

IV. *ENCARNAR UN SIGNIFICADO*

El realismo nunca se ha sentido cómodo con las ideas. No puede ser de otra forma: el realismo se basa en la idea de que las ideas no tienen existencia autónoma, solamente pueden existir en las cosas. De forma que cuando necesita debatir ideas, como aquí, el realismo debe inventar situaciones –paseos por el campo, conversaciones- en las que los personajes enuncien las ideas en pugna, y por tanto, en cierta forma, las encarnen. La idea de encarnar resulta ser fundamental. En dichos debates las ideas no flotan en libertad y ciertamente no pueden hacerlo: están ligadas a los oradores que las enuncian y son generadas desde la matriz de los intereses individuales a partir de los cuales sus formuladores actúan en el mundo.

J. M. Coetzee, *Elizabeth Costello*

Como hemos visto en el capítulo anterior, la noción de “ser sobre algo” nos permite distinguir entre meros objetos y representaciones. Sin embargo, parece claro que esta condición es satisfecha por todo tipo de representaciones y no solo por representaciones artísticas. Así que Danto necesita de otra condición que nos permita distinguir de entre las representaciones aquellas que son arte. De acuerdo con la segunda condición propuesta por Danto, una obra de arte es una representación que “encarna” su significado.

La primera cuestión que hemos de resolver es cómo entender la noción de *embodiment* –“encarnación”- ya que no está claro que Danto use el término en un sentido unívoco; además, el propio término tiene asociadas connotaciones

claramente religiosas y, con frecuencia, se ha usado como sinónimo del concepto hegeliano de símbolo. Finalmente, y aunque Danto ha expuesto en numerosas ocasiones su definición del arte en términos de “ser sobre algo” y “encarnar” un significado, en *The Transfiguration of the Commonplace* elaboró la distinción entre arte y no arte apelando a las nociones de expresión, metáfora, estilo y retórica, mientras que en obras posteriores ha empleado la noción fregeana de *Farbung*. Esta proliferación de términos y conceptos, que en sí mismos parecen requerir una caracterización, hace todavía más difícil la tarea de determinar el sentido que Danto pretende darle al término.

De hecho, la primera respuesta a la cuestión de qué es lo que diferencia a una mera representación de una representación artística no apela a la noción de “encarnación”; En *The Transfiguration of the Commonplace*, Danto parece, más bien, decantarse por una definición expresiva del arte. Así, una obra de arte es una representación a través de la cual el artista expresa una actitud sobre la cosa representada de manera que la obra se convierte en una metáfora de esa actitud. Las obras de arte, para Danto, además de ser sobre algo, presentan un cierto punto de vista o actitud –la del artista- que se expresa o manifiesta en la obra de una forma no representacional. Este aspecto expresivo es lo que caracteriza a las obras de arte y lo que las distingue de otras representaciones.

Aunque esta es una caracterización muy somera de la propuesta de Danto en los capítulos 6 y 7 de su *The Transfiguration of the Commonplace*, tenemos en síntesis los elementos centrales de su propuesta. En posteriores caracterizaciones, Danto matizará algún aspecto pero básicamente puede decirse que su definición es una definición expresiva del arte. Como ha puesto de manifiesto Noël Carroll en su síntesis de la teoría del arte de Danto:

X es una obra de arte si y solo si (a) X tiene un tema (esto es, X “es sobre algo”) (b) sobre el que X proyecta alguna actitud o punto de vista (esto puede también describirse como una cuestión de tener un estilo) (c) a través de una elipsis retórica

(generalmente una elipsis metafórica), (d) que, a su vez, implica a la audiencia en completar lo que falta (una operación que también puede llamarse interpretación) (e) donde la obra en cuestión y las interpretaciones correspondientes requieren un contexto histórico-artístico (que normalmente es caracterizado como un trasfondo de teoría ubicada históricamente).¹

La noción de “encarnación” no es solo importante por su papel definitorio, también lo es, según Danto, por su capacidad para explicar uno de los valores más apreciados del arte: su papel cognitivo. Al encarnar una determinada actitud o forma de ver el mundo, las obras de arte constituyen accesos privilegiados a la(s) subjetividad(es). En tanto que sujetos, vivimos a través de los conjuntos de creencias y representaciones de las que, por lo general, no somos conscientes como tales en nuestra experiencia cotidiana. Para poderlas considerar como tales representaciones es necesario que, de alguna manera, salgamos fuera de ellas, las veamos como el caparazón de la cultura o forma de vida a la que pertenecemos. El arte, al encarnar esos conjuntos de creencias, al presentarlos bajo su aspecto externo, se convierte en una suerte de autoconciencia y así, por su cualidad reflexiva, llega a ser un vehículo idóneo para el auto-conocimiento. Como un espejo, el arte nos muestra aquello que no podemos ver de nosotros mismos, esto es, nuestra apariencia, nuestro exterior. Es posible que no solo las obras de arte nos proporcionen un acceso a este aspecto de nosotros mismos, pero, como se tratará de mostrar, el arte facilita una suerte de auto-conocimiento que explota elementos afectivos de un modo que le es peculiar. Veamos qué rasgos lo caracterizan como un instrumento especialmente útil de auto-conocimiento.

¹ “X is a work of art if and only if (a) X has a subject (i.e., X is about something) (b) about which X projects some attitude or point-of-view (this may also be described as a matter of X having a style) (c) by means of rhetorical ellipsis (generally metaphorical ellipsis), (d) which ellipsis, in turn, engages audience participation in filling-in what is missing (an operation which can also be called interpretation) (e) where the works in question and the interpretations thereof require an art-historical context (which context is generally specified as a background of historically situated theory).” Carroll, Noël, “Essence, Expression, and History”, *Danto and his Critics*, Rollins, M., (ed.), Blackwell, Cambridge, 1993, pp. 79-106, p. 80.

El primero es bastante general y puede considerarse un rasgo que poseen la mayoría de nuestras representaciones —científicas, artísticas, culturales, etc. Adquirimos conocimiento sobre el mundo representándonoslo, pero ¿cómo se conoce un sujeto a sí mismo? La teoría del conocimiento moderna ya puso de manifiesto que la mente o la subjetividad no puede representarse a sí misma como representa un objeto del mundo: ella misma es la condición de la representación. Sin embargo, esto no implica que los sujetos deban renunciar al auto-conocimiento, sino que han de entender este según un modelo diferente. El sujeto se conoce a sí mismo no como un objeto, sino a través de sus manifestaciones, de sus acciones, de las representaciones que produce². El auto-conocimiento se alcanza, como si dijéramos, oblicuamente. Así, la única manera de conocer una subjetividad particular es prestando atención a sus productos, entre ellos el arte.

Resulta claro que en este sentido, las representaciones artísticas no ocupan un lugar privilegiado con respecto a otros tipos de representaciones. Después de todo, ¿por qué hemos de pensar que una cultura se nos ofrece de manera más genuina a través de su arte que de su ciencia? De hecho, si la noción de “encarnación” se entiende en este sentido³ no parece que pueda resolver la cuestión para la que ha sido propuesta, esto es, distinguir entre meras representaciones y obras de arte. Así que, en principio, la noción de “encarnación” ha de referir a un aspecto menos general de las representaciones si ha de cumplir la función para la que está propuesta, o mostrar por qué en las representaciones artísticas sucede de una manera especial; después de todo es en el arte donde nos reconocemos más claramente como sujetos, donde buscamos asomarnos a modos, tanto propios como ajenos, de conocer y estar en el mundo. Así pues, parece que una parte importante de la concepción desarrollada por Danto reposa sobre esta concepción general del auto-

² No estoy proponiendo una explicación sobre en qué consiste el auto-conocimiento, simplemente asumo que esta es una de las posibles formas en las que el auto-conocimiento puede tener lugar.

³ Esta posición puede identificarse con una de las formas contemporáneas más exitosas de entender el arte; en concreto, parece ser la perspectiva adoptada por los llamados *Cultural Studies*.

conocimiento que pivota sobre la capacidad de las representaciones en general de mostrar algo más que el mundo que tienen por objeto: esto es, a los sujetos que hay tras dichas representaciones.

Lo que hace a las representaciones artísticas especiales, y este es su segundo rasgo, es que, al contrario que otras representaciones, las obras de arte poseen una estructura metafórica y retórica que produce ciertos efectos perlocucionarios en el receptor. Estos efectos no sólo son de carácter cognitivo, por ejemplo, hacernos ver algo, sino también afectivos, por ejemplo, hacernos rechazar algo. La actitud expresada por la obra no solo apela a nuestra facultad cognitiva sino también afectiva. No solo tenemos acceso a una determinada subjetividad, sino que esta se presenta de manera que reclama nuestro asentimiento⁴. Los recursos artísticos relacionados con este aspecto son el estilo y la estructura retórica-metafórica que las obras de arte poseen. Para Danto, una actitud se expresa en una representación artística a través de los rasgos expresivos y estilísticos de la obra, que, a su vez, analiza en términos vinculados al poder retórico del arte. La obra de arte es, para Danto, una metáfora que permite expresar la actitud de un sujeto –individual o colectivo- a través de rasgos estilísticos. Así: “comprender la obra de arte es captar la metáfora que hay, creo, siempre ahí.”⁵. A través de esa metáfora el receptor puede acceder a un mundo tal y como este es representado para otro sujeto y este acceso no es meramente cognitivo –aunque también- sino que posee cierto componente afectivo. El espectador al captar la metáfora que hay detrás de toda obra de arte accede al mundo tal y como está representado en esa metáfora, y así adquiere conocimiento sobre el mundo tal y como sería bajo esa representación, sobre

⁴ Independientemente de que Danto consiga mostrar que esto es verdadero de todas las representaciones artísticas, parece que este tipo de explicación nos permitiría explicar de manera bastante convincente el rechazo que sentimos ante obras de arte que explotando ese componente afectivo parecen presentar un contenido hacia el que experimentamos cierto rechazo. Precisamente porque en la obra ambos componentes –el cognitivo y el afectivo- no son separables, nos sentimos manipulados cuando, a través de la explotación de un recurso afectivo, se nos presenta un contenido que tendemos a rechazar.

⁵ “To understand the artwork is to grasp the metaphor that is, I think, always, there.” Danto (1981), p. 172.

los sujetos que se representan así el mundo y, finalmente, sobre sí mismo que toma conciencia de su propio mundo en tanto que representación y de su relación con otros, de su modo de estar concernido por otros.

Esta breve aproximación a la noción de “encarnación” nos permite poner un rasgo de manifiesto: esta noción explica no sólo la peculiaridad del arte sino también su valor, su función cognitiva y expresiva.

Sin embargo, como veremos, hay algunos puntos oscuros en la propia caracterización de Danto del arte y su función. Por ejemplo, ¿cuándo decimos que la actitud del artista sobre el contenido representado se manifiesta? ¿Cuáles son las condiciones bajo las cuales esa manifestación es posible? En segundo lugar, ¿poseen siempre las obras de arte una estructura metafórica? Por último, si el estilo está relacionado con el aspecto expresivo, ¿es suficiente que una representación posea estilo para que sea arte?

Aún cuando respondamos satisfactoriamente a estas cuestiones, podemos cuestionar que la expresión de una actitud sobre el contenido representado sea necesaria para que se de arte o que, conjuntamente con la condición de “ser sobre algo”, sea suficiente. Esto es, si la definición de Danto provee de condiciones necesarias y suficientes. Como se puede ver, la respuesta a estas cuestiones reclama tareas diferentes. En unos casos lo que se requiere es cierta clarificación del uso de nuestros conceptos, mientras que otras apuntan directamente a la validez de la definición de Danto y a su capacidad para dar cuenta del fenómeno artístico. En este capítulo me propongo dar una respuesta si no completa al menos aproximada a estos interrogantes.

Así, en primer lugar, hemos de clarificar cómo es posible que las representaciones posean cualidades expresivas, esto es, cómo es posible que una actitud pueda ser expresada a través de una representación y qué propiedades de las obras se relacionan con este aspecto. Esta cuestión, sin embargo, no pertenece a una de los puntos centrales de la agenda que Danto se marca. Más bien, en su caracterización del arte, encontramos que da por supuesta esta

capacidad expresiva y que lo que hemos de enfatizar es en qué sentido esta cualidad es propia del arte o, al menos, en qué modo se ejemplifica en el arte de manera especial. Sin embargo, no del todo inconsciente con respecto a la importancia de este punto, encontramos en Danto una preocupación por demarcar el tipo de fenómenos que hacen posible la expresión de una actitud en la obra de arte.

1. Encarnar o transfigurar: primera aproximación

¿Cómo se expresa, pues, una actitud en una representación? Un artista produce un objeto –una obra pictórica, por ejemplo- con ciertas propiedades. Puesto que el objeto ha de ser sobre algo –o, al menos debe pertenecer al tipo de cosas que son sobre algo- debe poseer ciertas propiedades representacionales; por ejemplo, si el objeto es una pintura y representa visualmente un paisaje, poseerá ciertas marcas –o conjuntos de marcas- que representen el cielo, el horizonte, el mar, etc.⁶. Pero parece obvio que el conjunto de propiedades representacionales no agota el tipo de propiedades que posee una representación; ésta también posee propiedades no-representacionales. Así, puede tener propiedades estilísticas o expresivas, como cuando decimos que un paisaje es melancólico o expresa melancolía. La melancolía -identificada como una propiedad del paisaje representado- no es parte del contenido representado sino que pertenece al contenido expresivo de la obra.

De la misma manera, decimos que una obra está en un cierto estilo –por ejemplo, que es barroca-, aunque, de nuevo, estar en un cierto estilo no es parte del contenido representado de la obra. De hecho, tal y como sucede con las

⁶ Escojo un ejemplo no problemático de representación pictórica para evitar los problemas posibles señalados en el capítulo anterior relacionados con la condición de “ser sobre algo”.

propiedades expresivas, ejemplificar o estar en cierto estilo es una propiedad de la representación pero no es una propiedad representacional; dos representaciones diferentes pueden representar el mismo tema en estilos diferentes de tal manera que, por lo que respecta al contenido representado, las representaciones serían sinónimas⁷, aunque serían representaciones distintas debido a los distintos estilos que las caracterizan.

De acuerdo con la distinción trazada más arriba, podemos identificar, para cada representación, al menos dos tipos de propiedades: propiedades representacionales –cuya posesión hace que la obra posea cierto contenido representacional- y propiedades no-representacionales que, aunque también son parte de la obra, no contribuyen al contenido representado. El aspecto expresivo de una obra se relaciona con los rasgos no representacionales de las obras de arte, aunque la cuestión sobre cómo exactamente llegan tales propiedades a tener el papel que tienen no recibe en Danto un tratamiento específico⁸; como hemos dicho, Danto simplemente asume que este fenómeno se da y que las propiedades que permiten que se de son las propiedades del medio de la representación.

Para Danto, las propiedades no representacionales de las obras de arte son las responsables del carácter expresivo de una representación y, por ende, de su status artístico.

Las obras de arte difieren de otro tipo de representaciones en que las primeras expresan algo –una cierta actitud- sobre el contenido representado de

⁷ Goodman, N., “The status of style” *Ways of Worldmaking*, USA, Hackett Publishing Company, 1978, pp. 23-40. Publicado originalmente en *Critical Inquiry*, Volume I, 1975.

⁸ Danto no está interesado en la naturaleza de las propiedades representacionales y no-representacionales de las obras de arte como tales. Su teoría presupone la presencia de ambos tipos de propiedades y se centra en el problema de distinguir entre las representaciones artísticas y las no-artísticas. En general, una teoría que explique la capacidad representacional, por ejemplo, de una pintura ha de responder a la cuestión sobre cómo efectivamente puede una pintura ser una representación visual de aquello que representa. Por otro lado, una teoría que explique la naturaleza de las propiedades expresivas ha de explicar cómo ciertos rasgos proporcionan contenido expresivo. Sin embargo, ninguna de estas tareas está directamente requerida por la tarea definitoria del arte que Danto se propone.

la obra. Como dice Danto, “una obra de arte expresa algo sobre su contenido”.⁹ Esto es, una obra de arte expresa una actitud explotando los aspectos no representacionales de la representación, tales como rasgos expresivos o estilísticos.

Danto cree que las propiedades no-representacionales –tales como la expresivas y las estilísticas- son el resultado de un cierto trabajo sobre el medio de la obra de arte. Una representación encarna la actitud de un sujeto hacia cierto tema a través de sus propiedades no-representacionales. Por ejemplo, la actitud de Goya hacia la invasión francesa en Mayo de 1808 se expresa a través del modo en el que presenta los fusilamientos de la madrugada del 3 de Mayo. El lienzo no solo representa aquellos trágicos eventos, sino que los representa violenta y directamente, en toda su crudeza, sin permitir que la violencia y muerte representadas pueda experimentarse de una manera sublimada¹⁰. Podemos imaginar otras representaciones sobre el mismo hecho con otras propiedades no-representacionales que proporcionarían una perspectiva diferente sobre el asunto representado. De hecho, la actitud expresada sobre el tema representado sería diferente y, así, las dos representaciones serían diferentes, aunque ambas serían sobre la misma cosa, esto es, el contenido representado sería el mismo.

Danto cree que estas diferencias, esto es, las diferencias en el estilo o en la actitud expresada hacia el tema representado, no solo sirven para distinguir dos representaciones diferentes, sino que proporcionan justamente el tipo de diferencia que puede ayudarnos a distinguir entre meras representaciones y obras de arte¹¹. Sin embargo, parece problemático asumir que solo las obras de arte tienen esta cualidad expresiva, ya que la mayoría de las representaciones, si no todas, no solo representan algo sino que lo hacen de cierta manera, esto es,

⁹ “(A)n artwork expresses something about its content.” Danto (1981), p. 148.

¹⁰ Sigo en esta caracterización de la obra de Goya a Valeriano Bozal en su “Categorías estéticas de la modernidad: Sublime y patético” *La Balsa de la Medusa*, 3, 1987, 67-86.

