

## *La filosofía del arte de Arthur C. Danto*

JOSÉ GARCÍA LEAL

Soy un amante de las bellas artes, y no puedo afirmar que aprecie el arte que ha ocasionado mi filosofía con la intensidad o del mismo modo en que, por ejemplo, adoro los maestros flamencos. Estéticamente, supongo que me gustaría cambiarlo por *La tempestad* de Giorgione. Pero a diferencia del derecho, la buena filosofía la generan los casos difíciles. Y la buena filosofía del arte, los monocromos cuadrados rojos y *Brillo Boxes*.

(A. C. Danto)

Junto a Nelson Goodman, Danto es uno de los autores más influyentes en la estética anglosajona de los últimos treinta años. Esa influencia no se debe a que haya aportado una gran teoría del arte, acabada y concluyente (antes bien, su teoría suele despertar no pocas dudas); no se debe tanto a las respuestas que propone, sino, más decisivamente, a las nuevas preguntas que introduce y al modo en que las formula. Danto ha removido en profundidad el campo de la filosofía del arte, dejando al descubierto nuevas cuestiones que, a partir de sus escritos, resultan ineludibles. Por lo demás, y al igual que ocurre con las propias obras de arte, lo que Danto dice es en parte inseparable de cómo lo dice, de sus incursiones en la historia del arte, de los experimentos mentales a que nos invita, de su escritura fresca e incisiva.

En su obra se entremezclan distintas perspectivas teóricas; sin que esto quiera decir que caiga en el eclecticismo. Busca puntos de vista que resulten preponderantes, pero una vez establecidos tiende a incluir en ellos criterios tomados de puntos de vista ajenos, con la pretensión de que queden transfigurados por la perspectiva dominante. Ésa es, en mi opinión, la causa de las tensiones que atraviesan la obra de Danto. Ten-



siones, por ejemplo, entre los aspectos históricos del arte y el propósito de sistematización con el que se contemplan, entre el decidido esencialismo en la definición del arte y el inevitable factor de la historicidad de lo artístico. Intentaremos ver algunos de los rasgos que adoptan tales tensiones.

#### DEL FIN DEL ARTE A LA FILOSOFÍA DEL ARTE

Para empezar, se da un aparente antagonismo entre, de un lado, la aspiración de Danto a una definición del arte que valga para las obras artísticas de todas las épocas y lugares y, del otro, el reconocimiento de que dicha definición es fruto de un tiempo y una ciudad, en concreto, Nueva York en el año de 1964. Él está convencido de que de no haber vivido allí, justo en ese momento, la definición del arte que propone no se le habría pasado por la cabeza: ese contexto, ese mundo artístico tan peculiar, es el que la ha hecho posible.

Danto se ha referido en distintas ocasiones a la «intoxicación filosófica» que le provocó la visita a una exposición de Andy Warhol en la Stable Gallery, de Nueva York, en 1964: la contemplación de varios facsímiles de cajas de Brillo, apilados unos sobre otros, como si la galería se hubiera convertido en almacén de un supermercado, le hizo descubrir el cambio decisivo que se había producido en la historia del arte, y del que aún no se había percatado la filosofía del arte.

*Brillo Box*, la obra de arte de Warhol, pone en primer plano, según Danto, la cuestión de los «indiscernibles perceptivos», es decir, la existencia de objetos que en nada se diferencian en el plano perceptivo y, sin embargo, uno de ellos es una obra de arte (la propia *Brillo Box*), mientras que el otro es una mera cosa (cualquiera de las cajas de Brillo que se ofrecen en el supermercado). Con esto se atestigua que la condición artística de un objeto no depende de sus cualidades perceptibles, de lo que el ojo puede ver en él. Y queda así en el aire la pregunta de por qué tal objeto es una obra de arte, o bien otra pregunta, un tanto distinta, acerca de cómo se llega a considerarlo como arte.

Pero hay que subrayar que para Danto todas estas cuestiones están formuladas por la obra misma de Warhol. Lo distintivo de *Brillo Box*, lo que le lleva a cerrar un periodo del arte y abrir otro nuevo, es que, al liberarse de las peculiaridades estéticas, al mostrar que cualquier cosa —la simple réplica de un bote de Brillo— puede transformarse en obra de arte, *Brillo Box* es antes que nada una reflexión sobre el arte: hace que el arte se convierta en una pregunta filosófica por la naturaleza del arte. De ahí la «intoxicación filosófica» experimentada por Danto en la Stable Gallery en 1964.



Tal es el punto de partida de varias andaduras teóricas emprendidas por Danto. Algunas de ellas se inscriben en el campo de la filosofía de la historia del arte, otras en el de la filosofía del arte. Por lo que toca al primer campo, la tesis que ha encontrado un mayor eco ha sido la del fin o acabamiento del arte. *Fin*, y no *muerte*, como le gusta precisar últimamente, para dejar claro que el arte sigue teniendo una existencia vigorosa, que se siguen (y en un futuro previsible se seguirán) produciendo obras de arte y, por tanto, el fin del arte tiene un significado distinto al de la desaparición de las obras. De ahí que, tanto si es acertada como si no, la tesis del fin del arte no se refuta con la constatación de la pervivencia de obras artísticas.

Lo que en verdad han acabado son las narrativas que otorgaban un sentido unitario, englobante y progresivo a la historia del arte, las que explicaban su desarrollo a la luz de principios estables y vinculantes, de directrices teleológicas. Así pues, el fin del arte es el final de las narrativas, no el final de aquello a lo que aludían las narrativas: concluye la narración, no el objeto de la narración. De estar Danto en lo cierto, la última gran narrativa habría sido la vinculada al modernismo pictórico, cuyo inicio normalmente se sitúa en la obra de Manet. Para el modernismo, el tema central del arte es el de las condiciones de la representación artística, la reflexión interminable sobre lo que puede representarse en el arte y los medios para llevarlo a cabo. Ese es el eje de la narrativa que le da sentido. Pero con el agotamiento del modernismo, a mediados de los años sesenta, no se acaba sólo la narrativa que lo propiciaba, sino que se viene abajo todo intento de construir una narración, de incluir las manifestaciones artísticas dentro de una historia. El fin del arte abre las puertas al arte postmoderno, o mejor, y tal como prefiere designarlo nuestro autor, al arte *posthistórico*.

El arte posthistórico se inicia cuando la naturaleza del arte se convierte en el gran problema del arte, el problema planteado por Warhol y la corriente del arte conceptual, el problema que surge al estimarse que cualquier cosa puede ser una obra de arte, que nada hay en el plano perceptual que la identifique como artística. Este arte merece el calificativo de «posthistórico», en la acepción que le otorgaba Hegel: el arte que subsiste tras el cumplimiento de la historia. Lo que Danto matiza en el sentido de que el arte deja atrás la historia, incluso su historia interna, cuando abandona toda narrativa vinculante. Es también el arte que, cumpliendo el ciclo del espíritu absoluto, se ha convertido en filosofía. Un proceso que se consuma, añade por su cuenta Danto, en el momento en



que el arte se transforma en *pregunta filosófica* sobre la naturaleza misma del arte<sup>1</sup>.

En tanto pregunta de índole filosófica, el arte no puede darle respuesta. La pregunta por la naturaleza del arte no es apropiada al discurso *del* arte, sino al discurso *sobre* el arte, al metadiscurso en que consiste la filosofía del arte. Una vez que se ha liberado de sus peculiaridades estéticas, las que lo hacían perceptualmente distinguible del resto de las cosas, el arte se ve abocado a la empresa imposible de decirnos lo que es el arte. Se me ocurre que tal imposibilidad, de acuerdo con la perspectiva de Danto, es lo que evita que la indagación de la naturaleza del arte se convierta en eje de una nueva narrativa artística. Después de Warhol y el conceptualismo, se inicia una dispersión irrefrenable de las prácticas artísticas: cada una va por su lado, inventándose a sí misma con entera libertad, al margen de cualquier coordenada que pudiera identificarla, de cualquier mandato reconocible. Es la hora del pluralismo.

Por otra parte, es el momento en que entra en liza la filosofía del arte para afrontar la misma pregunta filosófica que el arte ha planteado. Así, la propia evolución del arte fija las condiciones históricas que hacen posible la aparición de una nueva filosofía del arte. En concreto: la filosofía del arte, en su modalidad actual, sólo es posible tras el advenimiento del fin del arte. O sea, sólo es posible cuando el arte ha formulado la cuestión sobre su propia naturaleza, abriendo paso al arte posthistórico. Y conviene destacar que dicha pregunta se formula a partir del dato de los indiscernibles perceptivos. Quiere esto decir, por una parte, que la filosofía del arte que hoy merece ser tenida en cuenta es la que toma como punto de partida el problema de los indiscernibles y, por otra, que en tal problema se cifra la repercusión para la filosofía de la situación actual por la que atraviesa el arte.

Danto se ofrece como abanderado de esa nueva filosofía del arte. El desafío consistirá en que sus propuestas sean compatibles con el radical pluralismo de las prácticas artísticas: explicar por qué un objeto es obra de arte, cuando el arte adopta tantas y tan divergentes manifestaciones, cuando cosas tan distintas son tomadas por arte. Pero es que una buena teoría debe incluir todas las formas de arte existentes y no excluir ninguna.

