del arte. Tal vez esa delimitación no sea tan radi-

² A. DANTO, *Más allá de la Caja Brillo*, Madrid, Akal, 2003, p. 100.

³ A. DANTO, *After the End of Art*, p. 194.

⁴ De “filósofos marcianos” califica Thierry de Duve (en *Kant after Duchamp*, Cambridge and London, The Mit Press, 1998) a todos los que aún pretenden definir el arte.

⁵ “Artur Danto: filosofía del arte, filosofía en el arte”, en AA. VV., *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2005, p. 53

cal como pretende Danto. Y menos si la definición no tiene suficiente contenido intensional, o sea, si las condiciones necesarias que incluye no llegan en conjunto a ser condiciones suficientes para la caracterización de lo artístico. Pero ello no obsta para que exista por principio un linde de lo artístico. Por más que en algunos momentos no seamos capaces de verlo; por más que las teorías que lo avalan sean frecuentemente erróneas. A este respecto, no debe llevarnos a engaño la pluralidad actual del arte: el que las obras de arte recientes no tengan características comunes de estilo en modo alguno significa que no cumplan las condiciones esenciales de lo artístico, sin las que sencillamente no serían arte. En este punto la postura de Danto es extremadamente coherente. Sólo deja de serlo si se malinterpreta el enunciado de que “cualquier cosa puede ser una obra de arte”.

El que cualquier cosa puede ser una obra de arte significa, bien entendido, que se puede hacer arte con cualquier cosa. El siglo XIX pugnó para que el arte pudiese abordar cualquier tema imaginable, desde lo sublime a lo siniestro, desde lo más elevado a lo más grotesco, lo espiritual y lo carnal, lo excelso y lo obsceno, la virtud y la abyección. Se luchó para que se pudiesen abordar tales temas con cualquier presentación plástica, renunciando a la belleza (o, acaso, a ciertas formas de belleza), liberándose de lo estético, asumiendo la fealdad de los contenidos. El último paso lleva a que se puede hacer arte con cualquier cosa. No ya que se puedan tratar todos los temas y de cualquier modo, bajo cualquier punto de vista, sino que todo puede ser un componente material de la obra artística, con cualquier cosa se puede construir su significado o dimensión simbólica. Las piedras, los ladrillos, las imágenes publicitarias, las cajas de detergente, los residuos urbanos, la basura, desde los objetos más insignificantes a los cadáveres, todo puede convertirse en arte.

Y Danto añade: puede convertirse en arte sin que cambie su presencia sensible. En este punto se cifra la originalidad de su reflexión teórica. Casi toda ella gira en torno a la cuestión de los indiscernibles perceptivos. Así, el que cualquier cosa pueda ser obra de arte significa finalmente que nada hay en ésta que la distinga perceptualmente del resto de las cosas. La diferencia ontológica no se traduce en diferencia perceptiva y, por ende, en diferencia sensible. Eso confirma, por lo demás, que el arte se ha despojado de lo estético, que las obras de arte carecen o pueden carecer de toda cualidad estética. En las últimas décadas –las del arte posthistórico– no es posible identificar perceptualmente las obras de arte, al carecer de cualidades estéticas específicas. Como ya afirmaba el crítico Harold Rosenberg, “el ojo por sí sólo es incapaz de penetrar en el sistema intelectual que hoy sirve para distinguir entre los objetos que son arte y los que no”⁶. Danto asume este punto y lo convierte en médula de su reflexión. De ahí su aserto de que la cuestión originaria de la

⁶ H. ROSENBERG, “Arte y palabras”, en G. BATTCKOCK (ed.), *La idea como arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 119.

teoría artística no debe consistir en cuál es la esencia del arte sino en qué es lo que hace diferentes a una obra de arte y a una simple cosa, perceptualmente indistinguibles. Pero volvamos al eje de nuestra exposición.

2. OTRAS PARADOJAS DE DANTO

Una muy llamativa viene dada por las reiteradas afirmaciones (e incontables ejemplos) de Danto, después de admitir una esencia intemporal del arte, de que un objeto sólo se muestra como arte dentro de un determinado contexto histórico-artístico, un mundo del arte. Las *Cajas de Brillo* sólo pudieron manifestarse como arte en Nueva York, en 1964; no hubiera ocurrido así ni en otra época ni en otro lugar. La cuestión aquí es saber si sólo dentro de un particular mundo artístico el objeto *es* arte o bien *se reconoce* como tal. Las *Cajas de Brillo* sólo entonces *se admitieron* como arte, pero *¿habrían sido* siempre arte? Es éste un punto en el que la terminología de Danto tampoco ayuda mucho.

La paradoja, pues, está en que se postula por un lado una esencia permanente del arte, mientras se defiende, por otro lado, que lo que hace de algo una obra artística es su inmersión en un determinado mundo del arte, o lo que es igual, su adecuación a una teoría del arte. Se dice que un objeto es artístico por participar de la esencia del arte y, a la vez, sin sospechar contradicción alguna, que lo que hace artístico a ese objeto es el ser partícipe de un mundo del arte o una teoría. Este planteamiento se condensa en la famosa fórmula de "The Artworld": "lo que finalmente establece la diferencia entre una caja de Brillo y la obra de arte consistente en una Caja de Brillo es una cierta teoría del arte. Es la teoría la que le hace entrar en el mundo del arte, y le impide quedar reducida a ser el objeto real que es"⁷.

Ante todo, conviene aclarar que el hacer equiparables el mundo del arte y la teoría, en tanto que determinan por igual la condición artística, se explica porque, para Danto –y a diferencia de la teoría institucional–, un mundo artístico está conformado básicamente por la teoría o conjunto de ideas sobre el arte que tiene ese mundo, antes que por su estructura institucional, los roles que establece o la autoridad que instaura. Para decirlo en pocas palabras, Danto parece entender, a la manera hegeliana, que un mundo artístico se constituye en lo esencial y se reconoce por su autoconciencia reflexiva, por sus creencias interiorizadas sobre el arte, y no prioritariamente por su entramado institucional.

⁷ A. DANTO, "The Artworld", en J. MARGOLIS (ed.), *Philosophy Looks at the Arts*, Philadelphia, Temple University Press, 1978, p. 141.

Para reforzar la paradoja, Danto reconoce que en "The Artworld" el estatus de la *Caja de Brillo* como obra de arte se hacía depender de factores externos, de acuerdo con la tesis externalista "según la cual aquello que convierte a un objeto en obra de arte es algo externo a él" (A. DANTO, *El abuso de la belleza*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 25). De nuevo, ¿cómo puede depender el que un objeto *se convierta* en obra de arte de algo externo a él, a la vez que se postula una esencia intemporal del arte?