¹¹ Danto ha argumentado en *The Transfiguration of the Commonplace* que la diferencia entre arte y no arte no puede establecerse en términos del tipo de contenido de unos y otros tipos de representaciones. Para ver este argumento véase, Danto (1981), pp. 148-9.

poseen tanto propiedades representacionales como no representacionales. Así, necesitamos refinar un poco más lo que entendemos por el aspecto expresivo de las obras de arte, si hemos de captar plenamente en qué sentido nos permite caracterizar exclusivamente a las obras de arte.

Si la diferencia entre el arte y el no arte está relacionada con los aspectos no representacionales, entonces, continua Danto, la diferencia no puede ser una diferencia en el contenido de las representaciones. Ya que dos representaciones pueden tener el mismo contenido representacional aunque pertenezcan a categorías distintas. Dos representaciones pueden ser perceptivamente indiscernibles y tener el mismo contenido representacional aunque una de ellas sea arte y no la otra. Para mostrar esto, Danto presenta un caso de representaciones indiscernibles cuyo contenido representacional es el mismo pero cuyos aspectos expresivos difieren.

1.1. Loran y Lichtenstein: uso y mención

El experimento de los indiscernibles permitió plantear la cuestión de qué distingue a un mero objeto de una obra arte; ahora también la de qué separa a las meras representaciones de las obras de arte. El ejemplo escogido por Danto es el de un diagrama del historiador del arte Erle Loran sobre una obra Cézanne y una obra de Lichtenstein que reproduce ese diagrama¹². Ambos objetos son representaciones y son perceptivamente indiscernibles; además, ambas representaciones representan lo mismo: una determinada obra de Cézanne; es decir, tienen el mismo contenido representacional. Así, estas obras no solo son indiscernibles con respecto a sus propiedades perceptivas sino que también los

¹² Danto (1981), pp. 142-143.

son con respecto a su contenido representacional. ¿Qué es, pues, lo que lo que las distingue? ¿Qué es lo que hace a una de ellas arte?

Según Danto, de este caso se sigue que la diferencia no puede ser una en el tipo de contenido ya que estas dos representaciones poseen el mismo¹³ —esto es, una determinada obra de Cézanne— y aún así pertenecen a categorías distintas. Así, en principio, el contenido de una obra de arte puede ser idéntico al de una mera representación —como muestra el caso Lichtenstein/Loran—, por tanto la diferencia no puede residir en este aspecto de las representaciones. Pero, si no en el tipo de contenido, ¿en qué se diferencian estas dos representaciones?

De acuerdo con Danto, Loran proporciona una descripción visual o diagramática de la pintura de Cézanne, mientras que Lichtenstein está haciendo un comentario artístico sobre la obra de Cézanne y su, a los ojos de Lichtenstein, estilo rígido y excesivamente geométrico. Al usar el diagrama de Loran, enfatiza ciertos rasgos del estilo de Cézanne pero, al contrario que aquel, no para proporcionarnos un análisis histórico perceptivo de la obra del pintor francés sino para proporcionarnos un comentario irónico acerca de Cézanne.

Así,

El Lichtenstein explota el formato del diagrama de manera consciente para señalar algo, y desde luego no es en sí mismo un diagrama. En tanto que podamos hablar de estilos diagramáticos, si es que podemos hacerlo en absoluto, el retrato de Madame Cézanne de Lichtenstein no está en ninguno de ellos: su estilo consiste en el hecho de que usa un

¹³ Incluso si este ejemplo no es convincente por razones relacionadas con la interpretación adecuada a la obra de Lichtenstein que pueda ofrecerse, es posible encontrar otros ejemplos en los que el contenido de una obra de arte puede ser el mismo que el de una mera representación. Así, otro ejemplo ofrecido por Danto es el de la novela *A sangre fría* de Truman Capote. Es posible, argumenta Danto, imaginar un informe policial que encaje palabra por palabra con la novela de Capote y que, en consecuencia, no sea una obra de arte. Para la elaboración de Danto de este ejemplo, véase Danto (1981), pp. 144-5.

diagrama. ... Lichtenstein usa el lenguaje diagramático retóricamente.¹⁴

¿En qué sentido estaría Lichtenstein usando “retóricamente” el diagrama de Loran? Si el uso “literal” de un diagrama es el análisis visual de un objeto –en este caso, el de una imagen pictórica-, el uso “retórico” explota los rasgos del diagrama –su simplicidad, su geometrismo, etc.- para decir algo sobre el modo en el Cézanne pintaba. Loran está *usando* el diagrama para poner de manifiesto ciertas relaciones espaciales y ciertos rasgos de la composición del retrato de Cézanne, Lichtenstein estaría *mencionando* el diagrama para llamar la atención sobre el geometrismo no ya del diagrama sino de la obra de Cézanne misma.

Danto ha apelado con frecuencia a la distinción entre uso y mención¹⁵ de un término del lenguaje, de una representación o de un estilo y parece que, al menos para el caso Loran/Lichtenstein esta es justamente la distinción que necesitamos.

Una representación es mencionada en lugar de usada cuando, en lugar de referir al objeto que normalmente denota, su aparición en una oración refiere o señala a ella misma. Así por ejemplo, en la oración “el gato está sobre la alfombra”, el término “gato” está usado, no mencionado, y se refiere al animal

¹⁴ “The Lichtenstein self-consciously exploits the format of the diagram to make a point, and of course it itself is not a diagram. To the degree that we can speak at all of diagrammatic styles, Lichtenstein’s Portrait of Madame Cézanne has none of these: its style consists in the fact that it uses a diagram. ... Here, Lichtenstein uses the diagrammatic idiom rhetorically.” Danto (1981), p. 147.

¹⁵ “(L)os lógicos proporcionaron una distinción crucial entre uso y mención de una expresión... la misma distinción está disponible para la pintura. Usamos una pintura para afirmar algo acerca de lo que representa la pintura. Pero mencionamos una pintura cuando la usamos para hacer otra pintura que en de hecho dice “¡Esa pintura tiene tal aspecto!”. Las expresiones mencionadas aparecen de manera habitual como pinturas dentro de pinturas. ... El principal uso de la mención pictórica es en pinturas sobre pintores, pero también, desde luego, en pinturas de interiores que representan otras pinturas como objetos de decoración”. [“Logicians draw a crucial distinction between the use and the mention of an expression ... The same distinction is available with pictures. We use a picture to make a statement about whatever the picture shows. But we mention a picture when we use it to make a picture of it which in effects says, “That picture looks thus!”. Mentioned expressions typically occur within quotation marks ... Mentioned pictures typically occur as pictures within pictures. ... The main use of pictorial mention is in paintings about painters, but of course also in paintings of interiors in which paintings hang as objects of interior decoration.”] *After the End of Art. Contemporary art and the pale of history*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1997, p. 205.

que está sobre la alfombra. Sin embargo, si digo “la palabra “gato” tiene cuatro letras”, estoy mencionando la palabra para decir algo de ella.

De acuerdo con Danto, esta distinción es especialmente útil para analizar algunas corrientes de arte contemporáneas que se caracterizan por apropiarse de estilos pasados y llamar la atención sobre ciertos rasgos de esos estilos. De hecho, parece claro que el caso de Lichtenstein encaja a la perfección en este esquema. Su obra más conocida apropia y explota formas de representación popular –como los comics- y publicitaria para producir obras de arte. En el ejemplo que estamos considerando, usa la representación diagramática de Loran para referirse a ciertas propiedades del estilo de Cézanne y a la aparente idoneidad del empleo del diagrama para referirse a su estilo.

Parece, pues, que la distinción entre uso y mención es útil en este contexto; mientras la representación de Loran usa el lenguaje del diagrama para mostrarnos la estructura compositiva de una determinada obra de Cézanne, Lichtenstein, al apropiarse del diagrama de Loran, lo menciona y a través de esa acción expresa algo acerca del estilo cézanniano. Parece estar implicando que la representación diagramática encaja con la obra de Cézanne o que podemos ver la obra de éste bajo este aspecto rígido y geométrico; de hecho, el diagrama que usa Lichtenstein llega a ser una metáfora del estilo de Cézanne. Al presentar la obra del pintor francés bajo este aspecto diagramático, Lichtenstein está produciendo una metáfora visual sobre la obra y estilo de Cézanne.

Sin embargo, y a pesar de que en este contexto parece especialmente apropiada, la distinción entre uso y mención no puede en general ayudarnos a delimitar el rango de las representaciones artísticas. Por ejemplo, el ejemplo anteriormente citado de la obra de Goya parece resistirse a un análisis en estos términos. El pintor español está usando, más bien que mencionando, el estilo que caracteriza a su representación. Así pues, hemos de buscar una característica cuya presencia sea más amplia. Puede muy bien ser cierto que

Lichtenstein esté produciendo una metáfora visual mencionando cierta forma de representación, pero, seguramente, hay otros modos de producir metáforas.

Como decimos, Lichtenstein está mencionando el diagrama para indicar algo sobre la obra de Cézanne. De este modo, no está simplemente representando una obra de Cézanne, está a la vez expresando algo sobre ella, sobre cómo hemos de ver la obra y sobre qué tipo de rasgos sobresalen en el estilo de Cézanne. Es este aspecto expresivo que la obra de Lichtenstein posee, y del que carece el diagrama de Loran, lo que nos permite distinguir ambas representaciones.

(L)as obras de arte, en contraste categorial con las meras representaciones, usan los medios de la representación de un modo que no está exhaustivamente especificado cuando uno ha especificado lo que está representado. Este es un uso que trasciende las consideraciones semánticas (consideraciones de *Sinn* y *Bedeutung*). Sea lo que sea lo que la obra de Lichtenstein representa, expresa algo sobre su contenido.¹⁶

Es decir, una vez que identificamos aquello que representa –en nuestro caso, una pintura de Cézanne que consiste en un retrato de su mujer- y cómo lo hace –diagramáticamente-, es decir, una vez que hemos señalado la *Bedeutung* y la *Sinn* de la obra de Lichtenstein, parece que aún no hubiéramos acabado de decir todo lo que ésta es o transmite. No solo está afirmando algo acerca de Cézanne y su pintura, sino que provee una cierta experiencia de Cézanne-como-frío-y-geométrico que no forma parte de nuestra experiencia del diagrama de Loran. Este aspecto que escapa a la especificación de lo representado constituye, según Danto, el componente expresivo de la obra de Lichtenstein, pues es lo que permite al pintor expresar su forma de experimentar a Cézanne

¹⁶ “(W)orks of art, in categorical contrast with mere representations use the means of representation in a way that is not exhaustively specified when one has exhaustively specified what it is being represented. This is a use that transcends semantic considerations (considerations of *Sinn* and *Bedeutung*) Whatever Lichtenstein work finally represents it expresses something about that content.” Danto (1981), pp. 147-8.

al tiempo que hace posible al espectador reconocer y, en cierto sentido, experimentar ese punto de vista.

En toda su explicación Danto asume que lo expresado no puede formar parte del contenido de la obra. Ahora bien, ¿es posible mantener que ambas representaciones difieren en su aspecto expresivo pero no en sus contenidos? ¿No afecta al contenido mismo de la obra el hecho de que en un caso pero no en otro haya un determinado punto de vista expresado sobre lo representado? Además, parece que, salvo que identifiquemos el contenido de la representación con la mujer de Cézanne, las representaciones de Loran y Lichtenstein tendrían contenidos distintos, en el sentido de aquello que se capta cuando se entiende la imagen. De hecho, necesitamos una razón –que Danto no proporciona– para considerar que los aspectos expresivos no forman parte del contenido de la obra. Si bien parece claro que éstos no forman parte del contenido representado, no hay razón para que no sean parte del contenido general de la obra. ¿Por qué, para Danto, no es, pues, parte del contenido aquello que la obra expresa sobre el contenido representado?

Danto mismo es consciente de esta dificultad que podría plantearse a su asunción de que las obras de Loran y Lichtenstein comparten contenido cuando se pregunta:

¿(C)ómo se que lo que he llamado expresión no es después de todo parte del contenido de la obra, de manera que, finalmente, la obra de Lichtenstein tiene un contenido distinto al del diagrama de Loran...?¹⁷

Danto necesita, al parecer, un argumento diferente para negar que la diferencia entre arte y meras representaciones pueda caracterizarse en términos de contenido. ¿Cuál es ese argumento? Una vez más viene en ayuda el experimento de los indiscernibles.

¹⁷ “(H)ow do I know that what I have called expression is not after all part of the content of the work, so that in the end Lichtenstein’s work has a somewhat different content than the Loran diagram...?” Danto (1981), p. 148.

Lichtenstein expresa, como se ha dicho, algo acerca de la obra de Cézanne a través de una representación diagramática de la misma. Asumamos que el aspecto expresivo forma parte del contenido de la obra. Ahora bien, parece que no hay nada que impida que haya una representación no artística que sea indiscernible de la obra de Lichtenstein y que, al igual que ésta, exprese justamente la actitud expresada por Lichtenstein hacia lo representado. De nuevo, nos encontramos que en el plano del contenido la distinción entre arte y meras representaciones quedaría diluida. Así, pues, la diferencia que andamos buscando no puede hallarse en el plano del contenido de la representación; pero, entonces ¿dónde hemos de buscarla?

Antes de responder a esta cuestión, nótese que el problema de si el componente expresivo de las obras forma parte o no del contenido queda sin resolver. Danto parece asumir la identidad entre contenido de la obra y contenido representacional y queda satisfecho con que el componente expresivo no se incluya dentro del contenido general de la representación. Sin embargo, aparte de la mera estipulación, no parece haber ninguna razón convincente para que esto sea así. En principio, tendemos a pensar que el modo en el que cierto tema representado es efectivamente representado es parte del contenido de la obra. Así que, al menos en este punto, Danto parece asumir un concepción del componente expresivo que no parece hacer justicia al papel que éste desempeña en el contenido general de la obra.

Otra cosa es que Danto necesite establecer una u otra cosa para su argumentación ulterior. Como se ha visto, basta con proponer otro caso de indiscernibles en el que el componente representacional y el expresivo sean idénticos para que no podamos, en términos del contenido de dos representaciones –una de ellas arte- discernirlas como tales. Por tanto, tanto si aceptamos la concepción de Danto sobre el aspecto expresivo como si no, parece claro que las obras de arte no pueden distinguirse de las meras representaciones en términos del contenido de unas y otras.

1.2. La distinción medio-contenido

Si no podemos trazar la distinción en términos de contenido ni en términos de uso y mención de una determinada representación, parece que hemos de volver a una noción que ya ha aparecido y a la que aún no hemos prestado la suficiente atención: la noción de medio. Al distinguir entre propiedades representacionales y no representacionales vimos que las segundas –en particular, las expresivas y estilísticas– no formaban parte del contenido –representacional– de la obra sino que parecían ser fruto de un determinado trabajo sobre el medio de la obra. Por decirlo en una terminología ya familiar, las propiedades no representacionales tienen que ver con el *cómo* de la representación y no con el *qué*.

La distinción entre medio y contenido es, pues, básica para ubicar adecuadamente los rasgos expresivos y estilísticos que Danto considera cruciales para distinguir entre el arte y el no-arte. Si, como hemos visto, el aspecto expresivo de una representación tiene que ver con el modo en el que cierto contenido es presentado, entonces la noción de medio se pone en un primer plano. Pero, ¿qué es el medio de una obra? De momento, todo lo que podemos saber es que la noción de medio se opone a la de contenido en el sentido de que medio es todo aquello que facilita un contenido.

Danto no parece usar la noción de medio como comúnmente se emplea al hablar de un medio artístico –en tanto que conjunto de prácticas más o menos regulado y una tradición reconocida como artística– como la pintura, la escultura, la arquitectura, la literatura, la música o la fotografía. Esto es razonable ya que Danto no puede referirse como parte de su definición a los así llamados medios artísticos sin viciar su propia definición. Ya que si para explicar lo que es arte apelamos a la noción de medio artístico parece que, salvo

que tengamos una definición independiente de lo que sea el medio artístico, estamos simplemente ofreciendo una definición circular.

Más bien, con medio Danto designa todo aquello que hace posible que un contenido sea como es. Es el vehículo de un significado, aquello a través de lo que un significado se expresa. Sin embargo, Danto no ha caracterizado la noción de medio de una forma directa, sino a través de analogías. En particular, ha propuesto tres: en primer lugar, la idea incorporada en la teoría mimética del arte¹⁸ de que el medio es aquello que posibilita la presentación de un contenido pero que en sí mismo es invisible. En segundo lugar, ha apelado a la caracterización sartriana de la conciencia¹⁹ como una suerte de *nada* en la que el mundo es experimentado. Por último, ha retomado algunas de sus consideraciones acerca de la estructura de los periodos históricos y de cómo sus habitantes se caracterizan por vivir a través del conjunto de creencias y valores que caracterizan al periodo en el que viven; es decir, el conjunto de creencias sería el medio a través del que se constituye una determinada subjetividad colectiva, una determinada forma de ver el mundo que solo puede revelarse como tal una vez que el periodo acaba y las creencias que lo constituyen dejan de tener el papel mediador que han ejercido²⁰.

Lo que comparten todas estas analogías es que conciben el medio como algo que pasa desapercibido en pos del contenido, como si el medio fuera una suerte de pantalla invisible sobre la que el contenido quedara plasmado tal cual es. En el modelo mimético, por ejemplo, cuanto más invisible es el medio como

¹⁸ Danto (1981), pp. 149-158.

¹⁹ Danto (1981), pp. 152 y 206.

