

CONCLUSIONES

En este trabajo he tratado de analizar los aspectos centrales de la definición del arte propuesta por Arthur Danto. Desde la formulación del experimento de los indiscernibles hasta su definición en términos de “ser acerca de algo” y “encarnar”, pasando por la noción de “mundo de arte”.

Independientemente de la validez filosófica de la definición propuesta por Danto que, como hemos visto a lo largo de este estudio, no está exenta de problemas, su aportación al ámbito de la teoría del arte se distingue en el panorama contemporáneo por varias razones.

En primer lugar, la formulación de la pregunta por la naturaleza del arte a través del experimento de los indiscernibles ha llegado a ser asumida por gran parte de los teóricos contemporáneos del arte. La idea de que el arte puede ser perceptivamente indiscernible del no arte, pese a que, para algunos, viola intuiciones profundamente arraigadas en nuestra relación con el arte, parece incuestionable. En tanto que posibilidad real y filosófica, una teoría del arte ha de ser capaz de dar una respuesta satisfactoria al problema planteado por los indiscernibles. Es una posibilidad real porque, de hecho, la inclusión del *ready-made* conlleva la aceptación de esta posibilidad; y es una posibilidad filosófica porque podemos imaginar innumerables casos en los que objetos perceptivamente indiscernibles de obras de arte reconocidas no serían obras de arte en absoluto.

Ya hemos visto el trasfondo teórico con respecto a cómo entendamos la percepción que se presupone en la formulación del experimento. Mi propuesta es que incluso si no aceptamos el externismo tal y como lo formula Danto, sino una versión más sofisticada de esta postura –como, por ejemplo, la de McDowell- o la versión débil del internismo perceptivo, podemos perfectamente dar cuenta de la posibilidad reflejada en el experimento.

Aceptarlo no implica, como se ha visto, que seamos incapaces de dar cuenta de las variaciones en nuestra experiencia del objeto artístico bajo una

interpretación u otra. Ya hemos señalado que el propio Danto da cuenta de la correlación entre experiencia e interpretación del objeto artístico. En palabras de Danto, el objeto se *transfigura* al ser experimentado bajo una interpretación artística. No debemos, sin embargo, entender este fenómeno como algo exclusivo del arte. Continuamente apreciamos cambios en nuestra percepción de las cosas guiados por la adquisición de nuevos conocimientos o formas de entender lo experimentado. Reconocer esto no conlleva, en absoluto, negar la tesis de la indiscernibilidad perceptiva, sino, más bien, reconocer su papel en la explicación del ver aspectual al que tanta relevancia se ha dado en el análisis de los procesos perceptivos.

Tampoco comporta, -como parece seguirse de una interpretación habitual de Danto- que las propiedades estéticas de la obra sean irrelevantes para la interpretación de la misma. Al contrario, la obra de arte tiene el valor que tiene por el tipo de propiedades que posee –estéticas, expresivas, estilísticas, etc-. Sin embargo, y en esto Danto se distancia de la postura tradicional, no podemos entender estas propiedades independientemente de una determinada interpretación del objeto. Lo estético, para Danto, no es independiente del reino del significado.

La segunda razón que permite valorar positivamente la aportación de Danto al panorama contemporáneo es su apuesta por la posibilidad de definir el arte. Tras el rechazo, en los años cincuenta, de la posibilidad de definirlo en términos de condiciones necesarias y suficientes, su propuesta supone un esfuerzo teórico por reavivar una perspectiva teórica del arte y por aceptar el reto de la definición de lo artístico en un momento, además, el posthistórico, especialmente heterogéneo en lo que respecta al tipo de objetos que se presentan como arte. En este sentido, la definición de Danto no trata simplemente de satisfacer un expediente filosófico, sino también de proporcionar una herramienta teórica que organice nuestras intuiciones acerca del arte.

El propio Danto parece reconocer que su interés filosófico por el arte estuvo motivado por la exposición de Warhol en la Stable Gallery de New York en 1964, donde, por primera vez, vio las *Cajas Brillo* que inspiraron la formulación del experimento de los indiscernibles. En cierto sentido, las Cajas de Warhol han desempeñado un papel central en el planteamiento teórico de Danto ya que no solo han inspirado la forma del experimento, sino que han servido para ilustrar una de las conclusiones que Danto extrae del mismo: que las obras de arte no pueden definirse en términos estrictamente perceptivos.

