

En los años ochenta, Arthur C. Danto, profesor emérito de la Universidad de Columbia, saltó a la fama como crítico y teórico del arte –tras haber alcanzado amplio reconocimiento académico en el campo de la filosofía analítica–, por sus provocadoras tesis sobre el fin del arte. En este breve e inspirador artículo nos ofrece una nueva muestra de su visión iconoclasta.

desde cajas de cerillas hasta obras maestras: para una filosofía del **coleccionismo**

ARTHUR C. DANTO

TRADUCCIÓN RICARDO GARCÍA PÉREZ
COPYRIGHT © 1991 ARTHUR DANTO

La práctica del coleccionismo artístico es al menos tan antigua como la de filosofar acerca de la naturaleza del arte, pero en el canon fundamental de los textos sobre estética, desde Platón y Aristóteles, pasando por Kant y Hegel, hasta llegar a Nietzsche y Heidegger, no hay nada que nos permita concluir que el arte sea algo que las personas pueden coleccionar.

Gran parte de lo que han escrito los filósofos presupone que coleccionar arte constituye un afán casi irracional, bien porque el arte se presenta como algo demasiado despreciable para imaginarse que alguien pueda querer poseerlo, bien porque aparece como algo tan elevado que nadie que comprenda su naturaleza podría querer comprarlo o venderlo. La teoría del arte de Platón, que lo entiende como imitación, como algo poco menos efímero que una imagen reflejada en un espejo, desacredita las obras de arte hasta el extremo de que no tiene sentido deseárselas: ¿quién en su sano juicio iba a tener interés en poseer una imitación? ¿Sería como querer poseer una sombra! Kant, que pensaba en el arte principalmente en términos de belleza, analizó la valoración de la belleza en clave de placer desinteresado. Pero, en realidad, lo que define la mentalidad del coleccionista es el interés, y el deseo de posesión parece tan arraigado en nuestra relación con el arte como lo está en nuestra relación con un ser amado.

«Monsieur le Prince de Galles –afirmó Rubens refiriéndose a Carlos I de Inglaterra– est le prince le plus amateur de la peinture qui soit au monde» [«el príncipe de Gales es el más entendido en pintura de todos los príncipes del mundo»]. Pero

Wolf Vostell, *Sin título (Mercedes)*, 1991.
Técnica mixta, 104,3 x 75,4 cm. Colección de Pilar Citoler



La teoría del arte de Platón, que lo entiende como imitación, desacredita las obras de arte hasta el extremo de que no tiene sentido desearlas: ¿quién en su sano juicio iba a tener interés en poseer una imitación?

Carlos I no era un esteta desinteresado: compró obras de Rubens, así como los cartones de Rafael y las fabulosas colecciones palaciegas de Mantua, y consiguió que Van Dyck le hiciera unos retratos maravillosos a cambio de nombrarlo caballero y concederle un estipendio. Una vez que la Revolución se apropió de las obras de arte de los aristócratas, la actitud del pueblo francés consistió en reclamar que ahora eran *suyas*. Toda nación que se precie de serlo define su identidad mediante los tesoros que alberga en sus museos nacionales y negocia sin descanso para recuperar sus bienes culturales. Si Kant estuviera en lo cierto, ¿qué importaría dónde se alojaran los mármoles de Elgin?

¿Es éste únicamente un ejemplo más de la inconsciencia crónica de la filosofía, similar al hecho de que en ningún fragmento de su densa y abstracta prosa sobre la naturaleza humana se haya señalado una sola vez que los seres humanos son sexados, por no hablar de que tienen género? ¿O se debe, por el contrario, al hecho de que el coleccionismo y la posesión son secundarios con respecto a la esencia del arte? ¡Hay tantas cosas que se coleccionan!, podría haber dicho el filósofo en su disculpa: cajas de cerillas, cromos de béisbol, botellas de cerveza, sellos, monedas, agitadores de cócteles, libros de bolsillo, huevos de aves, conchas marinas, simples piedras... Se puede crear una colección con cualquier tipo de objetos y, por tanto, también con obras de arte, siempre que se las considere entidades visibles y tangibles. Ahora bien, Hegel pensaba que el arte, como modo de ser del Espíritu Absoluto, era, junto con la religión y la propia filosofía, una de las encarnaciones espirituales más elevadas. Pero entonces, ¿qué puede tener en común el arte con las chapas de botella si con lo que realmente tiene afinidad es con la metafísica y la religión? ¿Qué nos diría acerca de la naturaleza de la filosofía el hecho de que haya coleccionistas de libros de filosofía?, ¿o acerca de las profundas verdades de El Corán el hecho de que los emires coleccionen ediciones raras de ese libro? El Corán podría habitar, y de hecho habita, en la memoria de las personas y en sus corazones. Al fin y al cabo, podría concluir el filósofo, debe de haber alguna razón por la que aquellos que disponen de los medios (los príncipes, los cardenales y

