

Trabajo Fin de Máster

Algo más que retórica

El papel de la estética
en la definición del arte de Arthur Danto

Autor

Fernando Alonso de Linaje
González de la Puente

Directora

Matilde Carrasco Barranco

Facultad de Filosofía y Letras

2018

Índice:

Introducción...3

I. La transfiguración del lugar común...6

I.1. Epifanía...6

I.2. El experimento de los indiscernibles...7

I.3. La (feliz) muerte del arte...8

I.4. El problema de la definición del arte...11

I.4.1. Propuesta no esencialista

I.4.2. Propuesta funcionalista

I.4.3. Propuesta procedimental

I.5. El problema de la definición del arte...15

I.5.1. Contexto

a) Mundo artístico

b) Estatus

c) Horizonte hermeneútico

I.5.2. Autoría

a) Intencionalidad

b) Título

c) Causalidad

I.5.3. Recepción

a) Conocimiento

b) Género artístico

c) Retórica

I.6. Conclusiones...27

II. El papel de la estética en la definición del arte...29

II.1. La estética y la encarnación del significado...29

II.1.1. Estética y retórica

II.1.2 Encarnación y “coloración”

II.1.3 Arte y meras representaciones

II.1.4 Estética y percepción

II.1.5 Encarnación e ideas estéticas

II.1.6 Pluralismo estético

II.2. Conclusiones...35

III. El abuso de la belleza...36

III.1. La vanguardia intratable y sus consecuencias para la definición del arte...36

III. 2. La belleza interna...39

III. 3. Belleza interna y significado encarnado...42

IV. Conclusiones...45

IV. Bibliografía...48

Introducción

Nuestro trabajo se aproxima a la teoría del arte de Arthur C. Danto (1924-2013). Danto fue, entre otras cosas, crítico de arte en *The Nation* y catedrático de Filosofía en la Universidad de Columbia. Dentro de la estética es conocido fundamentalmente por su contribución a la filosofía del arte gracias a su original enfoque de la deriva artística contemporánea que afecta tanto a la historia como a una controvertida definición de lo que, a la luz de esa historia, es el arte. De esta manera, la figura de Danto ha terminado por erigirse como uno de los grandes referentes de la filosofía del arte de los últimos tiempos, en particular respecto a las artes visuales.

Tras más de cuatro décadas de constante y paulatino trabajo, Danto logró conformar un *corpus* teórico que le valió el aplauso de medio mundo. Esta particularidad se debe además a que es uno de los pocos filósofos contemporáneos de difícil engarce en la consabida división entre "analíticos" (donde debería estar por su formación) y "continentales", lo cual habla a las claras de la transversalidad de su influencia. En efecto, por un lado, Danto, al igual que otros filósofos tales como Nelson Goodman,¹ proviene de la tradición anglosajona de tendencia analítica. Sus análisis filosóficos se forjan pues en esa tradición con su metodología y conceptos correspondientes. Por otro lado, su pensamiento muestra una genuina inspiración hegeliana mostrándose como claro continuador de la filosofía del arte del genial pensador alemán. Y sus propuestas han influido y han sido discutidas por igual por autores de ambas tradiciones filosóficas. Por último, para dar cuenta de la amplitud de su figura, habría que reconocer igualmente la labor que Danto llevó a cabo como crítico de arte. Empresa que plasmó en *La madonna del futuro* (2003), extensa compilación de artículos (Dalí, De Kooning, Kline, Rothko, Johns, entre muchos otros, pasan por estas páginas) en los que observamos una labor crítica ejercida de nuevo desde la transversalidad filosófica, a la que se une un profundo conocimiento de la historia del arte.

Mas nuestra labor aquí no es la hagiografía exaltando las virtudes de Danto. Sin ser tampoco la de crucificarle por desatar todos los males como si de una actualización de Pandora se tratara. Nuestra posición, no obstante, será crítica, y se asemejará a aquella en la que el maestro saca al alumno a la palestra: haremos hablar a Danto, dejaremos que se explique y se explaye. Solo así podremos estar preparados para analizar y objetar, esperemos que con tiento y ecuanimidad, determinados aspectos de la obra de este influyente autor. Y en concreto, nuestro análisis se centrará en lo que pensamos es una premisa de su filosofía del arte que en realidad no se cumple. A nuestro parecer, la dimensión estética de la obra, obviada por entero en la definición del arte propuesta por Danto y, si acaso, relegada a un momento posterior en el análisis del significado de las obras de arte, no habría sido sin embargo desterrada por completo de ella. Es decir que, a pesar de su intento, plasmado en *La*

1 Nelson Goodman, *Los lenguajes del arte* (1990).

transfiguración del lugar común (1981), por expulsar la estética como valor fundamental en la determinación de lo artístico, Danto nunca habría logrado extirparla definitivamente de su fundamentación teórica. De manera más específica, nuestro primer objetivo en el trabajo radica en señalar que las consideraciones estéticas cuentan, si no como condición suficiente, al menos como condición necesaria para la definición de arte, también la del propio Danto. Esto no sería del todo nuevo ya que la posición de Danto despertó desde el principio objeciones en esta dirección y por eso nos preguntamos además si Danto admitió de alguna manera esa necesidad y en qué medida.

Danto nunca modificó su definición de obra de arte pero la pregunta deriva del hecho de que Danto mismo volviera sobre el tema años más tarde desde una perspectiva algo diferente. Tras ocuparse en desarrollar quizá más la vertiente histórica del arte en obras tales como *Después del fin del arte* (1997), Danto pareció replantearse la cuestión de su definición y en concreto el papel de las propiedades estéticas en ella, atendiendo además a la belleza como ejemplo paradigmático de las mismas en *El abuso de la belleza* (2003). Dicho abuso no habría sido el del exceso o el de la exageración de las formas bellas sino todo lo contrario, el abuso entendido como atropello, como ultraje, vejación y agravio de la ya maltrecha belleza, cuyas razones Danto intenta explicar. El interés por la belleza en un autor ligado por su definición del arte a la corriente que podríamos llamar "anti-estética" en la teoría del arte contemporánea es ya de por sí llamativa. Con todo, su interés en este texto no es solo por la belleza y el papel que pueda jugar en el arte hoy en día, si es que lo tiene, sino también por el que le pueda corresponder al resto de cualidades estéticas, distintas a ella. Y su posición arroja novedades que quizá señalaran un giro estético respecto de su postura inicial. Es, por tanto, desde esta perspectiva desde donde nos planteamos la hipótesis de que, a pesar de no haberlo nunca hecho explícito, Danto pudiese haber dado un giro en su posición.

Para desarrollar esta hipótesis acudiremos pues, en primer lugar, a la definición de arte establecida por Danto en *La transfiguración del lugar común* y allí realizaremos un análisis de conceptos clave tales como "perceptualmente indiscernibles", "mundo artístico", o "significado encarnado" para contrastarlos posteriormente con otros más tardíos como "belleza interna". De esta forma, pensamos que alcanzaremos a averiguar finalmente si el anterior desprecio por la estética habría sido tal, o por el contrario, y tal como defendemos, no solo la dimensión estética del arte se habría mantenido siempre presente (aunque oculta y difuminada) en la ola postmoderna que la habría barrido (en apariencia) en pro de las coordenadas conceptuales y sociológicas que presidían el arte de ese momento, y a la que Danto asimismo respondía, sino que además el propio Danto de alguna forma habría llegado a admitirlo.

¿Dónde se encuadra pues esa tesis dentro de su *corpus* teórico? Para poder acometer con mayor concreción nuestro objetivo, eludiremos en lo posible la dimensión más historicista de la obra de Danto, así como su faceta de crítico de arte, para centrarnos propiamente en las cuestiones relativas

a la definición de lo artístico. Y dentro de este ámbito, pensamos que resulta clarificador contrastar los dos textos mencionados: por una parte, un libro que ya constituye un tótem de la teoría del arte: *La transfiguración del lugar común* y por otra, el planteamiento "revisionista" de *El abuso de la belleza*. Las dos obras serán, por tanto, los ejes sobre los que orbitará nuestra tesis, intentando señalar las razones del "olvido" de la dimensión estética en la primera de ellas. Pasemos ahora a contemplar los aspectos más significativos expuestos en *La transfiguración del lugar común*.

I. La transfiguración del lugar común

I.1. Epifanía

Fue una chispa, un instante. Aconteció.

Yo acontecí en ese instante.

Chantal Maillard.

La teoría de Danto construyó el eje central de su pensamiento a raíz de los acontecimientos ocurridos dentro del mundo del arte en los años 60. Sin lugar a dudas, en estos años se produjeron un conjunto de desplazamientos artísticos, con el pop, el arte minimal, o el conceptual, por ejemplo, los cuales constituyeron de forma coordinada un punto de inflexión dentro del arte contemporáneo. En esta década se produjo el estallido del arte tal y como se había concebido hasta la fecha: muchas obras de arte ya no lo parecían, y cualquier cosa podría en principio serlo. Se produce así la ruptura definitiva con el arte “estético”, sobre todo en el rechazo al formalismo tal y como lo habían defendido críticos como Clement Greenberg². Ése sería el escenario en el que se mueve Danto. Y él fue consciente, en un momento determinado y en un lugar concreto, de que se había abierto una brecha insalvable en el arte, un salto en el vacío que no tenía retorno posible. Este "acontecimiento" conmocionó de forma determinante a Danto, tanto que a partir de ese momento su obra sería, en gran medida, el tenaz intento de aclarar lógicamente el pensamiento derivado de tamaña impresión. La historia es bien conocida. Danto, como si de una secuencia cinematográfica se tratara, desea llevarnos de la mano al momento y al lugar que provocó ese viraje. Se trata de la visita a la *Stable Gallery* de Nueva York, donde descubrió la famosa (gran culpa de su fama, está claro, es responsabilidad suya) *Brillo Box* de Andy Warhol.



Ilustración 1: Andy Warhol, Brillo Box.

² Clement Greenberg fue el antiguo crítico de arte en *The Nation*, formado en la corriente formalista se erigió por méritos propios como el crítico del expresionismo abstracto.