Esta conclusión condiciona de manera radical el tipo de definición que ha de ser posible ya que ninguna propiedad de naturaleza perceptiva podrá figurar entre las condiciones necesarias o suficientes del arte. Es claro que este aspecto de la teoría de Danto se enfrenta directamente a los presupuestos de la definición estética del arte. Así, la teoría de Danto se demarca, por un lado, de la teoría estética y, por otro, de la tesis de la imposibilidad de definir el arte defendida por los neo-wittgensteinianos. Para Danto, que el arte no pueda definirse en términos puramente perceptivos no significa que no sea posible definirlo en absoluto.

Vimos que la respuesta de Danto a la cuestión sobre qué distingue a un objeto artístico de un mero objeto cuando ambos son perceptivamente indiscernibles se formula, en principio, apelando a la noción de “mundo del arte”. La particularidad de la propuesta inicial de Danto residía en enfatizar la naturaleza teórica del arte, es decir, la idea de que no puede haber arte sin una atmósfera teórica que proporcione una determinada concepción del arte.

Una de las virtudes de esta propuesta es, como vimos, su capacidad para dar cuenta de las variaciones históricas de nuestro concepto de arte, así como la repercusión de éstas en las cuestiones de la identificación e interpretación artísticas. Así, la práctica artística solo es tal si se desenvuelve dentro de cierto marco teórico que, de alguna manera, reflexiona sobre la naturaleza de su objeto. Obviamente, una concepción del arte de este tipo se ve obligada a excluir de lo artístico todos aquellos objetos y prácticas que carezcan del entorno

apropiado. El ejemplo típico era las pinturas rupestres de Lascaux, de las que Danto decía que no podían ser arte dada la carencia de atmósfera teórica que reclama como condición necesaria para el arte.

Aunque, como se ha dicho en este trabajo, la noción de mundo del arte es desplazada en cierto sentido por la definición que Danto propone en *The Transfiguration of the Commonplace*, su repercusión en el panorama teórico contemporáneo da cuenta de su capacidad para recoger, cuando menos, una condición ineludible del arte contemporáneo, si no del arte en general. Por otro lado, puede sentirse la influencia de la propuesta de Danto en otras definiciones contemporáneas del arte como la de G. Dickie, J. Levinson o Noël Carroll que, o bien acentúan el componente institucional o bien señalan su carácter esencialmente histórico.

Así pues, la noción de mundo del arte con la que Danto trataba de distinguir entre el arte y el no-arte ha resultado ser el desencadenante de toda una serie de propuestas teóricas sobre la naturaleza de lo artístico. Incluso aquellos que consideran que es una condición demasiado estricta y que podemos habérselas con las tareas de identificación e interpretación del arte sin necesidad de apelar a un mundo del arte (Tilghman, Kennick) han reconocido la necesidad de un conocimiento del trasfondo teórico y práctico de una determinada obra para identificarla correctamente y para interpretarla adecuadamente.

Después de todo, la noción de mundo de arte recoge una idea que, en otros ámbitos como la historia del arte, ya ha cristalizado; es la idea de que la obra de arte en tanto que producto cultural no puede interpretarse correctamente sin tener en cuenta el trasfondo teórico-práctico en el que es producida. La obra de Picasso, *Les demoiselles d'Avignon* (1907), solo puede interpretarse correctamente si tenemos en cuenta el impacto que tuvieron en Picasso las exposiciones del llamado arte primitivo que tenían lugar en París durante el periodo en el que el artista trabajó en esta obra –para la que realizó más de 100 bocetos y dibujos preparatorios–, así como el contexto teórico y

artístico en el que Picasso se desenvuelve. De la misma manera, una máscara africana —que, en principio, no ha sido producida dentro de un entorno artístico, sino en un contexto ritual— ha de interpretarse de acuerdo con el tipo de intenciones presentes en su elaboración. Así, los rasgos que, dentro de una determinada experiencia pueden interpretarse estéticamente, tienen una función dentro del contexto ritual que determinan la interpretación correcta de los mismos. Las experiencias que la máscara produce si se la ve bajo su aspecto funcional o si se la experimenta desde un punto de vista estético serán diferentes y, hasta cierto punto, incompatibles. En principio, la interpretación correcta de la máscara ha de tener en cuenta su contexto de producción si no ha de ser un mero pretexto para el deleite visual. Comprenderla como el objeto que es implica situarla bajo la categoría a la que pertenece.