los acaudalados del mundo), quieran coleccionar *arte*. El pueblo francés difícilmente podría haber sentido orgullo al apropiarse de la colección de yoyós de algún aristócrata. Carlos I no habría recibido ningún elogio si hubiera sido un entendido en calzadores ornamentales (de ser así, se le habría tildado despectivamente de chiflado).

¡Qué típico de la filosofía es considerar accesorio el que las obras de arte sean objetos materiales encarnados en pintura, mármol, tinta, bronce, estuco o madera! Alguien podría decir también que es secundario en nuestra condición humana el hecho de que tengamos genitales e interpretemos la felicidad en términos carnales. Pero, si la encarnación material forma parte realmente de la esencia del arte, tal vez entonces la indiferencia radical hacia esta dimensión de su ser no sólo explique lo que en ocasiones se ha calificado como «monotonía de la estética», así como la irrelevancia del canon en nuestra experiencia del arte. Quizá también signifique que la filosofía lo ha entendido mal desde el primer momento.

Pensemos que el coleccionismo, y concretamente el coleccionismo de arte, es un elemento de un entramado de prácticas institucionales inconfundibles, todas las cuales deben darse para que el acto de coleccionar aparezca como algo diferente de la mera tarea de reunir cosas en un lugar o de acumular objetos. Es como si la totalidad del entramado apareciera en su conjunto, como un lenguaje o un sistema de significados. Si es así, entonces coleccionar arte será una práctica que sólo se dará en aquellas culturas que poseen en cierta medida un mundo artístico institucionalizado: las de Atenas y Florencia no serían desde el punto de vista institucional tan diferentes de las del SoHo o el Marais.

Además, el coleccionismo no se puede explicar mediante el instinto, a diferencia de determinadas conductas externamente similares del mundo animal. No todas las culturas, ni siquiera las que poseen una tradición artística consolidada, tendrán coleccionistas serios. El tipo de preocupación por las obras de arte que define el coleccionismo como práctica (distinguir entre obras menores y obras maestras, o clasificarlas en función de su rareza o escasez) no necesariamente se da en todas las culturas. Estas preocupaciones nacen de un determinado ambiente conceptual y

sólo puede ser coleccionista alguien que haya interiorizado dicho ambiente... y disponga de medios monetarios, por supuesto. Permítaseme añadir que algo parecido puede decirse acerca de la filosofía, que, como práctica formal, sólo existe, curiosamente, en las culturas en las que se colecciona arte. Daré un paso más: sostengo que hay una relación más profunda de lo que en un principio pueda parecer entre filosofía y coleccionismo de arte.

En el momento en que hay coleccionismo, se presupone inmediatamente que existen otros dos tipos de individuos: el falsificador y el especialista. El falsificador tiene la habilidad de introducir objetos en las colecciones con pretensiones espurias, haciéndolos pasar por auténticos. Si no existiera diferencia entre lo auténtico y lo falso, no habría falsificadores; pero tampoco colecciones, puesto que las colecciones son, por naturaleza, excluyentes. Ni habría filósofos, puesto que la filosofía es inconcebible sin algún tipo de análisis de la diferencia entre apariencia y realidad. Por su parte, el especialista tiene la habilidad de mantener fuera de las colecciones los productos de los falsificadores, cultivando el conocimiento de las diferencias entre lo aparente y lo real. Allá donde esta distinción no penetra en la cultura, tal vez haya arte, pero no coleccionismo de arte. Si tenemos en cuenta que los fantasmas de la ilusión y la falsa identidad se ciernen sobre las piezas de una colección, es fácil entender por qué los filósofos, que piensan que el arte es algo excelso, deben suponer que su esencia reside en algún otro lugar.