Ahora bien, ¿cómo conciliar que el arte tenga una esencia interna –al margen ya de que ésta sea o no inmutable–, con el hecho de que la condición artística esté supeditada a una teoría, el hecho de que para que algo sea arte tenga que ajustarse a las ideas prevalentes en cierto contexto artístico? ¿Qué es lo que hace que algo sea arte, la esencia artística o la teoría que lo cubre? ¿Las cualidades constitutivas de la obra o su acoplamiento a un mundo del arte concreto?

Cabe responder que las dos cosas, que lo determinante de la artísticidad de un objeto es a la vez su esencia interna y su encaje en un mundo artístico particular. Pero la respuesta es demasiado simple. Como cualquier solución ecléctica, permite salir del paso, mas a costa del rigor argumentativo. Deja sin precisar qué es lo determinante en último extremo, cuál de los dos términos tiene prioridad lógica respecto al otro. ¿Tal o cual obra se adecua a la teoría o mundo artístico en razón de sus propiedades internas, esenciales, o ellas son accesorias respecto al hecho primero y decisivo, más determinante, de la adecuación de la obra a un mundo o teoría?

Para salir de este enredo casi aporético argumenté en otra ocasión⁸, y aquí me limito a enunciarlo con brevedad, que la dificultad podía resolverse si se distingue en Danto una perspectiva *ontológica* y otra *epistemológica*. En la primera se trata de definir lo que sea el arte, y ahí sólo cabe la posición esencialista: lo que hace de algo una obra artística es la esencia del arte, o sea, sus propiedades constitutivas, aquellas en las que se plasma la esencia del arte y que la definición reconoce como condiciones necesarias y suficientes. La perspectiva epistemológica lo que nos indica es cómo y por qué llegamos a ver algo como arte, a reconocerlo o aceptarlo como tal. De esto, y sólo de esto, se puede decir que viene dado por su ajuste a una teoría y, a través de ello, por su integración en un mundo del arte particular. Una cosa es lo que nos permite, dada nuestra situación epistémica (nuestras creencias y saberes, nuestros actuales criterios de discernimiento y legitimación), reconocer a algo como arte, y otra cosa lo que le hace ser obra de arte. Hay que rechazar, pues, uno de los supuestos con los que se escenificaba el problema, el supuesto de que la participación en un mundo y teoría artísticos es lo que *hace* de algo una obra de arte. En verdad, *eso no hace que algo sea arte, sino tan sólo que en un determinado contexto se reconozca como arte, se lo identifique y se lo sancione como tal.*

En la confusión de ambos extremos creo que se cifra lo erróneo de ciertas interpretaciones sobre Danto. En especial, aquella que pretende una continuidad ente la teoría institucional y Danto. Por no diferenciar lo ontológico y epistemológico, por darle a la integración de la obra en el mundo artístico un alcance ontológico, cuando sólo lo tenía epistemológico, es por lo que G. Dic-

⁸ J. GARCÍA LEAL, "La filosofía del arte de Arthur C. Danto", en *Contrastes. Revista interdisciplinar de filosofía* 4 (1999) 71-98.

kie creyó equivocadamente que “The Artworld”, el artículo de 1964, sugería y apadrinaba la teoría institucional.

Una paradoja más, relacionada con la anterior, es la que se da entre lo definido y la definición, entre la intemporalidad de lo definido, la esencia del arte, y la temporalidad de la definición que lo muestra como tal. La definición es neta y exclusivamente histórica. El que lo sea quiere decir que es fruto de un tiempo y un lugar determinados. Es posible en un momento y un enclave, y no es posible en otros. En el apartado precedente se decía que el reconocer o ver comúnmente algo como arte depende del contexto histórico-cultural. Ese mismo contexto es el que posibilita, al que está supeditada, la definición teórica del arte. En cambio, la esencia del arte trasciende cualquier contexto, es intemporal. Pero esto –¡es lo que hay que aclarar!– no excluye su historicidad.

Se ha objetado a veces que el esencialismo de Danto necesita al historicismo y, a la vez, se compagina mal con éste⁹. Dejando de lado lo último, está claro que el esencialismo necesita al historicismo. Pero ello no es algo que suponga una quiebra en su discurso, sino antes bien una de las bases en que se asienta. La clave aquí es Hegel. La inspiración primordial y la solución que ofrece Danto son hegelianas. Se concretan en la idea de Hegel de una esencia que se revela a sí misma a través de la historia, una esencia que al exponerse históricamente se autoconstituye y realiza en su propia necesidad. Bajo esta perspectiva, el arte es uno, pero su unidad esencial la gana a través de manifestaciones diversas, de los distintos rostros que históricamente ofrece. De ahí la historicidad, la relatividad temporal de las definiciones del arte, por más que todas ellas apunten a una esencia idéntica.

Ahora bien, ¿por qué suponer una esencia idéntica del arte tras los distintos rostros históricos que ofrece? ¿En qué se fundamenta, desde donde se justifica su presunta intemporalidad? Por mi parte, creo que esa dialéctica de lo eterno y lo temporal sólo tiene pleno sentido en el marco incluyente del sistema hegeliano. Fuera de él, el esquema parece algo forzado, una conjetura que no acaba de justificarse ni supone un avance explicativo. Lo que tiene una coherencia interna, es un momento necesario en el desarrollo del discurso hegeliano y abre una perspectiva exegética, pierde esas características al convertirse en un supuesto aislado. ¿Qué gana Danto al postular una esencia eterna del arte?

En cualquier caso, la dialéctica de lo eterno y lo temporal es una constante en sus análisis, especialmente en las últimas obras. Aparece también, de forma consecuente, en el punto que últimamente nos ocupa. La esencia eterna del arte la descubre Danto en un momento histórico preciso: Nueva York, 1984. Sólo entonces pudo descubrirla, como no se cansa de repetir. Fue la propia evolución del arte, en tanto despliegue de su esencia interna, en una

⁹ La tensión entre esencialismo e historicidad en Danto se ha planteado frecuentemente; por ejemplo, en M. ROLLINS (ed.), *Danto and his Critics*, Oxford and Cambridge, Blackwell, 1993.

etapa concreta de su autorrevelación y exposición histórica, la que hizo posible la aparición de esa filosofía del arte. Hizo falta que *Brillo Box* pusiese sobre la mesa la cuestión de los indiscernibles perceptivos. La aparición de los indiscernibles obliga a las obras de arte a interrogarse sobre su propia naturaleza, a convertirse en pregunta filosófica acerca de la naturaleza del arte, una pregunta que las propias obras no pueden responder¹⁰, por lo que dejan abierto el camino a la filosofía del arte, a la teoría de Danto.