La apelación de Danto a la concepción de la interpretación de la obra de arte defendida por Baxandall en *Patterns of Intention* (1985) es, finalmente, la prueba de su compromiso con ciertos condicionamientos históricos a la interpretación y apreciación de la obra.

Con todo, la noción de mundo del arte ha sido criticada por el exceso de sofisticación y complejidad que parece introducir en nuestras prácticas comunes con relación al arte. Según esta crítica, no parece que necesitemos hacer referencia explícita a un mundo del arte para identificar algo como arte, ni que debamos estar familiarizados con la teoría bajo la que una obra ha sido producida para entenderla correctamente. Hay un trasfondo sobre el que toda obra se interpreta, pero éste no necesita ser entendido en términos de teorías o mundo del arte; basta con que estemos familiarizados con la tradición artística y hayamos desarrollado suficientemente nuestra capacidad para percibir aires de familia entre unas obras y otras para que llevemos a cabo con éxito ambas tareas.

Sin embargo, creo que, en parte por una razón histórica, lo que llamamos arte se distingue por el componente reflexivo que la atmósfera teórica proporciona. El drama y la poesía, la escultura y la pintura, la música y la

arquitectura (más tarde la fotografía, el cine, etc) han evolucionado a la par de reflexiones teóricas bien de carácter específico, sobre el medio particular sobre el que versan, bien de carácter general acerca de la función del arte.

Además, al menos desde el tratado de Batteux, *Les beaux arts réduit à un même principe* (1746), la noción de arte como concepto que agrupa los productos de medios diversos (pintura, escultura, literatura, música, arquitectura, etc.) ha recorrido un camino inseparable de la reflexión sobre su propia naturaleza; un camino que se acentúa enormemente con la modernidad artística y las vanguardias, por no hablar del panorama contemporáneo.

En cierto modo, la dependencia de un mundo del arte ha ido aumentando históricamente hasta el punto de que resulta difícil imaginar una obra contemporánea que no haya sido producida bajo una determinada concepción de la naturaleza artística. No obstante, el peso de la definición del arte de Danto no recae finalmente sobre la noción de mundo del arte, sino que en *The Transfiguration of the Commonplace*, la obra de arte se define como un tipo especial de representación: la obra de arte es una representación que encarna su significado.

Siguiendo la estructura que el experimento de los indiscernibles propone, Danto se pregunta, en primer lugar, qué distingue a una obra de arte de un mero objeto cuando éstos pueden ser perceptivamente indiscernibles y, en segundo lugar, qué distingue a una obra de arte una mera representación bajo la misma condición de indiscernibilidad perceptiva. A lo primero, Danto responde que las obras de arte son sobre algo, tienen significado, mientras que los meros objetos carecen de él. A lo segundo, Danto no responde de una manera directa (no, al menos, en *The Transfiguration of the Commonplace*), sino apelando a un conjunto de nociones –expresión, estilo, metáfora y retórica– para delimitar concéntricamente la naturaleza de lo artístico.

He tratado de mostrar, en el capítulo III, que “ser acerca de algo” puede significar cosas ligeramente distintas según el tipo de obra a la que nos enfrentemos. Si, por ejemplo, se trata de una pintura representacional –

figurativa o abstracta- podemos con facilidad identificar aquello sobre lo que la obra es. Sin embargo, como ciertos análisis de la música absoluta y de las artes decorativas ponen de manifiesto, parece que la cuestión sobre qué versan o tratan resulta más difícil de responder, pues no está claro que estos ejemplos posean propiedades representacionales del tipo que hacen que una pintura “sea sobre algo” o represente algo.

Con todo, parece haber una forma de entender el ser acerca de algo que nos permitiría dar cuenta de estos ejemplos. Para Danto, la noción de “ser sobre algo” parece equivalente a la noción de tener contenido, sea éste del tipo que sea –representacional, expresivo, etc. De esta manera, incluso las artes que no encajan con facilidad en un modelo representacional satisfarían la condición. Para caracterizar esta posible forma de entender la noción me he remitido al análisis goodmaniano de las formas de simbolización que, en particular, permite diseñar una explicación no reduccionista del fenómeno expresivo al fenómeno representacional.