Cuando Danto atribuye a *Brillo Box* tan notable incidencia en la formación de su teoría del arte, es porque interpreta esa obra en referencia a la historia del arte, o mejor, a la luz de su concepción de la historia

<sup>1</sup> «Era como si, en un cierto momento histórico, la conciencia de su propia naturaleza llegase a ser parte de su naturaleza» A. Danto, *Encounters & Reflections. Art in the Historical Present*. Berkeley: University of California Press, 1990, p. 334.



del arte. En otras palabras, la filosofía del arte de Danto está íntimamente ligada a una reflexión filosófica sobre la historia del arte (que aquí hemos resumido en la tesis del fin del arte), aunque eso no significa que ambos órdenes de reflexión no puedan distinguirse analíticamente. En lo que sigue, por obvias razones de espacio, nos vamos a centrar en la filosofía del arte.

#### LA DISCUSIÓN CON LA TEORÍA INSTITUCIONAL

La respuesta inmediata a la exposición de Warhol, de 1964, la formuló Danto aquel mismo año en su artículo «The Artworld»<sup>2</sup>. Sus libros posteriores han matizado a la vez que prolongado las ideas allí contenidas, pero sin contradecirlas en lo fundamental. Aunque eso sí, Danto se ha sentido en la obligación de marcar las distancias con el retoño que le salió a aquél artículo: la renombrada teoría institucional del arte, expuesta por George Dickie. El análisis de tal distanciamiento puede ayudar a la comprensión del sentido genuino de la teoría de Danto.

Detengámonos primero en el artículo de 1964. El problema de los indiscernibles perceptivos lleva a Danto a la conclusión de que «lo que finalmente establece la diferencia entre un bote de Brillo y la obra de arte consistente en un Bote de Brillo es una cierta teoría del arte. Es la teoría la que la hace entrar en el mundo del arte, y le impide quedar reducida a ser el objeto real que es»<sup>3</sup>. En estas palabras queda claro que la condición artística de algo viene dada por su adecuación a una teoría, pero ni en ellas ni en el conjunto del texto se precisa del todo en qué consiste tal teoría, lo que ha provocado cierta discusión sobre su carácter y alcance.

Aun así, creo que la coherencia de la exposición lleva a pensar que la «teoría» de que nos ocupamos consiste en las ideas sobre el arte predominantes en un tiempo y espacio concretos, la concepción que tiene del arte una comunidad artística: no tanto la construcción especulativa de un individuo, sino las ideas comúnmente aceptadas sobre las que se asienta el «mundo del arte» de la época. En escritos posteriores, Dickie se refiere a la teoría como el «discurso de razones» en el que participan varios individuos. A partir de ahí se entiende que «ver algo como arte requiere algo que el ojo no puede discernir –una atmósfera de teoría

<sup>2</sup> A. Danto, «The Artworld», *The Journal of Philosophy*, 61 (1964), pp. 571-84. Aquí lo citaremos por la edición de J. Margolis (ed.), *Philosophy Looks at the Arts*. Philadelphia: Temple University Press, 1978, pp. 132-44.

<sup>3</sup> «The Artworld», p. 141.



artística, un conocimiento de la historia del arte: un mundo del arte»<sup>4</sup>. Tenemos, pues, que el mundo del arte deriva de la teoría y conocimientos de la historia del arte que prevalecen en un momento y lugar. Dicha teoría y conocimientos debemos suponer que están íntimamente asociados. De algún modo, la teoría se sigue de los conocimientos que se tienen de la historia del arte y, a su vez, modula tales conocimientos.

Cabe añadir, en esa línea, que la teoría y los conocimientos complementarios sirven como vínculo de unión entre las distintas obras de arte, engarzan unas con otras y hacen que cada una de ellas se sustente en las demás. No es que esto último esté explícito en el texto de «The Artworld». Tampoco queda excluido. Pero, en cualquier caso, es lo que tiene en mente Danto cuando, en su último libro, vuelve sobre ese texto y señala que con las palabras que justamente acabamos de citar se refería a lo siguiente: «un conocimiento de las otras obras con las que encaja una obra dada, un conocimiento de las otras obras que hacen posible una obra dada»<sup>5</sup>.

Por lo demás, un aspecto evidente de la teoría y conocimientos que otorgan la condición artística a cierto objeto es su determinación histórica: tanto las obras de arte como las teorías que las hacen ser artísticas llevan siempre la marca del tiempo histórico, les es dado aparecer en un momento y no en otro. *Brillo Box* sólo ha podido existir en Nueva York, en el año de 1964. No habría sido considerada obra de arte unos lustros antes, si no se hubiese producido un cierto desarrollo de la pintura y hubiera aparecido una teoría del arte propicia. La historicidad de todo lo artístico es uno de los rasgos más destacados por Danto.

A modo de resumen, digamos que la gran tesis de «The Artworld» es que las ideas sobre la naturaleza e historia del arte son las que hacen posible un mundo del arte determinado y, a través de él, las que hacen posible que algo sea una obra de arte y que la reconozcamos como tal<sup>6</sup>. Sin una teoría que lo avale, un objeto no alcanza la condición de obra artística. Un mismo objeto será arte o no, lo será en una época y no en otra, en razón de contar con la correspondiente teoría que le otorgue o no la artisticidad. Es igual que se trate de *Las Meninas* o de *Brillo Box*, lo que les hace ser arte es estar amparadas por una teoría: en ausencia de ésta no lo serían.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>5</sup> A. Danto, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press, 1997, p. 165.

<sup>6</sup> Por ahora, y para no complicar por adelantado las cosas, hablamos indistintamente de lo que hace que «algo sea una obra de arte» y lo que hace que «la reconozcamos como tal». Veremos después que hay una importante diferencia entre esos extremos.



De ahí parece desprenderse que la teoría adquiere predominancia sobre la composición interna de la obra. Aquélla y no ésta es la que determina en último termino que algo sea una obra artística. Se diría que la teoría es lo constituyente de lo artístico, que la obra es constituida como arte al adecuarse a una teoría, cuando la teoría lo decide. En esa medida, podríamos entender que la respuesta que da Danto a «qué es lo que hace de algo una obra de arte» es una respuesta *externalista*<sup>7</sup>, o sea, una respuesta que remite a factores externos antes que a la composición y propiedades internas de la obra.

Estoy convencido de que ésta es una lectura posible de «The Artworld». Sin embargo, y a juzgar por los desarrollos posteriores, no parece corresponder a lo que pretendía decir Danto. En ulteriores escritos, argumenta sin reserva alguna que hay ciertas condiciones necesarias de lo artístico, defiende un claro «esencialismo» en la concepción del arte, que impide hacerlo depender de factores externos. Habrá, pues, que convenir en que la exposición de «The Artworld» deja abierta la posibilidad de dos lecturas diferentes o que, al intentar prolongarla, su argumentación se bifurca en direcciones distintas. ¿No será que ahí también se manifiesta una de esas tensiones que decíamos atraviesan la obra de Danto?

Quien entendió el artículo en clave externalista fue George Dickie, hasta el punto de que encontró en él los cimientos de la teoría institucional. Más aún, la primera formulación de la misma es presentada por Dickie como «la substancia de las observaciones de Danto»<sup>8</sup>, atribuyéndole por tanto la paternidad de la teoría institucional. Sin embargo, como afirmábamos antes, Danto está especialmente interesado en marcar las distancias<sup>9</sup>. Lo que reivindica, frente a aquélla, es la existencia de unas condiciones esenciales del arte, que acaso se revelen o den a conocer históricamente, pero que de por sí establecen una identidad permanente del arte. Ahora bien, ¿es esto coherente con el papel otorgado a la teoría en «The Artworld», y que corroboran otros escritos posteriores?

<sup>7</sup> La distinción entre *externalismo* e *internalismo* en la definición del arte se debe a R. Wollheim, *La pintura como arte*. Madrid: Visor, 1997, pp. 22 ss.

<sup>8</sup> En G. Dickie, *Aesthetics: An Introduction*. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1971, p. 101.

<sup>9</sup> «Estoy muy agradecido [...] a aquellos que han erigido la llamada “teoría institucional” del arte a partir de los análisis de “The Artworld”, aún cuando la teoría es totalmente extraña a todo lo que yo pienso: nuestros hijos no siempre salen como uno quería. Debo, sin embargo, al modo edípico clásico, luchar contra mi descendiente, pues no creo que la filosofía del arte debiera ceder ante lo que se dice que he engendrado»: A. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1981, p. viii.



El debate que mantiene con la teoría institucional sirve como exponente de las dificultades internas a que se enfrenta la propia argumentación de Danto. Procuraremos destacar este aspecto en nuestro comentario. Para empezar, recordemos que según la teoría institucional, al menos en su primera versión (la formulada en *Art and the Aesthetic*), lo que hace de algo una obra de arte es el habersele conferido el *status* artístico por parte de alguien que actúa en nombre del mundo del arte<sup>10</sup>. De este modo se destacan especialmente dos factores: uno, que el *status* artístico es algo que se confiere al objeto, se le transfiere u otorga; y otro, que alguien lo transfiere, actuando en representación del mundo del arte. Todo gira, en definitiva, en torno a la transferencia del *status*.