Si el arte del presente propicia una tal teoría es porque su propia evolución lo ha llevado al cumplimiento final, a su culminación y acabamiento, pues como Hegel enseñó, el arte llega a su fin cuando se cumple como filosofía. Se abre paso entonces el arte posthistórico. Desde esa atalaya del arte posthistórico, desde ese horizonte final, Danto, a modo hegeliano, puede al fin poner de manifiesto la esencia eterna del arte, tal como históricamente se ha revelado en su consumación. ¡Un compromiso demasiado vinculante el que Danto contrae con Hegel!

En Hegel también se inspira, y sólo desde su perspectiva puede justificarse, un nuevo punto dentro de la tensión entre esencialismo e historicismo que venimos comentando. Me refiero a la consideración de que la *intensión* del concepto de arte es suprahistórica, mientras que su *extensión* es histórica. Para Danto, “el concepto de arte, en tanto esencialista, es intemporal. Pero la extensión del término está fijada históricamente, como si la esencia se revelase a sí misma a través de la historia”¹¹. ¿Son compatibles ambos supuestos?

Fuera del marco hegeliano, no parecen demasiado compatibles. En principio, no cabe que la intensión del concepto sea perenne o intemporal y, por tanto igual siempre a sí misma, inmutable, mientras que la extensión varía históricamente, se amplía o reduce a lo largo del tiempo. Eso supondría un divorcio entre intensión y extensión, el que cada una de ellas fuera por completo independiente de la otra. Yo mismo he defendido en alguna otra ocasión, contra las críticas pretendidamente wittgensteinianas al esencialismo, que por definir condiciones necesarias y suficientes no se produce un cierre extensional rígido y definitivo. O dicho en otras palabras, no hay una relación unívoca e inamovible entre intensión y extensión. Más aún, al principio de este trabajo, ya se ponía en duda que de una definición esencial –y menos en el caso de la de Danto– se siguiese una “disyunción radical” entre lo que es arte y lo que no, con la consiguiente delimitación inexorable de la extensión.

Pero todo ello no impide reconocer que la intensión no sería nada si no produjese una cierta delimitación del campo extensional, por más que se

¹⁰ Aunque habría que precisar que no pueden responder *en términos filosóficos*. En otro orden de conocimientos, sí es muy propio del arte desde las vanguardias históricas la indagación reflexiva acerca de sus mecanismos, funciones y medios expresivos, hasta el punto de que en el arte contemporáneo “el ser consciente de su propia naturaleza se convierte en parte de su naturaleza” (A. DANTO, *Encounters & Reflections. Art in the Historical Present*, Berkeley, University of California Press, 1990, p. 334).

¹¹ A. DANTO, *After the End of Art*, p. 196.

insista en que es una delimitación flexible o aproximativa; o por más que quepan diferencias en la interpretación de sus márgenes, y sobre si tal o cual objeto cae dentro o fuera de ellos. Dada la intensión del concepto mimético de arte, su extensión no puede incluir al arte minimalista ni conceptual, que en modo alguno son una copia de lo real. Supuesta la intensión que atribuye Clement Greenberg al concepto de arte, la mayoría de los productos del movimiento anti-forma no son obras artísticas.

Danto asegura que “la extensión del término ‘obra de arte’ es ahora totalmente abierta”¹², y en algún sentido esto es innegable, evidente. La extensión se ensancha sin cesar y de forma imprevisible, desafiando las conjeturas y expectativas vigentes. Ahora bien, eso no significa que todo quepa en el campo del arte. Y además, es de suponer que llegará un momento en que para ampliar la extensión habrá que variar la intensión: para que entren ciertos productos novedosos tendrán que cambiar las condiciones definitivas del concepto. Danto lo sabe perfectamente. Él mismo ha señalado que la historia del arte moderno consiste “en ir añadiendo objetos a la extensión del arte y al mismo tiempo modificando su intensión”¹³.

Entonces, ¿por qué insistir en que la intensión es “transhistórica”, tal como se dice en la página anterior a la que acabamos de citar?, ¿cómo puede la intensión ser transhistórica a la vez que sufre modificaciones? Aquí reaparece la impronta hegeliana: la consideración de que todo fenómeno histórico es la expresión de una esencia suprahistórica, una esencia que precede a los fenómenos y en ellos se expone, que necesita las diversas manifestaciones históricas para ponerse a prueba y autodesarrollarse. Así, la esencia eterna del arte, representada por la intensión suprahistórica del concepto, se manifiesta en distintas formas históricas, en los diferentes estilos y corrientes de la historia del arte, en su evolución pautada, gracias a la cual el fin está ya incoado en el inicio, y por último el arte posthistórico permite la plena desvelación de su esencia eterna.

A partir de este supuesto, cabe conciliar el carácter suprahistórico de la intensión y la historicidad de la extensión. O al menos, creo que la paradoja de Danto podría resolverse del siguiente modo. En sus manifestaciones históricas, la extensión y la intensión van a la par, varían conjuntamente: tal concepto particular de arte se corresponde con tal extensión concreta (por ejemplo, el concepto de arte de Greenberg con el expresionismo abstracto). Pero una vez que se ha revelado la esencia eterna del arte, las cosas cambian. Ahora el concepto vale para todas las épocas, para todas las manifestaciones artísticas, del pasado y del porvenir. Su extensión se hace ilimitada, en ella caben todas las variantes posibles del arte futuro. Nada puede ya sorprendernos, puesto que al fin sabemos que cualquier cosa puede ser arte. Y retrospec-

¹² *Ibid.*, p. 197.

¹³ A. DANTO, *La Madonna del futuro*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 477.

tivamente, sabemos también que las pasadas variaciones en la extensión correspondían a los distintos momentos históricos tras los que se ocultaba y operaba la esencia suprahistórica del arte. Todo esto se explica porque la historia del arte se ha consumado, el arte ha llegado a su fin, se ha iniciado la época del arte post-histórico. Y Danto es el testigo privilegiado del acontecimiento... como ya lo fue Hegel en su momento.

Pero, repito una vez más que lo anterior me parece un factor añadido al discurso de Danto, que no es necesario para su buen desarrollo ni capacidad explicativa, que no le aporta densidad conceptual ni poder de convicción. Su filosofía del arte mantendría igual solvencia sin recurrir al esquema hegeliano de "fenómeno histórico como manifestación de una esencia eterna".

3. LA DEFINICIÓN DEL ARTE

Entramos en la definición del arte propiamente dicha, condensada como se sabe en las dos condiciones necesarias del arte, el "*ser sobre algo*" y el "*encarnar su significado*". Aunque conviene advertir que con el paso del tiempo Danto está ya "poco convencido de que [ambas condiciones] sean conjuntamente suficientes"¹⁴. O más aún: "Dado que yo buscaba una definición que distinguiera obras de arte de meras cosas, aunque algo fue apuntado, no parece que lograra mi propósito, puesto que la definición, aunque es adecuada para la caja de Warhol, es igualmente válida para las cajas ordinarias que ansiaba distinguir de aquella"¹⁵. Pero aunque ya no las encuentre suficientes, Danto sigue pensando que son condiciones necesarias de lo artístico: sin ellas no puede haber arte.