En cualquier caso, la noción de ser acerca de algo apunta un rasgo importante de la caracterización del arte de Danto. El arte es siempre significativo, busca un sentido, indica, apunta, sugiere, o expresa algo. De ahí que no pueda haber, según Danto, arte que no sea acerca de algo. Una que no fuera sobre algo sería el producto de una acción sin sentido, de una no-acción, y en último término, teniendo en cuenta la noción de encarnación, sería como un cuerpo desalmado.

La experiencia de la obra de arte no se agota en el objeto sin más, sino que la experiencia lo es de un objeto interpretado. La pura objetualidad o literalidad (por emplear el término que Michael Fried puso en circulación para caracterizar el arte *minimal*) no pueden ser arte. Para Danto, la interpretación es constitutiva de la obra, sin ella no hay arte. Por ello, sería casi una imposibilidad categorial que hubiera obras de arte que no fueran sobre nada, que no tuvieran ningún tipo de contenido. El propio Danto se muestra dispuesto a discutir caso a caso los posibles contraejemplos a esta condición. Como cuando, en respuesta

a la crítica de Dickie a la condición de *aboutness*, afirma: “Dame un ejemplo, y ya me las veré con él” .

A la vez el ser acerca de algo apunta a un rasgo central de la concepción de Danto del valor de la obra de arte. Lo importante de la obra no es que proporcione una experiencia estética determinada, sino que transmita un contenido, que muestre un significado. Para Danto, el valor central del arte es su dimensión cognitiva y esta es en parte posible gracias al hecho de que el arte posee una naturaleza representacional y, en particular, al tipo de representación que constituye el objeto artístico.

Las obras de arte son, como hemos visto, significados encarnados. En *The Transfiguration of the Commonplace*, las representaciones artísticas encarnan una actitud hacia lo representado. Para Danto, al contrario que una mera representación, la obra de arte tiene este carácter expresivo que permite al receptor no solo acceder al contenido representado, sino al modo en el que ese contenido se presenta de acuerdo con la subjetividad del artista. Así, la obra de arte al encarnar una actitud nos proporciona el acceso a un mundo tal y como éste es visto –experimentado- por alguien.

El carácter expresivo del arte, su capacidad para encarnar una subjetividad, se deriva de sus cualidades estilísticas principalmente, aunque también de sus propiedades expresivas. Asimismo vimos que Danto se resiste a reducir el carácter expresivo de la obra de arte a la posesión de propiedades expresivas y que entiende ambos fenómenos, expresar y ser expresivo, como relativamente independientes.

Finalmente, la obra es experimentada como una metáfora que involucra al espectador en el juego interpretativo. La estructura metafórica que caracteriza a la obra de arte tiene que ver, en primer lugar, con la importancia del medio de la representación. Al igual que no podemos, en la metáfora y en otros contextos intensionales, sustituir la representación por un sinónimo sin destruir el efecto logrado por la metáfora, en la obra de arte el medio empleado para producir el significado es esencial a la obra misma, hasta el punto de que un cambio en la

forma conlleva un cambio en el efecto que produce. Esta es la razón por la que en la obra no podemos separar fácilmente la forma del contenido y por la que no es posible captar el significado si no es a través de la experiencia que provoca. Una paráfrasis de la obra, por más completa que sea, no puede reproducir el efecto de la obra misma.

Por otro lado, la estructura metafórica explica parte del poder retórico atribuido tradicionalmente al arte y que el propio Danto trae a colación. Al igual que en la metáfora, en el arte el espectador ha de asentir al juego de identificaciones que se le propone y descubrir el significado que ésta trata de proporcionar. Al colaborar en este juego, el espectador no es un mero receptor pasivo de un mensaje sino que, en cierto modo, su trabajo imaginativo contribuye a la terminación de la obra y de su sentido y, al hacerlo, su experiencia se enriquece activamente.

Como hemos visto, Danto ha mantenido esta concepción de la obra de arte como significado encarnado a lo largo de toda su obra. Sin embargo, las nociones de *ser sobre algo* y *encarnarlo* no han bastado para determinar lo específicamente artístico.

