

ARTHUR C. DANTO

Filósofo norteamericano,
profesor de la Universidad de Columbia (N. Y.).

TRADUCCIÓN DE MAGDALENA HOLGUÍN

Obras de arte y cosas reales¹

A la memoria de Rudolph Wittkower

¹ Este artículo fue leído en una versión anterior en un Seminario sobre Filosofía del Arte realizado en la Universidad de Illinois en el Chicago Circle. Agradezco al profesor George Dickie su invitación. Para unas reflexiones anteriores sobre aspectos de este mismo tema, ver mi artículo "The Art World", en *Journal of Philosophy*, vol. 61 (1964), págs. 571-584.

Los niños que imitan a los cormoranes
Son más maravillosos
Que los verdaderos cormoranes.

ISAA

La pintura se relaciona tanto con el arte como con la vida...
(Intento trabajar en aquella brecha que existe entre los dos).

RAUSCHENBERG

Dos filósofos formados para esperar cierta austeridad estilística, ruego indulgencia para algo que puede parecerles como un salvajismo intolerable en el siguiente artículo. Se trata de una reflexión filosófica sobre la pintura neoyorquina entre 1961 y 1969, y cierto salvajismo del tema puede explicar el salvajismo del que me disculpo en su tratamiento. Explicar mas no excusar, se me dirá: no es nunca necesario que las propiedades del tema tratado invadan el tratamiento mismo de aquel; los trabajos de Freud sobre la sexualidad son ejemplarizantes por la poca emoción que despiertan. Los artículos sobre lógica no son lógicos *únicamente* en razón de su tema. Sin embargo, en cierta manera, este artículo hace parte de su propio tema, pues se convierte en una obra de arte al final. Quizás sea la última creación del período de que trata. ¡Quizás la última obra de arte de la historia del arte!

I

La actividad deliberadamente caracterizada de Rauschenberg ilustra una antigua tarea impuesta genéricamente a los artistas como consecuencia de la alienante crítica de Platón al arte como tal. El arte presuntamente se ubica a una distancia denigrante de la realidad, así que al fabricar aquellas entidades cuya producción define su esencia, los artistas se ven contaminados desde un principio por una especie de inferioridad ontológica. También portan el estigma de la reprobación moral, pues con sus producciones hechizan las almas de los amantes del arte con sombras de sombras. Finalmente, hablando como terapeuta precoz y como verdadero filisteo, Platón insinúa que el arte es una especie de perversión, una actividad sustituta, desviada, compensatoria, a la que se dedican quienes son impotentes para *ser* lo que a falta de algo mejor, *imitan*. Asombrados por esta triple acusación y en busca de redención, los artistas han intentado encontrar un camino hacia la promoción ontológica, lo que significa, desde luego, eliminar el espacio que existe entre la realidad y el arte. Que persista, según el testimonio de Rauschenberg, un vacío aislante entre los dos, que incluso *él mismo* no ha conseguido colmar, suscita un interrogante acerca de lo apropiado de una tarea semejante desde el punto de vista filosófico.

Tratar como un defecto precisamente lo que hace cierta cosa o actividad posible y valiosa es casi una fórmula para generar filosofía platónica y, en el caso del arte, puede esgrimirse un argumento para demostrar que su posibilidad y su valor se encuentran lógicamente implícitos en establecer una distancia frente a la realidad. Fue, por ejemplo, un descubrimiento asombroso el que las representaciones de los ritos bárbaros no eran necesariamente *en sí mismas* bárbaras, esto es, que las representaciones de cualquier x no necesariamente tenían la propiedad de la x . Al imitar prácticas que horrorizaban (Nietzsche), los griegos espontáneamente las colocaron a cierta distancia y, al hacerlo, inventaron la civilización; pues la civilización consiste en la conciencia del medio como medio y, por lo tanto, de la realidad como realidad. Precisamente, entonces, quienes dieron a luz la tragedia derrotaron una realidad insoportable al colocar entre ellos y esta realidad una distancia espiritual que Platón, típicamente, encuentra degradante. Puede concederse que este logro crea el problema fundamental del arte representativo, que reside en asemejarse a las realidades que denota como para poder identificarlo como una representación de ellas, pero que debe ser lo suficientemente diferente para impedir que se confunda con ellas. Aristóteles, quien explica el placer que sienten los hombres por el arte a través del placer que derivan de las imitaciones, es claramente consciente de que el placer de que se trata (que es intelectual), presupone lógicamente el conocimiento de que *es* una imitación y no la cosa misma a lo que se asemeja y lo que denota. Podemos derivar un placer (secundario) de la imitación que haga un hombre del graznido de un cuervo, placer que por lo general no experimentamos por los propios graznidos de los cuervos, pero tal placer está arraigado en el conocimiento: es preciso conocer suficientemente los graznidos de los cuervos para saber que son estos los que se imitan (y no, por ejemplo, balidos), y debemos saber que él y no los cuervos es quien produce los sonidos. Una condición adicional para el placer es ésta, que la persona *esté* imitando y no sea sólo un infortunado niño-cuervo que posee, desde su nacimiento, una faringe similar a la de un cuervo. No es necesario que estas asimetrías decisivas se compren al precio de una menor verosimilitud, y no es irrazonable insistir en una indiscernibilidad acústica perfecta entre los graznidos verdaderos y los falsos, de manera que alguien que no esté familiarizado con los asuntos del arte pueda —al igual que un cuervo que esté escuchando, de hecho— engañarse y adoptar actitudes correspondientes a la realidad de los cuervos. El conocimiento del que depende el placer artístico (a diferencia del placer *estético*) es, por lo tanto, externo al arte mismo y proporcional a los sonidos mismos, puesto que éstos se refieren a las causas y condiciones de los sonidos y a su relación con el mundo real. Por consiguiente, el artista mimético tiene siempre la opción de borrar todas las diferencias entre las