En *The Transfiguration of the Commonplace*, el libro que siguió a «The Artworld», y en el que establece las líneas esenciales de su filosofía del arte, Danto no entra en una discusión detallada con la teoría institucional: manifiesta cuál es la clave última de las divergencias respecto a ésta y elabora los nuevos elementos que configuran su propia definición del arte. En lo que toca a lo primero, señala que la teoría institucional «ha puesto énfasis en cómo algo llega a ser una obra de arte, lo que podría tener lugar de modo institucional, y ha olvidado, en favor de consideraciones estéticas, la cuestión de cuáles son las cualidades constitutivas de una obra de arte, una vez que algo lo es»<sup>11</sup>. La mayor parte del libro está consagrada a exponer dichas cualidades constitutivas, que, como veremos, se cifran en que (1) la obra de arte es acerca (*about*) de algo, y (2) da encarnación a su significado.

En donde tiene lugar una discusión directa del institucionalismo es en «The Artworld Revisited: Comedies of Similarity»<sup>12</sup>. El desacuerdo empieza con la noción misma de *mundo del arte*, que tan importante papel desempeña en ambas teorías. Para Danto, el mundo del arte es un universo histórico en el que se integran las obras de arte que una determinada teoría identifica como tales. La teoría, las ideas sobre qué sea el arte y sobre las relaciones que permiten que una obra artística se vincule con las que le han precedido, es lo que anima o vivifica el mundo del

<sup>10</sup> En términos literales, la definición del arte es la siguiente: «una obra de arte en sentido clasificatorio es (1) un artefacto (2) que a un conjunto de aspectos suyos le ha sido conferido por alguna persona o personas que actúan en nombre de cierta institución social (el mundo del arte) el *status* de candidato a la apreciación». Se encuentra en G. Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca: Cornell University Press, 1974, p. 34.

<sup>11</sup> *The Transfiguration...*, p. 94.

<sup>12</sup> Constituye el capítulo segundo del libro de Danto: *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. New York: Farrar Straus Giroux, 1992.



arte. Sus rasgos esenciales son, pues, la historicidad y la función relevante que asigna a la teoría. Y ya advertíamos que por «teoría» no ha de entenderse una elucubración abstracta sino, antes bien, la concepción que tiene del arte una comunidad histórica. Dada la ascendencia hegeliana de Danto, creo que la teoría corresponde a algo así como la autoconciencia reflexiva de un mundo del arte. A mi entender, todo viene a parar en que un objeto adquiere la condición de obra de arte cuando está en consonancia con la autoconciencia artística de una época.

Por su parte, Dickie da al mundo del arte una impronta marcadamente sociológica. Privilegia su raigambre institucional, la estructura organizativa desde la que se regula la producción y presentación pública de las obras<sup>13</sup>. Además, varios autores, Danto entre ellos, han advertido el carácter elitista del mundo del arte. Elitismo que viene de que sus representantes, quienes pueden actuar en su nombre, parecen ser los «expertos» cualificados o, como dice Danto, los conservadores del *musée imaginaire* al que está destinado todo el arte del mundo. En concreto, quienes detentan un poder institucional, directores de museos, críticos consagrados y similares. Tenemos así que el mundo del arte es «en gran medida el conjunto de expertos que confieren el *status* artístico a algo por medio de un *fiat*. De algún modo, la teoría de Dickie implica la existencia de un tipo de élite poderosa»<sup>14</sup>.

El mundo del arte, en el marco de la teoría de Dickie, es algo vertebrado y unitario, aunque bajo el modo de una institución informal, que actúa desde una coherencia interna, decidiendo taxativamente lo que es arte y lo que no. Por contra, para Danto el mundo del arte ni es algo unificado ni está constituido en modo alguno por un grupo de expertos. Sus límites son difusos. Carece de representantes que actúen en su nombre. Nadie dictamina (por medio de una declaración realizativa, una suerte de *fiat*) si algo es o no una obra de arte. El mundo del arte es histórico y cambiante, de estabilidad incierta. Y lo fundamental: está

<sup>13</sup> Este aspecto queda aún más claro en la segunda versión de la teoría institucional que ofrece Dickie, *The Art Circle: A Theory of Art*. New York: Haven Publications, 1984, pp. 81-2: «el mundo del arte es la totalidad de sistemas de mundos del arte [...] Un sistema de mundo del arte es una estructura para la presentación de una obra de arte por un artista a un público del mundo del arte». Stephen Davies (*Definitions of Art*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1991, especialmente cap. 4) ha intentado corregir y mejorar la teoría por la vía de precisar la estructura de la institución que es el mundo del arte, señalando los factores que definen y limitan los papeles que corresponden a cada uno dentro de esa estructura, así como la autoridad que se detenta para acometer tal o cual acción, por ejemplo, para conferir el *status* de arte.

<sup>14</sup> *Beyond the Brillo Box*, p. 38.



compuesto por una serie de obras, que justamente son artísticas por integrarse en él. Se integran cuando son acordes con la teoría que anima ese mundo del arte. Nada, pues, que tenga que ver con un decreto de los expertos.

A partir de ese contraste, las críticas de Danto tienen una sucesión lógica. Ponen en cuestión las modalidades del procedimiento por el que los expertos declaran que algo es arte, así como la legitimidad de la condición de «experto». En línea con las observaciones irónicas de Richard Wollheim<sup>15</sup> respecto a cuándo, cómo y dónde se nombra a los representantes del mundo del arte, Danto pregunta: «¿quién lleva el registro de esas decisiones [por las que algo se declara arte]? ¿Son anunciadas en las revistas de arte? ¿Quienes escriben sobre arte esperan ante las salas de audiencia, ansiosos por telefonar la exclusiva a sus publicaciones?»<sup>16</sup>.

Pero más allá de poner en duda los pasos que se siguen para conferir el *status*, y la idoneidad de quienes lo llevan a cabo, la objeción que me parece decisiva es la que tiene que ver con la existencia o no de razones, de motivos justificados para conferir el *status*. También en este punto, Danto hace suya la pregunta formulada por Wollheim: «¿deben tener o no los representantes del mundo del arte razones de lo que hacen para que esto prospere?»<sup>17</sup>. Tanto si la respuesta es afirmativa como negativa, la teoría no es satisfactoria.

En caso afirmativo, o sea, si debieran existir buenas razones para conferir el *status* a un objeto, esas mismas razones darían cuenta de por qué tal objeto es una obra de arte. Las buenas razones apuntan a algunas condiciones que ya posee el objeto, a los motivos que lo hacen ser arte. En este caso, la teoría institucional es insuficiente, pues no nos dice cuáles son esas razones: la teoría adecuada sería aquella que nos las dijese. Pero lo más grave es que al existir unas razones constitutivas de lo artístico, arraigadas en el objeto, la transferencia del *status* se torna superflua: ¿para qué otorgarle a algo la condición de arte cuando ya de por sí la merece? Cabe, pues, pensar que si tuviera que haber buenas razones para conceder el *status*, entonces «la concesión del *status* dejaría de ser una característica esencial del arte y desaparecería de la definición del arte»<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> *La pintura como arte*, p. 21.

<sup>16</sup> *Beyond the Brillo Box*, p. 38.

<sup>17</sup> *La pintura como arte*, p. 20. Esta misma argumentación ya la había expuesto Wollheim, más detalladamente, en «The Institutional theory of art», ensayo añadido en la segunda edición de su libro *Art and its objects*. New York: Cambridge University Press, 1980, pp. 157-66.

<sup>18</sup> R. Wollheim, «The Institutional theory of art», *op. cit.*, p. 164.



Dickie responde a esto que la concesión del *status*, aun en la hipótesis de que estuviera motivada por buenas razones, podría seguir siendo necesaria. Del mismo modo que el título de caballero tenía que ser conferido por el rey, incluso cuando se fundaba en buenas razones, tal como que el futuro caballero hubiese matado un dragón<sup>19</sup>. Pero el ejemplo traiciona todos los esfuerzos de Dickie, que en breve comentaremos, para que no se interprete la concesión del *status* como un acto explícito, protocolario, llevado a cabo por los representantes institucionales, esa élite poderosa.

En todo caso, no vale la pena enredarse en la discusión de si, al existir buenas razones, la concesión del *status* es o no superflua. A título también de hipótesis, podríamos convenir en que dicha concesión es necesaria, añada un elemento nuevo y distinto, y podríamos, sin embargo, juzgar que la teoría quedaría muy debilitada desde el momento en que aceptase la necesidad de buenas razones. Pues lo que aquí está en juego es la prioridad o bien de las razones o bien de la concesión del *status*: cuál de los dos factores precede y posibilita al otro. Si, como parece lógico, el *status* se concediera *porque* hay buenas razones para ello, tales razones serían las que finalmente justificasen la condición artística de un objeto. La concesión del *status* pasaría a un segundo plano.

En los párrafos precedentes venimos hablando de las razones de por qué algo es una obra de arte. Habría que dejar aquí constancia, para abordarla posteriormente, de la distinción que señala Danto entre tener razones para creer que algo es una obra de arte y existir razones por las cuales algo es arte. O sea, la distinción entre los planos epistemológico y ontológico. En cualquier caso, creo que tanto las razones de un tipo como las del otro, desde el momento en que se conocen, ponen en cuestión la concesión del *status*, que es el elemento básico de la teoría institucional.