La obra reproducía las cajas de estropajos que dicha marca vendían en los supermercados. Su encuentro con las *Brillo Box* condujo a Danto a la revelación de tres ideas fundamentales que compusieron las bases de *La Transfiguración del lugar común*: le hizo caer en la cuenta de que, primero, el arte ya no era estético puesto que en los museos se presentaban objetos que eran perceptiblemente indiscernibles a otros comunes, y por lo tanto que algunos objetos materialmente idénticos podían metamorfosearse en obras de arte mientras que otros permanecían en su condición original (Vilar 2010, 191). Por todo esto, Danto incide una y otra vez (igual que hacemos nosotros ahora) en el temor y temblor que despertó aquel suceso que marcaría su vida para siempre. Sin embargo, ¿por qué su mirada se posó sobre las *Brillo Box* y no sobre cualquier otro objeto expuesto por Warhol? Esa es una de las X que nuestro trabajo pretende despejar. Pero de momento, y para tener una perspectiva más amplia del tema a tratar, observaremos la repercusión que tuvo esta epifanía filosófica en lo tocante a la historia del arte.

1.2. El experimento de los indiscernibles

Lo esencial es invisible para los ojos.
Antoine de Saint-Exupéry.

Siempre se había definido el arte desde una propuesta estética basada en el gusto de la época: el renacimiento surgió en contraposición con el gótico, el barroco en contraste al renacentista...y así sucesivamente. Pero una vez llegado a este momento crítico que supone la epifanía dantiana, parece que esa lógica se acaba ¿qué hace que una caja de Brillo se convierta en la *Brillo Box*? ¿Dónde radica aquello que transforme un mero objeto en una obra de arte? ¿Qué hace que sea tan obra de arte como *El éxtasis de Santa Teresa*? ¿Es una propiedad, una cualidad, o una relación, la que opera semejante transformación? ¿Existen propiedades necesarias y suficientes para conferir a un objeto el estatus de obra de arte? Y si las hay ¿son estéticas? Danto nos conmina a plantearnos la pregunta de la definición del arte con toda la importancia y significación que la dota el momento presente en el que parece indefinible, al menos en los términos tradicionales, o estéticos. Es un privilegio, piensa Danto, poder plantearse esta cuestión en el momento en que vive. Por tanto, debemos sentirnos orgullosos como filósofos de que este tiempo nos haya proporcionado la pregunta en los términos en los que se nos plantea.

Para llegar a dar con la clave que nos lleve a una respuesta satisfactoria sobre por qué las cajas de Brillo se convirtieron en las *Brillo Box* Danto nos propone una situación hipotética, un experimento mental. Imaginemos, nos propone, una exposición en la que se exhibe varios cuadros rojos, idénticos entre sí en cuanto a tamaño, forma y color se refiere ¿Se trata de la exposición más aburrida y monótona de la historia? Probablemente. Lo cierto es que no parece especialmente seductora la idea de disfrutar la mañana de un sábado contemplando los lienzos en rojo. Porque,

¿serían todos iguales, no? ¿Qué los diferenciaría? Nada, en apariencia. Desde luego, nada perceptible a nivel visual; nada *estéticamente* perceptible. Hastiados como estamos y sin ganas de irnos de aquel sitio con esa tremenda insatisfacción, provocada por la perplejidad y la incomprensión, acudimos en ayuda del comisario de la muestra para ver si puede sacarnos del *maelstrom* mental en el que hemos naufragado. De esta manera, demandamos información acerca de la exposición. Indagando de este modo descubrimos que tales cuadros pertenecen a diversos autores y a diferentes periodos dentro de trayectorias artísticas, que fueron creados en muy diferentes etapas históricas y con las intenciones más diversas que se pueda uno imaginar, que pertenecen a distintos géneros y que sus títulos, como no podía ser de otro modo, difieren entre sí. Por lo tanto, el significado que dichas obras encarnan sería de lo más dispar. Nos encontraríamos ante el mismo objeto pero ante obras de arte muy disímiles (¿mismo cuerpo, diferente alma?). Nos vamos de la exposición consternados y con más preguntas que respuestas.

La tesis de Danto viene en nuestra ayuda pero es de una radicalidad extrema. La lección de esta historia es que un mismo objeto material se puede traducir en diversas obras de arte. Diversas obras de arte que se plasman en un mismo objeto material. Parece un mero juego de palabras pero no es así. Estamos ante la posibilidad de que un objeto material sea el que sea, o quizá parte de él, y sin virtud alguna en sí mismo, se convierta en obra de arte. ¿Cómo es esto posible? ¿Por qué es factible que de dos objetos, homólogos a nivel visual, uno se constituya (¡se "desarrolle"!) como obra de arte y el otro permanezca en su condición de mero objeto? ¿Qué condiciones habían provocado tal diferencia de estatus? Danto reflexiona sobre el tema de los indiscernibles, es decir, los objetos homólogos materialmente idénticos entre sí sin diferencia perceptible, *eppur* uno es un objeto y otro una obra de arte (Danto 1981, 25). La ineludible pregunta que se nos plantea a continuación es: ¿Cuáles son los estragos de esta teoría para la historia del arte?

1.3. La (feliz) muerte del arte

*Girando y girando en el creciente círculo
El halcón no puede oír al halconero
Todo se deshace; el centro no puede sostenerse
Mera anarquía es desatada sobre el mundo.*

William Butler Yeats.

Si Hume había despertado a Kant de su sueño dogmático, Warhol hizo lo propio con Danto. Pero, ¿por qué fue Warhol y no Duchamp con sus *ready-mades* quien provocó, según Danto, semejante momento de inflexión en la historia del arte? La respuesta es múltiple pero la limitaremos a un par de aspectos fundamentales.

En primer lugar, el gesto de Duchamp es visto por Danto como eso, como un simple gesto. Es el primero, eso sí, en querer convertir, a través de la distancia que le proporciona la ironía, objetos del

mundo cotidiano en obras de arte. Aunque su gesto no reverbera demasiado tiempo en la mente de Danto. Lo considera importante, sí, pero la excesiva voluntariedad del gesto unida al marcado ademán con que lleva a cabo su particular gamberrada artística le terminan por traicionar. Por otro lado, con Warhol el escenario del arte estaba ya maduro, la crisis de la teoría estética ya estaba encima de la mesa. Duchamp hizo su gesto cuando quizá la atmósfera artística no estaba aún digerirlo e incorporarlo a la misma. Su efecto fue retardado a un tiempo posterior donde pudo apreciar en todo su significado, esto es, con la llegada de Andy Warhol y el pop.

Por esta razón, el gesto duchampiano fue despreciado con singular frialdad por Danto, desechándolo al columbrar en su voluntad rompedora una burlesco gesto desafiante frente al gusto estético imperante. De esta manera, Duchamp fue valorado por Danto como un vociferante anarquista iconoclasta ávido por voltear las tornas del panorama artístico. Pero Danto nunca valorará a Duchamp por el problema ontológico que presenta sobre la mesa y que él se niega a admitir: el de los indiscernibles. Desde su punto de vista, Duchamp es el gesto, Warhol la filosofía.

Solo así podemos entender la brecha conceptual que según Danto se ponía de manifiesto en la *Brillo Box*, al exhibirse en un museo un objeto de la vida cotidiana, comercial, diseñado para uso doméstico y sin ningún aspecto aparentemente reseñable a nivel estético. A partir de aquí, no puede haber ya ninguna sorpresa debido a que todo objeto es susceptible de convertirse en obra de arte. Parafraseando a Gerard Vilar: "El fin del arte es el fin del arte" (Vilar 2010, 193).



Ilustración 2: Marcel Duchamp, Fuente.

Aunque no es la primera vez que asistimos a la muerte del arte: Hegel ya había vaticinado su muerte dos siglos atrás. La diferencia estriba en que Hegel pronosticó la muerte del arte enmarcándola dentro de su sistema total, en el que el arte era únicamente un momento necesario en el transcurrir del espíritu, una estación de paso para adentrarse ulteriormente en los confines de esferas de pensamiento mayores, tales como la filosofía o la religión. Danto, en cambio, pronostica la muerte del arte sin tener que recurrir a instancias superiores o relacionadas con el mismo. Siguiendo a Hegel, para Danto el arte muere en la medida en que su proceso de autognosis ha llegado a su culminación. Se ha alcanzado la plena "filosofización" del arte. En el momento en que el arte se transforma en realidad, se transforma, a su vez, en filosofía, pero eso no lo deja por debajo de otras instancias, sino que lo libera. Ya no se necesita de la destreza ni de la técnica del del artista para crear una obra. Nos encontramos en la era poshistórica del arte según Danto. Todo puede ser susceptible de convertirse en arte (mas, como veremos más adelante, no significa que todo lo sea).

El arte ha muerto. Pero lejos de percibir la defunción del arte como una catástrofe fatal, como haría toda la pléyade de nostálgicos y apocalípticos, la mirada de Danto respecto a la muerte del arte no puede ser más festiva. Por esta razón hablamos de la feliz muerte del arte. "Ya era hora" parece decirnos Danto. El arte, en el del despliegue lógico de su propia dialéctica, se ha librado finalmente de todos los corsés históricos, estéticos y artísticos para de esta manera, constituirse con plena libertad, al fin, en aquello que estaba predestinado a ser. "Llega a ser el que eres" nos aconsejaba Píndaro y parece que el arte asimiló por entero esta enseñanza. El fin del arte consistía en abocarse a su propio fin. El arte nació para morir: en pago de esa vida, bien está esta muerte.

Queremos dejar claro el cariz que toma la celebración. Danto no está festejando el particular nuevo tipo de arte surgido en la década de los 60 en contraposición con el hasta esa fecha había tenido lugar. Se trata de celebrar una nueva – y a la postre, definitiva- etapa en la que el arte ha desembocado irremisiblemente. Como hemos dicho, este acontecimiento supone un punto de no retorno para refugiarnos en la seguridad que aporta el cobijo de una ingenuidad artística. La ruptura ha tenido lugar y ya sólo se puede concebir la historia del arte como un momento previo al post-arte. ¡El arte ha muerto! ¡Viva el arte!

Como comprobamos, a raíz de la epifanía de Danto y a la consecuente proclamación del fin del arte, subyace una determinada concepción de lo artístico, en este caso, basada en una deslocalización total, según la cual un objeto puede convertirse en obra de arte, sin ningún signo de especificidad (¡no ya artística, también estética!). Esta concepción se oponía a la del formalismo, imperante en los años que van del dadaísmo al arte pop.