obras de arte y las cosas reales, siempre y cuando esté seguro de que su audiencia ha comprendido con claridad las distancias.

Fue en ejercicio de esta opción, por ejemplo, que Eurípides procedió a abolir el coro, por cuanto la confrontación *real*, los arrebatos de celos *reales*, por lo general se transmiten sin necesidad de un coro ubicuo, ruidoso y, por lo general, crítico, que inexplicablemente (para él) era considerado indispensable por sus predecesores para proseguir la acción. Y, con análogo espíritu realista, los héroes pétreos y edificantes del pasado fueron sustituidos por gente común, y su sufrimiento cósmico por los dolores sentimentales corrientes de personas como (por ejemplo) nosotros. De esta manera, había en efecto algún fundamento para que su contemporáneo, Sócrates (quien, considerando su egíptolatría en *Las Leyes*, quizás desaprobaba no tanto el arte como el arte *realista* en *La República*), se preguntara cuál podría ser en lo sucesivo el propósito del drama: ¿si podemos tener la cosa real, de qué nos sirve su ociosa iteración? Creó entonces un dilema al mirar inversamente las relaciones cognoscitivas que Aristóteles luego rectificó: o bien habrá una discrepancia y fracasa la mimesis, o bien el arte consigue borrar la discrepancia, en cuyo caso *es* precisamente la realidad, un rodeo para obtener lo que ya *tenemos*. Y, como uno de sus sucesores lo ha dicho con elegancia: “Una de estas malditas cosas es suficiente”. El arte fracasa si es indiscernible de la realidad, y fracasa igualmente si no lo es.

Estamos lo suficientemente familiarizados con uno de los intentos de escapar a este dilema, aquel que consiste en ubicar al arte en lo que sea que constituya la discrepancia entre la realidad y las imitaciones que se hagan de ella. Eurípides, se argumenta, se dirigió precisamente en la dirección equivocada. Fabriquemos más bien objetos que sean *insistentemente* artísticos, en virtud del hecho de que nadie pueda confundirlos con la realidad. Las convenciones desfiguradoras abolidas en nombre de la realidad se introdujeron entonces de nuevo en nombre del arte, y nos resignamos quizás a una deliberada impavidez, a un arcaísmo voluntario, a una falsedad operática tan marcada y señalada que debe resultar evidente para cualquier audiencia que la ilusión nunca podría haber sido nuestra intención. Lo *no imitativo* se convierte en el criterio del arte; entre más artificial y menos imitativo, más puro será el arte en cuestión. Sin embargo, un nuevo dilema nos espera en el otro extremo de este inevitable camino, esto es, que lo no imitativo es *también* el criterio de la realidad; así, entre más se convierten las cosas puramente en arte, más se aproximan a la realidad, y el arte *puro* se confunde con la pura *realidad*. Bien, después de todo, quizás sea este el camino que conduce a la promoción ontológica; no obstante, el otro lado del dilema se pregunta ¿por qué desearíamos llamar *arte* a aquello que por consenso común es realidad? Para preservar la distinción, nos dirigimos entonces en dirección contraria, poco alegres puesto que el mismo dilema, recordamos, nos espera en el otro

extremo. Y parece, *prima facie*, que el único camino que nos permite eludir el ir y venir de dilema en dilema, sería hacer no imitaciones que sean radicalmente distintas de todas las cosas existentes hasta entonces. ¡Como la cabra rellena de Rauschenberg adornada con una llanta de auto! ¡Es con objetos tan poco arraigados como estos, como combinadas y rubiesmeraldas, que han de llenarse los abismos entre la vida y el arte!

Persiste entonces sólo el acucioso interrogante de si todos los objetos desarraigados deben ser reconocidos como obras de arte; consideremos, por ejemplo, el primer abrelatas. *Conozco* un objeto indiscernible de lo que son nuestros abrelatas corrientes, que *es* una obra de arte:

La singular rigidez de su corta, fea, ominosa y cortante extremidad, que encarna la agresividad y la masculinidad, contrasta formal y simbólicamente con la frívola y disminuida hélice, que se mece libremente (¡pero sobre un eje fijo y esclavizante!) y es pura e indefensa feminidad. Los dos motivos están simbióticamente sostenidos en una única y fuerte composición, no menos universal y esperanzadora por su escala mínima y materiales corrientes².