La primera, el "*ser sobre algo*" (o "*acerca de algo*") afirma la esencial naturaleza semántica del arte. No se trata de que el arte sea esto o aquello y, además, signifique algo. El significar no es un complemento, que derive de algún atributo más originario. En discusión con el formalismo, Danto precisa que "*el ser de una obra de arte es su significado*"¹⁶.

La naturaleza semántica de la obra se prolonga en la necesidad de una interpretación, o mejor, constituye de por sí una interpretación. "Dado el carácter constituyente de la interpretación, el objeto no era una obra antes de que la interpretación le haga serlo. En tanto procedimiento transformativo, la interpretación es como un bautismo, no el sentido de dar un nombre sino en el de dar una nueva identidad, por la que se participa en la comunidad de los

¹⁴ A. DANTO, *After the End of Art*, p. 195.

¹⁵ A. DANTO, "Tres Cajas de Brillo: cuestiones de estilo", en AA.VV., *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, p. 32.

¹⁶ A. DANTO, *La Madonna del futuro*, p. 12. Noël Carroll advierte agudamente que el ser sobre algo no vale sólo contra el formalismo sino también contra la utopía de fundir el arte y la realidad (*Danto and his Critics*, p. 83).

elegidos”¹⁷. No hace falta insistir en el papel constituyente que se atribuye a la interpretación. De ahí se deduce, en lo que corresponde a la vertiente del espectador o receptor en general, que cada vez que se produce una interpretación se instaura una obra nueva y distinta (de forma apropiada o no, según sea o no correcta la interpretación). Pero más allá de este lugar común en la hermenéutica reciente, lo que importa subrayar es que para Danto la propia obra de arte es ya en sí misma una interpretación. No es sólo que el receptor la pueda interpretar, sino que ella misma se origina y constituye en la interpretación que propone (sea lo que sea aquello que se interpreta y cómo es interpretado). Una obra es una interpretación: una mirada sobre algo, un punto de vista, una perspectiva en la que se despliegan nuevos aspectos de las cosas. Es obra artística porque despeja un sentido, aclara un significado, dilucida algún asunto. Y es tanto mejor obra cuanto más novedoso y sugestivo sea lo que nos descubre.

Esto, a más de redundar en la identidad semántica de toda obra artística, le permite a Danto dar una respuesta específica al problema de los indiscernibles: la obra que no se distingue perceptualmente de una mera cosa se diferencia de ésta en que incorpora una interpretación. “Objetos indiscernibles devienen obras de arte totalmente diferentes y distintas a causa de interpretaciones distintas y diferentes, y por eso yo consideraré las interpretaciones como funciones que transforman objetos materiales en obras de arte”¹⁸. Las obras de arte perceptualmente indiscernibles se diferencian entre sí por la interpretación en que consiste cada una de ellas. El objeto material y la obra en que después se transforma se diferencian por la nueva interpretación que le otorga la obra, una interpretación que sobredetermina el posible significado anterior del objeto, una interpretación que le hace ser obra de arte aunque su presencia sensible sea indistinguible de la que ya tenía como objeto, o sea, sin que cambie su apariencia sensible. Así, Duchamp le otorgó al urinario una interpretación capaz por sí sola de transfigurarlo en una obra, sin alterar en nada su apariencia.

Por lo demás, la interpretación no se refiere exclusivamente a la primera condición necesaria, el ser-sobre algo. Está vinculada a las dos condiciones, también a la segunda, la que exige a la obra de arte “encarnar su significado”. De hecho puede decirse que la interpretación del significado de una obra pasa siempre por la interpretación de cómo está encarnado ese significado. Pero antes de considerar esa vinculación hace falta un preámbulo sobre lo que se deba entender por “encarnar su significado”.

Nos atendremos a su sentido tradicional, el que está asociado desde el Romanticismo al concepto de símbolo, y que sirvió a la estética romántica

¹⁷ A. DANTO, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1981, pp. 125-26.

¹⁸ A. DANTO, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press, 1986, p. 39.

para delimitar la especificidad del arte. En su acepción más elemental, simbolizar es traer a presencia sensible algo que está ausente. El símbolo no es la ilustración de una idea previamente definida, no remite a lo ya sabido. Tampoco es traducible a conceptos, escapa a la lógica del lenguaje común. Abre una nueva significación, y la abre por la vía de dar apariencia sensible a aquello que se simboliza. El símbolo establece una relación de reenvío, del símbolo a lo simbolizado y de lo simbolizado al símbolo. Efectivamente, es “sobre algo”, pero con la peculiaridad de que ese algo a lo que remite se hace presente de algún modo en el propio símbolo. Lo simbolizado se manifiesta o expone, aparece en el símbolo. Y lo que importa subrayar ahora: la presencia sensible que adquiere lo simbolizado es lo que determina la significación de ese símbolo.

Esto mismo vale también para el símbolo artístico. Si el arte encarna su significado, es porque le da una transparencia sensible. Desde esa perspectiva, el significado tiene en verdad que hacerse inmanente a lo sensible. Quiérese decir que el significado ha de poder *verse* en lo sensible, y sólo podrá entenderse a través de la presencia –presencia *visual*, en el caso de las artes plásticas– que lo sensible le otorga. El significado se pone de manifiesto, se patentiza en lo sensible, hasta el punto de que ambos son inseparables y, por ello, cualquier variación de lo sensible necesariamente modifica el significado, de igual modo que cualquier variación del significado se refleja y deja huella en lo sensible. Ahora bien, de lo anterior no se sigue que el significado del símbolo sea transparente, que se deje comprender de forma clara y a primera vista. La inmanencia sensible del significado simbólico no quiere decir que el símbolo sea fácilmente inteligible, que se abra a una comprensión inmediata. Al contrario, a la idea de símbolo le es inherente la opacidad. La trama sensible del símbolo, la particularidad material de su composición, es justamente lo que se resiste a la comprensión directa. Lo sensible es a la vez guía y veladura, camino y obstáculo, luz y oscurecimiento de la comprensión. De ahí la necesidad de la interpretación: se interpreta lo que no se entiende fácilmente. De ahí también que el símbolo no se pueda “explicar”, reducir a proposiciones lógicas.