Los formalistas abogaban por la especificidad estética de las obras de arte. Según el planteamiento de una de sus figuras más influyentes, el crítico americano Clement Greenberg, además la Modernidad las hacía evolucionar según los propios principios de cada arte particular, y así cada

disciplina artística, debía proyectarse hacia su medio específico. Por ejemplo: en el caso de la pintura se tenía que tender hacia la pictoricidad; tal fue el caso ejemplar del expresionismo abstracto siempre tendente a opacar la transparencia de la representación para así descubrir la pintura como pura y libre masa proteica. Pintura y nada más que pintura. Texto y no pretexto. Por este motivo, la disolución de lo artístico defendida por Warhol-Danto, suponía un serio ultraje a la manera que tenían de entender el arte la gran dupla artístico-teórica de años atrás, la formada por Pollock-Greenberg. Danto se constituye de esta manera como el profeta de la segunda venida que conecta, tras la tierra baldía y estéril del expresionismo abstracto, con el inicial impulso transformador de Duchamp. Después de esta breve contextualización, volvemos al terreno concreto de la definición

I.4. La problema de la definición del arte

*Desdeño las romanzas de los tenores huecos
y el coro de los grillos que cantan a la luna.
A distinguir me paro las voces de los ecos,
y escucho solamente entre las voces, una.*
Antonio Machado.

Aunque hasta mediados del siglo XX no se planteó como un verdadero problema, la cuestión de la definición del arte no es tampoco un hecho novedoso. Clive Bell³ en su libro *Arte* (1914) ya había remarcado la importancia de hallar una propiedades mínimas y compartidas que fueran capaces de dar con la cualidad esencial de toda obra, distinguiéndola de otra clase de objetos. Lo que cambia efectivamente es la urgencia de la definición en la nueva escena artística de los 60 y el nuevo modelo de definición que semejante contexto artístico necesita (Rubio 2005, 58).

Y es que a partir de esta década se habían ido desarrollando una serie de movimientos artísticos (decíamos, arte pop, conceptual, minimal o arte de acción) que abrían rutas desconocidas a la par que misteriosas. La atmósfera teórica del momento se hallaba en plena ebullición: en semejante escenario urgía dar una respuesta que explicara de forma satisfactoria el apogeo artístico en el que se hallaban inmersos por aquel entonces. Aunque las voces que clamaban por un replanteamiento de la teoría artística eran de lo más variadas, el común denominador de todas ellas era, si no su reconsideración de la estética, sí al menos una evolución respecto a las teorías formalistas que habían reinado hasta la fecha. Stephen Davies,⁴ en una ingeniosa propuesta taxonómica, propuso una clasificación para la multitud de las teorías del arte que las dividía en teorías esencialistas/no esencialistas, teorías funcionalistas/procedimentales y teorías estéticas/no estéticas. Sin poder entrar a fondo en estas distinciones, difusas en ocasiones, sí adelantaremos algunos de sus rasgos para ponerlos en relación con la propuesta que hizo Danto al respecto en *La transfiguración del lugar común* (Rubio 2005, 59).

³ Clive Bell, renombrado crítico de arte del círculo de Bloomsbury junto a Roger Fry.

⁴ Stephen Davies, *Definitions of art* (1991).

I.4.1. *Propuesta no-esencialista*

Por un lado, encontramos las propuestas antiesencialistas de los (neo)wittgenstenianos, y nos limitaremos a señalar los más importantes. Entre ellos, Morris Weitz⁵ defendió que lo que denominamos arte no es más que una conjunción de elementos que comparten “aires de familia”, actualizando la noción de “juego” del propio Wittgenstein. Arte es, por tanto, un “concepto abierto”, incapaz de ser delimitado por una suerte de esencia ulterior a estas semejanzas familiares (Rubio 2005, 61). No hay, en definitiva, condiciones necesarias ni suficientes para el arte. Según él, podemos prescindir de una teoría del arte, nos podemos manejar satisfactoriamente sin ella (Danto 1981, 99).

La idea de los neowittgenstenianos tuvo cierto eco en la propuesta más reciente de Berys Gaut,⁶ quien defendió la teoría de que el arte era un concepto racimo (*cluster*). De nuevo, no habría condiciones necesarias ni suficientes para determinar qué sea el arte, en cambio, sí habría unos criterios para determinar las condiciones -disyuntivas y nunca exhaustivas- para que algo lo sea. (Rubio 2005, 64). La obra, pues, estaría en relación con los criterios, aunque las formas y el grado en que se da la relación puedan ser múltiples; bastaría con que alguno de los criterios, siempre ampliables, pudieran asignarse a las obras. Pero la apuesta de Danto es más ambiciosa. En la época donde parece que no cabe definición, él se va a atrever a dar una.

Ahora, en primer lugar, si de lo que se trata es de dar una definición del arte, Danto se opone al modelo neowittgensteiniano, el cual elude la cuestión que, para él, Danto, el problema de la definición del arte es el gran problema de la filosofía del arte de su tiempo. Critica además que las concepciones (neo)wittgensteiniana no podrían constituirse como piedra de toque para diferenciar los objetos de las obras de arte. Danto sugiere que con el descubrimiento de las *Brillo box*, homólogos indiscernibles perceptivamente, aunque ontológicamente distintos, el modelo neowittgensteiniano sería incapaz de reconocer una obra de arte. Es por ello que Danto ironiza acerca de que los (neo)wittgensteinianos saben lo que es el arte hasta que se preguntan realmente por él. Por tanto, el experimento de los indiscernibles socavaría de todo punto su método inductivo, intuitivo e imitativo, basado en los “aires de familia” o en el concepto racimo. Estas teorías de la no-teoría se revelan, a ojos de Danto, incapaces de dar una respuesta satisfactoria a las demandas que reclama el arte surgido en la década de los 60. Lo que ellos tendrían por una concepción del arte no pasaría de ser, en opinión de Danto, una generalización accidental.

5 Morris Weitz, “The Role of Theory in Aesthetics”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 15 (1956).

6 Berys Gaut, *The routledge companion to aesthetics* (2000).

I.4.2. *Propuesta funcionalista*

Monroe Beardsley,⁷ desde una concepción estética del arte, fue un singular teórico funcionalista que cifró la definición del arte en las propiedades estéticas del objeto. Su propuesta se fundamentó en investigar unos criterios verificables de forma objetiva (unidad, complejidad e intensidad), los cuales nos permiten emitir juicios valorativos. Según la unidad, las obras tienen consistencia, es de una pieza, no tienen ningún elemento sobrante o superfluo. Respecto a la complejidad, toda obra de arte debe contener dentro de sí misma un amplio número de elementos diversos, por lo tanto, debe tener “variedad en la complejidad”. La intensidad nos dice que debe tener una cualidad remarcable, señalada, no puede no ser nada, tiene que ser algo, sea lo que sea. Estos tres criterios que son los que provocarían una respuesta estética en el espectador, se hallarían presentes en cualquier obra de arte. Por lo tanto, según Beardsley, no sería posible el fenómeno artístico sin la concurrencia del valor estético.

El desacuerdo con Beardsley es total. Según Danto, su propuesta basada en un funcionalismo estético es incompatible con el panorama artístico contemporáneo, revelándose incapaz de ajustarse a los tiempos que le ha tocado vivir. La propuesta estética de Beardsley, la cual imposibilita el fenómeno artístico si estaba ausente la confluencia de la estética, destierra el arte antiestético (arte conceptual, arte de acción, etc.) del espectro del arte; este tipo de arte, al no tener la capacidad de provocar la experiencia estética que se le presupone a lo artístico, no podría devenir arte. Esta afirmación no puede más que contrariar a un Danto para quien tres chinchetas en hilera pueden crear auténticos abismos de significado. El problema de Beardsley es que únicamente es capaz de contemplar el objeto en sí, la chincheta, ignorando que la obra ha de tener unas cualidades muy diferentes de las percibidas en el objeto. Por este motivo, la respuesta estética, para Danto, variará por completo si es provocada por una obra de arte o por su homólogo material, el mero objeto.

Por otra parte, Nelson Goodman abogó en *Los lenguajes del arte* (1968) por realizar un giro copernicano respecto a la cuestión de la definición del arte. La pregunta variaba en los términos en los que esta se daba. Ya no era importante averiguar “¿Qué es el arte?” sino “¿cuándo hay el arte?”. Goodman rehuía igualmente el problema de la definición, no se planteaba ya las propiedades, intrínsecas de las propias obras que se constituyeran en condiciones necesarias y suficientes en una definición de lo artístico sino que buscaba las condiciones de posibilidad en las que se producía el fenómeno artístico, como forma de simbolización o de hacer referencia al mundo, lo cual era su función. En efecto, para Goodman, son los símbolos, objetos en lugar de otros y que por tanto referencian, los encargados de, en un sistema irreducible de clases con diferentes reglas sintácticas y semánticas, cifrar nuestro contacto con lo real, y por ende, con lo artístico. Y será, en última instancia, la interpretación de los mismos, lo que revelará su significado, esto es, la referencia de los

⁷ Monroe Beardsley, *Aesthetics: problems in the philosophy of criticism* (1958).

símbolos. Es por eso que la misión que Goodman emprendió consistía en rastrear los síntomas, abolidas ya las condiciones suficientes o necesarias, que se suelen acompañar a las obras de arte. Síntomas a los que, a pesar de todo, denominó “de lo estético”.

Si bien Danto comparte muchas de las herramientas teóricas empleadas por Goodman, difiere de parecer respecto a la reformulación de la pregunta al rehuir la definición del arte. De este modo, Danto se pregunta si la propuesta de Goodman podría dar respuesta al fenómeno de los homólogos indiscernibles; la respuesta, como era de esperar, es negativa.

I.4.3. *Propuesta procedimental*

Por último, nos detendremos en una de las teorías procedimentales más importantes, la teoría institucional de George Dickie: "Una obra de arte es un artefacto al que se le ha conferido el estatus de candidato para la apreciación por parte de una(s) persona(s) que actúan en nombre de cierta institución social [el mundo del arte]".⁸ Su propuesta requiere una antropología cultural que investigue las diferentes prácticas artísticas para así conocer su extensión básica. Esto es así porque Dickie teoriza de abajo a arriba, extensionalmente: no por la propiedad *p* convertimos algo en obra de arte, es más complejo y empírico (Rubio 2005, 71). Dickie asume, por tanto, la circularidad de su teoría desde el primer momento, no por nada uno de sus libros se llama *El círculo del arte* (1984). Sin embargo Dickie modifica ligeramente su teoría en una segunda versión, enfatizando ahora que es el artista quien “confiere” la categoría de arte relegando en un segundo plano al aparato crítico (institución, marchante, revistas, museos). Aún así, no abandona la concepción de artefactualidad, a pesar de que no esté ligado *per se* con la propia teoría institucional.