Volvamos a la pregunta sobre la existencia o no de razones, para contemplar ahora la respuesta negativa. Por ésta es por la que claramente opta la teoría institucional. Dickie sabe que la coherencia de la teoría exige poner la concesión del *status* por delante de cualesquiera razones. Ahora bien, las objeciones que esto despierta no son menos relevantes. Lo primero que viene a la mente es que, sin razones que lo avalen, o sea, sin que consten claramente las propiedades que ha de tener un objeto para merecer el *status* artístico, el concedérselo es puramente arbitrario. Por lo demás, ¿qué aporta una teoría del arte cuando nos dice que algo es una obra de arte en virtud del capricho de habersele concedido el

<sup>19</sup> G. Dickie, «Wollheim's Dilemma», *British Journal of Aesthetics*, 38 (1998), pp. 131-2.



*status?*, ¿es realmente una teoría?, ¿no se reduce a la simple constatación de que la mayoría de la gente *crea* que es arte lo que los representantes institucionales dictaminan como tal, guiados ellos mismos por los vaivenes de la moda o acaso intentando abanderarla?

La estrategia de respuesta de Dickie pasa por cambiar el sentido que la mayoría de sus lectores han atribuido a la concesión del *status*. De entrada, nos dirá, quien lo concede es el artista, no los expertos o representantes institucionales. Además, la concesión o transferencia tiene lugar a través de la actividad creativa del propio artista. En vez de buenas o malas razones para la transferencia, lo que se da son razones para crear la obra de arte, las razones que se derivan de la imaginación y del conocimiento que el artista tiene del mundo del arte, es decir, de su talento personal y de su inserción en el marco del mundo del arte. No se trata de que a un objeto se le transfiera el *status* porque existen razones que así lo requieran, sino de que el artista tiene razones para producir una obra de la forma en que lo hace.

Como puede comprobarse, todas las objeciones antes apuntadas, y otras similares fácilmente imaginables, se alzan sobre el supuesto de que la transferencia del *status* artístico por parte del mundo del arte es un *acto explícito*, que tiene lugar en un momento y espacio definidos, siendo llevado a cabo por alguien que está especialmente cualificado para ello, o sea, un *representante* del mundo del arte. Dickie ha manifestado reiteradamente que al interpretarla en estos términos se malentiende su teoría. Es fácil constatar que casi todo el mundo la interpretó así, que en ello suele cifrarse lo más conspicuo y peculiar de la teoría, aunque eso no obsta para que Dickie proteste una y otra vez contra la referida interpretación. Para dejar las cosas claras ha ofrecido una segunda versión de la teoría institucional (la formulada en *The Art Circle*), con la única que se siente comprometido del todo, y se queja de que se siga prestando más atención a la primera. Pero, aun así, piensa que aquella primera versión queda desfigurada por las consideraciones de Danto o Wollheim.

«Nunca he pretendido decir –le responde a Danto– que el mundo del arte como grupo cree obras de arte [...] Nunca he pretendido afirmar que el director de una galería [...] pueda hacer que algo sea o no arte»<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> G. Dickie, «A Tale of Two Artworlds», en Mark Rollins (ed.), *Danto and his Critics*, Oxford (UK) and Cambridge (USA): Blackwell, 1993, p. 74. No está nada claro el que nunca haya atribuido tal potestad al director de una galería. Así, en *Aesthetics: An Introduction* (op. cit., p. 106), mantiene que las pinturas de un chimpancé y un gorila no eran obras de arte al ser exhibidas en el Field Museum of Natural History de Chicago. «Sin embargo, si se hubiesen exhibido unas pocas millas más allá, en el Chicago Art Institute, las pinturas habrían sido arte, si el director del Art Institute, por así decirlo, se hubiera arriesgado».



Y en respuesta a las objeciones de Wollheim, añade que nunca ha hablado de «representantes» del mundo del arte<sup>21</sup>. Así pues, la teoría, en la conciencia de su creador, no mantiene que exista una élite poderosa, unos expertos con el aval institucional del mundo del arte, que puedan decidir si algo es arte o no. Dickie no acepta que el conferir el *status* suponga un acto explícito, ceremonial, ni que sea obra de representantes designados al efecto. No tiene nada que ver con un tipo de decreto.

Es obvio que en *Art and the Aesthetic* se dice que el *status* es conferido por alguna persona o personas que actúan en nombre del mundo del arte. Y en ello está la clave última de adónde apunta la teoría: Dickie precisa que «cuando hablaba ahí de alguna persona, tenía en mente las actividades de un único artista, y cuando hablaba de algunas personas, tenía en mente las actividades de grupos como los que hacen películas, representaciones teatrales y operas»<sup>22</sup>. En contra de la mayoría de sus intérpretes, que han creído ver en el texto una clara referencia a los expertos o representantes oficiales, la persona que en la mente de Dickie actuaba en nombre del mundo del arte era *el artista*<sup>23</sup>: éste es quien confiere realmente el *status*.

Tal extremo es el que pone claramente de relieve la segunda versión de la teoría institucional. La inflexión provocada apunta a que el *status* de arte está ahora fundamentalmente en manos del artista. Él es el que hace que algo sea una obra de arte, al proponerse conscientemente crear un objeto con el fin de presentarlo al público artístico. Ahora bien, ¿cuál es la función de ese mundo del arte en cuyo marco se supone que sigue actuando el artista? En la segunda versión de la teoría, el artista crea las obras de arte, no ya «en nombre de», sino dentro del marco estructural que es el mundo del arte. Lo que Dickie no ha precisado suficientemente es la influencia que tiene ese marco sobre la actividad del artista. Por una parte, el artista no actúa como un representante orgánico del mundo

<sup>21</sup> «Caracterizaba a las personas que cumplen esos roles como *miembros* del mundo del arte, no representantes»: G. Dickie, «An Artistic Misunderstanding», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51 (1993), p. 70.

<sup>22</sup> «A Tale of Two Artworlds», *op. cit.*, p. 74.

<sup>23</sup> Dickie cita en su defensa un párrafo de *Art and the Aesthetic* (p. 38) en el que literalmente se afirma: «nada impide que un grupo de personas confieran el *status*, pero éste habitualmente es conferido por una única persona, el artista que crea el artefacto». Sin embargo, sigo pensando que ésta no es la interpretación dominante que se desprende del libro, menos aún si se lo lee en continuidad con las obras anteriores de Dickie, especialmente *Aesthetics: An Introduction*. En mi libro, *Arte y conocimiento* (Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1995, pp. 28-31), yo mismo expuse una interpretación en línea con las de Danto o Wollheim.



del arte, no tiene él mismo una posición institucional que de por sí le permita hacer que algo sea arte. En pocas palabras, no es que el artista decreta o dictamine que algo sea arte, efectuando un ejercicio de autoridad<sup>24</sup>, sino que construye objetos artísticos. Por otra parte, la actividad del artista en algo tiene que subordinarse al mundo del arte, si es que la teoría pretende seguir llamándose «institucional».

Pues bien, a mi entender, ese punto no se resuelve coherentemente. O acaso se resuelva, pero desdibujando el institucionalismo. Así, parece que el mundo del arte sólo cuenta ahora en tanto que se hace internamente presente al artista. Todo viene a parar a que el artista ha de estar en consonancia con el mundo del arte, a que sus estados mentales en el proceso de creación sean acordes con éste. Lo que Dickie privilegia en el artista es su imaginación, su destreza y, sobre todo, su conocimiento del mundo del arte. En definitiva, el artista confiere el *status* artístico «a causa de su imaginación y a causa de su conocimiento del mundo del arte»<sup>25</sup>, y no, como decíamos, porque él mismo esté provisto de un poder institucionalizado para conferirlo. Pesa más la intencionalidad del artista que el cumplimiento de una función socialmente regulada. La duda que suscita este planteamiento, aun si fuese acertado, es la de si sigue siendo o no un planteamiento institucional: ¿qué rasgos institucionales conserva?

Para su autor, la teoría sigue siendo institucional en su segunda versión porque tanto en ésta como en la primera se pone de manifiesto la inspiración originaria, la de que algo es arte cuando se inserta y porque se inserta en un determinado contexto artístico, un entramado cultural: «La teoría institucional, en su primera o en su última versión, es claramente una teoría de tipo cultural porque considera que una estructura cultural, institucional, es una matriz necesaria y suficiente para las obras de arte»<sup>26</sup>.

Por tanto, el hilo conductor es siempre el mismo. Plantea que ningún objeto es de por sí una obra de arte. Llegar a serlo cuando se ajusta a

<sup>24</sup> Nos referíamos en una nota anterior a la corrección de la teoría propuesta por Stephen Davies (en *Definitions of Art*), en la línea de precisar justamente la estructura del mundo del arte y la autoridad que éste otorga a sus miembros integrantes en el marco de las funciones que le son propias. Así, reprocha a Dickie no advertir que la actividad del artista es «un ejercicio de autoridad concedida dentro de funciones socialmente definidas» (p. 84). La respuesta de Dickie es muy significativa: no hay tal ejercicio de autoridad, sino una posición propicia para actuar «a causa del conocimiento y la actividad». En G. Dickie, «Art: Function or Procedure –Nature or Culture?», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55 (1997), p. 22.