²⁰ “Cuando aquellas creencias y actitudes cambian, el período ha terminado... Y cuando uno es consciente de ese hecho, uno es capaz de ver la conciencia de un período desde fuera. Es a esta coloración a la que se vinculan los atributos de estilo y expresión, y es esta coloración la que la teoría mimética no puede explicar. Es parte de la representación sin ser parte de la realidad, y la teoría de la transparencia no puede acomodar esta diferencia.” [“When those beliefs and attitudes change, the period is over... And when one is conscious of that fact, one is seeing the consciousness of the period from without. It is to this coloration that the attributes of style and expression attach, and it is again this coloration that the transparency theory cannot account for. It is part of the representation without being part of the reality, and the transparency theory has no positive room for that difference.”] Danto (1981), p. 164.

medio, mayor es el éxito de la representación²¹. Como Danto señala, “considero la lógica invisibilidad del medio como el rasgo principal de la teoría mimética”.²²

En el segundo modelo, en el de la concepción sartriana de la conciencia, el medio a través del que las ideas o experiencias se presentan al sujeto –la mente o conciencia- nunca se da a sí misma en tanto que objeto²³ para la conciencia –puesto que ella misma es condición para el conocimiento; más bien, se sacrifica a sí misma en tanto que medio a través del que las ideas se despliegan²⁴.

Finalmente, de acuerdo con la última analogía, las representaciones que caracterizan a un periodo no son, en tanto que medio a través del que se organiza la experiencia de aquellos que viven a través de ellas, percibidas como tales²⁵.

El punto de fuga de esta caracterización es, pues, el de la supuesta invisibilidad del medio. Sin embargo, aunque esta cualidad de auto-supresión propia del medio parece evidente en estos casos en los que el contenido –

²¹ Recuérdese, por ejemplo, la teoría de la representación pictórica del historiador del arte E. H. Gombrich en *Art & Illusion*. Para él, el tipo de experiencia que proporciona una representación visual depende en parte de que no seamos conscientes de la superficie marcada cuando prestamos atención al contenido representado. Si nos fijamos en las pinceladas, la ilusión producida por el cuadro se destruye.

²² “I take the logical invisibility of the medium to be the chief feature of the imitation theory.” Danto (1981), p. 151.

²³ “Así, la obra de arte es el mensaje y el medio es la nada, al modo en que la conciencia es caracterizada, por ejemplo en Sartre, como una suerte de nada. No es parte del mundo sino aquello a través de lo que el mundo se presenta y, por ello, no puede ella misma aparecer.” [“So the artwork is the message and the medium is nothingness, much in the way in which consciousness is held, by Sartre for instance, to be a kind of nothingness. It is not part of the world but that through which the world is given, not being given itself.”] Danto (1981), p. 152.

²⁴ “Hay también, como mencioné, un analogía filosófica para la noción de medio. Es el concepto de conciencia que, a veces, es descrita como una pura diaphanidad, nunca lo suficientemente opaca como para ser ella misma un objeto. Así el medio es una suerte de efigie metafísica para la conciencia, en el sentido de que nunca es parte de la imagen, sino que se sacrifica a sí misma, como si dijéramos, en un acto de total abnegación y auto-eliminación, dejando sólo el contenido.” [“There is also as I mentioned a philosophical analogue to the concept of medium. It is the concept of consciousness, which is at times described as a pure diaphanousness, never opaque enough to be an object for itself. Thus the medium is a kind of metaphysical effigy for consciousness, in that it is never part of the picture but sacrifices itself as it were, in an act of total withdrawal and self-effacement, leaving only content.”] Danto (1981), p. 152.

²⁵ “Las creencias en cuestión son transparentes para el que las posee; éste lee el mundo a través de ellas sin leerlas a ellas mismas (...) Mis creencias en este respecto son invisibles para mí hasta que algo las hace visibles y las veo desde fuera.” [“The beliefs in question are transparent to the believer; he reads the world through them without reading them (...) My beliefs in this respect are invisible to me until something makes them visible and I can see them from the outside.”] Danto (1981), p. 206.

representado, experimentado y vivido- parece agotar todo lo que podemos señalar, Danto señala que el medio posee propiedades identificables que no pueden simplemente atribuirse al contenido representado. En particular, el medio es el *locus* de los aspectos retóricos, estilísticos y expresivos de las representaciones.

Tomemos, por ejemplo, una propiedad expresiva como “poderosa” aplicado a una representación pictórica de, digamos, un ramo de flores. No parece que el predicado sea del tipo que solemos emplear para describir ramos de flores, así que, en principio, tampoco diríamos que el predicado se aplica al contenido representado. Pero si no es una propiedad del contenido, ¿lo es entonces de la materia de la que está hecha la representación? No parece que tenga sentido decir de los pigmentos y del lienzo que son poderosos, por tanto, tampoco parece que sea una propiedad que se predique de la materia de la que una representación está hecha. Así, si “poderosa” no se aplica ni a la materia ni al contenido de la representación, esto es, “no puede identificarse ni con la materia ni con el contenido”.²⁶ ¿A qué tiene sentido aplicarlo? Siguiendo a Danto, diríamos que esta propiedad es una propiedad del medio de la representación.

De hecho y a pesar de que Danto comenzó señalando la aparente invisibilidad del medio, ahora advierte que es imposible eliminarlo:

Desde luego el medio nunca es completamente eliminable. Siempre habrá un residuo de materia que no podrá vaporizarse en contenido puro. Aún así, debemos trazar la distinción entre medio y materia.²⁷

Siempre hay algo material en el medio que excede su capacidad de vehicular un contenido. Aunque la materia no sea el medio, se interpone entre

²⁶ “(C)an no more be identified with matter than with content.” Danto (1981), p. 159.

²⁷ “The medium... is of course never really eliminable. There is always going to be a residuum of matter that cannot be vaporized into pure content. Yet, even so, a distinction must be made between medium and matter.” Danto (1981), p. 159.

éste y el contenido, se niega a desaparecer. Precisamente, estas reflexiones acerca de la naturaleza del medio le han servido no solo para cuestionar las asunciones que hay tras la teoría mimética, también para la teoría pictórica opuesta, la llamada por Danto Teoría de la Opacidad –*Opaque Theory*– que, en palabras de Danto: “es la teoría que sostiene que una obra de arte es solo el material del que está hecho; es papel y tinta, palabras y ruido, sonido y movimiento”.²⁸

Al igual que la teoría mimética, la Teoría de la Opacidad se enfrenta al problema de que ciertas descripciones artísticas no tendrían sentido si realmente los términos que empleamos en ellas se aplicaran exclusivamente a la materia de la que la obra está hecha. Así, algunas obras pictóricas abstractas suelen caracterizarse como “profundas”, pero no tiene sentido caracterizar a la pura materia de la obra de acuerdo con este adjetivo; la materia como tal ni es profunda ni deja de serlo. Así, donde la teoría mimética adolecía de una obsesión exclusiva con el contenido, la llamada Teoría Opaca comete el error inverso y lo deja todo del lado de la materia de la obra. Pero, según Danto, “es debido a que el medio no puede identificarse con la materia por lo que la cuestión del contenido no puede rechazarse con respecto a las obras de arte, incluso si no tienen ninguno”.²⁹ Así pues, ni la teoría mimética ni la Teoría Opaca podrían dar cuenta de la aplicación de un gran número de predicados que comúnmente adscribimos a las obras de arte³⁰.

Así pues, si hemos de dar cuenta de la aplicación de este tipo de predicados a las obras de arte, hemos de evitar que la noción de medio se pliegue, de un lado, al contenido o, de otro, a la materia. Y esto, a su vez, nos advierte de que la noción de medio es central para determinar justamente la

²⁸ “It is the theory that the artwork is only the material it is made from; it is canvas and paper, ink and paint, words and noise, sounds and movement.” Danto (1981), p. 159.

²⁹ “It is because medium cannot be identified with matter that the question of content cannot be logically rejected of an artwork, even if it has none.” Danto (1981), p. 159.

³⁰ Deberíamos señalar, sin embargo, que la crítica de Danto a lo que él llama la Teoría Opaca solo puede sostenerse si ésta es entendida de una forma estrecha a la vez que incorrecta. De hecho, solo si identificamos el medio con la material, la tesis de que la esencia del arte reside en el medio puede caer bajo la objeción de Danto. Aunque es cierto que la Teoría Opaca identifica la naturaleza con el medio artístico, no se sigue de esto que material y medio sean una sola cosa para los defensores de la concepción moderna del arte.

naturaleza de esas propiedades expresivas, estilísticas y retóricas que venimos situando en el centro de la caracterización del arte de Danto.

Hemos visto que una obra de arte, para Danto, expresa una actitud hacia el contenido representado y que podemos identificar esta cualidad expresiva a través de las propiedades no-representacionales de la obra. Así, el artista expresa, como si dijéramos, su punto de vista hacia lo representado a través del modo en el que manipula el medio.

Es como si una obra de arte fuera la exteriorización de la conciencia del artista, como si pudiéramos ver su forma de ver y no solo lo que veía.³¹

El estilo del artista, como el de una época, nos proporciona la apariencia externa de una subjetividad y al hacerlo la obra de arte nos permite explorar otros puntos de vista, indagar imaginativamente otras vidas³². Además, ese punto de vista no solo está dicho o señalado –no se trata de describir el carácter y preocupaciones de un artista- sino que ha tomado cuerpo en la obra de tal manera que nuestro acceso tiene un carácter experiencial intrínseco. Interpretando la obra podemos experimentar en algún sentido lo que es ver el mundo bajo ese punto de vista.

Además el tipo de conocimiento experiencial que podemos derivar de nuestro contacto con las obras de arte no es solo el de otras subjetividades. Al reconocer en una obra la exteriorización de una subjetividad, se pone de manifiesto el hecho, con frecuencia desapercibido, de que también nosotros, en tanto que sujetos, tenemos un exterior y que, para conocernos a nosotros mismos hemos de adoptar, en la medida de lo posible, una actitud similar a la

³¹ “It is as if a work of art were like an externalization of the artist’s consciousness, as if we could see his way of seeing and not merely what he saw.” Danto (1981), p. 164.

³² Nussbaum, M. C., por ejemplo, sostiene en “Luck and the Tragic Emotions” en *Aesthetics. Oxford Readers*. Feagin, S. & Maynard, P., (eds.), Oxford University Press, 1997, pp. 300-305, que la literatura posee una cualidad moral en tanto que nos abre otras formas de ver el mundo de manera imaginativa. El lector, explorando esos mundos ejercita de manera implícita ciertas virtudes relacionadas con la tolerancia o la comprensión del otro.

que adoptamos ante la obra; es decir, es necesaria cierta distancia con respecto a nosotros mismos y nuestras creencias o valores para dar cuenta de cómo somos. Los sujetos, tanto particulares como colectivos, solo pueden autoconocerse desde fuera, como si dijéramos³³. De hecho, normalmente no somos conscientes de nuestra forma de vida como tal forma de vida. Como nos recuerda Danto:

Aunque vemos el mundo de cierta manera, no podemos ver el modo en el que lo vemos como una forma de ver el mundo: simplemente vemos el mundo. Nuestra conciencia del mundo no es parte de aquello de lo que somos conciencia. Más tarde, quizás, cuando hayamos cambiado, lleguemos a ver el modo en el que vimos el mundo como teniendo una identidad propia distinta del aquello que veíamos y que proporcionaba una coloración global a los contenidos de la conciencia.³⁴

Puede resultar un tanto extraño que las “analogías estructurales entre periodos y personas”³⁵ puedan aportar claridad a la cuestión del medio, pero, como sucede a menudo en las discusiones filosóficas, ciertas analogías pueden revelar aspectos que pasan desapercibidos normalmente; en particular, hemos visto que la capacidad expresiva de la obra de arte está íntimamente ligada a los aspectos estilísticos de la misma y que estos, a su vez, están vinculados al medio de la obra. Igualmente, y siguiendo las analogías de Danto, hemos examinado el

³³ Esto no implica que el auto-conocimiento sea imposible o que solo los que están fuera de una cultura puedan tener acceso a los rasgos que la caracterizan. Podemos adquirir conocimiento acerca de nuestro propio período adoptando, en la medida de lo posible, la perspectiva del observador; esto es, haciendo explícito lo que es implícito para nosotros en tanto que inmersos en un período. De hecho, este es uno de las funciones del artista que Danto subraya y que contribuyen al valor del arte. Es por la capacidad del arte para devolvemos una imagen de nosotros mismos por lo que lo consideramos una forma especialmente útil de auto-conocimiento.

³⁴ “While we see the world as we do, we do not see it as a way of seeing the world: we simply see the world. Our consciousness of the world is not part of what we are conscious of. Later perhaps, when we have changed, we come to see the way we saw the world as having an identity separate from what we saw, giving a kind of global coloration to the contents of consciousness.” Danto (1981), p. 163.

³⁵ “(S)tructural analogies between periods and persons.” Danto (1981), p. 163.

status particular de la noción de medio y las características que permiten que sea el vehículo de la expresión artística.

1.3. Expresión

A pesar de que Danto parece insistir en el aspecto expresivo de las obras de arte, es necesario hacer una aclaración a este respecto.

Tradicionalmente, las respuestas filosóficas a la cuestión de la expresión en arte han considerado que la tarea de una teoría de la expresión era dar cuenta de la aplicación de predicados expresivos a las obras de arte o a las representaciones en general, como cuando decimos que una pintura es triste, una obra musical melancólica o una novela irritante. En particular, el problema al que se enfrenta toda teoría de la expresión en el arte es el de explicar la naturaleza de las propiedades expresivas de las obras ya que, en principio, y dado que las obras de arte no poseen mente o subjetividad, éstas no pueden expresar nada en un sentido genuino de expresión; esto es, como exteriorización de un estado mental. En general, el debate se articula entre dos posturas: los que defienden que el uso de los términos expresivos aplicados al arte es un uso genuino y los que consideran que es un uso metafórico³⁶.

Desde luego, el rango de los predicados expresivos que empleamos en nuestras descripciones artísticas es variado y, con frecuencia, incluye términos que, en su uso habitual, no poseen un carácter expresivo. En cualquier caso, el problema general es, como se ha dicho, dar cuenta del fenómeno expresivo

³⁶ Los primeros han de explicar cómo es posible que algo que no tiene mente pueda expresar algo; ya que la expresión, como su propia etimología pone de manifiesto, tiene que ver con la manifestación o la exteriorización de algo que es interno. Los segundos sostienen que los enunciados expresivos aplicados a las obras de arte son metafóricos. En este sentido, no necesitan proporcionar una explicación ulterior de cómo esto sea posible; sin embargo, dentro de esta explicación, se sacrifica la cualidad verdaderamente expresiva del arte, esto es, de enriquecer emocionalmente la experiencia artística en un sentido global de la palabra.

como exteriorización, a través de las obras de arte, de estados mentales –de manera paradigmática de emociones–, así como de la percepción de las propiedades expresivas en las obras. Sin embargo, Danto no ha ofrecido una explicación del fenómeno expresivo dentro de esta línea. Más bien, asume que normalmente atribuimos propiedades expresivas a las obras de arte y examina la relación que tales adscripciones tienen con el fenómeno que realmente le interesa que es –como ya hemos dicho– el de la capacidad de una obra de expresar una actitud o punto de vista.

Danto distingue entre lo que una obra de arte expresa –esto es, una actitud sobre el contenido representado– y el fenómeno de la expresión tal y como lo acabamos de caracterizar. De hecho, Danto enfatiza la relativa independencia de ambos fenómenos entre sí.

¿Puede una obra de arte expresar algo sin ser expresiva, es decir, sin que le adscribamos ninguna cualidad expresiva? ¿Puede, por ejemplo, una pintura expresar poder sin ser poderosa? O ¿puede una pieza musical ser triste sin expresar tristeza? Danto cree que podemos contestar afirmativamente a las dos últimas cuestiones y ofrece tres razones diferentes para mostrar que así es.

En primer lugar, como muestran numerosos ejemplos, algo puede expresar tristeza sin ser triste en sí mismo; por ejemplo, un pésame. Así que parece que las adscripciones del primer y del segundo tipo tienen condiciones de satisfacción distintas. Análogamente, lo que hace que una obra exprese algo puede no coincidir con las propiedades expresivas concretas que percibimos en la obra. Así, la descripción de un personaje literario puede ser irónica para expresar desprecio por el tipo de personaje representado; por ejemplo, la descripción del protagonista de *La hoguera de las vanidades*³⁷, Sherman McCoy, puede considerarse bajo este prisma. El *Perro semibundido*³⁸ de Goya, por poner otro ejemplo, puede ser una pintura desoladora de un perro que permite a Goya

³⁷ Wolfe, T., *La hoguera de las vanidades*, Madrid, Anagrama, 1987.

³⁸ Goya, F., *Perro semibundido*, 180-23, Museo del Prado, Madrid.

expresar sus pensamientos sobre la condición humana en los tiempos modernos. O, por último, una obra puede ser obsesivamente purista para expresar la actitud del pintor hacia su obra como artista, como, siguiendo la interpretación de Richard Wollheim, revelan ciertos retratos de Ingres. De acuerdo con la explicación de Wollheim, la obsesión por el dibujo, la disposición de Ingres a la repetición de ciertos temas y figuras y una tendencia perfeccionista patente en las obras del pintor francés revelan “que la pintura... está concebida por el artista como una forma de producir algo en el mundo: de crear algo hecho, o deshecho, o modificado; de reordenar el entorno de alguna manera. La pintura está cargada de instrumentalidad, y esto es lo que la repetición evidencia. Más concretamente: lo que la repetición evidencia es un ciclo; un ciclo que va de la esperanza, basada en una concepción de la pintura como algo eficaz, a la desilusión, cuando necesariamente la pintura degrada esta esperanza, y a renovarla, con meras ilusiones de eficacia.”³⁹

Finalmente, parece haber una última evidencia que hace necesario distinguir entre ambos fenómenos. Según Danto, normalmente apelamos al tipo de propiedades expresivas que identificamos en una obra para justificar la atribución de un determinado contenido expresivo a la obra. Es decir, que parte de las razones por las que decimos que una obra expresa la actitud que expresa pasa por la descripción de sus propiedades expresivas⁴⁰. Por ejemplo, decimos que el retrato de Hendriijke como Betsabé de Rembrandt expresa el amor de éste hacia la retratada en parte porque la ha pintado cálida y tiernamente.