Como obra de arte, desde luego, tiene las propiedades definitorias elusivas de las obras de arte, incluida la forma significativa. En virtud de su indiscernibilidad respecto del utensilio doméstico, podríamos pensar entonces que es rudo, si no ininteligible, abstenernos de predicar de ella forma significativa, meramente con base en su conspicua *Zuhandenheit* (sería posible abrir latas con la obra que produjo tanto entusiasmo al crítico de *Gazette*) o en el gran número de ellos. Pues sería asombroso que dos cosas tuvieran la misma forma y una de ellas tuviera forma significativa y la otra careciera de ella. O lo sería si olvidáramos, en un momento de inadvertencia, la existencia de un lenguaje polinesio donde la frase “Los frisoles tienen un alto contenido de proteínas”, acústicamente indiscernible de la frase inglesa equivalente “Beans are high in protein”, significa realmente lo que “La maternidad es sagrada” significa en inglés. Y que induce profundos sentimientos filiales cuando la escuchan los hablantes nativos, pero no tiene el mismo efecto entre los ingleses. ¿Quizás entonces la forma significativa es algo que sobreviene a una lectura semántica, ella misma una función débil de afiliación lingüística que la mera congruencia de inscripción subdetermina? La pregunta es apropiadamente retórica en este momento, pues mi preocupación es que la intersección lógica de lo no imitativo y lo no arraigado puede fácilmente estar poblada tanto por obras de arte como por cosas reales, y *puede*, de hecho, tener parejas de objetos indiscernibles, uno de los cuales es una obra de arte y el otro no. En vista de esta posibilidad, debemos apartar los ojos de las cosas mismas

² *Gazette des Beaux Arts*, vol. 14, núm. 6, págs. 430-431. Traducción al inglés de A. C. Danto.

en un giro contra-fenomenológico — *Von den Sachen selbst!* — y ver, cualquier cosa que sea y que, evidentemente, no salta a la vista, que impide que el arte y la realidad pasen continua e inevitablemente al otro territorio. Sólo así podemos escapar al dilema de Sócrates, que ha generado tanta historia del arte a través de los equívocos que epitomiza y propicia.

II

Debe reconocerse a Borges, entre otras cosas, el haber descubierto el fenómeno Pierre Menard: dos objetos de arte, en este caso, dos fragmentos de *El Quijote* que, aun cuando verbalmente indiscriminables, poseen propiedades *artísticas* incompatibles y no yuxtapuestas. Las obras de arte en cuestión guardan una relación con su encarnación física común semejante a la relación que puede guardar un conjunto de isómeros con una fórmula molecular común. La diferencia, desde luego, está dada por la manera como se combinan los elementos que aparecen en la fórmula. De los dos *Quijotes*, por ejemplo, uno es “más sutil” y el otro “más burdo” que su contraparte. El de Cervantes es más burdo: “opone a las ficciones caballerescas la pobre realidad provinciana de su país”. El de Menard (“Por otra parte...”) selecciona como *su* realidad “la tierra de Carmen durante el siglo de Lepanto y de Lope de Vega”. La obra de Menard es una crítica oblicua a *Salambó*, algo que la obra de Cervantes jamás habría podido ser. Aun cuando visiblemente idénticas, la una es incomparablemente más rica que la otra y, dice Borges, “También es vívido el contraste de los estilos. El estilo arcaizante de Menard — extranjero al fin — adolece de alguna afectación. No así el del precursor, quien maneja con desenfado el español corriente de su época”. Si Menard hubiera terminado su *Quijote*, habría tenido la tarea de crear al menos un personaje más que Cervantes: el autor del (así llamado en el de Menard pero no en el de Cervantes) “Fragmento autobiográfico”. Y así sucesivamente. La obra de Menard era *suya*, no una copia ni un logro accidentalmente congruente, como el implicado en el descubrimiento de que los pintores de Júpiter están haciendo (sin que haya aquí ninguna posibilidad de difusión cultural), obras planas donde utilizan los colores primarios y que se asemejan asombrosamente a las obras de Mondrian, sino una nueva y a su manera, extraordinaria creación. Una mera copia no tendría ningún valor *literario*, sino que se reduciría a un ejercicio facsimilar, y una falsificación de una obra tan conocida sería un fiasco. Una condición previa del fenómeno Menard es que el autor y la audiencia los conozcan ambos (no el original, sino el otro *Quijote*). Pero el de Menard tampoco es una cita, por decirlo así, pues las citas en este sentido *solamente* se asemejan a las expresiones que denotan sin poseer *ninguna* de las propiedades artísticas pertinentes: las citas no pueden ser brillantes, originales, profundas, conmovedoras, ni ninguna de las propiedades que se atribuyan a lo citado. Hay, ciertamente, teorías de la cita

según las cuales éstas carecen de toda estructura semántica, cosa que rara vez ocurre con sus originales. Así que una cita del Quijote (de cualquiera de los dos) sería nula desde el punto de vista artístico, aun cuando pudiera superponerse sin dificultad sobre el original. Las citas, de hecho, son sorprendentes ejemplos de objetos indiscernibles de los originales y que no son obras de arte aun cuando los primeros lo sean. Las copias, por lo general, carecen de las propiedades de los originales a los que denotan y a los que se asemejan. Una copia de una vaca no es una vaca, la copia de una obra de arte no es una obra de arte.