¿Es esto mismo lo que plantea Danto con “encarnar su significado”? Parece que efectivamente lo es, tal como atestiguan las siguientes palabras: “el concepto de símbolo que estoy proponiendo es casi completamente hegeliano por cuanto consiste en la encarnación sensible o material de lo que Hegel desde luego habría llamado la Idea: es la Idea hecha carne, por así decir, y en consecuencia implica una clase especial de comprensión, tan diferente como se ha afirmado que *Verstehen* lo es de *Erklären* [...] Pero los símbolos, en cambio, contienen su significado y por tanto la relación de un símbolo con su contenido es interna: da presencia a su contenido, el cual puede sin duda pasar por considerables transformaciones en el trance¹⁹. El problema

¹⁹ A. DANTO, *Más allá de la Caja Brillo*, p. 71.

es cómo compaginar esta posición de principio con algunas otras de las consideraciones de Danto.

En otras palabras: ¿Son compatibles la “encarnación del significado” y los indiscernibles perceptivos? ¿Dos obras de arte distintas que, en verdad, hayan encarnado su significado, pueden ser perceptualmente indiscernibles? ¿Qué es entonces lo que las hace distintas? Según Danto, sólo su significado e interpretación. Dos obras de arte distintas, o una obra respecto a un objeto ordinario –la *Fuente* de Duchamp y el urinario–, obtienen su identidad propia por la interpretación que las constituye o el significado que proponen, al tiempo que puede no haber diferencia sensible alguna entre ellas. El urinario se transfigura en la *Fuente* sin que mude su apariencia sensible; dos obras pueden tener significados distintos aunque la presencia sensible de ambas sea idéntica. Parece, pues, que se puede encarnar el significado *sin que esa encarnación deje huella sensible alguna*. De hecho, desde sus más tempranos escritos, Danto no se ha cansado de poner ejemplos (como los murales de *La primera ley de Newton* y *La segunda ley de Newton*, y el más famoso de los ejemplos, el de los cuadrados rojos), ejemplos de distintas pinturas en las que el ojo no puede percibir diferencia alguna y, sin embargo, significan cosas muy diversas. Si esto es así –¿realmente puede serlo?–, implica que el significado de tales pinturas no se pone de manifiesto o patentiza en lo sensible. ¿En qué queda entonces la postulada relación interna entre el significado y la presencia sensible del símbolo?

Es propio del arte conceptual y sus derivados que el significado de la obra no alcance una plasmación y transparencia sensibles, que se produzca, pues, un extrañamiento de la significación a lo sensible. De ahí su necesidad de textos complementarios –catálogos, entrevistas, rótulos, etc. – para explicar precisamente aquello que la obra no muestra sensiblemente. Esto lleva a los malpensados a juzgar que si algunos cuadros pueden pretender significaciones tan eminentes, como las que desde fuera se les atribuyen, sin darles un tratamiento y presencia sensibles, es porque sus significados son arbitrarios o sencillamente no significan nada. ¿Avala el planteamiento de Danto ese extrañamiento de la significación a lo sensible?

La conversión del urinario en la *Fuente*, la transfiguración del objeto sin cambio de su apariencia, la entiende primordialmente Danto como una liberación del arte de lo estético, en el sentido de que es posible un arte sin cualidades estéticas, o sea, sin belleza. Nadie puede negar que ésa sea una de las tendencias definitorias del arte contemporáneo, revitalizada en las últimas décadas. Por más que quepa cuestionar lo que ahí se entiende por belleza o cualidades estéticas, o quepa preguntar si no se habrá producido una transformación más bien que una desaparición de las mismas. ¿El arte posmoderno prescinde enteramente de la belleza y las cualidades estéticas, o prescinde de ciertas cualidades y de cierta clase de belleza, precisamente para ofrecer otras no-convencionales, alternativas a las anteriores? Pero, en todo caso, lo chocante no es que Danto dé por bueno el desprendimiento de lo

estético, en el sentido de la belleza, sino que defienda la encarnación del significado como condición necesaria de lo artístico y, a la vez, sus ejemplos saquen a relucir que el significado de la obra no depende de su componente sensible.

¿Cómo se puede incorporar el significado al ser material del objeto y no dejar ninguna huella perceptiva? ¿Cómo puede estar encarnado el significado de los distintos cuadrados rojos sin que el ojo perciba diferencia sensible alguna?²⁰ ¿En qué consiste, entonces, la encarnación del significado? La respuesta de Danto es restrictiva: “encarnar su significado” quiere decir que al presentar su contenido la obra de arte *llama la atención sobre cómo ese contenido es presentado*. Importa tanto el contenido como el modo de presentarlo: ambos extremos son inseparables; lo que últimamente los configuran es su mutua interacción. Pero precisamente por su trascendencia, porque en él se cifra la encarnación del significado, lo que yo al menos sigo sin entender es que el modo de presentación, el modo en que se presenta el contenido, no dé lugar a diferencias perceptuales que sean específicas de la obra de arte. Sigo sin entender que el significado de la obra no tenga nada que ver con la sensación visual que ella provoca.

Desde una perspectiva contraria, Clement Greenberg defiende que la pintura es asunto exclusivo del ojo y se define sólo por la sensación visual. La pintura empieza y acaba, encuentra su plenitud y se consume, en la sensación visual. “El cuadro o la estatua se agotan a sí mismos en la sensación visual que producen. No hay en ellos nada que identificar, nada con que relacionarlo o sobre lo que pensar, sino sólo aquello que se puede sentir”²¹. Huelga decir que ésta es la postura del formalismo, por más que a Greenberg

²⁰ M^a José Alcaraz (“Los indiscernibles y sus críticos”, en AA. VV., *Estética después del fin del arte*, pp. 73-92) explica que Danto distingue dos niveles de percepción. Uno, en el que sólo se perciben las propiedades físicas del objeto. Otro, contando con el conocimiento de la historia del objeto, con la interpretación de su significado, en el que se perciben otras propiedades que ya no son físicas, por ejemplo, las propiedades estéticas. Esta última sería una percepción penetrada por el conocimiento. En el primer nivel la percepción se limita a *identificar* sin más el objeto, en el segundo nivel tiene lugar ya una *interpretación* de ese mismo objeto. De acuerdo con tal distinción, Alcaraz mantiene que la tesis de los indiscernibles perceptivos afecta sólo al primer nivel de la percepción, mientras que Danto acepta plenamente que la percepción penetrada por el conocimiento es capaz de discernir los distintos cuadrados rojos, de distinguir sus respectivas propiedades estéticas.

Pero lo que no está claro es que exista de hecho un primer nivel autónomo de percepción en el que se identifique al objeto neutramente (a través de un “ojo inocente”), sin interpretarlo en modo alguno. Eso, en contra de la teoría modular de la mente, no parece ser tanto un fenómeno real y efectivo de percepción como la descomposición hipotética del hecho perceptivo. Aparte de que, en caso de darse, se trataría de una percepción vacua. Por otro lado, lo relevante sería explicar, cosa que Danto no hace, cómo se articulan las propiedades estéticas y las propiedades físicas del cuadro, o mejor, cómo aquellas se asientan en estas. Las propiedades estéticas (la armonía y similares) están necesariamente arraigadas en propiedades físicas (manchas de color, pinceladas) o, de lo contrario, serían algo que atribuímos arbitrariamente al cuadro.