En la Europa medieval existió sin duda la práctica de la falsificación, no sólo del arte, sino también de documentos y, sobre todo, de reliquias. Había gentes cuyo medio de vida consistía en rastrear y conseguir reliquias, así como toda una estructura de intermediarios que creó un mercado de fragmentos sagrados y astillas de la Vera Cruz. Estos papeles tienen su equivalente en el mundo del arte, que requiere exploradores del mercado y marchantes, que deben preocuparse sagazmente por los



Antoni Tàpies, *Trazos entre paréntesis*, 1966-1967. Técnica mixta (látex y polvo de mármol sobre lienzo), 50,3 x 70,3 cm. Colección de Pilar Citoler

asuntos relacionados con la procedencia; lo cual, a su vez, ofrece más vías de acceso a los falsificadores y los especialistas, y deja sitio también a otra disciplina de la que raramente se ocupan los estetas, a saber: la historia del arte. Es precisa la participación del historiador del arte para determinar si una supuesta procedencia es *posible*, lo cual requiere prestar mucha atención a los períodos artísticos y los estilos individuales. Todo esto significa que es de la práctica de coleccionar de donde nace la idea de que el artista posee un estilo y ocupa un determinado lugar en la historia; y junto con estas ideas aparecen las habituales cauteles de los catálogos de las casas de subasta —«atribuido a», «al estilo de», «escuela de» y similares—, que son variaciones sobre el tema de la autenticidad. Así es como surge la pregunta sobre la interpretación y el contenido. Si en un determinado momento todo el mundo pinta manzanas o guitarras, no sabremos nada sobre un pin-

tor concreto a partir del hecho de que pinte manzanas o guitarras; a menos que sea el primero en hacerlo. Y así empieza la búsqueda de los precedentes...

Como este proceso se ha institucionalizado en nuestra cultura, es imposible suponer que no contribuya a formar la conciencia del artista, que pinta (al menos, en parte) para ser coleccionado, procurando ser el primero en algo y cultivando un estilo individual. De este modo, coleccionista y artista se convierten en facetas de una misma realidad.

Dado que en nuestra cultura el coleccionismo no es accesorio al arte, tampoco debería ser secundario en la filosofía del arte... por más que los filósofos imaginen una y otra vez una sociedad utópica en la que el arte existiría liberado de las exigencias de la «mercantilización». Puede que no sea mala idea empezar con el concepto de coleccionismo para, a partir de ahí, avanzar paso a paso en la elaboración de una filosofía del arte adecuada.

EL ABUSO DE LA BELLEZA: LA ESTÉTICA Y EL CONCEPTO DEL ARTE, Barcelona, Paidós, 2005

LA DISTANCIA ENTRE EL ARTE Y LA VIDA, Madrid, Fundación ICO, 2005

MÁS ALLÁ DE LA CAJA BRILLO: LAS ARTES VISUALES DESDE LA PERSPECTIVA POSHISTÓRICA, Madrid, Akal, 2003

EL CUERPO / EL PROBLEMA DEL CUERPO, Madrid, Síntesis, 2003

LA MADONNA DEL FUTURO: ENSAYOS EN UN MUNDO DEL ARTE PLURAL, Barcelona, Paidós, 2003

HISTORIA Y NARRACIÓN: ENSAYOS DE FILOSOFÍA ANALÍTICA DE LA HISTORIA, Barcelona, Paidós, 2002

LA TRANSFIGURACIÓN DEL LUGAR COMÚN: UNA FILOSOFÍA DEL ARTE, Barcelona, Paidós, 2002

¿QUÉ ES UNA OBRA MAESTRA?, Barcelona, Crítica, 2002 [et al.]

DESPUÉS DEL FIN DEL ARTE: EL ARTE CONTEMPORÁNEO Y EL LINDE DE LA HISTORIA, Barcelona, Paidós, 1999

QUÉ ES LA FILOSOFÍA, Madrid, Alianza, 1984

ACCIONES BÁSICAS, México, UNAM, 1981