Las citas son entidades difíciles de ubicar ontológicamente, como los reflejos y las sombras, pues no son obras de arte ni cosas reales; dependen de la realidad y poseen de manera particular aquel grado de derivación que atribuye Platón a las obras de arte como clase. Así, aun cuando una copia — o cita — de una obra de arte esté excluida lógicamente de la clase de las obras de arte, suscita demasiados interrogantes especiales para tomarlas como ejemplo específico de una entidad indiscernible de una obra de arte y que no lo es. Sin embargo, no es difícil ofrecer ejemplos menos complicados. Consideremos, por ejemplo, las *corbatas* que han comenzado a abrirse paso en el mundo del arte, *Universal Tie* de Jim Dine, *Tie Piece* de John Duff, etc. Supongamos que Picasso exhibiera ahora una corbata, pintada toda de azul, para rechazar cualquier toque de *la peinture* de una manera tan decisiva como el altar de Strozzi rechaza, como acto deliberado de voluntad artística, la perspectiva del Giotto. Podríamos decir: mi hijo puede hacer *eso*. Pues bien, es cierto que no hay nada aquí que esté más allá de las capacidades de un niño: dejemos entonces que un niño, a su manera pomposa y dedicada, coloree una de las corbatas de su padre cubriéndola completamente de azul, sin pinceladas que “la hagan bella”. Vacilaría en predecir al niño un maravilloso futuro en el arte con base en que haya ocasionado la existencia de algo indistinguible, de algo creado por uno de los más grandes maestros de la época moderna. Iría más allá, y afirmaríase que no ha producido una obra de arte. Pues hay algo que impide que *su* objeto ingrese al mundo del arte, así como le impide la entrada a este mundo a aquellas obras de un presunto Meegeren de Montmartre que ve de inmediato la corbata de Picasso como una oportunidad para una astuta falsificación. Tres objetos semejantes darían lugar a una de esas maravillosas tramas de Shakespeare, donde aparecen gemelos confundidos e identidades equivocadas, una posibilidad que no es una broma para Kahnweiler (¿o era Kootz?) quien adopta todas las precauciones necesarias. *No obstante lo anterior*, supongamos que se confunden las corbatas y que la del niño cuelga hasta la fecha en el museo de la Municipalidad de Talloir. Picasso, desde luego, disputa su autenticidad, y se niega a firmar la obra (de hecho, firma la falsificación). El original fue confiscado por el Ministerio de Falsificaciones. Aguardo con ilusión el momento en el

que un candidato a doctorado dirigido por el profesor Theodore Reff resuelva todo este embrollo, contando los hilos de las telas, aun cuando el estatuto de una falsificación con una firma auténtica sigue siendo un problema que corresponde dirimir a los filósofos del arte. El profesor Goodman ofrece el intrigante argumento de que tarde o temprano las diferencias tienen que aparecer, que lo que hoy aparece como idénticamente similar lucirá tan diferente mañana desde el punto de vista artístico que se preguntarán cómo hubiera podido ocurrir el caso que describo. Pues bien, bastan para hoy las similitudes encontradas: las diferenciaciones que se hagan mañana aparecerán, *cualquiera que fuera* la corbata colgada en el museo, y me inclino a pensar que cualquier diferencia percibida será utilizada, en última instancia, para reforzar la atribución, correcta o errada, que se haya aceptado. Lo anterior, sin embargo, aún no soluciona el problema ontológico, además de generar una especie de absurdo en la pericia artística al introducir en la estética de este tipo de objeto el peritazgo refinado que correspondería a un Poussin, Morandi o Cézanne. Ninguno de los cuales, aun cuando claramente no por razones de ineptitud artística, hubiera podido hacer una obra de arte con una corbata pintada. Por consiguiente, no es sólo que Picasso sea un *artista* lo que hace la diferencia en los casos mencionados. Pero las razones ulteriores son interesantes.

En primer lugar, no habría espacio en el mundo del arte de la época de Cézanne para una corbata pintada. No todo puede ser una obra de arte en cualquier época: el mundo del arte debe estar preparado para ella. De la misma manera como no toda línea ingeniosa que lo es en un contexto determinado puede serlo en cualquier contexto. Plinio habla de un concurso entre pintores rivales, donde el primero dibuja una línea recta; el segundo dibuja, en otro color, una línea dentro de la primera línea; el primero dibuja una línea finísima dentro de esta segunda. Por lo general no pensamos que las líneas tengan lados, pero con cada línea inscrita dentro de la anterior, se genera un espacio entre sus bordes y los bordes de la línea que la contiene, de manera que el resultado sería como cinco rayas muy delgadas de color. Las líneas incluidas, en las cuales cada una genera un espacio donde no se creía posible que lo hubiera, muestra una extraordinaria firmeza de mano y de ojo y atestigua la singular proeza de Paraesios y de su rival. Y el objeto fue una de las maravillas de su época. Mas no una obra de arte, como tampoco lo fue el famoso círculo dibujado a mano alzada por Giotto. Sin embargo, podría ver exactamente un objeto como este en Madison Avenue hoy en día, una síntesis, tal vez, de Barnett Newman y Frank Stella. Tal objeto, en la época de Paraesios, habría sido *solamente* una pieza modelo de control artesanal. No es siquiera como si, suponiendo con Berkeley que sólo obras de arte pueden anticipar obras de arte, Paraesios fuese el precursor de los pintores contemporáneos de líneas finas. Paraesios no hubiera