²¹ Cl. GREENBERG, “Towards a Newer Laocoon”, en Cl. GREENBERG, *The Collected Essays and Criticism, I*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1986, p. 34.

no le guste y considere que el término “formalismo” es bolchevique. Ahora bien, entre Greenberg y Danto, ¿no sería posible una postura intermedia?

La pintura no debe detenerse en lo retiniano, decía Duchamp. Cabe añadir, en la misma línea, que no se acaba o agota en la sensación visual. Pero, ¿puede la pintura prescindir de lo retiniano?, ¿puede su significado ser indiferente a la sensación visual?, ¿es posible que el significado de una pintura no tenga una plasmación visual?, ¿la apariencia sensible no cuenta nada para la identidad de la obra? Tal vez esas preguntas tengan una respuesta afirmativa, tal vez sea eso a donde conduce el arte conceptual, pero entonces lo menos que puede decirse es que quedan disociados el significado y lo sensible. Lo cual plantea dos problemas. Primero, el significado pictórico que no arraiga en lo sensible siempre será algo nebuloso, indistinto, aleatorio, una presunción más que una propuesta, cuya adscripción a un cuadro nunca dejará del todo de ser arbitraria. Segundo, al desgajarse de lo sensible el significado pierde su especificidad artística y, además, se arriesga a una confrontación con otro tipo de significados, filosóficos, científicos, etc., confrontación en la que siempre llevará las de perder en tanto significado abstracto, especulativo.

Evidentemente, no es ese desarraigo sensible lo que mantiene Danto. Al contrario, defiende la encarnación del significado como condición necesaria. Sin embargo, creo que no desarrolla suficientemente este tema, en gran parte por creer que el arte puede prescindir de las cualidades estéticas (y en especial de la que es epítome de todas, la belleza), por haberlas disociado, escindido, de aquello en que consiste la encarnación del significado. Pero, ¿y si las genuinas cualidades estéticas fuesen el reflejo de la encarnación del significado?, ¿y si la belleza fuese ante todo el esplendor sensible de la significación artística? En pocas palabras, me parece que la problemática de los indiscernibles perceptivos frena el desarrollo de la segunda condición necesaria del arte, restringe el alcance del encarnar el significado.

En cualquier caso, el modo de presentación es decisivo para la especificidad del arte. “Cualquier representación que no es obra de arte puede tener una réplica que sí lo es. La diferencia descansa en el hecho de que la obra de arte utiliza el modo en que la representación no artística presenta su contenido para llamar la atención sobre cómo ese contenido es presentado [...] Si al analizar una obra de arte siempre debe considerarse el contenido mismo en relación con el modo en que el contenido es presentado, puede que estemos en el umbral de nuestra definición²².

Tras lo expuesto (y antes de pasar al punto de la peculiaridad última de lo artístico), cabe deducir que la interpretación constitutiva de la obra de arte está vinculada tanto al “*ser sobre algo*” como al “*encarnar su significado*”. Ya lo adelantábamos páginas atrás al indicar que la interpretación del significado de una obra pasa siempre por la interpretación que cómo está encarnado ese

²² A. DANTO, *The Transfiguration of the Commonplace*, pp. 146-47.

significado. En definitiva, las dos condiciones de lo artístico son complementarias, se necesitan y prolongan mutuamente. En particular, la atención que hay que prestar al modo de presentación añade nuevos motivos a la necesidad de la interpretación. Requiere una especial interpretación todo aquello que no sólo aporta un contenido significativo sino que, además, reclama que atendamos al modo de presentarlo, pues sin lo uno no acaba de entenderse lo otro. En resumen, de las dos condiciones necesarias se sigue que “ser arte es conectarse internamente con una interpretación, lo que justamente significa identificar el contenido y el modo de presentación”²³.

4. LA ESPECIFICIDAD DEL ARTE

¿Basta lo anterior para determinar lo específico del arte? Doy por solventada la objeción (a la que Danto ha dado respuestas más que suficientes) de que algunas obras de arte, las pinturas no objetivas por ejemplo, no son acerca de nada; no cumplen la primera condición de lo artístico y, en esa medida, no se diferencian de las meras cosas, que tampoco son acerca de nada. Más bien, la dificultad del problema reside en diferenciar las obras de arte de otros artefactos que sí son sobre algo y también encarnan su significado. Sin ir más lejos, las cajas comerciales de Brillo.

En este punto cabe recurrir de nuevo al *modo en que se presenta* el contenido de la obra, buscando ahí la especificidad de la representación artística. Sabemos que la peculiaridad de la representación artística no se encuentra en el contenido representado. Ya decíamos que desde el siglo XIX el arte ha luchado por poder representar cualquier cosa, desde lo sublime a lo ridículo, pasando por lo obsceno, lo siniestro, lo nauseabundo, etc. Ha buscado poder representar todo aquello que puede representarse por vías no artísticas, igualándose así a los otros medios de representación. A eso se añade, en el caso de Danto, que la representación artística tampoco se diferencia por sus cualidades perceptibles. ¿Qué queda, entonces? Queda el modo de presentación, que añade un plus de significado al contenido que presenta la obra, y con ello, acaso, un factor de especificidad de la representación artística.

En sus textos más antiguos Danto apuntaba que ese plus de significado, que resulta del modo de presentación, es de carácter expresivo. Expresa una visión propia acerca del tema de la obra, proyecta un punto de vista personal. A partir de ahí se abren distintas sugerencias. Por ejemplo, el modo de presentación tiene que ver con el estilo de la obra. También con su alcance retórico, su “coloración” (según el concepto tomado de Frege). Y más importante aún, el modo de presentación introduce la dimensión metafórica del arte, pues lo propio de la metáfora es que “presenta su tema y presenta el modo en que lo presenta”²⁴. Estilo (o punto de vista personal) y exposición metafórica

²³ A. DANTO, *Philosophizing Art*, Berkeley, University of California Press, 1999, p. 9.

²⁴ A. DANTO, *The Transfiguration of the Commonplace*, p. 189.

parecen ser dos factores apropiados para desarrollar lo que hay de específico en la presentación del significado artístico, dos factores que permiten dar cuenta de lo que gana el significado al presentarse de esa manera, del enriquecimiento que alcanza.