Danto no niega que exista una relación entre los predicados artísticos de contenido expresivo como –triste, melancólico, alegre, etc- y el contenido expresivo de una obra; lo que rechaza es que debamos entender esta relación en términos de identidad o que siempre que identifiquemos una determinada

³⁹ Wollheim, R., (1987), *La pintura como un arte*, Madrid, La balsa de la Medusa, 1997, p. 310.

⁴⁰ “(U)n tercer argumento, y quizás el mejor que podamos ofrecer, contra la asimilación de lo expresivo al vocabulario artístico... es que los predicados artísticos mismos forman parte de la explicación de la expresión”. [“(A) third argument, and perhaps the best argument we can get, against assimilation of the expressive to the artistic vocabulary ... is that the artistic predicates themselves enter in as part of the explanation of expression.”] Danto (1981), p. 193.

propiedad expresiva ésta nos proporcione inmediatamente el contenido expresivo de la obra. El amor de Rembrandt hacia Hendrijke no podría haber sido expresado de la misma manera si el pintor no hubiera hecho un retrato amable de su amante, pero esto no nos fuerza a admitir que estos dos fenómenos sean el mismo.

Así, Danto concluye con respecto a esta distinción que ha introducido:

(M)i tesis sería que decir de una pintura que es ponderosa es hacer una aplicación literal de un mundo del arte, mientras que decir que expresa poder es usar, si Goodman está en lo cierto, un predicado ordinario metafóricamente.⁴¹

Así, queda claro que el fenómeno que interesa a Danto es el de la expresión, no entendido al modo en el que lo formulamos al comienzo de esta sección, sino como la exteriorización de una actitud; es decir, expresión como la cualidad de las obras de arte que nos permite saber o percibir algo de sus productores⁴². Como cuando, por ejemplo, decimos de una escultura griega que expresa la actitud hacia la humanidad y hacia el mundo que supuestamente abrazaban los griegos.

Sin embargo, no sería correcto entender aquí el fenómeno expresivo al que se refiere Danto de una manera excesivamente amplia; pues, en algún sentido, la mayoría de los productos culturales expresan algo acerca de la cultura a la que pertenecen y, claramente, no puede ser esto lo que Danto tenga en mente, si ha de emplear justamente este aspecto expresivo para distinguir las obras de arte de las demás representaciones. Tampoco podemos, como ya se ha dicho, entender la reflexión de Danto en el contexto tradicional sobre la

⁴¹ "(M)y claim would be that calling a painting powerful is making a literal application of an artworld predicate, while saying that it expresses power is to make, if Goodman is right, a metaphorical use of an ordinary predicate." Danto (1981), p. 193.

⁴² De hecho, ya hemos dicho al comienzo de este capítulo que Danto asume de manera más o menos clara la idea de que las representaciones –y quizá la mayoría de los artefactos culturales independientemente de su carácter representacional– proporcionan acceso no solo al contenido representado sino también a algunos rasgos de los que han producido tales representaciones o artefactos.

discusión de la expresión en arte, pues, si la distinción entre lo que una obra de arte expresa y sus propiedades expresivas se sostiene, estaría refiriéndose a una cuestión más general. Así que tratando de evitar ambos extremos, hemos de ver en qué consiste expresar una actitud o cómo puede un artista encarnar su punto de vista en una representación. Veamos primero un ejemplo.

Tomemos un paisaje de Poussin, por ejemplo, *Paisaje con Polifemo*.⁴³ Podemos decir de este paisaje que es, por ejemplo, amenazantemente tranquilo, proporcionando una descripción que recoja una propiedad expresiva de la obra. A otro nivel descriptivo, podemos decir que la obra de Poussin es la expresión de una cierta época; la pintura está determinada por los estilos, reglas, ideales y preocupaciones artísticas de la época y lugar de Poussin. En este sentido, su obra, como muchos otros productos culturales, expresa lo que Cassirer ha llamado el horizonte de una época. Por último, a otro nivel distinto de los dos anteriores aunque sin duda relacionado con ellos, podemos decir que el paisaje es expresión de la concepción de la naturaleza de Poussin y, en particular, de la concepción de la naturaleza humana. El modo en el que representa a los seres humanos y a sus acciones, así como el carácter particular del paisaje que envuelve a los personajes expresan la actitud de Poussin hacia el hombre y su naturaleza. Así, los paisajes de Poussin son metáforas de su visión de la naturaleza humana. El modo en el que Poussin dispone las figuras en los paisajes y los rasgos de estos le permiten hacer una imagen –un símbolo– para un pensamiento. Es en este sentido de expresión en el que debemos situar la línea que Danto trata de trazar entre el arte y las meras representaciones. Solo cuando el productor de una representación manipula el medio con la intención de expresar algo sobre lo representado hay arte.

Parece que esta noción de expresión compartiría ciertos rasgos con una concepción psicologista de la expresión, pero a la vez, se distanciaría de ella cuando asume la caracterización de Goodman de la expresión. Es decir, por un

⁴³ Poussin, N., *Paisaje con Polifemo*, 1648, L'Hermitage, San Petersburgo.

lado, Danto hace referencia a la actitud del artista y a cómo el trabajo de este sobre el medio de la obra repercute en lo que llamamos el contenido expresivo; y, por otro, al asumir la noción goodmaniana de expresión estaría renunciando a explicar la expresión en términos psicológicos.

En cualquier caso, Poussin hace una imagen a través de la cual expresa su actitud hacia la relación entre el hombre y la naturaleza y hemos dicho que esa imagen es una metáfora para esa actitud. Puesto que las actitudes no pueden ser representadas como tales, solo podemos señalarlas metafóricamente, es decir, usando otras representaciones. De hecho, esto entra en relación con la idea de Danto de que las obras de arte son metáforas. Y una metáfora es una relación entre representaciones, no entre una mente y una representación. Así que, finalmente, parece que Danto se inclina por una caracterización no-psicologista de la expresión.

En general una metáfora funciona identificando algo a través de una representación que no le es propia –como cuando Romeo dice que “Julietta es el sol”- que nos presenta lo identificado bajo una nueva luz o bajo unas propiedades distintas. Sin embargo, y aunque acabamos de ver que Danto tiende a la despsicologización de la noción de expresión, a menudo considera que la estructura metafórica propia de las obras de arte es justamente lo que hace posible que el artista exprese su actitud hacia lo representado. Como Danto mismo sostiene: “el concepto de expresión puede reducirse al concepto de metáfora, cuando el *modo* en el que algo es representado se toma en conexión con el tema representado.”⁴⁴ Es decir, el modo en el que un punto de vista se expresa es a través de una metáfora. Aunque la expresión sea un fenómeno psicológico, la metáfora lo es lingüístico.

Danto se ha percatado de que tanto la noción de expresión como la de metáfora son nociones complejas que aún animan intensos debates. En

⁴⁴ “(T)he concept of expression can be reduced to the concept of metaphor, when the *way* in which something is represented is taken in connection with the subject represented.”, Danto (1981), p. 197.

particular, la noción de metáfora no parece haber encontrado una caracterización adecuada hasta el momento y ello se debe en parte a que no se ha tenido en cuenta su carácter intensional.

1.4. Metáfora y contextos intensionales

Como hemos visto, Danto desarrolla la intuición de que las obras de arte tienen una estructura metafórica; así, “comprender una obra de arte es captar la metáfora que hay, creo, siempre en ella”.⁴⁵ El artista expresa su actitud creando una metáfora que el espectador ha de captar y que, al hacerlo, le lleva a experimentar el mundo tal y como el artista lo presenta en su obra. Si entender la obra es como entender una metáfora, necesitamos saber en qué consiste entender una metáfora. Para Danto, si proporcionamos una visión correcta de la metáfora, seremos capaces de dar cuenta de la estructura de la obra de arte. Además, como veremos más adelante, esta estructura puede dar cuenta de las cualidades retóricas que Danto atribuye a las obras de arte, así como de su poder expresivo.

Según Danto, cualquier teoría de la metáfora ha de poder explicar todo tipo de metáforas pero, en particular ha de dar cuenta de las metáforas verbales y visuales. Algunas teorías han tratado -al parecer sin éxito- de explicar el fenómeno de la metáfora apelando a un criterio de desviación del significado literal del término metafórico. Otras, que han caracterizado la metáfora en términos de ambigüedad del significado, han corrido la misma suerte ya que parece que no puede explicar el caso de las metáforas visuales. Necesitamos, pues, una teoría suficientemente comprensiva que, además, sea capaz de acomodar tres aspectos o rasgos universalmente admitidos con respecto al

⁴⁵ “To understand the artwork is to grasp the metaphor that is, I think, always there.” Danto (1981), p. 172.

fenómeno metafórico: (i) las metáforas parecen tener un carácter persuasivo: no solo representan algo de cierta manera, sino que parecen invitar al oyente, lector o espectador, a asentir a la metáfora, a ver efectivamente A como B –de hecho, Danto considera que las metáforas poseen algo así como un componente retórico⁴⁶, es decir, causan cierto *efecto* en el oyente que, aunque es capaz de reconocer la falsedad literal de la identificación metafórica, asiente a su contenido. En este sentido, Danto se aproxima a las concepciones pragmáticas de la metáfora como la de Davidson⁴⁷, que estiman que es en el efecto y no en el significado donde estriba su esencia. (ii) Las metáforas resisten la paráfrasis; no porque sea imposible parafrasearlas sino porque, al hacerlo, parece que el efecto peculiar de la metáfora se pierde. Por último, (iii) el término metafórico no puede ser substituido por un sinónimo *salva veritate*. Así, si en “Julieta es el sol” substituímos “sol” por “la estrella del sistema solar”, parece que el significado de la metáfora se desvanece. Esto es, la substitución de términos co-referenciales en una metáfora no preserva el significado de la misma. Como veremos, al explicar el efecto metafórico en relación al significado se aleja de la propuesta davidsoniana.

Danto sostiene que, especialmente debido a (iii), la metáfora tiene una estructura intensional que comparte con otros fenómenos lingüísticos como la cita, las actitudes proposicionales como “creo que p” o las modalizaciones. Así, si somos capaces de proporcionar una teoría general acerca de los contextos intensionales⁴⁸, tendremos igualmente una caracterización parcial de la metáfora.

Según Danto, a menos que haya “alguna explicación general de por qué esos diversos contextos son intensionales: algún tipo de condición de verdad

⁴⁶ “As a practice, it is the function of rhetoric to cause the audience of a discourse to take a certain attitude toward the subject of that discourse: to be cause to see that subject in a certain light.” Danto (1981), p. 165

⁴⁷ Davidson, D., “What metaphors mean” *Inquiries into Truth and Interpretation*, Oxford, Oxford University Press, 1984, pp. 245-264.

⁴⁸ Danto señala que ha habido algún intento de caracterizar los contextos intensionales en términos de mundos posibles pero que, al parecer, no ha podido llevarse a cabo con éxito.

especial que todos, y solo, los contextos intencionales compartan. Y hasta que esta condición de verdad sea hallada, cualquier explicación de los contextos intencionales que no pueda generalizarse será considerada como una explicación *ad hoc*.”⁴⁹

No obstante, Danto parece proponer una teoría propia acerca de la peculiaridad de los contextos intencionales:

La explicación de la peculiaridad de los contextos intencionales es que las palabras que se usan en esas oraciones no refieren a lo que refieren normalmente en el discurso no intensional. Refieren, más bien, a la forma en la que son representadas las cosas normalmente referidas por esas palabras: incluyen entre sus condiciones de verdad alguna referencia a una representación.⁵⁰

Así, cuando S cree que *p*, S cree en lo que *p* representa tal y como lo representa *p*; de esta manera, podemos dar sentido a que S crea *p* pero no *q*, aunque *p* y *q* sean coextensivos, expresen el mismo contenido o tengan la misma referencia. Por ejemplo, Edipo cree que está casado con Yocasta, pero no cree que esté casado con su madre, aunque Yocasta y su madre son una y la misma persona. Para determinar si una preferencia intensional es verdadera o falsa necesitamos, pues, referirnos a como la proposición involucrada en la preferencia es representada por el sujeto de la preferencia. Danto intenta mostrar que esto es cierto en general de los contextos intencionales a través de algunos ejemplos de citas, enunciados modales, adscripciones psicológicas y textos literarios. Finalmente aplica esta teoría a las metáforas.

⁴⁹ “(S)ome general explanation of why these various contexts are intensional: some sort of special truth condition that all and only intensional contexts share. And until this truth condition has been isolated, explanations of intensionality which cannot be generalized must be regarded as *ad hoc*.” Danto (1981), p. 180.

⁵⁰ “The explanation of the logical peculiarity of intensional contexts is that the words these sentences make use of do not refer to what they ordinarily refer to in routine nonintensional discourse. They refer, rather, to the form in which things ordinarily referred to by these words are represented: they include among their truth conditions some reference to a representation.” Danto (1981), p. 181.

Pero ¿es este análisis de la metáfora en términos de intensionalidad adecuado? Si la no sustituibilidad es la marca de lo intensional, entonces parece que la metáfora pertenecería a esta categoría, ya que parece indiscutible que el efecto de la metáfora se desvanece cuando el término metafórico se substituye por un sinónimo. Los términos de la identificación metafórica no pueden substituirse sin destruir su *efecto*. Por ejemplo, en la metáfora “El amor es la sal de la vida”, el término metafórico “sal” no puede substituirse por su nomenclatura química, ClNa, sin disolver el efecto metafórico de la frase sinónima. Así, si la imposibilidad de la substitución es condición suficiente para que estemos ante un contexto intensional, entonces la metáfora parece serlo.

Sin embargo, como trataré de mostrar, creo que Danto va demasiado deprisa en su consideración de la metáfora como contexto intensional, y que no es evidente que un análisis de la misma a la luz de este fenómeno pueda proporcionarnos la explicación que necesitamos.

La explicación de Danto de la peculiaridad de los contextos intensionales, metáforas incluidas, es, como hemos visto, que las condiciones de verdad de los enunciados involucrados en un contexto intensional deben incluir una referencia a la representación particular a través de la que se expresa una proposición. En primer lugar, parece impropio hablar de verdad o falsedad con respecto a una metáfora ya que, por definición, son falsas o trivialmente verdaderas –como sucede, por ejemplo, en “nadie es una isla”.

Sin embargo, podemos entender las condiciones de verdad de la metáfora de una forma menos estricta, como aquello que hace que la metáfora sea significativa, por ejemplo. Así, lo que hace a una metáfora verdadera o falsa, en este sentido amplio, no es meramente una cuestión del significado de sus términos o componentes, sino también de la referencia a una cierta representación o forma. Pero ¿es esto estrictamente necesario para el caso de la metáfora? La referencia a una representación como parte de las condiciones de verdad de un enunciado estaba motivada, como vimos por la no sustituibilidad

característica de los contextos intensionales. Pero ¿es esto un requisito de la metáfora? Quizá sí, pero, como espero mostrar, por una razón distinta a la que apelamos para explicar por qué los contextos intensionales no admiten la sustituibilidad *salva veritate*.

En la metáfora, la razón por la que no es posible sustituir el término metafórico por un sinónimo no tiene que ver con cuestiones relacionadas con la verdad, sino con el *efecto* y las connotaciones asociadas al término empleado. De hecho, al contrario de lo que Danto sugiere, parece que el significado básico de una metáfora se preserva si cambiamos el término metafórico por un sinónimo, aunque ciertamente perderíamos el efecto de la metáfora. Así, si “Julietta es el sol”, entonces, “Julietta es la estrella del sistema solar”, aunque el efecto sea completamente diferente. Aunque parece que la sustitución no es más recomendable en los casos de referencia opacos que en el metafórico, las razones que operan en uno y otro caso son distintas.

De hecho, Danto ha señalado que la cuestión de la no-sustitución en arte está vinculada con la importancia del medio y su relación con la expresión. Se suele decir que, en arte, la forma es tan importante como el contenido y que no podemos alterar la primera sin alterar a su vez lo segundo. Así, podemos entender la tesis de Danto acerca de la necesidad de incluir la referencia a una representación como parte de las condiciones de verdad de la metáfora en estos términos. En parte, esta idea es ya clásica dentro de la teoría del arte, aunque ha encontrado una formulación más precisa dentro del ámbito de la crítica literaria.

En las representaciones no artísticas, la forma de la representación no es tan importante y puede ser sustituida por un sinónimo ya que su papel no va más allá de una función instrumental relacionada con la verdad de un modo u otro. En arte, sin embargo, la forma en que se presenta lo representado –las palabras que escogemos, por ejemplo, si se trata de una obra literaria- es tan importante como lo representado mismo. De hecho, como dice Danto: “en los textos literarios..., además de aseverar cualesquiera hechos que el autor

pretenda aseverar, el o ella elige las palabras con las que se aseveran”.⁵¹ Y lo mismo puede decirse en otros casos de representación artística.

La artisticidad parece, pues, íntimamente ligada a la forma y, de hecho, “la sutilidad del autor y... el *arte* están contenidos justamente en los materiales verbales con los que se construye el texto.”⁵² Esta puede ser una de las razones por las que preferimos leer los textos en la lengua original, más bien que en traducciones. En la traducción parte de las elecciones formales y materiales se pierden y, aunque el contenido es el *mismo*, la traducción sacrifica ciertos aspectos del significado global de la obra que no dependen exclusivamente del significado de las palabras usadas.