<sup>25</sup> G. Dickie, «Wollheim's Dilemma», p. 128.

<sup>26</sup> G. Dickie, «Art: Function or Procedure –Nature or Culture?», p. 27.



algún mundo del arte y queda incluido en él. Puede encajar en un mundo particular, con lo que será arte, y no en otro, con lo que no lo será. Si se hubiese producido en un momento en el que no existía aún el mundo del arte, por ejemplo, en el neolítico, el objeto (o el dibujo en las paredes de la cueva) no sería arte. Dickie sugiere que esto es lo esencial de la teoría, en cualquiera de sus versiones, sin que quede alterado porque en unos casos se acentúe el carácter institucional del mundo del arte, y en otros su carácter cultural. Tampoco le parece incongruente el papel que en la segunda versión se atribuye al artista: debe pensar que el artista es el vehículo a través del cual un objeto se inserta en el mundo del arte, es decir, el artista es quien da al objeto las características que lo acoplan al mundo del arte.

Por mi parte, creo que en la segunda versión se intentan conciliar dos perspectivas inevitablemente antagónicas, la que privilegia la actividad intencional del artista y la que privilegia las determinaciones del mundo del arte. De ese modo, la teoría se queda a medio camino, sin la capacidad explicativa y de convicción de ninguno de los extremos. Dickie protesta por el hecho de que los comentarios se sigan centrandos mayoritariamente en la primera versión de su teoría. Pero creo que hay buenas razones para ello: en la segunda versión se difuminan los rasgos propiamente institucionales y, por otro lado, se apunta una comprensión del acto creativo en términos intencionalistas que no acaba de tomar cuerpo teórico. Se diluye lo institucional, sin perfilarse lo intencional. Aunque Dickie lo lamente, soy de los que siguen prefiriendo la primera versión, pues aun para quienes no la compartimos es la que supone un específico desafío teórico.

#### PROCEDIMENTALISMO *VERSUS* FUNCIONALISMO

En todo caso, según Dickie, en su teoría siempre se mantiene el principio esencial de que lo que hace a algo una obra de arte es su inserción en un estructurado contexto artístico. Esto es, por lo demás, lo propio de cualquier teoría procedimental.

Stephen Davies, en *Definitions of Art*, propone una clasificación de las teorías del arte en *funcionalistas* y *procedimentales*. De acuerdo con ella, el funcionalista cree que la condición de obra artística viene dada por la función o funciones que cumple el objeto. Por su parte, el procedimentalista cree que el objeto es arte en virtud de las relaciones externas que mantiene con otros objetos y, especialmente, por haber sido producido de acuerdo con ciertas reglas y procedimientos. Dickie hace suya esta distinción y, al tiempo, depura la noción de procedimentalismo.



Así, manifiesta que las teorías funcionales son «las que definen el arte en términos de lo que se considera ser la función o funciones esenciales del arte». Mientras que para las procedimentales «algo es arte no a causa de las funciones que cumple, sino a causa del lugar que llega a ocupar dentro de un específico contexto de arte»<sup>27</sup>.

Está muy claro que la teoría institucional es procedimental. Más aún, en los últimos tiempos se ha convertido en la teoría procedimental por excelencia. Era ya procedimental la primera versión de la teoría, en el sentido de que hacía depender la condición artística de las convenciones y procedimientos instituidos al efecto. Lo es también la segunda versión, en el sentido depurado de procedimentalismo, para el que algo es arte por la posición que ocupa dentro de una práctica o contexto artísticos.

Y la teoría del arte de Danto, ¿es procedimental o funcional? Al tiempo que reconoce la suya como procedimental, Dickie afirma que la teoría de Danto es mixta: el punto de vista expresado en «The Artworld» da lugar a la primera teoría procedimental del arte, la teoría matriz; pero las condiciones de lo artístico que Danto introduce posteriormente (la obra de arte es acerca (*about*) de algo y, a la vez, da encarnación a su significado) son propias de una teoría funcional.

Estas dos condiciones, sobre las que Danto vuelve una y otra vez, a partir de *The Transfiguration of the Commonplace*, corresponden efectivamente a una teoría funcional. Indican la función que cumple una obra artística, en este caso, el tratar sobre algo, su cualidad de *aboutness*. Se podrá caracterizar como una función simbólica o acaso semántica, pues en ella radica la capacidad cognoscitiva del arte. Pero lo que me importa resaltar ahora es que las condiciones mencionadas son las condiciones por las que algo es en sí mismo una obra de arte: las condiciones esenciales que cada obra debe cumplir en virtud de sus cualidades y constitución internas.

De ese modo, el carácter artístico de un objeto viene dado por sus propiedades internas. Creo que en este punto se sitúa la diferencia última, el contraste profundo entre las teorías de Danto y de Dickie. En definitiva, el contraste entre funcionalismo y procedimentalismo. Para el primero, la condición artística de un objeto depende de sus relaciones externas; para el segundo, de sus propiedades internas. Las críticas de Danto a la teoría institucional y, más al fondo, su intento de marcar distancias respecto a las posibles derivaciones de «The Artworld», debe-

<sup>27</sup> «Art: Function or Procedure-Nature or Culture?», pp. 19 y 20. Según lo caracteriza Davies, «el procedimentalista cree que una obra de arte es creada necesariamente en concordancia con ciertas reglas y procedimientos»: *Definitions of Art*, p. 1.



rían leerse en esta clave. A tal fin, queda algo por aclarar: el lugar que ocupa «The Artworld» en el conjunto de la obra de Danto; de qué modo se compagina con ésta.

Si se comparan exclusivamente las conclusiones de «The Artworld» con las que se desprenden de la segunda versión de la teoría institucional, interpretada tal como quiere Dickie, las diferencias son de poco relieve. Por ambos lados se plantea que la condición artística de algo depende de su encaje en el mundo del arte, aunque se discrepe en la identificación de los medios o intermediarios que logran tal encaje, en un caso es la teoría y conocimientos de la historia del arte, en el otro es el artista. Entonces, ¿por qué se distancia Danto de la teoría institucional? Hemos señalado que la teoría de Danto toma en cuenta las propiedades internas del objeto, lo que la hace antagónica con aquella otra que sólo atiende a las relaciones externas. Pero eso se inicia en los textos que siguen a «The Artworld»: en éste no aparece referencia alguna a propiedades internas sino, antes bien, a las relaciones externas del objeto, o sea, su inserción en un contexto a través de la teoría. Y, sin embargo, Danto mantiene que la teoría institucional, en cualquiera de sus versiones, no es acorde con el punto de vista de «The Artworld». ¿Por qué?

Me parece que la clave de la cuestión está en que Danto, al volver sobre su texto, entiende que «The Artworld» no ofrece una ontología del arte, una explicación de lo que hace que algo sea una obra de arte, sino tan sólo una perspectiva epistemológica acerca de cómo llegamos a reconocer algo como arte, a creer que lo es<sup>28</sup>. Es verdad que al leer dicho texto la distinción de planos no aparece tan clara como pretende Danto. Incluso algunas frases parecen corresponder a un plano ontológico. Por ello, en nuestro comentario de páginas atrás no tomábamos en cuenta esta separación de planos. Ahora bien, a favor de la indicación de Danto está el hecho de que el tema sobre el que vuelve una u otra vez el artículo es el de la «identificación artística»: su hilo conductor es el problema de cómo puede llegar a dominarse el *es* de la identificación artística, cómo se consigue juzgar con propiedad si algo es o no es una obra de arte.

<sup>28</sup> En *Beyond the Brillo Box* repite en distintas ocasiones que en 1964 le interesaba menos la cuestión de por qué ciertos objetos son arte, o qué es lo que les hace serlo, que el saber cómo era posible considerarlos arte y no simples artefactos comerciales (en referencia, claro está, a los botes de Brillo). Y a propósito de la teoría institucional dice que «en “The Artworld” hablaba acerca de ver algo como arte, que es muy distinto de que algo sea arte. Creo que una teoría institucional no da una definición del arte, sino tan sólo una simple explicación de cómo algo llega a ser admitido como arte» A. Danto, «Responses and Replies», en M. Rollins (ed.), *Danto and his Critics*, p. 204.



En cualquier caso, por ahí es por donde Danto conecta «The Artworld» con el resto de sus escritos. Si el artículo se interpreta en clave epistemológica, no entra en conflicto con las reflexiones posteriores de orden ontológico. Vendría así a decir que al estar situados en un mundo del arte, con la ayuda de ciertos conocimientos y teorías, reconocemos como artísticos a los objetos que reflejan ese mundo. Para nada supondría una explicación de por qué son obras de arte.

Por contra, la teoría institucional pretende ser de carácter ontológico. Se presenta a sí misma como una explicación de lo que hace a algo ser arte. En palabras del propio Dickie, «nunca he concebido la teoría institucional o cualquier otra teoría del arte como un medio para identificar obras de arte. Antes bien, siempre he pensado las teorías del arte como una explicación de por qué una obra de arte *es* arte. Para decirlo con grandes palabras filosóficas, siempre he pensado que la teoría institucional y todas las otras teorías del arte tienen una función ontológica más bien que epistemológica»<sup>29</sup>.