En este punto la teoría de Danto queda expuesta a objeciones de signo contrario. Hay quienes dicen que la determinación del arte como metáfora, la propuesta de Danto de que toda obra de arte ha de contener siempre una metáfora, resulta excesiva, puesto que muchas obras de arte, especialmente contemporáneas, no encierran metáfora alguna²⁵. Otros quizás piensen que su noción de metáfora es insuficiente: permite dar un paso en la caracterización del símbolo artístico, pero se queda corta.

La idea de metáfora en Danto es, en verdad, un tanto elemental. Sirve, ante todo, para contraponer el carácter metafórico a la *literalidad*. La expresión metafórica es lo otro de la expresión literal. Se define por oposición a aquellos enunciados en los que su significado se mantiene idéntico aunque cambien algunos de los términos sinónimos con que se enuncian²⁶. En las metáforas las palabras nunca son indiferentes ni intercambiables, por más sean términos sinónimos. Las palabras importan por sí mismas, no sólo por su significado referencial. De ahí que ninguna paráfrasis o resumen de una obra de arte, se afirma en *The Transfiguration of the Commonplace*, pueda transmitir lo mismo que la propia obra, ningún análisis crítico puede sustituirla. Si se traduce, pierde parte de su significado. Pierde, entre otros aspectos, su alcance retórico. Por eso, hay que prestar una atención especial al modo en que la obra dice lo que dice, a cómo presenta su contenido. En el caso de la metáfora visual, la propia de los cuadros, hay que atender no sólo al tema, sino también al modo en que representa su tema. El "cómo" de la representación es justamente el estilo. En este sentido leve y más bien negativo de metáfora, estoy de acuerdo con Danto en que toda obra de arte, en mayor o menor grado, es metafórica. Lo es porque su significado no se basa en la referencia directa, porque los elementos con que representa el mundo (las palabras o, en el caso de la pintura, los colores, las imágenes, etc.) nunca son neutros ni intercambiables, lo que hace que en una obra importen por igual, inseparablemente, el tema y el modo de presentarlo.

En cualquier caso, parece que en sus últimos escritos Danto no ha retomado esas líneas de investigación sobre el estilo y la metáfora inherentes al símbolo artístico. Tal vez sea por ello por lo que en su discurso no acaba de cerrarse el tema de la definición del arte. Cuando, al responder a ciertas obje-

²⁵ Así lo defiende, por ejemplo, Gerard VILAR, "Sobre algunas disonancias en la crítica de arte de A. C. Danto", en AA. VV., *Estética después del fin del arte*, pp. 193-ss.

²⁶ En *Más allá de la Caja Brillo* se habla de la metáfora como proposición intensional, en contraposición a la proposición extensional, caracterizada del siguiente modo: "Consideramos extensional una proposición si para su *verdad* no supone ninguna diferencia qué par de términos sinónimos se emplee. Una proposición *no* extensional es aquella en la que sí importa qué par de términos sinónimos empleemos" (cit., p. 87).

ciones que consideran insuficiente la caracterización del símbolo, vuelve sobre la diferencia entre *Brillo Box* y las cajas comerciales de Brillo, acaba reconociendo que las cajas comerciales cumplen por entero las dos condiciones necesarias del arte y, por lo mismo, son obras de arte, aunque sean de arte *comercial*. El problema que se abre entonces, y que merece una especial atención de Danto, es la de las diferencias entre el arte comercial y las bellas artes.

La cuestión del arte comercial suscita a su vez distintos interrogantes. Por ejemplo, cabe preguntar, en consonancia con el privilegio acordado a la cuestión de los indiscernibles perceptivos, si las cajas comerciales, en tanto arte comercial, pueden ser perceptualmente indistinguibles del resto de los artefactos. Pero lo que ahora importa destacar es la cuestión de si sería conveniente retomar en este punto lo relativo al estilo y la exposición metafórica. ¿La diferencia entre *Brillo Box* y las cajas comerciales de Brillo no radicará en que las primeras tienen una dimensión metafórica de la que carecen las últimas? A partir de ahí podría decidirse si las cajas comerciales son arte: si cumplen las características del modo de presentación artístico y si proyectan un punto de vista personal, o sea, si tienen una composición metafórica.

Sea cual fuere la respuesta, creo que insistir en lo del estilo y la metáfora sería eficaz para profundizar en la definición del arte, más allá de que esclarezca o no las diferencias entre arte comercial y bellas artes. Lo importante es avanzar en el discernimiento de las peculiaridades de la significación artística, de sus procedimientos y características diferenciadoras. Y a ese respecto, la metáfora y el estilo parecen cumplir una función destacada. Si en verdad “el ser de una obra de arte *es* su significado”, como advierte Danto, en las propiedades de ese significado tiene que ser donde resida lo distintivo del arte, lo que lo diferencia de los otros objetos que también son sobre algo y encarnan su significado. Es decir, el significado artístico habrá de tener rasgos sobreañadidos que acaben de otorgarle su especificidad. Parece, pues, que las condiciones necesarias de la definición deberían desarrollarse en la línea de encontrar lo propio e inconfundible de la significación artística.

En general, pienso que las incertidumbres que ocasiona la definición del arte de Danto, en especial sus dificultades para distinguir la obra artística de otros productos culturales, se deben a la insuficiente intensión de su concepto de arte, a que sus condiciones necesarias son en parte inespecíficas. Uno entiende la prudencia en no aumentar la intensión de modo que se restrinja en exceso la extensión y se deje fuera del concepto de arte a una mayoría de obras de las últimas décadas. Pero, al margen de Danto, como orientación genérica, creo que algún riesgo hay que correr si no quiere caerse en el extremo contrario, el que representa un concepto de arte tan laxo que en él todo cabe, o sea, que ya no califica ni designa nada. Si todo es arte, nada lo es. Y de paso se ha tirado por la borda un concepto como el de arte.

El “ser sobre algo” se queda corto si se lo equipara a mera función semántica, sin especificar las características propias de la significación artística y los medios con que se construye. Todo producto cultural versa sobre algo, es sig-

nificativo y, en un sentido genérico, necesita interpretación. Para ser definitivo del arte, y principio de especificidad, el “ser sobre algo” necesita una nueva determinación cualitativa. Tal vez lo que haga falta sea dar una mayor intensidad al concepto de arte, por la vía de vincularlo internamente a una teoría específica de la representación y la expresión artísticas, los dos grandes mecanismos simbólicos a través de los cuales el arte es sobre algo, y lo es de un modo peculiar y diferenciado. El desafío es descubrir lo que hace de la representación y la expresión artísticas esos modos de simbolización que sólo se dan en el arte de la forma en que en él se dan, y sin alguno de los cuales el arte dejaría de serlo. Pues bien, acaso la expresión tenga algo que ver con la introducción de un punto de vista personal, con el estilo; y la representación tenga que ver con la metáfora.