Como N. Carroll ha señalado, muchas representaciones satisfacen la definición del arte de Danto, esto es, encarnan un significado o expresan una actitud: las cajas Brillo en las que se inspiró Warhol, la gran mayoría de las representaciones propagandísticas, la música popular e, incluso, algunos objetos de diseño, pueden perfectamente satisfacer esta definición. Si la música pura tiene contenido a pesar de que su naturaleza parece rehuir la representacionalidad, ¿por qué no ha de tenerlo una pieza decorativa o un objeto de diseño? Parece, entonces, que el carácter revelador de una subjetividad o de un sistema de subjetividades no es exclusivo del arte, sino que se manifiesta en numerosos productos culturales. De hecho, Danto se ha visto forzado a reconocer la artisticidad del diseño de James Harvey del envoltorio comercial de los estropajos “Brillo” y ha tratado de proporcionar una explicación de las diferencias entre la obra de Warhol y el trabajo de Harvey. A

su vez, los condicionantes que inicialmente suponía la noción de mundo del arte se han relajado a la par del reconocimiento de la amplitud de su definición. En cierto sentido, si la línea que separa el arte del no-arte ha de trazarse con los instrumentos proporcionados en la definición, no es posible excluir del arte objetos que, en un principio, quedaban fuera del reino de lo artístico. Justamente, las pinturas rupestres de Lascaux podrían muy bien recuperar su lugar entre las obras de arte.

Por otro lado, y dejando a un lado la cuestión de la suficiencia de la definición de Danto, podemos preguntarnos si, efectivamente, su concepción del arte recoge de manera adecuada nuestras intuiciones acerca del objeto artístico, su producción, el tipo de experiencia que proporciona y su valor.

Mi respuesta es un sí moderado. Creo que Danto acierta al señalar que siempre que hay arte hay significado, intención significativa, si se quiere y que este rasgo determina el tipo de experiencia que proporcionan los objetos artísticos. La actitud puramente estética –si por esta expresión señalamos una actitud extraña a los aspectos de significado de la obra- es insuficiente para aceptar el tipo de experiencia que el arte nos propone. En tanto que significado encarnado, la dimensión estética resulta inalienable; después de todo, la obra está hecha para los ojos, los oídos, el tacto, el cuerpo, etc. y en ese sentido es inseparable de nuestra experiencia una determinada afección. En cierto sentido, y si la analogía que tantos autores han asumido entre obras de arte y personas – Danto entre ellos- es iluminadora, respondemos a la obra de arte como respondemos ante una persona, esto es, no solo cognitiva sino también afectivamente.

Además, y como bien ha señalado Costello, parece haber en Danto una acentuación del componente de significado que, finalmente, relega el aspecto sensible de la obra y lo hace depender del aquel. En cierto sentido, esta sobrevaloración del contenido sobre el aspecto sensible resulta inadecuado para dar cuenta del proceso de creación mismo y de la relación del artista con el medio en el que trabaja. En definitiva, Danto no puede dar cuenta de que parte

del significado de la obra no es algo previo a lo que se le otorga una apariencia sensible, sino algo que se construye en el proceso mismo de creación de la obra y que involucra no solo decisiones con respecto a cómo dar forma a una idea, sino también, y de manera crucial, reacciones al material mismo con el que se trabaja. Parece que la concepción de Danto de la obra como significado encarnado, pese a reconocer la dimensión material y sensible de la obra de arte, no otorga la suficiente importancia a este aspecto de la creación y apreciación artísticas.

Por último, y pese a que la concepción del arte de Danto ha resultado ser suficientemente amplia como para dar cuenta de obras dispares, no parece claro que se termine de hacer justicia a la variedad de medios artísticos y al tipo de experiencia vinculada a cada uno de ellos. En este punto, simpatizo con la protesta formulada por Kivy con respecto a los intentos de subsumir todas las artes bajo un único principio. Que todas sean valiosas y significativas, cada una de una manera particular y produciendo experiencias muy diversas, no debe justificar un empeño que, quizá, no sea más que un prejuicio filosófico. Los valores del arte son tan variados como las experiencias que produce y tal vez estemos más cerca de su secreto si prestamos atención a sus diferencias.