A diferencia Dickie, el cual consideraba el arte como una actividad que sólo podía entenderse en el marco de prácticas institucionales y sociales que conformaban el mundo del arte, para Danto, éste sería un mundo en el que las razones y argumentos pesan más que las instituciones o los lobbies; solo así se logra explicar que unos objetos caigan en el feliz espectro de las obras de arte y otros nunca consigan elevarse a tal categoría. En resumidas cuentas, la respuesta nunca deja de ser histórica pero a su vez es fruto de una dialéctica expresada en juicios, interpretaciones y explicaciones. Por lo tanto, nunca se cae en la circularidad de Dickie: una obra de arte se constituye como tal por medio del mundo artístico, pero a su vez, como enseguida veremos, gracias a las distintas cualidades de las obras de arte respecto de los objetos, sustentadas en una diferenciación significativa-interpretativa.

Por lo tanto, Danto achacará a Dickie su radical institucionalismo que ha impregnado todo el espectro artístico. Para Danto, en cambio, si bien comparte la noción de mundo del arte, aclara que para él la transfiguración no es institucional sino ontológica. Por otra parte, al no abandonar la

⁸ George Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* (1974).

concepción de artefactualidad, si algo pretende transformado en obra de arte, Dickie sería incapaz de aceptar obras de arte cuya ausencia de materialidad les impida convertirse en arte, tal es el caso de obras como *Thoughts* de Robert Barry, autor de obras no materiales, contradiciendo así la necesaria artefactualidad de lo artístico.

I.5. La definición del arte de Danto

Yo sé quién soy.
Miguel de Cervantes.

Tras exponer algunas de las más señaladas teorías del arte con las que competiría, es hora de exponer la propuesta de Danto. Los tres epígrafes anteriormente señalados nos han adelantado parte de las claves que fundamentarán su definición del arte. No obstante, para detallar su teoría daremos cuenta de nueve aspectos que, aunque interrelacionados y dependientes unos de otros, clasificaremos a su vez en tres diferentes vertientes, según sean relativos al contexto, la autoría y la recepción.

I.5.1 Contexto

a) Mundo artístico

Como decíamos, Dickie apelaba en su concepción institucional del arte a un concepto que había sido acuñado por Danto. Y en efecto, tiempo atrás, en su conferencia "The Artworld" (1965)⁹, Danto afirmó que la historia del arte se halla inscrita en un contexto donde creadores, espectadores, críticos, comisarios y un largo etcétera se desenvuelven en el juego del arte. Y sólo manejándose en tal sistema tendrá lugar aquello que se tenga por arte. Por lo tanto, los umbrales artísticos únicamente se estructurarán y determinarán en un constante y difuso devenir. La pregunta que ahora nos acucia es la siguiente: ¿Quién determina el mundo del arte? Todos y nadie. La respuesta fácil sería afirmar que tras las bambalinas podemos esperar encontrarnos con una miríada de relaciones en las que los juegos de poder/saber se erigen como jueces invisibles del complejo mundo del arte (¿más voluble que el bursátil?).

A diferencia Dickie, decíamos, para Danto priman en el mundo del arte las razones y argumentos por encima del gaseoso modo institucional de proceder. Esto es, juicios, valoraciones e interpretaciones dados en un contexto social e histórico. A este respecto, es pertinente traer a colación el célebre aserto de Heinrich Wölfflin¹⁰ que indica que no todo es posible en cualquier momento (Danto 1981, 80). Asumido este principio, perfectamente podremos encontrarnos con supuestas obras que finalmente no puedan alzarse con el ansiado galardón que certifica la

⁹ Respuesta filosófica al problema de las *Brillo Box* que supuso el embrión de *La transfiguración del lugar común*.

¹⁰ Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales para la historia del arte*, (2007).

participación en el mundo artístico por el simple hecho de encontrarse ya pasadas y caducas para en mundo que les niega su acceso; o por el contrario, obras en potencia que no han encontrado aún su momento para desarrollarse en cuanto a tales, quedando relegadas a condición de simples objetos a la espera de un progresivo despliegue de las fronteras del perímetro artístico.

Danto habla entonces de "obras en potencia", esas que aún no encuentran su espacio en el mundo del arte por no estar aún maduro para ellas. Este tipo de aplazamientos artísticos, sumamente estimulantes desde el punto de vista filosófico, lo ilustra Danto con la obra de Robert Morris en la que exhibía un montón de marihuana. Esta obra, señala Danto, nunca podría haber obtenido el estatuto artístico en el contexto de la campaña inglesa del siglo XVII (Danto 2000, 24).

b) Estatus

Según Danto, nuestro juicio difiere si juzgamos un objeto o una obra. Por este motivo, deberíamos ser capaces de, en primer término, establecer una primera acotación para así delinear el tipo de respuesta apropiada respecto aquello que estemos contemplando. Para desenmarañar esta problemática Danto arguye una plausible explicación: la realidad ocasiona un tipo de reacción diferente al que suscita una broma, un juego o un sueño. El común denominador de estas reacciones hundiría sus raíces en la clara y distinta conciencia que nos advierte de la falsedad de lo percibido. Estas "otras realidades" opuestas a la realidad, *lato sensu*, tendrían un estatus ontológico diferente. El arte, nos explica Danto, compartiría esta "estructura de la falsedad" aplicada a los casos ya citados. Hay otros mundos, pero están en éste; uno de esos otros mundos sería el del arte. Es esta conciencia de (necesaria) dislocación respecto a la realidad la que permite al arte constituirse como tal. Y precisamente por ello reaccionamos como lo hacemos, asumiendo este principio de falsedad consustancial al hecho artístico.

Patentizar estas otras realidades, estos otros mundos, necesita una serie de convenciones interiorizadas: comillas, marcos, vitrinas, escenarios, etc. Todos ellos señalan que no se ha de responder de la misma manera que lo hacemos ante lo real. Son unos indicadores externos que funcionan como paréntesis de la realidad, como grandes inhibidores de creencia que nos gritan a los cuatro vientos: ¡Esto es falso! La pregunta ahora es: ¿Cualquier cosa dentro de los paréntesis es arte? No. No todo espacio acotado por estos inhibidores se constituye necesariamente como arte. Para despejar nuestras dudas tendremos que recurrir al marco institucional, pero no sólo.

c) Horizonte hermenéutico.

Según Danto, la labor de exégesis se ve inscrita en un amplio panorama que abarca las más variadas causas socio-históricas. La obra se incardinaria, por lo tanto, en un contexto al cual debe plegarse y con el cual tiene que rendir cuentas. Su pasado, su presente y su futuro están en liza y la obra ha de

dar respuesta a las más variadas cuestiones. También interpela al contexto del autor, al de la creación, publicación y ambientación de la misma obra y al de la recepción en el contexto en la que ésta se perciba. Numerosos elementos en juego que dan cuenta de los complejos hilos que conforman el horizonte hermenéutico en el mundo del arte.

Pero, ¿qué es la obra, se pregunta Danto? ¿Es el texto más el contexto? Lo que es indudable es que hay una serie de factores que penetran en lo que audazmente podríamos denominar "psicología de la obra". Dicha psicología, dependiendo del amplio espectro exegético que hemos desplegado, influiría a su vez en la constitución de los más diversos contextos artísticos. Lo cual, será ilustrado por Danto con el ejemplo de una obra -en principio obra- rupturista, atrevida, autoconsciente, excitante y cínica. Y aquí Danto se pregunta si la adscripción de esta obra a la autoría de un niño, Cézanne o de Picasso podría llegar a ser un factor determinante a la hora de la valoración de la obra. Para él, no hay lugar a duda: dependiendo de su diferente adjudicación, el objeto en cuestión saltará a la categoría artística o quedará relegado a su condición primera de objeto. En este caso concreto, solo Picasso podría acoger bajo su "amparo artístico" un objeto como el mencionado y "transfigurarle" en obra. De esta manera, Danto refleja la importancia de la proyección del *corpus* de un artista para lograr que un objeto x se considere arte (Danto 1981, 75).

Por tanto, es la *interpretación* la que hace la obra, a partir siempre de un objeto material. La transfiguración se produce por medio de la atribución de un significado al objeto, en el marco de un mundo del arte que, efectivamente, da pie a esa interpretación. De nuevo nos encontramos aquí con Hegel, según el cual, el arte no es más que filosofía en forma sensible, concepto que actualizará Danto como "significado encarnado". Filosofía o significado, únicamente podremos desentrañar su sentido por medio de la interpretación. Este complejo proceso hermenéutico únicamente será posible si la historia del arte, además de evolucionar dialécticamente, también interioriza su propio despliegue como consciente configurador de lo posible.

La ilustración viene de la mano del relato de Borges *Pierre Menard, autor del Quijote*. Pierre Menard, a diferencia de Avellaneda, no prosigue las andanzas del asendereado caballero de la triste figura, lo que hace es crear ¡la misma obra de Cervantes! pero en otro contexto diferente. Aquí se da cuenta de la importancia de lo que hemos venido en denominar como horizonte hermenéutico. Este *Quijote* es y no es el mismo del de Cervantes. Es el mismo como texto mas no como obra. Esto se debe a que la distancia, el foco y la intensidad han variado en todos sus aspectos: todas las relaciones basadas en el autor, su contexto personal nacional o histórico, su bagaje del autor, su intenciones, etc, junto a las modificaciones de relación que suponen respecto a la nueva visión que se establece con el receptor y sus expectativas. Borges afirmará: "Este *Quijote*, a diferencia del de Cervantes" ¡a diferencia! exclama Danto. Todo ha cambiado mientras que el texto permanece inalterado (Danto 1981, 68).

I.5.2. *Autoría*

a) Intencionalidad

El problema de los homólogos indiscernibles solo se puede producir cuando al menos uno de ellos es representativo. Una cualidad representativa, por definición, siempre remite a algo, "va" de algo. Lo que en filosofía de la mente se denomina *aboutness*: ya sea un contenido, un tema o un significado. Esto diferenciaría, para Danto, una inscripción de una serie de marcas: aunque ambas se puedan superponer logrando una total identificación visual sólo una de ellas podría ser leída -en pureza-. Una remite a algo y la otra no, una se constituye como sucesión de caracteres y la otra como un encadenamiento azaroso -y felizmente privilegiado en este caso- de marcas (Danto 1981, 205).