En resumen, para Danto la inserción en un mundo del arte cuenta como condición epistemológica de lo artístico, no como lo que hace a algo ser una obra de arte. Justamente lo contrario de lo que mantiene Dickie. Tal es el error de partida que llevo a este último a considerar la teoría institucional en continuidad con «The Artworld». A Danto le interesaba deshacer el equivoco. Aunque para deshacerlo del todo iba a ser necesario definir las propiedades internas en las que se cumplen las condiciones necesarias del arte, la esencia artística. Había que superar la perspectiva externalista que define el arte por las relaciones externas en que se ve envuelto un objeto, al margen de la constitución interna que pueda tener.

A partir de aquí cabe abordar un problema afín, pero más genérico: las relaciones entre el esencialismo del arte y la historicidad de la definición del arte. Si ha quedado claro que la inserción en un mundo del arte sólo tiene alcance epistemológico, no hay incoherencia alguna en plantear que la esencia del arte, contemplada en el plano ontológico, es una esencia transhistórica. Así, lo que hace de algo una obra de arte es siempre lo mismo, no está sometido a variación histórica. Ahora bien, la definición del arte sí es histórica, es decir, está condicionada, incluso posibilitada históricamente. La definición, igual que el «reconocimiento» del que hablábamos antes, se sitúa en el plano epistemológico. La historia es ahí determinante. El reconocimiento de un objeto como arte, junto con la definición genérica del arte, dependen de la situación histórica.

<sup>29</sup> «Art: Function or Procedure –Nature or Culture?», p. 24.



La esencia del arte, no. En pocas palabras, el arte, lo definido, no es histórico; lo es, por contra, la definición. Al menos, eso es lo que mantiene Danto. Intentaremos explicarlo.

Hay una identidad permanente en el arte. De ella se desprenden ciertas condiciones necesarias y suficientes para que un objeto sea arte. Pero la definición de esas condiciones pasa por descubrir la diferencia entre las obras de arte y las simples cosas, una diferencia aún más acuciante cuando no hay diferencias perceptuales entre ellas. En este planteamiento confluyen muchas líneas de la reflexión de Danto. Tiene que ver con el problema de los indiscernibles perceptivos, con el que abríamos este trabajo. Está relacionado con la determinación histórica de la definición, a que venimos aludiendo últimamente. Y parece indicar una metodología en la filosofía el arte, aunque no esté suficientemente caracterizada.

Para empezar por esto último, Danto ha sugerido que al comienzo la cuestión apropiada no es la de cual sea la esencia del arte, o qué es realmente el arte, sino la de qué es lo que hace diferentes a una obra de arte y a una cosa que no lo es, desde el momento en que la diferencia no se basa en cualidades perceptibles, en lo que el ojo puede ver.

Los *ready-made* de Duchamp y, muy especialmente, *Brillo Box*, junto a otras obras de Warhol, han hecho posible, no ya la respuesta, sino incluso la formulación pertinente del problema. Esto es lo que dice Danto. Pero nunca he entendido muy bien la relevancia que da a *Brillo Box*. Si lo que está en juego es la cuestión de los indiscernibles perceptivos, hay que reconocer que la *Fuente* de Duchamp la planteó en los mismos términos, cincuenta años antes. ¿Por qué, entonces, la necesidad de esperar a la obra de Warhol para que la reflexión sobre la diferencia entre obras de arte y simples cosas, perceptualmente indistinguibles, se convirtiera en el germen de una auténtica filosofía el arte? ¿No será que lo que se estaba esperando era la filosofía de Danto, el primero en formular el problema de los indiscernibles? Lo cierto es que en Danto hay una cierta autoconciencia, de índole hegeliana, por la que siente que su filosofía del arte expresa algo así como las necesidades de la época. Pero baste con apuntarlo.

Alguien podría pensar que la lección de *Brillo Box* es que cualquier cosa puede ser una obra de arte, o mejor, que se han borrado todas las diferencias entre las obras de arte y las meras cosas. Todo lo contrario: pone de manifiesto la diferencia entre lo que es arte y lo que no. Veremos después en qué consiste esta diferencia, que remite a las condiciones necesarias del arte. Ahora importa resaltar que tal diferencia es absoluta. La separación entre arte y no arte es tajante, inquebrantable. Así lo confirma la reflexión filosófica, despertada por *Brillo Box*, al alum-



brar la esencia permanente del arte. Si se objeta que todas las definiciones de la esencia del arte, hasta ahora formuladas, han quedado rebatidas por la aparición de nuevas formas de arte que no preveían, habría que responder que ello sólo prueba que tales definiciones eran inadecuadas, no que la definición verdadera sea de por sí imposible. Danto presenta la suya como candidata. En definitiva, *Brillo Box* ha puesto al descubierto la insuficiencia de las definiciones tradicionales, que no daban cabida a una obra como ella, y, al tiempo, ha propiciado la definición de Danto.

Por vivir en Nueva York, en 1964, Danto se encontró en las condiciones históricas que hacían posible distinguir la que es arte y lo que no, y a través de esto, proponer una definición del arte. Como decíamos, lo definido, el arte, posee una esencia transhistórica. Nos encontramos, así, con que la historia posibilita definir algo que no es histórico. ¿Cómo conciliar ambos extremos? La respuesta, mejor o peor argumentada, parece inspirarse en Hegel.

Podría resumirse en las siguientes palabras: «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 como puede hacerse filosofía del arte –o filosofía sin más– sin ser esencialista hasta ese extremo. 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»<sup>30</sup>.

La esencia transhistórica del arte, «al margen del tiempo y el lugar», es compatible según Danto con dos consideraciones historicistas: una, la variación histórica de las manifestaciones del arte; dos, que la esencia del arte se descubre progresivamente a la conciencia reflexiva. Pues bien, la clave desde la que se entiende todo esto es el principio hegeliano de una esencia que se despliega y revela a través de la historia.

Por la primera consideración, la esencia permanente del arte se expone a través de manifestaciones cambiantes. Así, las obras de arte de una época pueden ser muy distintas de las de otra época. Danto sabe bien que cada época permite un tipo de arte diferente, que originarse en un mundo histórico o en otro predetermina lo que puede ser o no una obra artística, que, por ser históricas, a las obras de arte le es consustancial la variación y la diversidad. Pero piensa que a través de los distintos rostros del arte se manifiesta una identidad permanente. La esencia es

<sup>30</sup> A. Danto, *After the End of Art*, p. 95.



siempre la misma, aunque a lo largo del tiempo adopte expresiones desiguales. O puede decirse de otro modo: «el concepto de arte, en tanto esencialista, es intemporal. Pero la extensión del término está marcada históricamente»<sup>31</sup>, es histórica.

La segunda consideración historicista advierte que la identidad del arte se revela paulatinamente a la conciencia filosófica a lo largo de la historia, y se revela por medio de la propia evolución del arte. Esto tiene que ver con algo que ya se ha señalado: la filosofía del arte va ligada a la historia del arte. En particular, cuando la evolución del arte llega a su fin, tras desaparecer las narrativas que le daban un sentido vinculante, al convertirse el arte en la pregunta filosófica por la naturaleza del arte, queda abierta una nueva frontera para la filosofía del arte.

El fin de la historia hizo posible el sistema hegeliano; el fin del arte, la nueva filosofía del arte, de la que Danto se hace portavoz. El vivir en Nueva York en los años sesenta le prestó las condiciones para distinguir la que es arte y lo que no; el acabamiento del arte le ha permitido ser testigo de la autorrevelación de la naturaleza filosófica del arte. En estos puntos se cumple la perspectiva historicista con la que Danto contempla la filosofía, incluida su propia filosofía del arte<sup>32</sup>.

Se ha dicho que el esencialismo de Danto se aviene mal con su historicismo. Por mi parte, creo que uno y otro son acordes, al modo en que lo eran en la filosofía de Hegel. El problema es que fuera del sistema hegeliano, sin tener detrás toda la argumentación que allí la avalaba, la idea de una esencia que se expone y conforma a través de la historia queda un tanto en el aire, no acaba de resultar convincente. No se ve bien por qué la historicidad de la definición del arte no se aplica también a lo definido. No acabamos de entender por qué ha de existir una esencia intemporal del arte.

Sea como fuere, es importante destacar que la mezcla de esencialismo del concepto e historicidad de su extensión hace que la definición de la esencia del arte deba ser consistente con la desigualdad y mutación de las obras de arte, es decir, debe incluir a todas las obras que han existido y existen, sin dejar fuera a ninguna. De igual modo que las diversas obras de arte deben ser todas expresión de la esencia una e idéntica del

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>32</sup> «Lo que por mi parte puede parecer historicismo es mi reconocimiento de que salvo que el arte revelase a través de la historia su profunda naturaleza filosófica, y hasta el momento de llevarlo a cabo, nada podían hacer los filósofos del arte, al no conocer la manera en la que el arte iba a autorrevelarse» A. Danto, «Responses and Replies», en M. Rollins (ed.), *Danto and his Critics*, p. 194.



arte. Decíamos en otro momento que el fin del arte abre las puertas al pluralismo artístico. Ahora aparece, desde otro punto de vista, la exigencia de que la definición del arte sea también pluralista. Una verdadera definición tiene que ser suficientemente abstracta para no comprometerse con ningún estilo artístico en particular. Por lo mismo, ningún estilo puede tampoco invalidarla. No ha de ser limitativa o excluyente, sino inclusiva y abierta, para admitir todo tipo de obras, todas las que ha dado la historia del arte y las que dé el arte posthistórico.