podido modificar su concepción del arte, ni la de su época, para acomodar su *tour de main* como logro artístico. Pero el mundo del arte de Picasso estaba preparado para recibir de la mano de Picasso, una corbata: pues él ya había hecho un chimpancé de un juguete, un toro del asiento de una bicicleta, una cabra de una canasta, una Venus de un géiser; ¿por qué no entonces una *corbata de una corbata*? No sólo tenía espacio en el mundo del arte, sino en la obra del artista, de manera tal que el objeto idéntico, hecho por Cézanne, no hubiera tenido espacio en ninguno de ellos. Cézanne sólo hubiera podido hacer una montaña de pintura, a la manera tradicional aceptada para tales transformaciones. No tenía siquiera la opción de hacer pintura con pintura, como lo hicieron los expresionistas abstractos.

No obstante, si bien estas consideraciones sirven para mostrar que el objeto idéntico podría, en un contexto de la historia del arte, ser una obra de arte y en otro contexto no, persiste el problema de *posse ad esse*. ¿Qué, aparte de la posibilidad, hace de ella en realidad una obra de arte en el contexto del Picasso tardío? Y ¿qué es lo que hace la diferencia entre lo que hizo Picasso y lo que hicieron sus contemporáneos, el niño y el falsificador? Sólo cuando el mundo estuvo preparado para “Corbata” pudo aparecer la comedia de las identidades confundidas, y mientras que resulta fácil ver cómo, dada la aguda y exacta semejanza, una obra de arte que era una corbata pudo confundirse con una corbata que no era una obra de arte, la tarea de explicar las diferencias queda por hacer.

Una manera de ver el problema es la siguiente: Picasso *usó* la corbata para hacer una *declaración*, el falsificador usó la corbata para copiar aquello con lo que Picasso había hecho una declaración, pero no hizo ninguna declaración con ella. Y esto sería verdadero incluso si se hubiera inspirado en van Meegeren para crear, por ejemplo, una corbata rosada para llenar un vacío en el desarrollo artístico de Picasso. El niño y Cézanne sólo están haciendo ruido. Sus objetos no tienen ubicación en la historia del arte. Al menos parte de la declaración de Picasso es acerca del arte, y el arte no había sido apropiadamente desarrollado en la época de Cézanne para que esta declaración fuese inteligible, como tampoco habría podido el niño internalizar suficientemente la historia y la teoría del arte como para hacer una declaración, y mucho menos *esta* declaración, a través de una corbata coloreada. Al menos las relaciones correctas valen entre los cuatro objetos para permitir una distinción estructural correspondiente a aquella que puede establecerse entre declaración, eco y ruido. Y aun cuando es un objeto lo suficientemente real — ¡una corbata pintada a mano! — la obra de Picasso se encuentra situada a la distancia justa de la realidad que permite *ser* una declaración, más aún, una declaración en parte acerca de la realidad y del arte lo suficientemente penetrante como para concederle su propia ciudadanía en el mundo del arte. Ingresa en una fase de la historia del arte cuando la conciencia de la dife-

rencia entre realidad y arte es parte de lo que hace la diferencia entre arte y realidad.

III

Testamorbida es un dramaturgo que trabaja en “Drama Encontrado”. Descontento con la artificialidad teatral, ha pasado por los fatigantes recursos posteriores a Pirandello para borrar las fronteras entre la vida y el arte, y se ha hastiado de la atmósfera artificiosa de los *happenings*. Nada será lo bastante real como para salvar la realidad. Por consiguiente, declara que su última obra de teatro es todo lo que sucedió en la vida de una familia en Astoria entre el último sábado y hoy en la tarde; la familia en cuestión fue seleccionada lanzando un dardo al mapa del pueblo. ¡Qué naturales son los actores! No es preciso que superen la distancia de sus papeles mediante ejercicios stanislavskianos, puesto que *son* lo que actúan. O ‘actúan’. El autor ‘termina’ la obra por fiat a las once y diez (telón), y la celebra con amigos en el West End Bar. No hubo reseñas ni público, sólo una ‘representación’. Pues lo único que saben los ‘actores’ es que fue una velada corriente, pizza y televisión, el cabello enrulado, una llamada equivocada y un dolor de muela. Todo lo que hace que esta tajada de vida sea una obra de arte es la declaración de que lo es, más el vocabulario meta-artístico: ‘Actor’, ‘diálogo’, ‘natural’, ‘comienzo’, ‘fin’. Y tal vez el título, que es tan descriptivo como pueda desearse, esto es, “Lo que hizo una familia en Astoria...”.