El homólogo que tenga de esta manera la función representativa se conformará con propiedades estructurales de las que siempre carecerá su homólogo no representativo. De otra manera serían totalmente indiscernibles. El problema que se nos plantea es: ¿Cómo distinguimos las obras de arte -siempre representativas- de las meras representaciones? ¿Cualquier representación deviene por defecto en obra de arte? Obviamente, la respuesta a estas preguntas ha de ser negativa. De algún modo se ha de establecer una diferenciación entre las representaciones artísticas y las que no lo son. A este respecto, Danto acude en ayuda de una noción de Nelson Goodman: la "saturación", es decir, la densidad de propiedades significativas que entran en juego en el casi infinito juego de la interpretación (Vilar, 2010, 194), (similar a lo que, prácticamente un siglo antes, Clive Bell había cifrado como el común denominador de toda obra artística: la "forma significativa"). Dicho concepto nos remite a la riqueza expresiva de la obra de arte gracias a su abundancia significativa, inagotable en el horizonte hermenéutico y en su infinita gama estilística; en contraposición con la rigidez de significado de la representación no artística debido a la sinonimia representativa, marcada por una correspondencia estricta a la que se encuentra inevitablemente encadenada. Danto se antepone a posibles críticas:

"Desde luego, podemos imaginar a alguien en el espíritu de la contraejemplificación filosófica pintando una obra sobre nada y que sea sobre la nada. Pero hay un problema a la hora de distinguir entre no ser sobre nada y ser sobre la nada, y me inclino por el punto de vista de que la nada es aquello sobre lo que es la pintura, como en un ensayo de Heidegger". (Danto 2000, 22)

De este modo, si la respuesta nos la da el concepto de saturación nos vemos en la obligación de preguntarnos qué logra finalmente que un objeto detente rasgos de saturación. La respuesta viene de la mano de la intención. Es este concepto el que da cuenta acerca de si el emisor se propone algo respecto a tal representación que produce o no. La obra no sólo ha de representar, también ha de expresar algo sobre ese contenido. Hay una actitud para con lo representado: una intención

subyacente incapaz de ser sustraída de la propia representación.

¿Qué distingue *A sangre fría* de Truman Capote de cualquier *faits divers* literariamente rico? Según Danto: "La obra de arte utiliza el modo de presentación del contenido del objeto no artístico para plantear cómo se presenta el mismo" (Danto 1981, 215). Esto es, hay una intención subyacente de carácter rupturista en la que se juega con las fronteras entre los géneros artísticos creando así un problema filosófico de hondo calado al indagar en las propiedades de estos límites. Es por ello que la obra de Capote se encuentra preñada de significado y es capaz de generar diferentes interpretaciones. De este modo, mientras que cualquier crónica de sucesos carece de todos estos elementos, *A sangre fría* se alza con un puesto de honor en el Nuevo Periodismo por presentarse como la primera novela de no ficción, (condecoración que no obtuvo la crónica de Rodolfo Walsh *Operación Masacre* debido a que su autor no tuvo la intención de presentarla como una novela).

b) Título

El título, nos dice Danto, en ningún momento funcionaría como un simple y prescindible afeitado cuya única misión sería la de acompañar a la obra. Nada más lejos de la realidad. Para Danto, el título se conforma como un elemento crucial en la intercesión entre artista y espectador. La razón de ello estriba en que el título, en un contacto directo con la obra, actúa como la mayor mediación entre el artista (y su intención) y el receptor de la misma; es por este eficaz recurso como conocemos la intención del artista, aquello que se ha querido manifestar en/sobre la representación. Y el título, al ser elemento clave en la mediación entre artista y receptor, se convierte en la pieza fundamental para realizar la interpretación de la obra. En otras palabras, la obra se estructurará de acuerdo con las pistas propuestas en el título, las cuales habrán de ser rastreadas por el espectador para la correspondiente interpretación. De esta manera, el título revela (o al menos sugiere) la intención del artista para que el espectador extraiga la significación a través de la interpretación.

Como podemos comprobar, la labor de intitulación (todo un arte en sí misma) altera radicalmente el significado de la obra en una compleja red de organización significativa. De hecho, con un simple experimento mental podemos comprobar las consecuencias que se producen en la estructura de significados con solo alterar el título de la obra: lo cómico se torna siniestro mientras que lo solemne muda en irónico (¡y cambiando únicamente el título!). Se constata así que la función del título es similar a la de un eje, sobre el cual, han de orbitar el resto de elementos que se constituyen en torno a él. De esta suerte, el título se configura como manual de instrucciones para la interpretación (una interpretación siempre necesaria ya que no hay recepción de obra de arte sin interpretación; prescindir de ella sería aplastarlo contra su homólogo material).

Danto nos exhorta a que inquiramos cómo hubiéramos interpretado *Paisaje con la caída de Ícaro* de Pieter Brueghel el Viejo si su título nos fuera desconocido, ¿en base a qué punto de apoyo

recrearíamos sus estructuras de significado? A un nuevo título le correspondería una nueva interpretación, y a una nueva interpretación, una nueva obra le seguiría. Por eso, Danto alaba la labor manierista de Brueghel en el que el gran acontecimiento del lienzo únicamente nos es revelado por medio del título, fenómeno que poetizaría Auden años atrás.



Ilustración 3: Pieter Brueghel el Viejo, Paisaje con la caída de Ícaro.

c) Causalidad

De nada sirve percibir la intención del artista por medio de la interpretación si las relaciones causales que se han producido hasta llegar al contacto directo con la obra no han sido cribadas en lo relativo a su autenticidad. Hemos de asegurarnos que la obra es producto del artista, ya sea materialmente o conceptualmente. De otra manera, estaremos atribuyendo significado a productos que no han sido el resultado de una historia causal, la cual creíamos cierta en un primer momento. Como comprobamos, este proceso de rastreo y autenticación de los hilos causales será determinante a la hora de discriminar las obras de arte de sus homólogos materiales. Y es que esta red causal puede entorse como una justificación de una concatenación de autenticidades a través de las cuales podemos tener las claves de una correcta interpretación (la cual, como hemos visto, solo puede darse ante una obra).

Es decir, de la misma manera que una fotografía ha de ser la huella de unas correspondientes partículas lumínicas, correlativas a la parcela de realidad captada por el objetivo, así ha de ser la relación entre el artista y su obra. En ambos casos debe haber la huella de algo que atestigüe la

historia causal, que dé cuenta de la "impresión" generada (Danto 1981, 86). Este proceso causal determinará la intención y la interpretación de la misma obra; por lo que esta condición causal, que muchas veces se presupone, deviene en un elemento crucial en el curso de cualquier interpretación. Danto se propone ilustrar la relevancia de la historia causal con la distinción existente en la filosofía de la acción entre los movimientos corporales y las acciones. Parecen homólogos indiscernibles pero su historial causal delata su desigual procedencia. Descubrir que una obra de arte significa que tiene unas cualidades a las que atender de las que su homólogo sin transfigurar carece. Por lo tanto, nuestra respuesta será. Y es que la transfiguración no es institucional, es ontológica (Danto 1981, 79). Por ello, autenticar las relaciones causales del mundo artístico nos dispondrá para juzgar a uno de los homólogos como lo que en realidad es: una obra de arte.

I.5. 3. *Recepción*

a) Conocimiento

Existe una relativa variedad de elementos que arrojan luz a la hora de enfrentarnos a una obra de arte. Algunos de ellos son los siguientes: el contexto histórico de la época artística, la biografía del artista para concebir algunos de sus rasgos psicológicos o el *corpus* que conforman sus obras. Este caudal de conocimientos, junto a otros aquí no indicados, contribuyen en gran medida a enriquecer la interpretación de la obra de arte. Y será labor del espectador convertirse en un receptor crítico y preparado, por medio de la adquisición de los conocimientos necesarios, para responder (y corresponder) a la obra como esta se merece. Da la sensación de que le debemos una cierta actitud cognoscitiva a la obra: así como el artista nos otorga la obra, nosotros hemos de dispensarle una respuesta -y cuanto más documentada e ilustrada mejor interpretación haremos de la obra-. Visto lo cual, la relación con la obra de ningún modo será ingenua o transparente sino que se hallará cargada (inevitablemente) de toda la teoría que arrastre el espectador consigo. Por ejemplo, instruirse en los estudios clásicos nos permitirá una mayor intuición y penetración hermenéutica en aquellas obras en las que tales conocimientos se vean reflejados en ellas. Acude a nosotros el famoso apotegma de Bernardo de Chartres: "somos como enanos a los hombros de gigantes. Podemos ver más, y más lejos que ellos".¹¹

Esto nos lleva a establecer una distinción entre dos lenguajes: el filosófico y el no filosófico. Según Danto, habría una suerte de "homólogos verbales" cuya distinción significativa estribaría en la historia causal que los precede: nuestro mundo, nuestro lenguaje y nuestra mirada se hallarían atravesados por toda la carga teórica provista en nuestro caudal intelectual. Es decir, nuestra reacción ante la obra dependería de la altura nuestro gigante (pigmeo, si nuestra suerte ha sido

¹¹ Célebre sentencia atribuida a este filósofo neoplatónico del s.xii, del que disponemos de escasa información acerca de su pensamiento y su vida. Una de las razones por las que pasó a la posteridad fue por esta frase, tan atribuida a Newton.

adversa). De esta manera, no sería lo mismo que Samuel Johnson¹² diera un puntapié a una piedra o que George E. Moore¹³ alzara la mano para deslegitimar el fenomenalismo de Berkeley a que un espíritu vulgar de escasos conocimientos o sensibilidad filosófica sancionase del mismo modo su realidad circundante. Lo que diferenciaría a la genial intuición filosófica de la pedestre perogrullada, homólogos indiscernibles, sería su historia causal, en este caso, el conocimiento de cada uno de los contendientes (Danto 1981, 167). Podríamos instar, en una heterodoxa lectura del famoso poema de Baudelaire, a que nadie ose burlarse de los albatros, reyes del azul cuando surca los cielos al tiempo que son percibidos como torpes y risibles animaluchos cuando descienden a cubierta; esto es, cuando son menospreciados por lo espíritus desmañados y apáticos que los asimilan como unos de los suyos.