Aunque eso no equivalga al relativismo de juzgar que todas las obras artísticas son igualmente buenas. Ni al relativismo que admite como igualmente válidas todas las definiciones posibles del arte. Danto entiende que las definiciones que brotan de una filosofía el arte son verdaderas o falsas. Se confiesa pluralista en el dominio del arte, antipluralista en filosofía, tanto en la filosofía en general como en la filosofía del arte<sup>33</sup>. Pero ésta es una cuestión en la que no vamos a entrar.

Los criterios expuestos conducen inevitablemente a un tipo de definición que no se satisface con la observación de las obras de arte existentes, para discernir en ellas sus propiedades compartidas. Como ya decía Heidegger, «no se puede derivar la esencia del arte de una serie de rasgos tomados de las obras de arte existentes»<sup>34</sup>. Menos aún en la situación presente, cuando, de un lado, las obras de arte son tan extremadamente discordantes y, de otro lado, nos enfrentamos al problema de los indiscernibles perceptivos. Así pues, hay que seguir otro camino en la búsqueda de la definición: no queda más remedio que intentar descubrir las condiciones necesarias y suficientes en que se cifra la esencia del arte.

#### LAS CONDICIONES ESENCIALES DEL ARTE

Las condiciones esenciales del arte está desarrolladas en *The Transfiguration of the Commonplace*. Cuando en su último libro Danto vuelve la mirada a aquel otro, recoge en una definición explícita lo que allí quedó expuesto, aunque sin darle entonces forma de definición. Así, nos dice que «ser una obra de arte es ser (i) acerca (*about*) de algo y (ii) encarnar su significado»<sup>35</sup>.

Esta definición viene tras la cita que hace Danto de un «maravilloso» pasaje de Hegel, del que añade que contiene todo lo necesario para

<sup>33</sup> Véase, especialmente, *Beyond The Brillo Box*, pp. 229-30.

<sup>34</sup> «El origen de la obra de arte», en M. Heidegger, *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza Universidad, 1995, p. 12.

<sup>35</sup> *Beyond The Brillo Box*, p. 195.



la crítica de arte. En dicho pasaje Hegel señala que el juicio sobre las obras de arte toma en consideración el contenido de las obras, los medios de presentación, y la adecuación o inadecuación entre ambos aspectos. Pues bien, Danto afirma que la coincidencia del contenido y el modo de presentación es lo que él llama «encarnación» del significado<sup>36</sup>.

Si en ello consiste la encarnación del significado, y dado que la otra condición, el ser acerca de algo, equivale a tener un contenido simbólico, un significado, puede decirse que en Danto la definición del arte tiene una clara ascendencia hegeliana. Resuena en ella el eco de la propia definición de Hegel que hace del arte «la manifestación sensible de la idea». Aunque la «idea» esté desprovista de las connotaciones que le atribuía Hegel.

Gran parte de la reflexión de Danto sobre el arte es una reinterpretación de motivos hegelianos: el acabamiento del arte, la conversión del arte en filosofía (propia del tercer momento de la autoconstitución del espíritu absoluto), la idea de una esencia que se despliega a través de la historia, mostrándose al final a la conciencia; y, por lo que acabamos de apuntar, la propia definición del arte. Nada hay en principio que objetar: Hegel es sin duda una buena fuente de inspiración. Pero la ascendencia hegeliana de la definición del arte desmiente en alguna medida el papel que Danto atribuye a *Brillo Box* en la generación de su filosofía del arte, al presentar a ésta como respuesta a la cuestión filosófica suscitada por los indiscernibles perceptivos, ya fueren los *ready-made* de Duchamp o *Brillo Box*. Citábamos antes el dictamen de que nada podían hacer los filósofos del arte hasta no conocer la manera en la que el arte iba a autorrevelarse. ¿Cuándo se ha cumplido tal autorrevelación, en la época de Hegel o en los recientes años sesenta? ¿La definición del arte como encarnación de un contenido simbólico era ya posible a comienzos del siglo diecinueve?

Antes de comentar el alcance significativo de las dos condiciones esenciales, quisiera volver brevemente, desde la posición ahora ganada, a un punto que quedó atrás. Noël Carroll ha desplegado la definición del arte de Danto en cinco condiciones:

Algo es una obra de arte si y sólo si: (1) tiene un tema, o sea, es acerca de algo, (2) proyecta sobre ello un punto de vista, (3) por medio de elipsis retóricas, generalmente metáforas, (4) que requieren interpretación, (5) de modo que la obra y sus interpretaciones

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 98 y 194-5. El pasaje citado de Hegel se encuentra en *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal, 1989, p. 14.



dependen de un contexto histórico-artístico, especificado por alguna teoría del arte<sup>37</sup>.

Carroll había expuesto estas condiciones antes de publicarse *After the End of Art*, por tanto, antes de conocer la definición explícita del arte que Danto formula en este libro, y que citábamos líneas atrás. Confiesa, en un momento posterior<sup>38</sup>, que se quedó muy sorprendido al leer la nueva definición, pues no hay en ella ninguna alusión a la condición quinta que recogía el propio Carroll. Es decir, Danto no cree necesario incluir en la definición del arte una referencia al contexto histórico-artístico. Ahora bien, si fueran acertadas las observaciones que hicimos antes sobre lo epistemológico y lo ontológico, creo que no habría motivo para la sorpresa de Carroll. Esta le viene por no advertir que la condición quinta no es una condición necesaria para que algo sea arte, sino para creer que lo es. O sea, pertenece al plano epistemológico. No hay por qué incluirla en la ontología del arte.

En lo que respecta a las cuatro primeras condiciones de Carroll, deben entenderse como un desarrollo del «ser acerca de algo» y el «encarnar su significado». Le dan a éstos una mayor especificidad. Aluden a argumentos expuestos en *The Transfiguration of the Commonplace* y *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. Aquí nos limitamos a unas observaciones generales sobre la definición explícita de Danto.

El que la obra de arte sea acerca de algo quiere decir que refiere o trata sobre ello: tiene, pues, un tema, un contenido significativo. Esta condición supone introducir en el arte la dimensión semántica, vincularlo con el conocimiento y la interpretación. Desde ahí se abre una perspectiva integral en la concepción del arte, se opta por una vía explicativa muy específica. Lo que queda pendiente es llenarla de contenido. Danto lleva a cabo esa tarea exponiendo su forma de entender los procedimientos cognitivos del arte, la representación, con su variante de la imitación o copia, la expresión; o sea, los medios por los que se logra el contenido significativo, o por los que la obra es acerca de algo.

En un plano general, el ser sobre algo introduce ya una diferencia entre la obra de arte y la mera cosa. Ésta no es acerca de nada, no trata de nada. En el caso de que ambas fuesen perceptualmente indiscernibles,

<sup>37</sup> En: Noël Carroll, «Essence, Expression, and History: Arthur Danto's Philosophy of Art», en M. Rollins (ed.), *Danto and his Critics*, pp. 79-106. Del mismo autor: «Danto, Style, and Intention», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53 (1995), pp. 251-7; «Gombrich and Danto on Defining Art», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54 (1996), pp. 279-81; «Danto's New Definition of Art and the Problem of Art Theories», *British Journal of Aesthetics*, 37 (1997), pp. 386-92.

<sup>38</sup> «Danto's New Definition of Art and the Problem of Art Theories», pp. 386 ss.



tendríamos un primer criterio para distinguirlas. Ahora bien, lo que plantea mayores problemas es la distinción entre las obra de arte y aquellos otros objetos que también hacen referencia a algo. Danto tiene que aceptar que en su ejemplo paradigmático, al preguntar por la diferencia entre el bote de Brillo y su réplica visualmente indiscernible, la obra *Brillo Box*, no es suficiente la respuesta de que esta última tiene la cualidad de *aboutness*. También la tienen los botes comerciales de Brillo, ya que, en sus propias palabras, «son acerca de Brillo y acerca de los valores de velocidad, limpieza, y las ventajas incesantes de lo nuevo y gigantesco. La iconografía de Warhol es más compleja y tiene poco que ver con esos valores. En su caso, el ser acerca de algo es del algún modo filosófico, si se quiere, acerca de las diferencias entre el arte elevado y el arte comercial»<sup>39</sup>.