Sin embargo, nótese que el tipo de prohibición contra la sustituibilidad en los casos de la metáfora, o de las obras literarias, es diferente al que opera en los contextos opacos. No es una cuestión de *referencia*, sino una cuestión de matices, connotaciones y coloración, de *efecto*, en definitiva, lo que está en juego. De hecho, el caso de la traducción literaria ofrece un escenario excelente para reflexionar sobre el caso de la metáfora. La cuestión no es que el significado se pierda completamente al traducir un texto literario, sino que todos aquellos rasgos que tienen que ver con los aspectos fonéticos, el orden de las palabras, el uso de las palabras -que por razones estilísticas, expresivas, sociales, culturales, históricas, etc.- tienen ciertas connotaciones, a veces han de ser sacrificados en la traducción.⁵³ Desde luego, alguien podría argumentar que es precisamente por la pertinencia de estos matices para el *significado* de una obra que ésta es, en general, intraducible, en el sentido de que no hay una forma equivalente o sinónima capaz de expresar lo que *esa* forma concreta expresa.

⁵¹ “(I)n literary texts ... , in addition to stating whatever facts the author means to state, he or she *chooses the words* with which they are stated.” Danto (1981), p.188.

⁵² “(A)uthorial subtly and ... *art* are contained in just the verbal materials from which the text is built.” Danto (1981), p. 188.

⁵³ Desde luego, un buen traductor es alguien que puede preservar lo más posible en la traducción, alguien que sabe lo que sería el equivalente, si es que hay alguno, de las palabras y expresiones empleadas.

Danto acierta en señalar que al evaluar las metáforas, como al valorar las obras de arte, necesitamos prestar atención a “su objeto y... al modo en el que éste se presenta”⁵⁴, pero si esto es lo que se está afirmando cuando se defiende la concepción del arte como metáfora, parece que la condición requerida por el análisis de los contextos intensionales es inadecuada para el caso de la metáfora.

Incluso si las obras de arte “no solo representan temas, sino que las propiedades del modo de representación mismo deben ser constituyentes de su comprensión”,⁵⁵ esto no implica que -como sí parece suceder en otros contextos intensionales- el significado de la metáfora sea completamente opaco cuando el término metafórico es sustituido por un sinónimo. En “el amor es ciego”, podemos sustituir “ciego” por “invidente” y, aunque, obviamente, parte de las connotaciones desaparecen, el significado no se ha perdido completamente. Que la fuerza de la metáfora resida en las palabras precisas o en los elementos empleados no implica que el significado metafórico esté opacamente ligado a estos elementos. Cuando considero algo, A, a la luz de otra cosa, B, percibo A bajo algunos rasgos de B. Ahora bien, si sustituyo B por un sinónimo, C, obviamente las propiedades de la forma-B se pierden, pero dado que B y C son sinónimos, la identificación entre A y C preservará, al menos, el mismo significado. El problema es que las metáforas se consideran como algo más que puro significado y que, como hemos visto anteriormente, las propiedades de las representaciones mismas son relevantes para la evaluación de la metáfora como un todo. Esta es la verdadera razón por la que la condición de no-sustitución se aplica al caso metafórico y no, como en el caso de los contextos opacos, una cuestión de *referencia*. Aunque podemos decir que el *significado* de una metáfora cambia al sustituir el término metafórico por un sinónimo, la razón de este cambio no es una cuestión relacionada con la

⁵⁴ “(I)t's subject and ... the way in which it does present it.” Danto (1981), p. 189.

⁵⁵ “(D)o not merely represent subjects, but properties of the mode of representation itself must be a constituent in understanding them.” Danto (1981), p. 189.

referencia de las expresiones en juego, sino, en principio, del sentido y, en ocasiones, solo de las connotaciones y matices asociados a dichas expresiones.

Una vez hechas estas aclaraciones debemos preguntarnos si, independientemente de la explicación de los contextos intensionales que proporciona Danto, tenemos razones para pensar que las obras de arte poseen esta estructura metafórica. Hemos visto que la estructura general de las metáforas es la de mostrar una cosa, A, bajo el aspecto de otra, B, a través de una identificación. De hecho, según Danto, las obras de arte no solo representan algo sino que expresan una actitud hacia lo representado, esto es, presentan su contenido bajo cierta luz o coloración. Así que, parece, en tanto que las obras de arte satisfagan el componente expresivo que venimos señalando parecen igualmente satisfacer la estructura metafórica que Danto les atribuye⁵⁶.

Además, mencionamos al comienzo de esta sección que explicamos el *efecto* de la metáfora en términos próximos a un efecto retórico. Al captar la metáfora, el receptor de alguna manera es llevado a asentir a la identificación que se ha llevado a cabo. De la misma manera, el espectador que capta la metáfora que hay tras toda obra de arte está asintiendo a la forma en la que el artista presenta el contenido representado. Si la metáfora de la obra artística consiste en mostrar lo representado bajo el aspecto que tiene para el artista, el espectador, al experimentar la obra, al comprenderla, está asintiendo a la identificación que se está llevando a cabo. De alguna manera, tanto en las metáforas como en las obras de arte, se exige cierta participación por parte del espectador que ha de colaborar en la producción del significado haciendo las conexiones pertinentes para que, de hecho, la metáfora produzca el efecto deseado. Esta coloración no consiste solo en entender el significado, sino en

⁵⁶ Gerard Vilar ha argumentado, sin embargo, en contra de la generalización de la condición metafórica a la naturaleza artística y ha criticado la tesis de Danto de que entender una obra de arte sea captar la metáfora que hay siempre ahí. Véase su “Sobre algunas disonancias en la crítica de arte de A. C. Danto” en *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, Pérez Carreño, F., (ed.), Madrid, Antonio Machado, 2005, pp. 185-208.

percibir las conexiones entre esa representación y otras y, finalmente entre la representación y el sujeto de la representación.

1.5. Retórica

Hemos visto que al caracterizar la obra de arte como una metáfora, Danto apuntaba a su carácter retórico. Comprender la obra es, en cierto modo, captar el contenido a la luz de la actitud expresada por el artista. Danto compara el proceso involucrado en captar una metáfora con una figura retórica: el entimema. Un entimema es un tipo especial de argumento que carece o bien de una premisa o bien de una conclusión, de manera que el oyente debe rellenar el hueco que deliberadamente se ha dejado en la presentación del argumento. A menudo, el hueco se cubre con una verdad obvia, de manera que el oyente no encuentra dificultades en encontrar aquello que satisfaría adecuadamente el hueco dejado por el hablante.

La cuestión que nos interesa, sin embargo, es que, al colaborar en la compleción del argumento, el oyente asiente con mayor firmeza al movimiento que va desde las premisas a la conclusión precisamente por haber aportado algo a su compleción. Puesto que parte del trabajo para que el argumento resulte convincente es realizado por el oyente, su aceptación de las conclusiones se seguirá casi inmediatamente. De hecho, esta estructura es similar a la de algunos chistes⁵⁷, en los que se juega con ciertos juicios implícitos que el oyente ha de aportar para que el resultado sea el esperado.

Danto cree que “algo del mismo dinamismo se encuentra igualmente en la metáfora”.⁵⁸ Por tanto, las obras de arte, en tanto que satisfacen esta estructura metafórica, desencadenan en el espectador un movimiento similar tal que, al

⁵⁷ Cohen, T., “Jokes”, *Pleasure, Preference, and Value. Studies in Philosophical Aesthetics*, Schaper, E., (Ed.), Cambridge University Press, 1983, pp. 120-136.

⁵⁸ “(S)omething of the same dynamism is to be found in metaphor as well.” Danto (1981), p. 171.

captar la metáfora, está asintiendo implícitamente a los aspectos expresivos bajo los que el contenido es representado. El artista colorea la representación y el espectador, que al experimentar la obra, responde a la forma en la que el artista decide presentar el contenido, colabora en algún sentido con la producción del efecto buscado por ésta. Como sucede en muchos casos de comunicación cotidiana, el artista explota las asunciones comunes que operan entre el y el espectador y aspira a *afectar* su sensibilidad a través de la obra producida.

Este aspecto retórico es, de hecho, un rasgo señalado en la literatura sobre el arte ya desde Platón quien, precisamente por su carácter persuasivo y emotivo, veía en él un instrumento útil a la vez que peligroso para la educación de la virtud. En un sentido, parece que el éxito de la obra depende en parte de la colaboración del espectador, de su disposición hacia la obra, aunque también, como dijimos, a veces es la obra la que nos *lleva*; de ahí que tratemos de resistirnos cuando percibimos que aquello que propone –la metáfora que trata de presentarnos- no es algo que queramos aceptar como tal.

Finalmente, como sucedía con las metáforas, el aspecto retórico de la obra de arte se diluye si la parafraseamos⁵⁹, ya que directamente cortocircuitamos la tarea del espectador; éste no solo sigue al artista a través de la obra sino que, se supone, ha de responder afectivamente a la estructura de ésta. Esta es la razón por la que normalmente se dice que ninguna descripción de una obra puede capturar completamente su significado, ya que éste sobrepasa la mera descripción de su contenido representacional y alcanza la dimensión afectiva del receptor. La idea de que debemos “prestar atención a la obra misma”,⁶⁰ que puede ser considerada como un corolario de lo anterior, está igualmente relacionada con el aspecto afectivo y no solo cognitivo de la obra. Dado que ésta requiere de la cooperación del espectador, sólo en la experiencia activa de la obra se completa su significado.

⁵⁹ “El poder de la obra es el que está implicado en la obra, y el poder es algo que debe ser sentido.” [(I)t is rather the power of the work which is implicated in the metaphor, and power is something that must be *felt*.”] Danto (1981), p. 174.

⁶⁰ “(P)ay attention to the work itself.” Danto (1981), p. 174.

El aspecto retórico de la obra de arte o su capacidad para provocar efectos más allá del reconocimiento de su contenido, ha sido, como veremos en el siguiente apartado, retomado por Danto en una de sus últimas obras con la intención de examinar si éstos son esenciales al arte.

1.5.1. Moduladores (*Inflectors*)

En *The Abuse of Beauty*⁶¹, Danto ha introducido algunos aspectos de carácter afectivo en lo que viene siendo su definición habitual del arte como significado encarnado. De hecho, hasta cierto punto, el aspecto afectivo de la obra de arte parece consustancial a su definición en tanto que enfatiza el carácter material, *encarnado*, de la obra. Así, la obra no solo nos enriquece cognitivamente, sino que nos afecta sensiblemente.

Podemos decir que, hasta cierto punto, Danto ha recogido este aspecto de la obra de arte cuando ha valorado los aspectos retóricos-afectivos que toda obra, en tanto que metáfora, parece poseer. Sin embargo, en la obra que acabamos de mencionar, Danto parece plantearse la cuestión de una manera más radical. Considera que el poder afectivo de las obras de arte reside en los llamados “moduladores” *-inflectors*. Un *inflector* es una propiedad no representacional de la obra, como la belleza, que colorean la representación con cierto sentimiento y que, a su vez, generan cierta actitud o sentimiento hacia la representación por parte del espectador. Por ejemplo, al representar bellamente a un personaje literario el autor espera provocar en el lector una actitud positiva hacia el personaje.

Aunque Danto considera la posibilidad de que los *inflectors* pertenezcan a la esencia de lo artístico, finalmente no defiende de forma rotunda su necesidad:

⁶¹ Danto, A. C., *The Abuse of Beauty, Aesthetics and the concept of Art*, Open Court Publishing, Illinois, 2003

“la cuestión que simplemente quiero formular aquí es si pertenece a la definición del arte que algo sea una obra de arte si está modulada para causar una actitud hacia el contenido representado”.⁶²

Esta nueva orientación hacia el aspecto afectivo de la obra manifiesta, a su vez, un interés por los aspectos materiales de la obra, es decir, sobre cómo somos afectados por el hecho de que un determinado significado se encarne de la manera concreta en que lo hace. En este sentido, parece que la noción de interpretación artística propuesta por Danto anteriormente no sería lo suficientemente flexible para dar cabida a los aspectos afectivos de la obra y al hecho de que no solo interpretamos las obras de arte sino que también nos vemos afectados por ellas, transformados. En cierto sentido, *pace* Hegel, si el arte sigue haciendo, como Danto afirma, lo que ha hecho siempre, podemos decir que el conocimiento sensible propio del arte no parece haberse agotado⁶³. Seguimos respondiendo afectiva y cognitivamente a la verdad presentada sensiblemente. Después de todo, si todo lo que son las obras de arte pudiera ser expresado proposicionalmente, resultaría difícil explicar por qué es tan importante para nosotros y cómo posee los poderes que normalmente le atribuimos.

Para cerrar el círculo de conceptos a los que Danto ha apelado para caracterizar la distinción entre representaciones artísticas y representaciones no artísticas, hemos de mirar ahora a la noción de estilo que, junto con la de metáfora, expresión y retórica, ha de proporcionarnos la diferencia que, con Danto, vamos buscando.

⁶² “(T)he question I merely raise at this point is whether it belongs to the definition of art that something is an artwork if it is inflected to cause an attitude to its content.” Danto (2003), p. 121.

⁶³ De hecho, Danto reconoce que al asumir la tesis hegeliana del fin del arte conlleva aceptar “(E)l final de un cierto tipo de humanidad.” [“(T)he end of a certain sort of humanity.”] Danto (2003), p. 122.

1.6. Estilo

De alguna manera, todas las nociones que hemos explorado se reúnen en la noción de estilo. Las propiedades estilísticas, como vimos, eran propiedades del medio de la representación; al ser el resultado del trabajo del artista sobre el medio, tenían que ver con el *cómo* de la representación, con su forma.

Además, si, como veremos, el estilo de un artista tiene un carácter eminentemente expresivo, entonces podemos entender que la actitud expresada sobre el contenido representado lo será principalmente a través de lo que consideramos los rasgos estilísticos de un artista. La subjetividad que se revela en una obra lo hace a través del estilo. Como decía Buffon, “el estilo es el hombre”⁶⁴.

Se sigue de lo dicho que entender la metáfora en la que la obra consiste implica captar el modo en que el artista expresa su actitud, es decir, asentir al estilo de la obra. Finalmente, podríamos decir que un estilo en tanto que forma de hacer y estar en el mundo de un artista nos revela a la vez que nos ofrece un acceso a ese mundo.

Pero veamos estos puntos con un poco más de detenimiento.

Danto recuerda en *The Transfiguration of the Commonplace* que el término estilo no designaba originalmente las características personales de la obra de un artista sino que, de manera más general, refería a aquellas propiedades de la representación que se derivaban del tipo de instrumento con el que se había realizado dicha representación. De hecho, el origen etimológico de la palabra estilo –*stylus*– designa un instrumento punzante para escribir; por tanto, las propiedades estilísticas son, en principio, aquellas que se derivan no del artista sino del instrumento o del modo cómo la representación ha sido producida. Así,

⁶⁴ Recogido en Danto (1981), p. 198.

Es como si, además de representar lo que representa, el instrumento de la representación impartiera y aportara algo de su propio carácter en el acto de representarlo; de manera que además de saber qué representa, el ojo educado sabrá cómo ha sido producida la representación. Podemos así reservar el término estilo para este cómo, para aquello que queda de la representación cuando sustraemos su contenido.⁶⁵

La noción de estilo pronto comenzó a designar otras propiedades de la representación y permitió distinguir las características compartidas por un período o escuela; cuando ciertos rasgos -como el uso del color, una determinada composición o una elaboración del dibujo- son compartidos por un grupo suficientemente estructurado hablamos del estilo del grupo⁶⁶. Finalmente, la noción de estilo adquirió un uso individualizado y permitió referir a las propiedades que caracterizan la obra de un artista⁶⁷. En cualquiera de sus usos, un aspecto constante de la noción de estilo es que refiere a propiedades de la obra cuyo origen no están directamente relacionados con el contenido representado, sino con el modo en el que este contenido es elaborado dentro de un medio⁶⁸.

De los posibles usos de la noción de estilo que hemos señalado, Danto está interesado principalmente en el último, aquel que nos permite referir a las características peculiares de un artista. Así,

⁶⁵ "It is as if, in addition to representing whatever it does represent, the instrument of representation imparts and impresses something of its own character in the act of representing it, so that in addition to knowing what it is of, the practiced eye will know how it was done. We may thus reserve the term style for this how, as what remains of a representation when we subtract its content." Danto (1981), p. 197.

⁶⁶ Richard Wollheim ha proporcionado una distinción entre estilo individual y general; dentro de este último distingue entre los estilos universal, de período y de escuela. En "Pictorial Style: Two Views" en *The Concept of Style*, Berel Lang, ed. (University of Pennsylvania Press, 1979) pp. 129-45.

⁶⁷ Danto, citando a Buffon, declara que "(S)tyle is the man himself." Danto (1981), p. 198.

⁶⁸ Como Danto dice: "(L)a clave está en que la misma sustancia puede encarnarse estilísticamente de maneras muy diversas, y vehículos sinónimos pueden distinguirse estilísticamente." ["(T)he point is that the same substance may be variously stylistically embodied, and synonymous vehicles may have marked stylistic differences."] Danto (1981), p. 198.

Con aquellas cualidades consideradas como el estilo, el artista, además de representar el mundo, se expresa a sí mismo en relación al contenido de la representación.⁶⁹

Danto ha apelado⁷⁰ a la caracterización de la noción de estilo que Meyer Schapiro ofrece en su conocido artículo “Style”⁷¹, probablemente para enfatizar el carácter expresivo de la noción de estilo que Danto se propone bosquejar. De acuerdo con Schapiro,

El estilo es, sobre todo, un sistema de formas con una cualidad y una expresión a través de la que la personalidad del artista y el aspecto general de un grupo se hacen visibles. Es también un vehículo de expresión dentro del grupo, comunicando y fijando ciertos valores de la vida moral, social y religiosa a través de la sugestividad emocional de las formas.⁷²

Para acentuar aun más el lado expresivo del estilo, Danto ha propuesto distinguir entre estilo y manera. La diferencia básica entre ambos conjuntos de propiedades formales sería que el primero es la expresión genuina de un artista o grupo, mientras que la manera –*manner*- es aprendida. Cuando un artista pinta “a la manera de” está adoptando los rasgos estilísticos propios de otro artista o grupo, pero no como medio de expresión particular, ya que simplemente reproduce dichos rasgos. No está expresando nada propio a través de ellos, solo ha adquirido la técnica suficiente para reproducir con cierto grado de similitud los rasgos que constituyen el estilo de otro artista. La manera se aprende, el estilo es un *don*.