La aseveración "esto lo puede hacer mi hijo de 5 años" enunciada ante una obra de expresionismo abstracto solo estaría revelando, en opinión de Danto, una flagrante insuficiencia de los conocimientos pertinentes para apreciar lo que se está contemplando y en consecuencia, para valorarlo como tal. Para desertar de esta actitud filisteas, que lo único que puede generar ante obras del expresionismo abstracto son valoraciones indigentes, será necesario asimilar varios elementos que se convierten en claves indispensables para la interpretación: reconocer razón de la fisicidad de la pintura, estimar el *drip* como llamada de atención de la misma, etc. Por ejemplo, únicamente será posible ahondar en el sentido de la opacidad pictórica del *action painting* de Pollock por medio de una profunda carga teórica, propia del lenguaje filosófico (Danto 1981, 163).

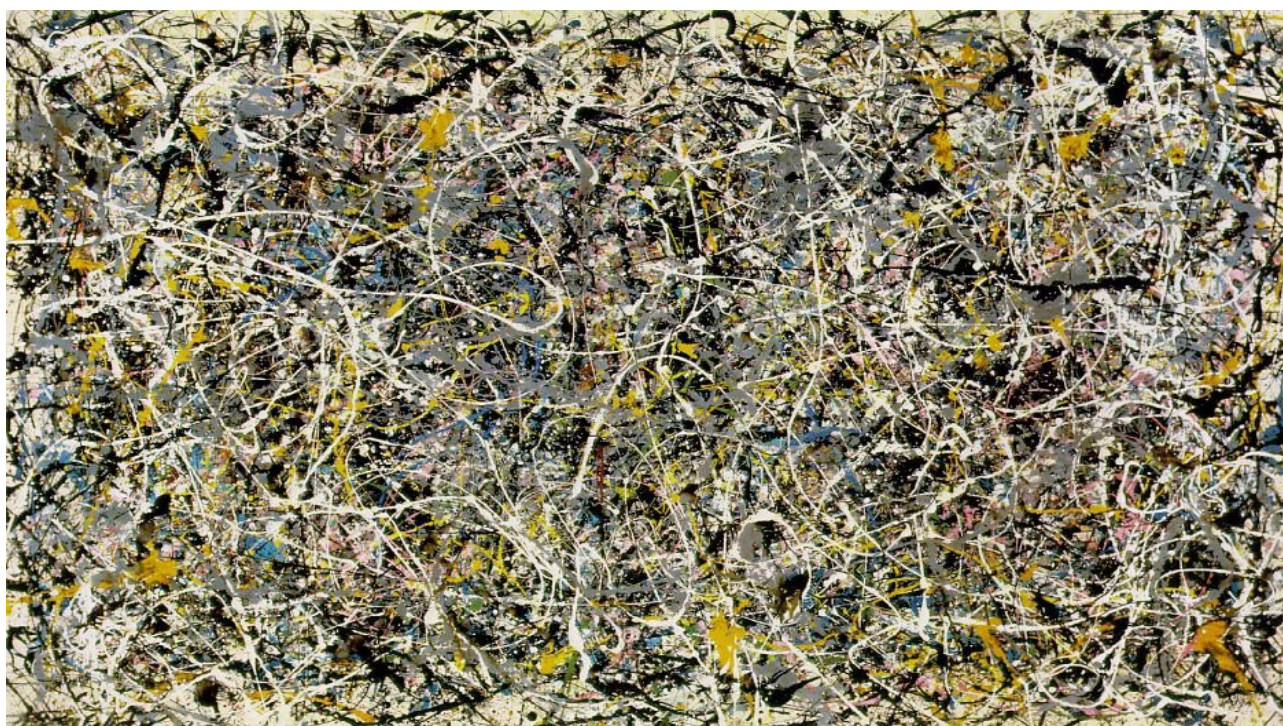


Ilustración 4: Jackson Pollock, Number 1

12 James Boswell, *Vida de Samuel Johnson* (2008).

13 George E. Moore, *Principia Ethica* (2002).

b) Género artístico

Una de las principales características de las vanguardias es que, en una investigación fronteriza de los géneros artísticos, una obra de arte podría ser adscrita a varios de ellos a un mismo tiempo. La vanguardia, por tanto, se ocuparía de explorar (¡y explotar!) los límites que establecían la jurisdicción de cada género artístico. Hibridaciones varias se crearon en dicha exploración: pintura abstracta, música atonal, verso sin rima. Este tipo de obras, siempre en el filo por lo rupturista y experimental, resultan de un especial interés filosófico debido a factores tales como el continuo cuestionamiento que provoca el juego transgénero, los lúdicos desplazamientos conceptuales que seducen a la inteligencia y a la siempre fascinante rebeldía que genera su inherente transgresión.

El hecho de percibir una obra como perteneciente a tal o cual género artístico determinará las expectativas que tengamos sobre ella. Sí, pero Danto aún va más lejos. Una dispar vinculación entre el género artístico y la obra decidirá tanto la estructura significativa como sus correspondientes valores normativos, los cuales habrán de guiarnos en la interpretación de la obra. Por todo ello, habremos de determinar de antemano el género artístico de la obra para disponernos de una u otra forma ante ella. Esta teoría guardaría relación con la expuesta por Stacie Friend¹⁴ respecto a los géneros ficcionales o no ficcionales. A su vez, para ella, si leemos una obra como drama psicológico o como melodrama o como *thriller* nuestra percepción de la misma obra variaría ostensiblemente. Es decir, nuestras expectativas nos condicionan y parece imposible prescindir de ellas a la hora de enfrentarse a una obra debido a que la clasificación precede al acto mismo de abordar la obra. Danto compartiría este análisis de Friend. En consecuencia, la responsabilidad de la adjudicación de tal o cual género artístico recalaría en el espectador, el cual, tal y como hemos visto, debe tener un caudal teórico necesario para aperebirse de los desplazamientos que se han provocado en la historia del arte. Aparte de esto, una de las claves de la interpretación se hallaría en el uso de la retórica, la cual puede determinar, si el espectador es capaz de captar su presencia, de decidirnos por la adscripción de un género artístico o de otro. Solo así interpretará las obras de modo que se ajuste a la intención del autor.

Una guía telefónica puede ser valorada como una extraña partitura, como una aburrida novela o como una insólita escultura. La cuestión es: ¿De qué modo la valoraremos? ¿Por qué? Varias pistas a rastrear provienen de los anteriores apartados: horizonte hermenéutico, intencionalidad, intención, etc. Pero la respuesta definitiva se nos da en el siguiente apartado, esto es, dependería de de la retórica empleada en la obra.

14 Stacie Friend, "Fiction as a Genre", *Proceedings of the Aristotelian Society* (2012).

c) Retórica

La función de la retórica radicaría en lograr que el espectador muestre una cierta actitud para con la obra, que esta sea vista bajo una determinada mirada, en este caso, la reflejada por la intención del autor. Para aclarar el papel que Danto atribuye a la retórica nos remitiremos, sin embargo, a conceptos que previamente Nelson Goodman elaboró¹⁵ en particular al concepto de expresión como ejemplificación metafórica.

Tal y como afirma Danto, escasa ha sido la aportación para la historia de la retórica desde lo teorizado en uno de sus textos fundacionales, la *Retórica* de Aristóteles. Esta obra habría de constituirse como un tratado de las pasiones del alma, las cuales, serían contempladas como resultado de los más diversos silogismos patéticos. Para el filósofo de Estagira, el efecto retórico sería feliz si el auditorio consiguiera captar el matiz retórico que logra esta pequeña transmutación: la de que x se vea bajo las cualidades de a. Danto, asumiendo esta idea como central, constatará las poderosas armas de seducción con las que se avitualla el retórico para alcanzar sus fines: la metáfora (recurso que nos obliga a acudir a un tercer término) y el entimema (silogismo falto de una premisa que debemos completar); se trata de incitar al espectador a una debida respuesta, lo cual para Danto será fundamental. Por medio de estos subterfugios, el retórico logra su misión: la fascinación de un cebo repleto de argucias consigue que el espectador, impelido por una fatal atracción, muerda el anzuelo con inevitable fruición.

Por ello, en ocasiones la retórica ha sido despreciada pero esta concepción negativa de los medios y fines de la retórica ha de ser matizada, si no desmentida *tout court*. Es cierto que la retórica tiene un componente importante de incitación, sugestión o fascinación, pero ello no ha de ser *per se* digno de reproche. De hecho, nosotros actuamos sin cesar como involuntarios retóricos con nuestras palabras, acciones, gestos y tonos de voz. Hablamos retóricamente sin saberlo. Respecto al terreno artístico, decíamos que una obra solo puede ser entendida si se entiende la metáfora que esta expresa. Por lo tanto, el proceso retórico será de todo punto infructuoso si el espectador no colabora en él, si no atesora el bagaje necesario para captar el gancho que el artista le arroja. La función retórica exigirá, por lo tanto, una coordinación entre el artista y el público, aún más preciso, probablemente, en el arte contemporáneo (Danto 2000, 13), precisándose así de un contexto cultural e histórico-artístico que permita el desarrollo de la función retórica de la manera más adecuada. Es así como percibir, comprender e interpretar el juego retórico ofrecido necesitará, como hemos visto, los precisos requerimientos teóricos por parte del espectador; solo así se establecerá de forma feliz la colaboración entre espectador y artista: el artista pone en la metáfora, plasmada normalmente en forma de entimema, aquello que el espectador ha de completar con su respuesta, también afectiva. De esta manera, el intento por comprender lo que la obra significa incluye el punto de vista que

15 Este pensamiento se halla recogido en su obra *Maneras de hacer mundos* (1990).

sobre ello, en principio, el autor estaría buscando que adoptemos.

La retórica, por tanto, se plasmaría en la expresión y se ejemplificaría en la metáfora. La expresión se constituye como la maquinaria precisa para producir la “saturación” aludida antes, ya que su influencia operaría no tanto en la representación como en el modo en el que ésta es presentada. La expresión de una actitud que se muestra sobre la propia representación, todo aquello que diferenciaría a la obra de arte de la mera representación; por ello reconocemos unas cualidades de expresión sin igual en la obra de arte. La expresión, pues, se erigiría como cristalización de la retórica y como antesala del estilo.

Aparte de la pura representación se impone algo del propio carácter en el mismo acto de su representación. Si sustraemos el qué de la representación quedaría el cómo: el estilo. Según Danto, el estilo es intensivo, no podría sustituirse (aunque sí imitar, en un alarde de depuración técnica, pero perteneciendo en el ámbito de las maneras). No es casual, por tanto, que unas de las acepciones de estilo sea la de carácter. Aquí el carácter del hombre no es su destino sino que su destino es que su estilo sea su carácter. El estilo es la forma en la que representa el mundo: "El estilo es el hombre" (Danto 1981, 282) afirma de manera grandilocuente Danto.