Resulta interesante señalar que los *títulos* son propios de las obras de arte, mas no de las cosas indiferenciables de ellas que no son obras de arte, por ejemplo, otro momento en la vida de ésta o de otra familia de Astoria o de cualquier otro lugar. Incluso “Sin título” es una especie de título: las cosas que no son obras de arte ni siquiera tienen derecho a no tener título. La corbata pintada a mano por Cézanne puede llevar un rótulo, en la casa de Cézanne, por ejemplo, junto con otros recuerdos suyos, pero “Corbata de Cézanne” no es su título (“Corbata de Cézanne podría ser el título de la de Picasso si estuviera pintada exactamente del mismo color del *Vase Bleu* del Louvre.) Los nobles también tienen títulos. ‘Título’ indica posición, algo que puede ser conferido. Indica, ciertamente, suficiente legalidad como para sugerir que ‘obra de arte’ —quizás como ‘persona’!— es, después de todo, un término adscriptivo más bien que descriptivo o exclusivamente descriptivo.

La adscriptividad, como la entiendo, es una propiedad de los predicados cuando se refieren a objetos a la luz de ciertas convenciones, y que se aplican menos con base en condiciones necesarias y suficientes que con base en condiciones invalidantes que no están presentes. ‘Persona’ puede invalidarse, por ejemplo, mediante condiciones tales como minoría, subcompetencia, ausencia de ciudadanía, responsabilidad financiera y otras semejantes. Una corporación puede consistir en una sola persona, que no es idéntica con tal corporación,

y la distinción entre la persona y la corporación a la que pertenece tal vez se asemeja lo suficiente a la distinción entre una obra de arte y el objeto físico en el que consiste pero con el que no es idéntico, como para pensar en las obras de arte en términos de privilegios, exenciones, derechos y cosas similares. Así, las obras de arte que contienen corbatas tienen derecho a estar colgadas en los museos, mientras que las corbatas indiscernibles de ellas no lo tienen. Pertenecen, por otra parte, a cierto grupo de pares al que sus contrapartes indiscernibles pero plebeyas no pertenecen. La corbata azul que es una obra de arte pertenece al grupo en que están la *Madonna* de Cowper-Niccolini y la catedral de Laon, mientras que una corbata idéntica que no es una obra de arte pertenece al grupo de cuellos y mancornas de la mercería banal, algo malograda por la pintura azul. La corbata azul, ciertamente, se encuentra en el museo y en la colección, pero sus contrapartes, aun cuando puedan encontrarse geoméricamente en el museo, sólo están allí a la manera en que están los sofás y las palmeras. Hay, en efecto, una especie de *In-der-Pinakotheke-sein* no tan diferente del *In-der-Welt-sein*, propio de las personas por contraposición a las cosas. Una corbata que es una obra de arte difiere de una que no lo es como una persona difiere de un cuerpo: desde el punto de vista metafísico, son necesarios dos conjuntos de predicados asombrosamente similares a los predicados P y M que corresponden a las *personas* en la conocida teoría de P. F. Strawson: cosa que no resulta accidental si consideramos que 'persona' es también un predicado adscriptivo. Así, la corbata azul que es una obra de arte es *de* Picasso, mientras que su contraparte no es *de* Cézanne aun cuando él le haya colocado la pintura. Y así sucesivamente. Intentemos entonces esto por un momento, haciendo énfasis en las condiciones invalidantes, menos para atacar a Testamorbida que para ver qué tipo de cosa puede ser objeto de esta clase de invalidación. Mencionaré solo dos condiciones invalidantes como suficientes para nuestros propósitos, aun cuando no agotan en absoluto la lista. En efecto, si el arte evolucionara, surgirían nuevas condiciones invalidantes.

1. FALSIFICACIONES

Si la ilusión fuese, después de todo, la meta del arte, entonces se daría el mismo triunfo al lograr que Stendhal se conmoviera con un falso Guido Reni y que los pájaros picotearan uvas pintadas. No hay, creo, ningún estigma asociado con pintar pinturas de pinturas: Burliuk alguna vez me dijo que, puesto que los artistas pintan lo que aman y él amaba las pinturas, no veía ningún obstáculo en pintar pinturas de pinturas, en este caso *Shrimp Girl* de Hogarth. Sucedió que Burliuk continuó siendo él mismo y su pintura de *Shrimp Girl* se diferenciaba de *Shrimp Girl* tanto como él de Hogarth. Por otra parte, no pretendía que *Shrimp Girl* fuese una obra *suya*, así como no pretendía que Westhampton, al que también y en el mismo espíritu pintaba, fuese *suyo*:

lo que era suyo era la pintura, una declaración en pintura que denotaba *Shrimp Girl* de la misma manera como sus paisajes marinos denotaban vistas de Westhampton: estamos tan distanciados de un tema como del otro, y admiramos en ambos casos el medio. Pues bien, un hombre puede amar sus propias pinturas tanto como ama las de otros; así, ¿qué le hubiera impedido a Burliuk pintar, por ejemplo, su *Portrait of Leda*? Este no es el caso de copiarlo, de manera que tuviésemos dos copias de la misma pintura: es, explícitamente, una pintura *de* una pintura, algo por completo diferente, aun cuando puede asemejarse exactamente a una copia. Una copia es defectuosa, por ejemplo, en cuanto se desvíe del original, pero el problema de la desviación sencillamente no es pertinente en el caso de la pintura de una pintura, de igual manera a como no esperamos que el artista use clorofila al pintar árboles. Ahora bien, si la desviación no es pertinente, tampoco lo es la no desviación. Una copia es, en efecto, como una cita, por cuanto nos muestra aquello a lo que debemos responder en lugar de ser aquello a lo que respondemos, mientras que una pintura de una pintura es algo a lo que respondemos. Los artistas que se repiten a sí mismos, no obstante el fenómeno Pierre Menard, suscitan interrogantes extraordinarios. La última composición de Schumann está basada en un tema que, según él, le fue dictado por los ángeles en sueños, pero *de hecho*, es el movimiento lento de su reciente concierto para violín. (¿Sería accidental que Schumann estuviera trabajando en un libro de citas en el momento de su *Zusammenbruch*?). Según Mary Ann Caws, el *Dernier Poème à Youki* (“*J’ai tant rêvé de toi que tu perds ta réalité...*”), de Robert Desnos es, sencillamente, “una nueva traducción al francés de la tosca y trunca traducción al checo de su anterior y célebre poema dedicado a la actriz Yvonne George: ¿pero estaría Desnos delirante cuando dedicó este poema, al morir, a Youki (o confundió a Youki con Yvonne), o pensó que era un nuevo poema, o qué? (Menciono a Schumann y a Desnos por si alguien cree que la distinción de Goodman entre los artes de un estadio y de dos estadios tiene alguna pertinencia). Las repeticiones enojan.

Una falsificación pretende ser una declaración, pero no lo es. Carece de la relación requerida con el artista. El que confundamos una falsificación con una obra auténtica (o al contrario) no tiene importancia. Cuando descubrimos que se trata de una falsificación, pierde su condición de obra de arte porque pierde su estructura de declaración. En el mejor de los casos, preserva cierto interés como objeto decorativo. En la medida en que ser una falsificación constituye una condición invalidante, el concepto de una obra de arte incluye analíticamente el que sea un ‘original’. Lo cual no implica que no pueda o no deba ser derivada, imitativa, influenciada, ‘al estilo de’ o lo que sea. No es necesario que se invente un lenguaje para hacer una declaración. Ser un original significa que la obra debe, en un sentido profundo, originarse en el artista que creemos que la realizó.

2. PROVENIENCIA NO ARTÍSTICA

La afirmación de que las obras de arte sólo pueden ser hechas por artistas es analíticamente verdadera, de tal manera que un objeto, a pesar de cuánto se asemeje (incluso exactamente) a una obra de arte, no es de quien sea responsable por su existencia, a menos que se trate de un artista. Pero 'artista' es un término tan adscriptivo como 'obra de arte' y, de hecho, 'de' es tan adscriptivo como los otros dos. Puesto que, después de todo, no todo aquello cuya existencia debemos al artista es 'de' él. Consideremos al inspector de aduanas que sufre por los errores pasados y recientes que sus colegas le critican y decide no correr riesgos: cierta pieza de bronce pulido — en realidad la cubierta metálica de un submarino — es declarada una obra de arte. Pero el hecho de que el inspector la llame una obra de arte no hace de ella una obra de arte, así como el que alguien del mismo oficio no llame a un objeto análogo a él una obra de arte no hace que no lo sea. Qué injusticia, entonces, si un artista decide exponer la cubierta metálica como objeto artístico.

Inspectores de aduana, niños, chimpancés, falsificadores: el remitir un objeto a cualquiera de ellos lo invalida como obra de arte, lo degrada a la condición de un mero objeto real. De allí la falta de pertinencia lógica del aserto según el cual un niño, un chimpancé, un falsificador o, *à la rigueur*, un inspector de aduanas, podría *hacer* cualquier obra de arte. El mero objeto quizás no se encuentre más allá de sus capacidades. Pero sí lo está como obra de arte, de manera semejante a como no todo el que puede decir las palabras "Los declaro marido y mujer" puede casar a dos personas, ni quien puede decir 'Treinta días o treinta dólares' puede *sentenciar* a otro. Así que el problema de si un objeto es 'de' alguien, y de cómo se puede estar calificado para convertir cosas reales en obras de arte, es el mismo problema de determinar si algo es una obra de arte.