⁶⁹ “With those qualities referred to as style, the artist, in addition to representing the world, expresses himself, himself in relation to the content of the representation.” Danto (1981), p. 198.

⁷⁰ Danto (1981), p. 189.

⁷¹ Schapiro, M., (1953) “Style” en *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*, New York, George Braziller, 1994, pp. 51-102.

⁷² “Style is, above all, a system of forms with a quality and a meaningful expression through which the personality of the artist and the broad outlook of a group are visible. It is also a vehicle of expression within the group, communicating and fixing certain values of religious, social, and moral life through the emotional suggestiveness of forms.” Schapiro, M., (1994), p. 51.

Esta distinción puede verse también a través de una analogía con el caso moral. Aristóteles distinguió entre ser prudente y hacer cosas prudentes. Lo primero es el verdadero rasgo del sujeto moral, mientras que lo segundo simplemente conlleva una serie de actos apenas conectados con el carácter moral del sujeto –ya que alguien puede hacer una acción prudente sin ser prudente. La persona verdaderamente prudente es aquella que sabe discernir la acción correcta en las situaciones novedosas sin seguir unas reglas de comportamiento explícitas. Así, siguiendo la analogía que estamos estableciendo entre el carácter moral y la cualidad artística, lo que distingue al verdadero estilo de la manera es que el primero comparte con el carácter verdaderamente moral la ausencia de reglas⁷³.

Así, los rasgos estilísticos de Van Gogh's expresan el carácter del artista y no los de aquellos que pintan a la manera de Van Gogh, ya que lo que es fruto de una actividad no reglada e intuitiva en el pintor holandés, es el resultado de el dominio de una técnica en el caso del pintor que imita su estilo⁷⁴.

Así pues, Danto regresa a la idea de que el estilo es el hombre y sostiene:

(M)ientras que puede haber diversas propiedades externas y transitorias de una persona, el estilo comprende al menos aquellas cualidades que son él mismo de manera esencial.⁷⁵

Como vemos, la caracterización del estilo que Danto trata de proporcionar es principalmente expresiva. El estilo permite exteriorizar una

⁷³ Podemos expandir esta analogía y decir que una de las ideas de Aristóteles era que, puesto que la prudencia no podía ser aprendida o adquirida siguiendo un conjunto de reglas, una de las formas en las que puede ser adquirida es observando e imitando a los grandes caracteres morales. Esta es la razón por la que los modelos éticos son tan importantes a la hora de determinar qué es la prudencia. Si pensamos ahora en el caso de los artistas, podemos advertir una semejanza: muchos artistas han llegado a ser grandes artistas imitando a los grandes maestros. Pintores como Ingres o Picasso han mostrado una ansiedad obsesiva con respecto a los maestros de la tradición pictórica y han incorporado los rasgos de éstos a su propio estilo o, al menos, han asimilado las preocupaciones que habían motivado a los maestros.

⁷⁴ Desde luego, podríamos elaborar un caso, altamente improbable, en el que dos artistas desarrollaran de manera genuina el mismo estilo y no solo superficialmente, sino, siguiendo la visión del estilo de Wollheim, psicológicamente.

⁷⁵ "(W)hile there may be various external and transient properties of a person, style at least comprises those of his qualities which are essentially his." Danto (1981), p. 204.

subjetividad que captamos al reconocer el modo en el que ciertas propiedades del medio llegan a ser marcas de la misma. A través del estilo, el sujeto expresa su forma de ver el mundo y, al hacerlo a través de una imagen, una figura escultórica, una novela o una pieza musical, proporciona los medios para que el espectador acceda y experimente ese mundo. Esta idea nos devuelve a la cuestión del valor cognitivo de las obras de arte que venimos señalando. Para Danto, la importancia de la expresión artística está íntimamente relacionada con su función cognitiva. Como medio genuino de exteriorización de subjetividades, el arte nos abre otros mundos distintos al nuestro, al modo en el que lo vivimos, y amplía nuestra experiencia del mundo, de los otros y de nosotros mismos.

Parece que hemos llegado al punto de encuentro de las nociones de expresión, estilo, metáfora y retórica que Danto ha ido hilvanando en su caracterización de la diferencia entre arte y mera representación. La noción de “encarnar un significado” aún no ha sido si quiera mencionada, aunque podemos entrever su sentido en lo que llevamos visto. Podemos decir que, tras lo dicho, las obras de arte encarnan puntos de vista a través de las cualidades estilísticas y expresivas de la obra. Al hacerlo, no solo representan una situación o estados de cosas sino que los presentan desde un punto de vista, coloreados por una subjetividad. Este plus de la representación es lo que, en opinión de Danto, caracteriza a las obras de arte. La obra de arte es un “significado encarnado”, un punto de vista que se hace visible para el espectador, que se encarna para mostrarse, para adoptar eso que ningún periodo puede ver de sí mismo: su apariencia externa.

2. “Símbolos Encarnados” -*Embodied Meanings*: la concepción hegeliana del símbolo y la caracterización de Danto de las expresiones simbólicas

La noción de significado encarnado aparece en Danto sin una especificación clara de su uso. Cuando propone la terminología parece asumir con ellas las connotaciones hegelianas que inevitablemente se le asocian. Como reconoce en *Beyond the Brillo Box*: “el concepto de símbolo que quiero introducir es prácticamente hegeliano, en tanto que consiste en proporcionar encarnación material sensorial a lo que Hegel habría llamado, casi con toda seguridad, Idea”.⁷⁶ De hecho, la concepción de Danto hereda algunos de los rasgos de la concepción hegeliana del arte, no solo a nivel de la noción misma de obra de arte, sino también, en las consideraciones sobre la naturaleza de la historia del arte⁷⁷.

La obra de arte en tanto que símbolo proporciona una apariencia a una idea, actitud o subjetividad, es decir, proporciona un aspecto visible y material a lo que normalmente carece de él. Al presentarnos un contenido ideal bajo una apariencia sensible, el arte hace concreto lo universal y lo acerca a la sensibilidad. Así, de acuerdo con Hegel: el arte “es lo que presenta la verdad en modo de configuración sensible para la consciencia”.⁷⁸

Su principal papel es hacer visible, material, lo que carece de materia, esto es, el Espíritu o la Idea. Al manifestarse sensiblemente en el arte, el Espíritu se presenta a sí mismo como materia, bajo los atributos de la Naturaleza, es decir, como lo opuesto del Espíritu.

⁷⁶ “(T)he concept of symbol I am advancing is almost entirely Hegelian, in that it consists of giving sensuous material embodiment to what Hegel would certainly have called Idea.” Danto (1992), p. 62.

⁷⁷ En particular, Danto ha adoptado la tesis del fin de la historia del arte, aunque el sentido que ese “fin” tiene en Hegel y Danto difiere notablemente. Danto no afirma, con Hegel, que el arte ya no pueda cumplir una función en el mundo contemporáneo. Más bien, lo que niega es que esa función deba venir dictada por la filosofía que es, en realidad, la causa de que el arte tenga una historia.

⁷⁸ Hegel, G. W. F., (1842) *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 1989, p. 78.

De hecho, el arte constituiría, de acuerdo con la concepción hegeliana de la historia, uno de los momentos de auto-conocimiento del Espíritu, ya que éste se manifiesta sucesivamente en el Arte, la Religión y la Filosofía y a través de esas sucesivas manifestaciones alcanza el auto-conocimiento. Sin embargo, en Hegel, una vez que el Arte satisface la función cognitiva que puede desempeñar en el proceso de auto-conocimiento del Espíritu, deja de ser una forma viva del Espíritu y se convierte en un símbolo de las etapas en las que la relación entre el Espíritu y la materia se han concretado. En un sentido no puede haber Arte después de que la relación de manifestación del Espíritu en el arte se agote. Puede haber obras de arte pero éstas ya no podrán satisfacer la función que un día desempeñaron en la tarea de auto-conocimiento del Espíritu Absoluto⁷⁹. Las necesidades espirituales que un día encontraron en el arte una vía satisfactoria de expresión parecen, después del así llamado “fin del arte”, reclamar otras formas de manifestación. El Espíritu, en parte madurado a través del tejido sensible del arte, requiere ahora otras formas de reconocimiento. Danto nos recuerda en numerosas ocasiones el famoso pasaje en el que Hegel confirma la función caduca del arte:

Considerado en su determinación suprema, el arte es y sigue siendo para nosotros, en todos estos respectos, algo del pasado. Con ello ha perdido para nosotros también la verdad y la vitalidad auténticas, y, más que afirmar en la realidad efectiva su primitiva necesidad y ocupar su lugar superior en ella, ha sido relegado a nuestra representación. Lo que ahora suscitan en nosotros las obras de arte es, además del goce inmediato, también nuestro juicio, pues lo que sometemos a nuestra consideración pensante es el contenido, los medios de

⁷⁹ “La índole peculiar de la producción artística y de sus obras ya no satisface nuestra necesidad suprema; ya no podemos venerar y adorar las obras como tocadas por la divinidad; la impresión que nos producen es de índole más sesuda, y lo que suscitan en nosotros ha todavía menester un criterio superior y verificación diversa. El pensamiento y la reflexión han sobrepujado al arte bello.” Hegel, (1989) p. 13.

representación de la obra de arte y la adecuación y inadecuación entre ambos aspectos. La ciencia del arte es por eso en nuestro tiempo todavía más necesaria que para aquellas épocas en que el arte, ya para sí como arte, procuraba satisfacción plena. El arte nos invita a la consideración pensante, y no por cierto con el fin de provocar arte de Nuevo, sino de conocer científicamente lo que es el arte.⁸⁰

De hecho, Danto no solo pretende mostrar la naturaleza perocedera del arte según Hegel, sino extraer de estas consideraciones un criterio para la evaluación de la obra de arte. Así, Danto ha defendido que su tarea como crítico de arte reposa justamente en la idea hegeliana que acabamos de recoger. Comprender una obra de arte implica, pues, identificar su significado y el modo en el que dicho significado se encarna en la obra⁸¹. No en vano, ambas cosas no hacen sino reflejar en el plano de la crítica de arte la estructura de la obra de arte que Danto nos propone en términos de “ser sobre algo” y “encarnar su significado”.

Como vemos, la influencia hegeliana en la concepción del arte de Danto es notable y nos permite acercarnos a rasgos que, en otros contextos, ya han sido señalados. Por ejemplo, la idea del arte como expresión de una subjetividad –idea a la que volveremos en breve- es claramente de origen hegeliano; por otro lado, la concepción de la crítica artística como una tarea de sopesamiento de la relación entre medio y contenido se encuentra también en Hegel. Finalmente, la idea de que, en tanto que manifestación sensible de una idea, el arte no solo está dirigido a nuestro intelecto sino que también afecta nuestra sensibilidad tendrá igualmente repercusión en la concepción que Danto elabora a lo largo de su obra.

⁸⁰ Hegel (1989), p. 14.

⁸¹ “La tarea (de la crítica del arte) es doble: identificar lo que la obra significa y después mostrar cómo es significado se encarna en la obra.” [“The task (of art criticism) is twofold: to identify what the work means and then to show how that meaning is embodied in the work.”] Danto, A. C., *Embodied Meanings. Critical Essays and Aesthetic Meditations*, Farrar Straus Giroux, New York, 1994, p. xiii.

Me detendré un momento en la primera de estas ideas que Danto parece haber recogido de Hegel. La idea de que el arte es la manifestación sensible del Espíritu, es decir, de la subjetividad⁸².

En “Symbolic Expressions and the Self”⁸³, Danto ha apuntado una doble distinción, entre manifestaciones y expresiones simbólicas, de un lado, y entre expresiones simbólicas y símbolos en sentido estricto, de otro.

Comencemos por la segunda. Los símbolos se distinguen de las expresiones simbólicas en que la relación entre el medio y el contenido es convencional -como cuando decimos que la paloma es el símbolo de la Paz o que la esvástica es el símbolo del régimen Nazi-, mientras que la relación entre el símbolo y lo referido en una expresión simbólica no es enteramente convencional.

El contraste entre las expresiones simbólicas y las manifestaciones es, sin embargo, menos preciso y resulta más difícil de trazar la línea que separa ambos tipos de signos. Además la caracterización de Danto de la expresión simbólica se apoya parcialmente en la del concepto de manifestación, así que empezaremos por esta última.

Algo es una manifestación de un estado mental cuando está causado por el estado mental del que es manifestación. La relación entre la manifestación y el estado mental es *causal*. Una sonrisa es una manifestación de bienestar si está causada efectivamente por el bienestar de alguien –esto es, si no está fingida. El movimiento repetitivo-compulsivo de una pierna es la manifestación de un estado ansioso y un rostro enrojecido puede ser la manifestación de un estado de furia o vergüenza pero, ciertamente, no de un estado de confianza en uno mismo o serenidad. Cuando dice que las manifestaciones están causalmente ligadas a aquello de lo que son manifestaciones, Danto no está comprometiéndose en absoluto con la tesis –obviamente falsa- de que todo el

⁸² Con la diferencia de que para Hegel se trata del Sujeto Absoluto, no hay una metáfora, sino verdad.

⁸³ Danto (1992), pp. 55-71.

mundo manifiesta sus estados mentales de la misma manera; más bien, está expresando la convicción en el carácter expresable que los estados mentales poseen en general. Esto es, los estados mentales se manifiestan de cierta manera y este hecho hace que tales manifestaciones se conviertan en signos de los estados mentales que manifiestan. Sin embargo, la forma concreta en la que los estados mentales se manifiestan es una cuestión de lo que Aristóteles llamó “segunda naturaleza”. Es decir, aunque la relación entre los estados mentales y sus manifestaciones es causal, el conjunto específico de manifestaciones que observamos en un sujeto o conjunto de sujetos está parcialmente determinado por la cultura. En ciertas culturas, golpearse la frente puede ser una manifestación de dolor, mientras que en otras puede serlo una determinada expresión facial. Así, el dolor o la pena pueden manifestarse de muchas y diversas maneras en distintas culturas, pero esto no afecta en principio a la naturaleza causal de la relación entre la manifestación y el estado mental al que refiere.

Por el contrario, una expresión simbólica no se explica en términos de sus causas sino apelando a razones. Ya hemos señalado que la expresión simbólica no es enteramente convencional –como el símbolo en sentido estricto-, pero tampoco es enteramente natural. En el caso de las expresiones simbólicas, necesitamos apelar a un código o contexto de valores y creencias que expliquen el contenido de la misma. Podemos mostrar el contraste entre una manifestación y una expresión simbólica a través de un ejemplo.

Que luzca una melena despeinada y un aspecto deshilachado puede ser debido a que esta mañana no he tenido tiempo de peinarme y aseoarme –porque estoy estresada acabando la tesis- y, por tanto, sea una manifestación de mi estado de estrés. Sin embargo, no es difícil encontrar numerosos casos de gente que portan un *look* parecido al que acabo de describir hasta el punto de que podemos considerarlo como una moda. La moda generalmente proporciona a sus portadores ciertas marcas de identidad; al adoptar una moda en lugar de

otra, la persona que elige un determinado *look* está, de algún modo, señalando a los demás el tipo de persona que quiere ser o mostrar. Al elegir una moda en cierto sentido estamos eligiendo el aspecto que queremos tener ante los otros y ante nosotros mismos. Así, el *look* despeinado puede dar a entender que soy una persona más bien informal, a la que no le importa excesivamente su aspecto y que parece vestirse con lo primero que encuentra en el ropero –aunque de todos es sabido que el *look* de despreocupación conlleva un enorme esfuerzo de elección y de combinación aleatoria. Así, en este caso, mi *look* despeinado no es una mera manifestación de mi estado de ánimo o de un evento mental –por ejemplo, el estrés- sino que he de apelar a mis intenciones estéticas para explicarlo adecuadamente.

Uso un cierto *look* para expresar alguna creencia o actitud acerca de mí misma y de cómo quiero ser vista por los demás. En realidad, la supuesta falta de interés en mi vestuario que quiero transmitir muestra, paradójicamente, una preocupación considerable por mi aspecto y una conciencia acerca del poder de las apariencias para configurar la identidad personal y colectiva.

Danto afirma que un rasgo importante de la expresión simbólica es que lo que en el mundo real es una expresión, sería una manifestación si el mundo fuera diferente:

Una expresión simbólica implica un mundo en el que sería una manifestación. La expresión simboliza la realidad en la que habría sido una manifestación, o un mero signo, si ese mundo fuera el real en lugar de este.⁸⁴

Es decir, lo que en el mundo real está realizado intencionalmente en el mundo posible representado es natural. Lo que se expresa es síntoma o manifestación de una causa. La expresión simbólica, en tanto que apunta a un mundo distinto, perdido o anhelado, al real, nunca puede ser una manifestación.

⁸⁴ “A symbolic expression implies a world in which it instead is a manifestation. The expression symbolizes the reality in which it would have been a manifestation, or a mere sign, if that world instead of this one were real.” Danto (1992), pp. 58-59.

De hecho, si el aspecto desaliñado –cuando es una manifestación- no provocara las miradas de nadie, aquellos que usan dicho aspecto simbólicamente probablemente dejarían de hacerlo; es en parte debido a los valores que gobiernan a una sociedad por la que se rige el rango de posibilidades y mundos deseados que cristalizan en las expresiones simbólicas. Danto subraya este rasgo de las expresiones simbólicas que, al contrario que las manifestaciones, hacen de ellas habitantes dobles de un mundo real y de uno posible. Las expresiones simbólicas presentan en este mundo un fragmento del mundo simbolizado, un fragmento de lo que sería una manifestación si el mundo del que es expresión fuera real y no solo imaginado.