Y lo es porque no se puede trasvasar de manera alguna ni enseñar como las maneras. Es un don personal, espontáneo y sin mediación, lográndose una identificación total entre el estilo y el artista. A modo de ilustración podemos comprobar el diferente uso metafórico hicieron Cézanne y Rembrandt al pintar el primero a su esposa y el segundo a su amante. Por un lado, Madame Cézanne fue utilizada como motivo del cuadro de Cézanne, en el cual, este realizó una exhaustiva investigación sobre la geometría y la utilización de los colores; la pinta, por tanto, "como una montaña" como destaca Danto, sin mostrar en ningún momento rasgo alguno de profundidad psicológica. Por otro lado, Rembrandt pinta a Hendrickje Stoffels como Betsabé, o sea, en tanto que modelo de representación. La descripción que hace Danto del uso de la metáfora en este cuadro es magnífica: "Y esa *mujer*, con esas huellas de la vida encima, es Betsabé, una mujer de tal belleza como para inducir a un rey a matar para poseerla. Esa es la metáfora de la obra: mostrar a una mujer corriente y regordeta de Amsterdam como el objeto de deseo de un rey *ha de ser una expresión de amor*" (Danto 1981, 278).

A partir de aquí, el uso diferente uso de la retórica queda perfectamente reflejado en los dos lienzos: Cézanne retrata a su mujer como objeto para la investigación pictórica, mientras que por su parte, Rembrandt ensalza a su amante resignificándola en tanto que epítome de la belleza. (Danto 1981, 279).

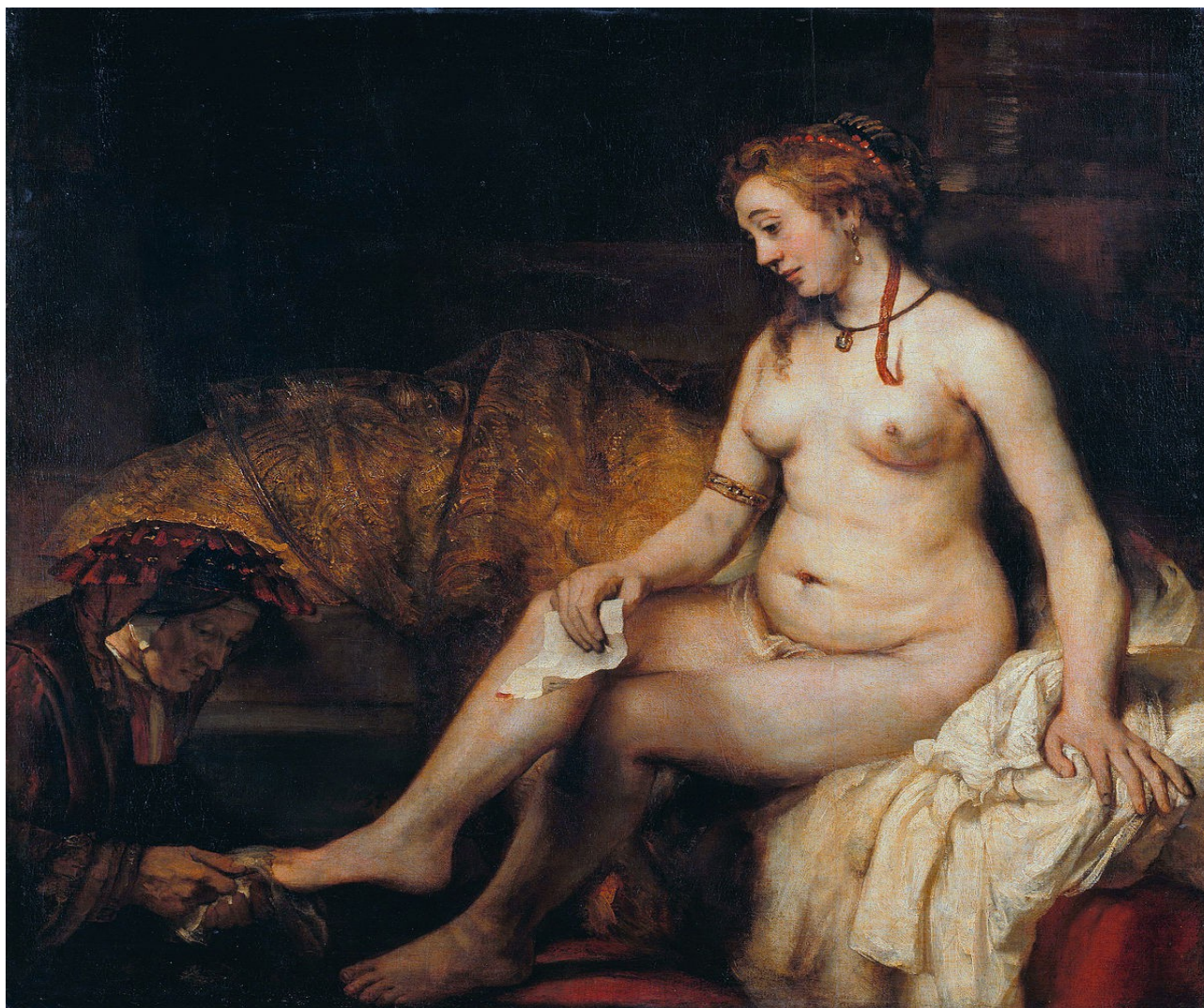


Ilustración 4: Rembrandt, Betsabé con la carta de David.

Como podemos comprobar, es aquí, en la retórica, donde vislumbramos el papel ejercido por las propiedades estéticas (hasta entonces omitidas en la definición del arte) que Danto concede en la expresión del punto de vista que se adopta sobre el contenido o significado de las obras de arte. Las propiedades estéticas vendrían a "modular" o "colorear" ese significado. Con ello, sin embargo, las propiedades estéticas no parecen jugar, en opinión de Danto, un elemento indispensable a la hora de la constitución misma del significado de la obra de arte. Más bien, su función se realizaría *a posteriori*, una vez contamos ya con el significado de la obra que la define como tal, quedando limitada su actuación a la "coloración" de ese significado que, como decimos, ya ha sido establecido, y el cual solo es susceptible ya de ser modulado con respecto a la actitud hacia el mismo. La dimensión estética de la obra, que además no es necesaria, aparece de alguna manera separada del contenido, y no modifica de hecho su apariencia. Es como si tras la interpretación el objeto se viera de manera distinta sin cambiar su apariencia. La transfiguración para Danto es ontológica, no perceptiva.

I.6. Conclusiones

*Es mejor debatir una cuestión sin llegar a concluirla,
que llegar a una conclusión sin debatirla*
Joseph Joubert

¿Qué es, por tanto, una obra de arte para Danto? Según Costello, uno de sus más aventajados comentaristas, para Danto una obra de arte significa a) ser acerca de algo y b) encarnar su significado. En otras palabras, algo es una obra de arte si 1) tiene un tema, 2) acerca del cual proyecta una actitud o punto de vista (tiene un estilo), 3) por medio de una elipsis retórica (generalmente metafórica), 4) la cual compromete la participación del auditorio en rellenar lo que falta (interpretación), 5) donde la obra en cuestión y su interpretación requieren un contexto histórico del arte (Costello 2008, 251). Expuestas las nueve facetas que conforman la definición del arte defendida por Danto y tras esta definición de obra artística, ya estamos en disposición para catalogar a Danto en la mencionada agrupación de pares opuestos relativa a la definición del arte expuesta por Davies.

En primer lugar, Danto es, sin lugar a dudas, un esencialista. Su impenitente interés por desentrañar la maraña artística del momento y para exponer una definición que ilumine las oscuridades del panorama artístico circundante dan buena cuenta de ello. Por otro lado, esta definición esencial está atravesada por conceptos que remiten ineludiblemente a factores históricos que los atraviesan, ya sean el del mundo del arte o el del fin del arte. De este modo, identificar en cada momento la obra de arte se encuentra inevitablemente sujeta a devenires históricos, sociales y culturales. ¿Danto sería esencialista en su interés por dar una definición pero no esencialista, contextualista o historicista en el tratamiento de la misma?

Por su parte, Danto es reacio al funcionalismo vacío que implica el mero cumplimiento de unas determinadas funciones para que un objeto se eleve a la categoría de arte. Por este motivo, Danto se muestra favorable a conceder al mundo del arte una gran importancia es su definición. Sin embargo, para no caer en el circular institucionalismo de Dickie, Danto se ve obligado a buscar unas cualidades o elementos propios de la obra que la determinen en cuanto que obra. Delimitar estas propiedades le lleva a su noción de significado encarnado, un significado desentrañable a través de una interpretación que propicia el propio mundo artístico. Por ello, si en un primer momento se adivina que Danto vuelca su definición "hacia fuera", hacia el mundo artístico, más tarde se trasluce que también lo hace "hacia dentro", gracias al alto componente simbólico inherente a la propia obra. ¿Nos encontramos con un Danto procedimental al tiempo que funcionalista?

Por último, clara es la apuesta dantiana de rehusar las coordenadas estéticas en favor de las simbólicas y sociológicas. Las cualidades inherentes al objeto y directamente perceptibles poco importan ya para determinar lo artístico como ilustra de manera ejemplar el experimento de los

indiscernibles. Por tanto, las propiedades estéticas no pueden definir el arte, es más, no son condiciones necesarias ni suficientes para la existencia del arte puesto que habría obras que carecerían de ellas. La estética, en definitiva, no parece formar parte necesaria de la escena del arte más que si acaso como parte de la identificación de la retórica de la obra; por lo que, en el fenómeno artístico, las coordenadas estéticas se encontrarían radicalmente desplazadas a este momento posterior a la interpretación que constituye la obra misma. La pregunta que cabe hacernos es, sin embargo, si semejante desplazamiento saca verdaderamente a la estética de la definición del arte tal y como lo entiende Danto.

II. El papel de la estética en la definición del arte

II.1. La estética y la encarnación del significado

*La estética es para el arte lo que la ornitología para los pájaros
Barnett Newman.*

Varios problemas acechan a la propuesta de definición que Danto planteaba en *La transfiguración del lugar común*. Algunos de ellos han sido convenientemente resueltos a lo largo de la exposición, otros, sin embargo, nos traspasan una vez hemos establecido su completa argumentación. Si bien es cierto que por falta de espacio no podemos exponer todas las objeciones que el planteamiento de Danto ha recibido, sí queremos al menos dar testimonio de algunas ellas especialmente relevantes para el desarrollo de nuestro trabajo.