Por otro lado, el “encarnar su significado” es algo que pierde carga significativa cuando se lo reduce al mero hecho de llamar la atención sobre cómo se presenta el contenido. Si la encarnación del significado no quiere decir patencia sensible del significado –o sea, si no se entiende en la acepción tradicional de que el arte se diferencia de otros productos culturales precisamente porque da a sus significados inmanencia y transparencia sensibles–, dicha encarnación es poca cosa, o para decirlo mejor, es poco específica. Y menos si la presencia sensible del arte no conlleva cualidades perceptualmente discernibles, distintivos estéticos. Las cualidades estéticas parecen perfectamente reivindicables si se las entiende como la huella o testimonio sensible de la acción de encarnar el significado. Si una obra tiene unidad o equilibrio, si logra ser armónica o bien acabada, es porque al darle presencia sensible al significado, al encarnarlo, y al resultar de ahí una forma constructiva, esa forma es unitaria, equilibrada o armónica. Es bella. La belleza artística, lejos del ornamento y la decoración, del hedonismo superficial y el gusto fácil, es, como ya sabían los clásicos, el esplendor sensible de la significación. Aunque Danto no parece entenderlo así. Y ello nos obliga a exponer su punto de vista sobre el tema

5. LA CUESTIÓN DE LA BELLEZA

Su libro *El abuso de la belleza* no hace sino ahondar en la tesis de que la belleza no es condición necesaria del arte. La marginalidad de la belleza es una tesis filosófica y, a la vez, la conclusión del análisis del arte del siglo XX que Danto lleva a cabo. La belleza, nos dice, no sólo no es necesaria para la definición del arte, sino que existe en nuestra época la creencia generalizada de que la “belleza trivializa a aquello que la posee”; “algo marginal e indecente se esconde en la búsqueda de la belleza”²⁷. Aunque eso no obsta, por supuesto, para que en algunas obras del arte contemporáneo siga anidando la belleza.

²⁷ A. DANTO, *El abuso de la belleza*, pp. 65 y 66.

No deja de resultar sorprendente que a lo largo del libro en ningún momento se ofrezca una definición genérica de belleza. Danto se limita a considerar distintos tipos de belleza, pero sin examinar lo que pueda haber de común en todos ellos. Y algo debería haber si todos ellos son variantes de la belleza, y hacen honor a su nombre común. Propone en primer lugar una distinción entre belleza *externa* e *interna*. La interna es esencial al significado de una obra, y forma parte íntima de ella. La belleza externa es la que no forma parte del significado de la obra y, por lo mismo, resulta aleatoria.

Pero algo parece que no funciona bien en la idea de belleza de Danto a juzgar por alguno de los ejemplos que ofrece. En particular, hay uno tan curioso como discutible: el *Desnudo azul* y *Mujer con sombrero* de Matisse no son cuadros bellos, en cambio, sí son bellas las obras de Matisse durante su etapa de Niza. ¿No estará aquí confundiendo Danto la belleza con lo bonito, lo externamente hedonista y atractivo?

No creo que el juicio anterior resulte más convincente a partir de otra distinción propuesta por Danto. Se trata de la distinción entre belleza *estética* y belleza *artística*. La belleza estética es la que se percibe a través de los sentidos, la artística es la que nace y renace del espíritu. Por cierto, a esta última dice Danto que podría dejar de aplicársele la palabra belleza, aunque él mismo no lo haga. La belleza artística es también interna, de acuerdo con la distinción anterior. “La belleza artística desempeña un papel en el significado de la obra a la que pertenece. Podríamos decir que en un caso así la belleza nace del espíritu porque el significado de la obra está internamente vinculado a sus cualidades estéticas”²⁸.

La exposición de Danto se completa con la idea de que la belleza es un rasgo pragmático; consigue que nuestros sentimientos respecto a lo representado por la obra sean de una clase u otra. La belleza es un catalizador: modula la obra para provocar una actitud frente a su contenido. Y por último, con exaltadas palabras, Danto mantiene que la belleza, aunque prescindible en el arte, es uno de esos valores imprescindibles para alcanzar una vida plenamente humana: “la aniquilación de la belleza nos dejaría en un mundo insoportable, del mismo modo que la aniquilación de la bondad nos dejaría en un mundo donde sería imposible vivir una vida humana plena. No se perdería demasiado, en cambio, si la belleza artística fuera aniquilada, sea cual sea el sentido que demos a esta expresión, porque el arte dispone de una serie de valores compensatorios y en la mayoría de las culturas artísticas del mundo la belleza artística es un atributo secundario”²⁹.

Desde luego, todo apunta a que *El abuso de la belleza* no es el mejor libro de Danto. De entrada, la ausencia de un concepto operativo de belleza, común a sus distintas variantes, hace vana la discusión de si la belleza es o no una con-

²⁸ *Ibid.*, p. 147.

²⁹ *Ibid.*, p. 104.

dición necesaria del arte. Si no sabemos bien lo que es la belleza, ¿cómo podemos saber si es o no necesaria al arte? Por otra parte, la distinción entre belleza interna y externa no parece demasiado consistente. No puede haber en el arte una belleza externa, que no forme parte del significado de la obra. Eso sería un mero ornato, un atavío pretencioso y ajeno con el que estérilmente se pretendería revestir a la obra. La belleza de una obra sólo puede ser la de su forma constructiva, la forma que moldea y organiza los materiales para darles un significado. La forma constructiva, la que informa los materiales, la que organiza y da sentido a las pinceladas, a las manchas de color, a los juegos de luz, a las líneas de fuerza, a la organización del espacio, etc., no es un añadido ocasional, sino el principio mismo de la significación. La forma no es, por supuesto, el único componente del significado, pero sí es el que aglutina y modula a los demás. Y la belleza fundamental del arte es la inherente a la forma constructiva, la forma *interna* que anima el significado de una obra.

La distinción entre belleza estética y belleza artística sí es una distinción necesaria (al igual que lo es la distinción entre experiencia estética y experiencia artística, también señalada de modo muy convincente por Danto). De hecho, la no distinción ha sido y sigue siendo una fuente de confusiones dentro de la teoría del arte. Sólo que al definirla como aquella que sólo se percibe a través de los sentidos, queda por sí misma excluida del arte. Pues un “arte” que sólo se ofreciera a los sentidos difícilmente podría ser arte, salvo para quien entendiese que el arte carece de todo significado. Pero la consideración de la belleza artística como la que nace del espíritu –y también, suponemos, del cuerpo y las manos del artista–, por más que innegable, no deja de ser sino una llamada a otra más precisa definición de la belleza.

La cuestión de la belleza en el arte, incluso en el arte de las neovanguardias recientes, sigue siendo una cuestión pendiente.