En un sentido, el mundo posible buscado a través de las expresiones simbólicas está contenido en el mundo actual; aunque, como hemos visto, lo está sólo como fragmento⁸⁵. Así, la interpretación de una expresión simbólica es una función del mundo real y del mundo simbolizado: es el mundo deseado tal y como se presenta a través del mundo real. El rango de mundos expresados simbólicamente está restringido en cierto sentido por el mundo real y en parte es por referencia al mundo real, a sus limitaciones y al rebasamiento de las mismas en la expresión simbólica, por la que ésta –y la aspiración que contiene- es inteligible. Si una expresión simbólica lo fuera de un mundo totalmente ajeno o extraño al nuestro, probablemente serían incapaces de captar su significado. De hecho, podemos decir que las expresiones simbólicas son inteligibles en la medida en que pertenecen a la vez al mundo real y al imaginado; su función es, como hemos dicho, traer a este mundo un fragmento del mundo representado.

Danto ha sostenido que lo que es expresión simbólica de un mundo anhelado sería una manifestación si dicho mundo fuera real. De tal manera que es intrínseco a la noción de expresión simbólica que designen un mundo no real, pero deseado. También hemos señalado que donde la relación entre la

⁸⁵ Esta idea de la obra de arte como un símbolo de un mundo deseado, no real, ha sido también desarrollada por Gadamer en *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Introducción de Rafael Argullol, Barcelona, Paidós, I.C.E. de la UAB, 1991.

manifestación y su objeto era causal, la que hay entre la expresión simbólica y aquello a lo que refiere solo puede caracterizarse en términos de razones. Hemos de apelar a conjuntos de valores y creencias compartidas por una comunidad, para explicar por qué una determinada representación o acción es una expresión simbólica. Mientras que la relación causal se caracteriza como una relación externa, la relación entre la expresión simbólica y las razones que dan cuenta de su contenido particular es interna, no podemos separar lo uno de lo otro. Y esto nos lleva de nuevo a uno de los tópicos que venimos señalando a lo largo de este capítulo: la cuestión de la inseparabilidad entre forma y contenido propia de las representaciones artísticas.

De hecho, al igual que vimos que según Danto las condiciones de verdad de la metáfora habían de incluir la referencia a la representaciones involucradas en identificación metafórica, en nuestra explicación de las expresiones simbólicas hemos de referirnos a una representación cuyo papel es señalar un mundo distinto al nuestro, un mundo que se abre a través de la obra y que nos muestra los límites –a la vez que los modos en los que el arte sobrepasa dichos límites- de nuestro mundo. La obra de arte encarna en el sentido de hacer realidad un fragmento de un mundo ideal. En ese sentido, la metáfora consiste en identificar el mundo de la representación con un mundo posible.

El arte nos muestra otros mundos a través de los fragmentos que son las obras de arte. Ahora bien, ¿por qué es iluminador para un sujeto que se le muestre un fragmento de otro mundo que ni siquiera es el real? El mundo mostrado es el mundo tal y como alguien se lo representa. Pero ¿por qué nos interesamos por el aspecto que el mundo tiene para otros? Porque, al comprender la perspectiva que se nos abre en la obra podemos adquirir conocimiento sobre cómo serían las cosas si el mundo fuera tal y como la obra nos lo presenta. Además, al acceder a otros mundos distintos, recuperamos cierta autoconciencia con respecto a nuestro propio mundo y, con ella, recobramos la distancia necesaria para examinarnos a nosotros mismos, y a los

límites de nuestro mundo. Para Danto, los sujetos viven a través de y, por tanto, son sistemas de representaciones. Una comunidad o un periodo se delimita por el conjunto de creencias que sostiene de tal manera que la obra de arte explota justamente esas creencias y valores para resquebrajar su solidez.

El sujeto, como el autor de las expresiones simbólicas, se define recíprocamente por la comunidad de la que puede esperarse que capte la expresión simbólica que la cultura pone a disposición del sujeto. El sujeto es la comunidad interiorizada.⁸⁶

Que haya un mundo compartido de significados y valores, explica en parte que la comprensión de ciertas obras, la captación de la metáfora que hay siempre en otra obra de arte se lleve a cabo con mayor facilidad cuando la audiencia comparte una buena parte de las representaciones que están en juego en la producción de la propia obra. Sin embargo, esto no quiere decir que una audiencia distinta no pueda comprender la obra o captar la metáfora que la constituye.

Michael Baxandall ha recordado una distinción que puede ser de gran utilidad para valorar hasta qué punto es necesario que la audiencia pertenezca al mundo que proporciona el suelo de representaciones a la obra. ¿Hemos de ser un temeroso egipcio para experimentar las pirámides o un noble italiano para valorar la *Gioconda*? ¿Podemos escuchar las misas de Bach desde un rotundo ateísmo y los cuadros de Pollock sin conocer la fiebre americana de los años 50? Baxandall distingue entre el participante y el observador como dos figuras de la interpretación de la obra de arte que, si bien se excluyen mutuamente por el tipo de condiciones que una y otra requieren, se complementan en el sentido de que conjuntamente pueden proporcionarnos una visión global de la obra y de lo que pretendía. No obstante, Baxandall no cree que podamos acceder del

⁸⁶ “The self, as the author of symbolic expressions, is defined reciprocally by the community that may be expected to grasp the symbolic expressions the culture makes available to the self. The self is that community, internalized.” Danto (1992), p. 68.

todo a la fenomenología característica del participante; podemos aproximarnos imaginativamente pero en ningún momento dejamos de ocupar nuestra distante posición de observadores.

El participante comprende y conoce su cultura con una inmediatez y espontaneidad que el observador no puede compartir. Puede actuar dentro de los estándares y normas de la cultura sin auto-conciencia racional, a menudo de hecho sin haber formulado esos estándares como tales... el observador no tiene este tipo de conocimiento de la cultura. Ha de especificar los estándares y las normas, haciéndolas explícitas y, también, mostrándolas como algo rígido, común y simple... El observador puede tener, a cambio, una perspectiva.⁸⁷

El espectador que comparte el sistema de representaciones que cristaliza en la obra la experimenta de una manera mucho más inmediata, ya que muchas de las claves involucradas en la comprensión de las obras forman parte de su conocimiento tácito: están interiorizadas. Esto no significa en absoluto que la única comprensión válida de la obra sea la del participante. Más bien, como vimos que sucedía con el autoconocimiento de un periodo, éste se alcanza realmente cuando el periodo se observa a sí mismo desde cierta perspectiva, cuando la sociedad o el periodo pueden mirarse a sí mismos desde fuera. De hecho, la experiencia del observador es tan legítima como la del participante y aunque aquel trate de reconstruir en la medida de lo posible la experiencia de éste, podemos decir que el propio participante no alcanza a ver las dimensiones de su propio horizonte hasta que no adopta cierta perspectiva con respecto a su propio mundo.

⁸⁷ "The participant understands and knows his culture with an immediacy and spontaneity the observer does not share. He can act within the culture's standards and norms without rational self-consciousness, often indeed without having formulated standards as standards ... The observer does not have this kind of knowledge of the culture. He has to spell out standards and rules, making them explicit and so making them also coarse, rigid and clumsy. ... On the other hand, what the observer may have is a perspective." Baxandall, M., (1985), *Aesthetics. Oxford Readers*, Feagin, S. & Maynard, P, (Eds.), Oxford, Oxford University Press, 1997, pp. 245-246.

Cuando leemos *Madame Bovary*, seguimos a Emma a través de los patrones del amor romántico que Flaubert teje uno junto a otro. Al hacerlo, de algún modo se ponen en evidencia nuestras propias asunciones acerca del amor y sobre el poder que nuestras propias representaciones tienen para guiar nuestra vida. Incluso si el mundo de Emma ya no es el nuestro, podemos aprender algo acerca de la subjetividad del personaje y del modo en el que Flaubert nos presenta el mundo que lo rodea; podemos compararlo con nuestro propio mundo, mirarnos a nosotros mismos. En cierto modo, el arte, por su capacidad de mostrar el aspecto externo de una subjetividad nos ofrece aquello que Danto negaba a los periodos de sí mismos: auto-conocimiento. Así, la obra de arte

Hace lo que las obras de arte siempre han hecho –exteriorizar una forma de ver el mundo, expresar el interior de un período cultural, ofrecerse a sí mismo como un espejo en el que capturar la conciencia de nuestros reyes.⁸⁸

En tanto que expresiones simbólicas, las obras de arte se presentan en el mundo real como un objeto de otro mundo, y es en la relación entre el mundo invocado por la obra y este mundo donde su valor se hace manifiesto.

⁸⁸ “(I)t does what works of art have always done –externalizing a way of viewing the world, expressing the interior of a cultural period, offering itself as a mirror to catch the conscience of our kings.” Danto (1981), p. 208.

3. “Encarnar un significado” como *Farbung*

Finalmente, hay una tercera matización que debemos hacer con respecto a la noción de “encarnar un significado”. Danto ha apelado a la noción fregeana de *Farbung* (color o coloración) para referirse al aspecto expresivo que, en su opinión, distingue a las obras de arte de las meras representaciones.

Frege introduce este concepto para hacer referencia a un aspecto del significado de una expresión que no puede ser explicado en términos del sentido –*Sinn*– y la referencia –*Bedeutung*– de la expresión. La *Farbung* está relacionada con el uso del símbolo –pertenece a lo que llamamos dimensión pragmática del lenguaje– y a los aspectos significativos derivados del uso particular de un signo en un determinado contexto lingüístico.

De hecho, ya en *The Transfiguration of the Commonplace* Danto hace referencia a este término que, contrariamente a la *Sinn* y la *Bedeutung* de la expresión, no apunta al contenido del símbolo, sino al tono que posee dado su uso en una comunidad. El color de un símbolo no es parte de su contenido sino de su uso.

El color de una representación tiene que ver con cómo dicha representación es usada dentro de una comunidad o, en particular, dentro de la obra más o menos establecida de un artista. Por ejemplo, el uso de ciertas palabras frente a otras de significado próximo o sinónimo para expresar un pensamiento o idea nos proporciona cierta información acerca del artista, de sus preferencias formales y tal vez del mundo de representaciones en el que se desenvuelve su obra. La *Farbung* se relaciona, pues, con lo que hemos llamado estilo, es decir, con aquellos rasgos de la obra que expresan el talante –es decir, el modo en el que la subjetividad del artista colorea su experiencia– del artista a lo largo de su obra. De hecho, la *Farbung* de la representación nos dice más acerca del artista y del color particular con el que este tiñe su experiencia que

acerca de lo representado mismo. Al percibir los rasgos ligados a la *Farbung* de la obra, el espectador está, de algún modo, obteniendo información sobre el artista, sobre sus preferencias, sobre el modo en el que incorpora el sistema de representaciones que tiene como trasfondo, sobre las posibles influencias en su obra, y, finalmente, sobre cómo todo esto tiñe la forma particular de configurar la experiencia artística que se encarna en la obra.

En cierto sentido, la noción de *Farbung* nos devuelve a la cuestión del carácter expresivo del estilo y de cómo una subjetividad concreta –la del artista– se configura a través de él. La *Farbung* es ese aspecto del significado de la obra que expresa algo sobre la personalidad o el carácter del artista. Nos dice más de la subjetividad que hay tras la obra que de aquello que ésta representa, aunque también; ya que, como hemos visto, la obra apunta a la relación entre el mundo real y el posible. La violencia representada en *A sangre fría*⁸⁹, por ejemplo, se presenta coloreada de neutralidad y objetividad, la de *Desgracia*⁹⁰ de crítica e impotencia y la de *Soldado Universal*⁹¹ de enaltecimiento.

Wollheim ha usado justamente el término “coloración” para caracterizar el fenómeno expresivo en la producción y en la experiencia de la pintura. En realidad, el término aparece incluso antes de caracterizar la expresión pictórica. La propia determinación de la fenomenología propia de la emoción ya incluye una referencia a la coloración de la experiencia por parte de la emoción correspondiente. Aunque no tenemos espacio aquí para detenernos en este aspecto de la teoría pictórica de Wollheim, podemos apuntar un par de claves que, por su relación con lo que venimos diciendo sobre la noción de coloración de una representación, puedan ser útiles.

⁸⁹ Capote, Truman, (1965), *A sangre fría*, Barcelona, Anagrama, 1991.

⁹⁰ Coetzee, J. M., (1999), *Desgracia*, Madrid, Mondadori, 2001.

⁹¹ *Soldado Universal (Universal Soldier)*, Roland Emmerich, 1992).

Según Wollheim, las emociones colorean nuestra experiencia explotando el mecanismo básico de la proyección.⁹² Un sujeto siente una emoción y ésta le causa cierta ansiedad.⁹³ Para librarse o disminuir la ansiedad, el sujeto proyecta la emoción sobre el mundo externo, de manera que comienza a experimentar el mundo externo como siendo uno con su emoción.⁹⁴ Como resultado de la proyección el sujeto deja de sentir la emoción inicial: la emoción sentida ha dado lugar a una nueva experiencia de acuerdo con la que el sujeto experimenta el mundo coloreado por su emoción. El mundo se presenta, así, como coloreado por la emoción del sujeto.

Una vez que este mecanismo es explotado en la producción artística, parece claro que podemos explicar el fenómeno expresivo en términos de coloración. De hecho, para Wollheim, el artista explota los mecanismos de la percepción expresiva, basada en el mecanismo de la proyección que acabamos de mencionar, para producir obras expresivas. El artista colorea la representación con su emoción y, así, la obra no es solo el vehículo para representar algo sino para revelar una subjetividad.

La coloración de la obra recoge, pues, aquellos aspectos de ésta que expresan algo del artista que la produce; ese componente expresivo ha sido, como puede verse, el punto de fuga de la noción de “encarnar un significado” a lo largo de las distintas caracterizaciones y matizaciones que hemos venido señalando. La representación artística, para Danto, se caracteriza por su cualidad expresiva, por mostrarnos el tinte particular de una subjetividad sobre el mundo.

⁹² La proyección es concebida como un mecanismo para liberar al sujeto de una cierta ansiedad causada por una emoción. Al proyectar la emoción sobre un objeto fuera del sujeto, el sujeto se siente liberado de la emoción y, por ende, de la ansiedad que la emoción causa.

⁹³ La ansiedad acompaña solo a las emociones negativas, por supuesto. Sin embargo, pese a lo que pueda parecer en un principio esto no implica que la teoría de Wollheim no sea suficientemente comprensiva. Su concepción de la proyección puede acomodar igualmente emociones positivas. Véase, Wollheim (1987), pp. 80-89.

⁹⁴ Las principales diferencias entre la proyección simple y compleja es que, en la primera, la emoción se proyecta sobre un objeto del entorno. La proyección no resulta en una determinada experiencia del mundo –como en el caso de la proyección compleja, sino que resulta en una determinada creencia acerca del objeto sobre el que la emoción se ha proyectado.

4. Críticas a la noción de “significado encarnado”

Básicamente mencionaré dos críticas que considero afectan de manera directa al papel que la noción de “encarnar un significado” se supone ha de desempeñar dentro de la concepción del arte propuesta por Danto.

La primera ha sido propuesta por Noël Carroll⁹⁵ y pone de manifiesto que la definición de Danto en términos de “ser sobre algo” y “encarnarlo” no es suficiente. Es decir, que podemos hallar objetos que satisfacen las dos condiciones pero que no serían, en principio, arte. La segunda, elaborada recientemente por Diarmuid Costello⁹⁶, atiende a la preocupación recién señalada de la obra de Danto sobre el papel de los moduladores *–inflectors–* en la obra de arte. En particular, considera que algunas de estas consideraciones no tienen en cuenta de una manera responsable el alcance mismo de la noción de “significado encarnado”.

Finalmente, propondré una valoración general de la noción de “significado encarnado” tras examinar estas críticas y el papel que esta noción juega en la concepción del arte de Danto.

⁹⁵ “Danto’s New Definition of Art and the Problem of Art Theories”, *British Journal of Aesthetics* 37 (1997), 386-92.

⁹⁶ “Intención e Interpretación: Aporías en la crítica de Danto a la teoría estética” en Pérez Carreño, F., (ed.) *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, Madrid, Antonio Machado, 2005, pp. 233-256.

4.1. La crítica de Noël Carroll

Carroll ha mostrado que la definición de Danto en términos de “ser sobre algo” y “encarnarlo” no es suficiente para definir lo artístico. Para ello, ha aportado un contraejemplo a la definición de Danto: ha propuesto una representación que encarna su significado pero que, en principio, no es arte. De hecho, el ejemplo escogido por Carroll es un objeto bastante conocido por el propio Danto: se trata de la caja Brillo diseñada por James Harvey para empaquetar los estropajos de la marca Brillo y que inspiró a Warhol para hacer sus famosas *Cajas Brillo*.

Aunque el diseño de Harvey parece satisfacer las dos condiciones propuestas por Danto, no parece que, en principio, digamos de él que es arte. Una de las razones por las que no le concedemos los privilegios de la obra de Warhol es que, en general, por su carácter utilitario, no tendemos a considerar el diseño comercial como arte. Sin embargo, si consideramos que el diseño comercial expresa normalmente el contorno de una época -por ejemplo, manifestando y configurando sus gustos estéticos- y se convierte en un índice de la época a la que pertenece, parece que no tendríamos razones para excluir el diseño comercial del rango cubierto por la noción de “encarnar un significado”. Las Cajas Brillo de Harvey se presentan como expresiones simbólicas de un mundo de limpieza y esplendor americanos y funcionan con éxito como presencias en el mundo real. Como toda la publicidad, por otro lado.