En el momento en el que algo es considerado una obra de arte, se convierte en objeto de *interpretación*. A esto debe su existencia como obra de arte y, cuando su pretensión artística es invalidada, pierde su interpretación y se convierte en una mera cosa. La interpretación es, en alguna medida, una función del contexto artístico de la obra: significa algo diferente según su ubicación en la historia del arte, sus antecedentes y aspectos similares. Y como obra de arte, finalmente, adquiere una estructura que un objeto fotográficamente semejante está descalificado de tener si es una cosa real. El arte existe en una atmósfera de interpretación y la obra de arte es, por consiguiente, un vehículo de interpretación. El espacio entre el arte y la realidad es análogo al espacio que existe entre el lenguaje y la realidad, en parte porque el arte *es* una especie de lenguaje, en el sentido al menos de que una obra de arte dice algo y, por lo tanto, presupone un cuerpo de hablantes y de intérpretes que están en condiciones de interpretar un objeto y que definen lo que es estar en

tales condiciones. No hay arte sin personas que hablen el lenguaje del mundo del arte y que conozcan lo suficiente la diferencia entre las obras de arte y las cosas reales como para reconocer que llamar a una obra de arte una cosa real *es* una interpretación de la obra de arte, y una interpretación que depende para comprenderla y apreciarla, del contraste entre el mundo del arte y el mundo real. Y es exactamente en referencia a esto que deben comprenderse las condiciones invalidantes para adscribir 'obra de arte'. Si lo anterior es correcto, resulta entonces inútil buscar la promoción ontológica del arte, pues es una imposibilidad lógica. O casi lo es: pues hay una jugada adicional a la que debemos responder.

IV

Así como la filosofía se ha convertido cada vez más en su propio tema, se ha vuelto reflexivamente sobre sí misma, el arte también se convierte cada vez más en su propio (y único) tema: análogamente al Absoluto de Hegel, que finalmente logra la congruencia consigo mismo al volverse autocontemplativo en el sentido de que *aquello que contempla* es en sí mismo en la contemplación. De acuerdo con esto, Rosenberg lee el lienzo como una arena en la que se desarrolla una verdadera acción cuando un artista (pero *nota bene: sólo* cuando un *artista*) traza sobre él una pincelada. Para apreciar que se han cruzado los límites, debemos leer la pincelada como si dijera, en efecto, acerca de sí misma, que *es* una pincelada y no una representación de algo. Aquello que las pinceladas indiscernibles de los pintores domésticos no pueden *empezar* a decir, aun cuando es cierto que son pinceladas y no representaciones. En lo que es quizás la más sutil serie de pinturas de nuestro tiempo, en tales pinceladas — gruesas, viscosas, expresionistas — la intención de sus creadores o de sus ideólogos, ha sido leída con una letal literalidad como (meras) cosas reales, y han sido convertidas en el tema de la pintura como si fuesen manzanas, por parte de Roy Lichtenstein. Son pinturas *de* pinceladas. Y las pinturas de Lichtenstein dicen, acerca de sí mismas, al menos esto: que *no* son sino que representan pinceladas, y que, no obstante, son arte. Las fronteras entre la realidad y el arte informan estas obras tanto como informaron los impulsos iniciales de los Expresionistas Abstractos a los que empalan. Las fronteras entre la realidad y el arte se han convertido, en efecto, en fronteras *internas* al arte mismo. Y esto es una revolución. Pues cuando se es capaz de internalizar lo que lo separa a uno del mundo, por ejemplo, cuando Berkeley trae el cerebro a la mente y la distinción entre mente y cerebro se convierte en una distinción en el interior de la mente misma, todo se altera profundamente. Y, curiosamente, se ha enfrentado el desafío platónico. No mediante la promoción del arte, sino mediante la degradación de la realidad, conquistándola en el sentido de que cuando una línea se encuentra sumergida, lo que yace a ambos lados de la línea se en-

cuentra, sumergido también. Incorporar los propios límites en un acto de topología espiritual es trascenderlos, como volcarse hacia afuera y asumir el entorno externo internamente como parte de uno mismo.

Quisiera señalar brevemente dos consecuencias de lo anterior. La primera es que ha sido una maniobra profundamente desorientadora, que cada vez se siente con mayor intensidad, en la medida en que las categorías que pertenecen al arte súbitamente se ven como pertenecientes a lo que siempre creímos que contrastaba esencialmente con el arte. La política se ha convertido en una forma de teatro, el vestido es una especie de disfraz, las relaciones humanas en roles, la vida en un juego. Nos interpretamos a nosotros mismos e interpretamos nuestros gestos como interpretábamos antes las obras de arte. Buscamos significados y unidades, nos convertimos en actores de una pieza de teatro.

La otra consecuencia es más interesante. La relación entre arte y realidad ha sido tradicionalmente la provincia de la filosofía, pues esta se ocupa analíticamente de las relaciones entre el mundo y sus representaciones, del espacio que existe entre la representación y la vida. Al traer dentro de sí aquello que tradicionalmente había sido considerado como algo lógicamente separado de él, el arte se transforma asimismo en filosofía. La distinción entre la filosofía del arte y el arte mismo ya no es sostenible y, por un curioso y asombroso acto de magia, nos hemos convertido en personas que aportamos a un ámbito al que siempre habíamos creído que debíamos analizar desde afuera.