Pero no basta con señalar que es distinto aquello de lo que tratan: los unos sobre los valores de velocidad y limpieza, las otras sobre cuestiones más o menos filosóficas relativas al arte. En otros casos, podría ser a la inversa. Para diferenciar de verdad las obras de arte y los simples objetos que también son sobre algo, hay que precisar las características específicas del procedimiento o modo de tratarlo. Hay que ver lo que tiene de peculiar la representación artística frente a la no artística. De ello se ocupa especialmente el capítulo sexto de *The Transfiguration...*

Si nos mantenemos en el ejemplo de Nelson Goodman que discute Danto, la pregunta sería: ¿en qué se diferencian una representación no artística, un electrocardiograma, de una representación artística, el dibujo del monte Fujiyama hecho por Hokusai? Goodman responde que la diferencia no está en lo simbolizado por ambos, aquello de lo que tratan, sino en una cualidad sintáctica, la «repleción»<sup>40</sup>. Mientras en el electrocardiograma la plasticidad de los signos, tal como el grosor de las líneas, su color e intensidad, el contraste con el fondo, son irrelevantes (no influyen en lo que esperamos de un electrocardiograma), para el dibujo son plenamente significativos, hasta el extremo de que pueden alterar su identidad, hacer que sea un dibujo distinto. Es por ello que los símbolos pictóricos son «repletos».

Danto rechaza la respuesta de Goodman. No es éste el momento para ahondar en la discusión entre ambos. Sólo pretendo poner de relieve

<sup>39</sup> A. Danto, *Embodied Meanings. Critical Essays & Aesthetic Meditations*. New York: Farrar Straus Giroux, 1994, p. 386.

<sup>40</sup> Con este término vierte al castellano la palabra inglesa *repleteness* el traductor de *Los lenguajes del arte*, de N. Goodman (Barcelona: Seix Barral, 1976, pp. 232-5 y 253-6). En otro libro de Goodman, *Maneras de hacer mundos* (Madrid: Visor, 1990, p. 99), se ha preferido traducirla por «plenitud».



ve el motivo último del rechazo de Danto: no puede aceptar la existencia de cualidades sensibles que sean específicas del arte. Sería tanto como reconocer que hay diferencias perceptivas entre las obras de arte y los objetos que no lo son, diferencias que afectan a la naturaleza misma del arte y que, de algún modo, habría que tener en cuenta al definirlo. Digo «de algún modo», pues el propio Goodman no considera la repleción como una condición necesaria del arte sino, antes bien, y junto a otras características que ahora no vienen al caso, como *síntomas* de lo estético, llamadas de atención que alertan sobre el arte, no propiedades esenciales. Danto ni siquiera llega hasta ahí.

Sin embargo, su explicación de la diferencia entre la representación artística y la que no lo es, tampoco puede ir por caminos muy distintos. La apuntamos brevemente, a partir de esta observación: «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»<sup>41</sup>. Esto significa, aunque lo simplifiquemos en exceso, que el modo de presentación adquiere tanto relieve como el contenido, que ambos está aunados. De ahí que el sentido de una obra, a diferencia de la representación no artística, no se agote con la mención de su contenido, por más que se especifique exhaustivamente. Cuenta igualmente el modo de presentarlo, la forma de decir las cosas. Y es que el modo de presentación responde a disposiciones estilísticas. En el arte siempre se expresa un punto de vista personalizado, un estilo. Carroll recoge todo esto en las condiciones dos y tres, tal como él las formula.

A mi entender, la explicación de Danto se mantiene en un plano demasiado genérico. Los síntomas de lo estético, de Goodman, tienen la virtud precisamente de dar cuenta de los motivos y procedimientos que hacen peculiar al modo artístico de presentación. Danto no va mucho más allá de lo que planteaba Hegel o, por dar otro ejemplo, del concepto de «autorreflexividad» de los formalistas.

De todos modos, creo que se libra de la objeción de que el «ser acerca de algo» no es distintivo de la obra de arte. Con lo dicho, y aunque pudiese haber avanzado más, su exposición parece suficiente para separar la representación artística de la no artística. Hay que tener presente que, aunque no admita propiedades sensibles específicas, establece la peculiaridad de la simbolización artística no sólo por el papel atri-

<sup>41</sup> *The Transfiguration of the Commonplace*, p. 146.



buido a los modos de presentación, sino también por los procedimientos con que el arte simboliza: representación, expresión, imitación, etc.

Otra objeción que se le ha hecho, aunque de signo distinto, es que no todas las obras de arte son acerca de algo: muchas obras no tratan de nada. Danto podría responder que muchas de ellas, especialmente en nuestro siglo, no tratan de ninguna realidad extrartística, pero sí tratan de algo, de la naturaleza del arte, de las posibilidades y métodos artísticos. A fin de cuentas, varios autores han coincidido, desde distintas perspectivas, en apuntar eso mismo como uno de los factores determinantes del arte contemporáneo.

Aun así, la objeción se mantiene, pues le basta con constatar que alguna obra artística no es acerca de nada: un simple caso es suficiente para anular el *about* como condición necesaria del arte. Por ejemplo, ¿de qué tratan los cuadros abstractos, o las artes decorativas? Siempre cabe responder que la decoración artística merece un tratamiento diferenciado, pues de ser arte no lo es en el mismo sentido, con igual acepción del término, que lo son los cuadros. Y con respecto a los cuadros abstractos, puede decirse que son acerca de los colores y formas, versan sobre los medios de que se sirve la pintura. O tratan de la materialidad de la pintura, como el expresionismo abstracto. Pero probablemente no baste con respuestas de este tipo y haya que dilucidar una variante del «acerca de» que no sea la representación ni la expresión. Pues los cuadros abstractos acaso no representen ni expresen nada, pero podría ser que *ejemplificasen* formas, colores, relaciones o estructuras, en el sentido que plantea Goodman<sup>42</sup>.

Pasando a otro punto, parece claro que la condición simbólica del arte lleva implícita la exigencia de interpretación. Más aun cuando en el plano perceptivo la obra de arte como tal es indiscernible, cuando las cualidades sensibles no bastan para revelar la condición artística. Por ello Danto repite que algo llega a ser obra de arte a través de la interpretación. Así, la interpretación «es constitutiva, pues un objeto sólo es *del todo* una obra de arte en relación a una interpretación»<sup>43</sup>. Al interpretarlo, el objeto entra en una nueva dimensión, su materialidad queda animada por el significado. En definitiva, la interpretación hace emerger el ser «acerca de», aviva la condición simbólica.

Unas palabras, finalmente, acerca de la «encarnación del significado». Aunque Danto no la nombraba en estos términos en *The*

<sup>42</sup> *Maneras de hacer mundos*, pp. 94-8.

<sup>43</sup> A. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press, 1986, p. 44.



*Transfiguration...*, sin duda es lo que se desprende de la coincidencia del contenido y el modo de presentación, de la que hablábamos antes. Pero no acabo de ver claro del todo el alcance que le da Danto.

Hay un ejemplo famoso de indiscernibles perceptivos<sup>44</sup>. Se trata de distintos cuadrados rojos, en los que el ojo no capta diferencia alguna, y, sin embargo, cada uno de ellos es una pintura distinta, o sea, trata de cosas diversas, tiene diferentes significados. Un primer cuadrado rojo, tal como lo comenta Sören Kierkegaard, representa los tumultos espirituales vividos por el propio Kierkegaard: su padre maldiciendo a Dios, su ruptura con Regina Olsen, su búsqueda religiosa, y tantos otros avatares, fundiéndose en un estado de alma, un único color, el rojo. Otro cuadrado rojo, idéntico perceptualmente al primero, representa la Plaza Roja de Moscú. Otro, equivalente también para el ojo, es un ejemplo minimalista de arte geométrico. El de más allá, titulado *Nirvana*, es un cuadro metafísico que trata de la identidad de los ordenes del Nirvana y del Samsara, y alude a que el mundo del Samsara es llamado «polvo rojo» por sus detractores. Y así, otros cuadrados rojos.

El ejemplo, además de apropiado para la argumentación de Danto, expone bastante bien lo que ocurre últimamente en el arte. Pero, ante tales casos, no se sabe bien en qué consiste la encarnación del significado. Si en verdad los significados estuvieran encarnados en los respectivos cuadros, ¿no variaría su composición sensible? Si un cuadro admite significados tan heterogéneos, ¿no serán todos ellos arbitrarios? El supuesto de los indiscernibles perceptivos, ¿no vuelve arbitraria la significación de los signos pictóricos?

Desde una perspectiva contraria a la de Danto, se diría que la encarnación comporta el hacerse patente del significado en el plano sensible de la obra, manifestarse y ser legible en los colores y formas del cuadro. Tal vez el significado de una obra nunca sea del todo transparente, no se agote en lo manifiesto. Pero, al menos, es en lo sensible donde empieza a vislumbrarse. Si un mismo cuadrado rojo significa todas aquellas cosas, es que ninguna de ellas depende de que su composición sensible sea la que es.

Para acabar, quede constancia de que si bien Danto ha establecido unas condiciones necesarias para que algo sea arte, añade que «estaba (y estoy) poco convencido de que [tales condiciones] fuesen conjuntamente suficientes<sup>45</sup>». Pero eso no es grave: ya es bastante con proponer condiciones necesarias, si se supone además, como pretende Danto, que la evolución del arte no puede desmentirlas.

<sup>44</sup> Está descrito al comienzo del primer capítulo de *The Transfiguration of the Commonplace*.

<sup>45</sup> *After the End of Art*, p. 195.