Danto, por su parte, ha reconocido explícitamente este contraejemplo a su teoría.

Las cajas eran ciertamente sobre algo; y dado que estaba usando la noción de “ser sobre algo” para distinguir el arte de la mera realidad, las cajas satisfacían la primera condición. Y me pareció no menos claro que satisfarían también la segunda,

la de “encarnar un significado”. (...) entonces llegó a ser un problema determinar qué paradigma usar para un objeto real (...) Requeriría encontrar algo que no derivara parte de su identidad de una red de significados, y no parece claro que sea posible encontrar algo totalmente ajeno a esa red –sería como buscar algo que no estuviera en la mente en un esfuerzo por rebatir al obispo Berkeley: en el momento en el que lo encuentras, ya no está fuera de la mente.⁹⁷

De momento, no ha proporcionado una condición ulterior para excluir los productos de diseño del reino del arte. Así, que, salvo que pueda aportar una condición suplementaria, habría que dar la bienvenida al diseño comercial al reino del arte. Aún así, Danto cree que es posible distinguir entre la caja diseñada por Harvey y la obra de Warhol y ha articulado la diferencia en términos de la crítica artística correspondiente a cada una:

Sin duda ha de haber una distinción pero puede que no sea tan transcendentalmente profunda como se suponía entonces, cuando un cierto prejuicio contra la comercialización formaba parte de la campaña de los intelectuales para distinguirse de la cultura de masas.⁹⁸

En su artículo “Three Brillo Boxes: Questions of Style”, Danto ha defendido que la diferencia entre las cajas⁹⁹ de Harvey, Warhol y Bidlo puede expresarse en términos de las distintas críticas artísticas que corresponden a

⁹⁷ “The cartons were certainly about something; and since I was using aboutness to distinguish art from reality, the cartons would make the first cut. And it seems to me no less clear that they would make the second cut as well, that of embodiment. (...) It then became a problem to determinate what paradigm to use for a real object (...). It would require finding something which does not derive some part of its identity from a network of meanings, and it is not clear that any can be found –it is like seeking for something that is not in the mind in an effort to rebut the claims of Bishop Berkeley: the moment you find it, it is no longer outside the mind.” Danto (2001), pp. xxiii-xiv.

⁹⁸ “Tres Cajas de Brillo: cuestiones de estilo”, *Después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, Pérez-Carreño, F., (ed.), Madrid, Antonio Machado, 2005, pp. 19-40, p. 33.

⁹⁹ Danto introduce también la *Caja Brillo* de Bidlo expuesta en *Not Andy Warhol* para mostrar las diferencias que de significado artístico que estas tres obras manifiestan a pesar de que son perceptivamente indiscernibles.

cada uno de ellos. Así, Danto desplaza la cuestión desde el plano de la ontología al de la interpretación que corresponde a cada una de las Cajas, aunque, de pasada, reconoce que la noción de mero objeto –crucial para la distinción entre obras de arte y meros objetos- parece requerir una revisión:

Así que trataré de afrontar la objeción tratando el arte comercial como arte. Lo cual se consigue a un cierto precio. El precio es que ya no puedo proponer como ejemplo de “mera cosa” los paquetes de embalaje. El problema que surge es el de qué paradigma de meros objetos usar, aunque no trataré ahora de encontrar un sustituto. Simplemente diré que algo es un objeto real cuando carece de una o de ambas condiciones para ser una obra de arte.¹⁰⁰.

Sin embargo, creo que la frontera que, tras este ejemplo, queda más diluida es la que supuestamente separa a las obras de arte de las meras representaciones. Especialmente, si -como vimos al analizar las posibles interpretaciones que la noción de “encarnar un significado” podía tener- entendemos esta noción en un sentido amplio. De hecho, muchas representaciones satisfarían la definición de arte propuesta por Danto a pesar de no haber sido producidas bajo ninguna concepción explícita del arte: por ejemplo, las pinturas rupestres de Lascaux que el propio Danto situaba fuera del reino del arte en “The Artworld”. Una vez que el diseño de Harvey se considera arte y éste, de manera evidente, no ha sido producido teniendo como trasfondo una intención artística -aunque sí significativa-, parece que la línea que separa el arte del no-arte se ha derrumbado completamente. En cierto modo, la continuidad que Danto vió en “Symbolic Expressions and the Self” entre obras de arte y otros símbolos de la vida cotidiana ha acabado por imponerse¹⁰¹.

¹⁰⁰ Danto, (2005), p. 33.

¹⁰¹ “(C)omo he tratado de mostrar en *The Transfiguration of the Commonplace*, hay una continuidad profunda entre las obras de arte y las expresiones simbólicas de la vida cotidiana.”. [“(A)s I have sought

La gran mayoría de los productos culturales satisfacen la definición de Danto ya que, de manera más o menos concreta tienen significado y encarnan una actitud; la moda o los llamados artículos de diseño parecen casos paradigmáticos del tipo de objeto que estaría en la frontera entre el arte y el no arte. De hecho, ha llegado a formar parte de la agenda museística la exposición de colecciones de moda, motocicletas, lámparas o sillas¹⁰².

Sin embargo, al ensanchar la noción de arte hasta los límites de los productos culturales Danto estaría renunciando a la vez a una parte importante de lo que venía siendo su concepción del arte. En particular, el papel que venía jugando la llamada atmósfera artística compuesta de teoría quedaría obsoleto. Por otro lado, al reconocer la artísticidad de algunos productos culturales normalmente no reconocidos como artísticos –piénsese en el cómic- parece que estamos flexibilizando el concepto clásico de arte de una manera que permite hacer justicia a formas tradicionalmente relegadas a un status inferior. No obstante, y aunque podamos desear que las fronteras entre el arte y el no arte sean permeables, una definición que sea demasiado amplia, como parece que sucede con la del propio Danto pierde gran parte de su atractivo y devuelve a los escépticos acerca de la posibilidad de definir el arte sus motivos.

Así, aunque Danto ha tratado de mostrar que las Cajas difieren de contenido, no ha respondido al problema planteado por Carroll. Distinguir entre obras de arte no es lo mismo que distinguir filosóficamente entre obras de arte y meras representaciones. En un principio parecía que la exclusividad del arte residía en su capacidad para proyectar subjetividades, para, proporcionándoles un exterior, mostrarlas. Ahora vemos que no solo en lo que normalmente llamamos arte sino en numerosos objetos expresamos y construimos la subjetividad.

to argue in *The Transfiguration of the Commonplace*, there is a deep continuity between works of art and the symbolic expressions of everyday life”] Danto (1992), p. 63.

¹⁰² El propio Danto ha prologado un catálogo sobre una exposición de sillas en el que explora su dimensión simbólica; “The Seat of the Soul” in *397 Chairs*, pp. 8-16, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 1988.

4.2. La crítica de Diarmuid Costello

A pesar de que Danto parece proporcionar una concepción del arte en la que la dimensión material de la obra es una parte esencial -después de todo, Danto define la obra de arte como significado encarnado *embodied meaning*, esto es, como significado encarnado- D. Costello ha señalado que las críticas de Danto a la teoría estética y el excesivo énfasis en la cuestión del significado debilitan el alcance de la misma. Básicamente, la propuesta de Costello se articula en torno a la dimensión sensible que el elemento material de la obra proporciona y que, según veremos, no recibe la necesaria atención dentro de la teoría de Danto¹⁰³.

Brevemente, el argumento de Costello es el siguiente: una obra de arte es el resultado de un proceso en el que el artista ha manipulado algún medio, materia u objeto –sea lo que sea eso que elija como medio. Como resultado de este trabajo, la obra de arte adquiere una apariencia que, a su vez, será el objeto de la experiencia artística. Si el significado de la obra se relaciona específicamente con el modo en el que esta apariencia ha sido elaborada y los procesos cognitivo afectivos involucrados en su producción –como parece que así es-, entonces las tesis ligadas a la crítica de Danto a la teoría estética del arte parecen no dejar espacio para ese aspecto de significado de la obra que ésta adquiere a través de este proceso impregnado del trabajo con el material y de la respuesta afectiva al mismo. Así, “su tesis de que las obras de arte son sólo cosas transfiguradas por una interpretación en obras de arte... sirve para infravalorar el trabajo implicado tanto al hacer como al interpretar el arte.”¹⁰⁴.

Como vimos en el capítulo II, la crítica de Danto a la teoría estética consiste en negar que el valor estético de un objeto pueda ser identificado

¹⁰³ “Quiero sugerir que prestar la suficiente atención al hecho de que las obras de arte se realizan generalmente con, e inherentemente en, un material investido de significado artístico, como un tipo especial de actividad, tiene implicaciones para cómo nos aproximamos a las cuestiones de la intención y la interpretación que Danto mismo puede haber tratado insuficientemente.” Costello, (2005), p. 241.

¹⁰⁴ Costello (2005), p. 244.

independientemente de la identificación del objeto como obra de arte. El valor estético de un objeto es relativo al hecho de que el objeto en cuestión sea una obra de arte, en primer lugar, y al hecho de que sea la obra de arte que es, en segundo lugar. Por lo tanto, las propiedades de una obra son dependientes del significado que la obra se supone ha de encarnar. En cierto sentido, solo cuando ya sabemos el significado de una obra, podemos determinar el tipo y el valor de las propiedades estéticas del objeto.

Costello sostiene que esa relativización de los aspectos estéticos a los aspectos de significado de la obra implica la infravaloración de dos rasgos inalienables de la práctica artística.

En primer lugar, Danto no tiene en cuenta el hecho de que, en general, el artista manipula alguna materia y que, al hacerlo, reacciona a las propiedades del material con el que trabaja no solo cognitivamente, sino también afectivamente. El artista no solo examina el material y le atribuye significado, también se relaciona con él, percibe sus propiedades táctiles, visuales, auditivas, incluso olfativas y reacciona a ellas. Esa reacción es parte esencial del trabajo del artista y repercute de manera directa en las decisiones –no siempre conscientes- con respecto a su trabajo en una obra particular. Por ejemplo, las propiedades de un determinado material, su resistencia o docilidad, pueden ser la causa de que parte del proyecto del artista –cuando lo hay- pueda alterarse, seguir un curso distinto e inesperado; de hecho, en parte el artista explota esa intuición desarrollada con respecto al material para avanzar en la producción de la obra. Así, “cualquiera que sea el contenido que el artista trata de comunicar surge en parte *a través* del proceso de realizar la obra misma, interactuando con sus materiales de maneras no-cognitivas ni orientadas a un fin”¹⁰⁵

En segundo lugar, el resultado final de este proceso, la obra, hereda inevitablemente los rasgos de la producción que acabamos de mencionar y llegan a formar parte del significado mismo de la obra. Por tanto, el significado

¹⁰⁵ Costello (2005), p. 245.

no puede entenderse como algo que guía *a priori* la tarea del artista y que por ello es condición de posibilidad para determinar el contenido estético de la obra. Más bien el significado de la obra, al construirse en el proceso de creación, es el resultado de una amalgama de aspectos cognitivos y afectivos que no podemos separar y distinguir sucesivamente. Lo estético –al contrario de lo que sostiene Danto- no puede estar supeditado al significado de la obra porque éste se ha formado en parte a través de una respuesta estética al material por parte del artista. Como sostiene Costello: “La relación de un artista con sus materiales, cualquiera que esta sea, no es *simplemente* instrumental u orientada a un fin, incluso si está gobernada, en un alto grado, por consideraciones intencionales y, de hecho, necesariamente cognitivas. (...) Ahora bien, ponerse a hacer una obra que satisfaga tal objetivo, por más complejo que sea, deja abiertas numerosas formas de hacerlo que permite que las respuestas sensoriales, afectivas o intuitivas del artista al proceso de realización mismo – respuestas a cómo la obra resultante se presenta al ojo, al oído o la lectura *conforme está siendo realizada*- repercuten sobre y, como resultado, llegan a sedimentarse en, el objeto realizado.”¹⁰⁶.

Además, parece seguirse de la crítica de Danto a la teoría estética que toda propiedad estética de la obra ha de estar *justificada*, en cierto sentido, por su contribución al significado. Dada su dependencia con respecto al significado de la obra, las propiedades estéticas parecen contribuir al significado global de la obra solo una vez que el significado básico ya ha sido establecido.

Como puede verse, de esta concepción se derivan dos conclusiones indeseables si lo que hemos dicho acerca de la naturaleza de la producción artística es cierto. En primer lugar, la crítica de Danto a la teoría estética no parece dejar lugar al hecho de que el artista, en su relación con el material que manipula, alcance a poner de manifiesto propiedades que resultan, no de una intención significativa o comunicativa previa, sino de una relación afectiva con

¹⁰⁶ Costello (2005), p. 245.

los materiales. En segundo lugar, la noción de significado artístico resulta ser demasiado estrecha, pues parece solo es concebido como aquel significado previo a la producción de la obra que guía el trabajo del artista en su manipulación de los materiales.

La conclusión de Costello es que a pesar de que la noción de “encarnar un significado” parecía prometer una inclusión de los aspectos materiales de la obra y, con ellos, una explicación de la dimensión estético-afectiva de la misma, la noción de significado encarnado termina por decantarse del lado del significado y no del de la materialidad de la obra. Como afirma Costello, la concepción de Danto “infravalora la labor involucrada tanto en la producción como en la interpretación del arte” y, de hecho, “el proceso de hacer arte trabajando sobre cierto conjunto de materiales (...) nunca repercute de manera significativa en el tipo de cosa que una obra de arte es”¹⁰⁷, según Danto.

5. Resumen

La noción de “encarnar un significado” habría de proporcionar el criterio de distinción del arte, en particular, debería distinguir el arte de otras representaciones no artísticas. Así, Danto trata de desarrollar la intuición de que lo que caracteriza al arte frente a otro tipo de representaciones es que el primero representa algo encarnándolo.

Un significado se encarna cuando adquiere una apariencia y puede aprehenderse sensiblemente; de tal manera que, al experimentar la obra, el espectador tiene acceso a través de lo sentidos a algo que, en principio, no pertenece al reino de las cosas sensibles.

¹⁰⁷ Costello (2005), p. 244.

Claramente, la noción de “encarnar un significado” tiene un eco hegeliano que Danto asume y que también se hace notar en la caracterización de Danto del papel cognitivo del arte. Para Danto, como para Hegel, el valor del arte está íntimamente relacionado con el auto-conocimiento. Este aspecto de la concepción del arte de Danto se hace notar ya en *The Transfiguration of the Commonplace*, donde, a pesar de que aún no encontramos una definición en términos de la noción de “encarnar un significado”, se ofrece una definición expresiva del arte. La representación artística se caracteriza por expresar la actitud del artista hacia lo representado, por presentar el contenido representado bajo la coloración de una actitud o punto de vista. El color de una representación, su componente expresivo, se articula en la obra a través de las propiedades expresivas y estilísticas. El espectador no solo percibe el contenido representado sino que responde a la forma en la que dicho contenido está coloreado por una actitud.

Danto ha propuesto analizar la especificidad de lo artístico en términos de un conjunto de nociones –metáfora, estilo, expresión y retórica- que le permiten acotar concéntricamente este ámbito. Hemos visto que hay dificultades en el modo en el que Danto analiza el concepto de metáfora –en particular con la asimilación que hace de la metáfora a los contextos intensionales- y que la única manera de aceptar que toda obra posee una estructura metafórica es considerar que dicha estructura no consiste en otra cosa que en mostrar algo –el contenido representado- bajo una actitud.

No obstante, parece que la forma más adecuada de entender la noción de “encarnar un significado” es la de concebir la obra de arte como una representación que expresa algo sobre el artista que la realiza. Hemos visto que en “Symbolic Expressions and the Self” esta idea se desarrolla enfatizando la capacidad del arte para expresar un mundo ausente, deseado. Ese mundo no es completamente ajeno al mundo en el que vivimos; al contrario, bebe de él, de las representaciones que lo constituyen y lo prolonga, transformado, en la obra

de arte. A pesar de que esta forma de entender el objeto artístico puede parecer excesivamente comunitarista –después de todo, los sujetos son conjuntos de representaciones, para Danto- no creo que deba enfatizarse en exceso este aspecto a nivel de la interpretación de la obra de arte. Las obras de arte no son objetos inteligibles solo para la comunidad en la que han sido realizados. Es posible, que el tipo de comprensión que participantes y observadores –por retomar la terminología del historiador del arte M. Baxandall ha proporcionado- obtienen sea distinta, pero la dimensión cognitiva del observador es tan importante como la del participante y la comprensión de la obra las requiere tanto como cualquier otro objeto cultural.

En cualquier caso, la obra de arte se convierte, como hemos visto, en el modo de acceder a un mundo posible que recuerda a la concepción gadameriana del arte como símbolo, fragmento, de un mundo originario.

Finalmente, hemos visto que Danto retoma la idea de *Farbung* –coloración- en *The abuse of Beauty* donde, por otro lado, recupera la cuestión de la dimensión estética de la obra de arte. Sin embargo, Danto no parece, finalmente, dar cuenta del aspecto sensible que su noción de obra de arte como significado encarnado parecía conllevar. Como ha mostrado Costello, la crítica de Danto a la teoría estética del arte conlleva, dentro de su propia concepción del arte, una infravaloración del trabajo de producción de la obra, de la relación cognitivo-afectiva del artista con el material que emplea como medio y de las repercusiones de ese trabajo en el resultado final y en la interpretación correspondiente que la obra merece. En definitiva, de los dos componentes que parecen constituir la obra de arte, el aspecto cognitivo del significado y el afectivo ligado al aspecto sensible de la obra, Danto parece pivotar su concepción sobre el primero.

Así, pues, no solo parece que la noción de “encarnar un significado” no es suficiente para dar cuenta de la especificidad del arte sino que, tal y como esta ha sido caracterizada por Danto, parecería distorsionar algunos aspectos centrales

y valiosos tanto de la producción artística como de la experiencia que las obras de arte producen.