Una primera objeción vendría a cuestionar la propia estructura de la definición de arte ofrecida por Danto ante la posibilidad de que hubiese cometido la falacia de petición de principio. Dicha falacia consiste en afirmar aquello que ulteriormente se quiere demostrar. Para este propósito, el autor se vale de la misma proposición tanto en la premisa como en la conclusión del argumento. De este modo, no se logra avanzar en ningún punto debido a que la propia conclusión se debe a un voluntarismo yermo que fracasa por culpa de una enfermiza tautologización del propio devenir lógico. A nivel formal, bien puede ser el razonamiento perfectamente válido, pero a todas luces será baldío; de poco nos sirve un razonamiento que termina en la circularidad de un sempiterno dialelo en la que $a=a$. Por todo ello, no hay demostración ni prueba de algo que ya se ha dado por hecho, y que cuando queremos demostrar, ya se ha avanzado en la fundamentación teórica partiendo de una proposición improbadada. En el caso de Danto, la falacia se daría porque existe una voluntad probatoria acerca de aquello que sea una obra de arte, y sin embargo, parte de objetos que, para él, ya parecen formar parte del mundo del arte. A pesar de los nueve aspectos o dimensiones que terminan por transfigurar el objeto en obra, planea sibilinamente la sospecha de que lo único que hacemos al teorizar estas vertientes es comprobar o verificar algo que ya sabíamos de antemano:

que algo es una obra de arte. Si bien Danto no explicita su respuesta sí parece dejar caer una estrategia similar a la empleada por Goodman cuando este señala la noción de síntoma para dar cuenta de "cuándo hay arte". De este modo, existirían una suerte de indicadores que podrían hacer percibir de manera intuitiva, presintiendo -vislumbre mediante- que el objeto en cuestión puede ser una obra de arte aunque en ningún caso garantizaran o prefiguraran de forma suficiente la transfiguración. En efecto, la transfiguración supone un paso más, y Danto es así más ambicioso que Goodman y persigue una definición de arte con condiciones necesarias y suficientes, no síntomas.

También se podría objetar a Danto que realmente no toda obra de arte ha de encarnar un significado, que puede haber obras sin significado, pensando por ejemplo en el arte decorativo. Las preguntas que se ciernen al respecto son múltiples: ¿toda obra de arte ha de encarnar un significado? ¿No puede haber obras sin significado? ¿En qué lugar queda el arte decorativo? Pero aquí no vamos a seguir ninguna de estas líneas y vamos a asumir de entrada la definición de Danto que básicamente entiende la obra de arte como un "significado encarnado" para intentar ver si la irrelevancia de la dimensión estética de la obra es consistente con ella. De manera que, las objeciones más relevantes para nuestros objetivos tienen que ver con algunas de las reflexiones vertidas sobre la noción misma de significado encarnado, concepto, como vemos, clave para la definición de obra de arte y uno de los conceptos más celebrados de la teoría de Danto. Respecto a cómo Danto plantea esta noción, las críticas se han realizado desde muy diferentes posiciones. Veamos pues algunas de las más importantes centradas en la cuestión de la necesidad (o no) de las propiedades estéticas para que un objeto se transfigure en una obra de arte.

II.1.1. *Estética y retórica*

El postmodernismo, había abogado por establecer un divorcio entre el arte y la estética en pro de un arte que hablara más a la mente que a los sentidos; la consigna de Barnett Newman parecía haberse realizado: la estética era indiferente. Y en línea con él, ateniéndonos a la argumentación dantiana, podríamos afirmar que las propiedades estéticas no son, tal y como se expresa en *La Transfiguración del lugar común*, necesarias para que un objeto se convierta en obra de arte. El arte se define como significado encarnado interpretado en el contexto del mundo artístico. Sin embargo, la aparición al final de la retórica parece cambiar algo el rumbo teórico marcado hasta entonces debido a que es en esta última parte donde las propiedades estéticas parecen resurgir en la argumentación de Danto. De momento es necesario recordar la razón por la que Danto las trae a colación: la metáfora (que hacer ver una cosa como otra: x por h) incompleta (entimema) a través de la cual se presenta el significado de la obra de arte conlleva una determinada actitud sobre aquello que la obra significa a través de la expresión y del estilo del artista que el espectador debe

captar. Y es en aras de expresar retóricamente esa actitud donde las propiedades estéticas pueden jugar un papel.

Sin embargo, una vez llegados al apartado de la retórica de sobra sabemos ya que aquello a lo que nos enfrentamos es una obra de arte; su significado ha sido interpretado previamente. La retórica, y por ende, la relevancia de la estética que acarrea, parece constituirse como un ejercicio exógeno respecto a la definición del arte. La estética llega tarde a una fiesta que ya está terminando.

II.1.2. *Encarnación y "coloración"*

En primer lugar, es necesario mencionar que la noción de arte como significado encarnado es deudora de la noción hegeliana que defendía el arte como símbolo. Según Hegel, abordar una obra de arte implica comprender el símbolo, es decir, reconocer la relación entre el significado del signo y su modo de presentación. Ahora bien, como observamos en Danto, la comprensión de la obra aúna la expresión de "un mundo" junto a la actitud que se muestra hacia el mismo. El problema de la superficialidad de la estética se halla, tal y como defiende Francisca Pérez Carreño, en la distinción, enarbolada por Danto, entre el significado artístico y la actitud requerida al espectador respecto al mismo. Veámos como se ha producido esta escisión conceptual. La enfermedad que padece la estética en la obra de Danto se debe según la autora a que, al contrario que en Hegel, se desliga el significado de la obra respecto a la actitud que el mismo implica. Metáfora (encarnación) y coloración (actitud) se hallarían desligados en la obra de Danto. De este modo, la retórica quedaría completamente desplazada de la semántica del arte para quedar subordinada a una simple "pragmática afectiva". (Pérez Carreño, 2004, 223)

Por este motivo, las propiedades estéticas únicamente quedarían relegadas a orientar la mirada con el uso retórico, razón por la cual las coordenadas estéticas ocuparían un lugar subsidiario respecto a la definición del arte. Desde este punto de vista, la retórica sería contemplada como un mero aditamento, si bien no del todo insignificante, sí jugando un mero papel cosmético de valor residual. La obra ya está ahí, (ya se ha constituido como tal a través de la interpretación) la única función de la retórica -y de las cualidades estéticas que la constituyen- sería, por tanto, modular o "colorear" la actitud del espectador hacia el significado encarnado ya establecido. El contenido lo tenemos dado, la retórica solo matizaría la visión del mismo, y esto, como plantea la filósofa, es muy discutible.

II.1.3. *Arte y meras representaciones*

Además, según Diarmuid Costello, no se puede seguir negando el papel esencial de la dimensión estética de la obra debido a que, en una concatenación de eslabones, el último término en el que se apoyaría el significado encarnado radicaría precisamente en la dimensión estética. Esto es: la representación artística contiene la expresión de una actitud hacia el mundo que la diferenciaría de

una "mera representación", y lo hace gracias al uso de los moduladores, los cuales remiten, en última instancia, a las propiedades estéticas.

Para Costello, entonces, la definición de arte se quedaría incompleta si no abogamos por la necesidad de la función de las cualidades estéticas. De otra manera, la obra de arte sin estética equivaldría, a su modo de ver, a meras representaciones. Consternado se pregunta: "The claim that these works possess no aesthetics qualities at all is a surprising claim: is it possible?" (Costello 2004, 431).

En este punto Maria Jose Alcaraz coincide con las tesis defendidas por Costello. Desde su punto de vista, en la obra de Danto hay motivos suficientes para hablar de una reconsideración de la función estética en la transfiguración artística. Puesto que Danto afirma que la diferencia entre la mera representación y la representación artística (más allá de la comentada noción de "saturación") estribaría en que en la segunda reflejaría una cierta actitud sobre el mundo, expresada a través de la retórica valiéndose de las propiedades estéticas. Pese a todo, Danto rehúsa, a pesar de su aparente necesidad, justificar la indispensabilidad de las cualidades estéticas para la constitución de la representación artística.

II.1.4. *Estética y percepción*

La respuesta acerca de por qué Danto se muestra tan cauteloso a la hora de dotar de necesidad a las propiedades estéticas puede rastrearse, en opinión de Costello, en la desviada percepción que maneja Danto de la noción de "estética". Según él, Danto habría heredado la tendencia obsoleta de igualar estética y belleza. Costello señala así que Danto se encontraría aún dentro de las líneas formalistas, de las que tanto habría renegado, en cuanto a la percepción de la estética se refiere:

"He takes aesthetic theorists of art to believe that what is important, *aesthetically*, about a work of art is how its formal qualities strike the eye, rather than how it engages the mind" (Costello 2004, 427).

Esta es la razón por la que Danto se muestra tan esquivo respecto a la cuestión de la estética entendida como condición necesaria en el arte. Y esto nos lleva a una segunda cuestión: ¿Cómo pueden las *Brillo Boxes* prescindir de sus coordenadas estéticas? Según Danto, cabe establecer la distinción entre las propiedades del objeto material y las de la obra que se "separa" de él, incluidas las posibles propiedades estéticas de ésta. Aquí se halla el *quid* de la cuestión. Ésta es, según Costello, la justificación de que Danto obvie las cualidades estéticas en el ejemplo de la obra de Andy Warhol. La *Brillo Box* no sería viva ni colorida, esas cualidades estéticas perceptibles que hacen atractivo al objeto comercial no cuentan para el significado de la obra pop. Y quizá sea así, pero en cualquier caso podría decirse que la obra es audaz e irónica, por ejemplo, aunque no podría

afirmarse lo mismo del objeto. Nos encontramos aquí la férrea concepción de los homólogos indiscernibles que considera estético únicamente lo perceptible que place directamente al ojo:

"Danto believes that the wit, daring and irreverence of Duchamp's *Fountain* are 'artistic' properties of a sort distinct from, and alien to, the 'aesthetica' qualities -grace, serenity, and artistic depths- of the object that serves as their vehicle" (Costello 2004, 432)..

Además, lo estético se relaciona con la actitud afectiva hacia el objeto mientras que las auténticas propiedades artísticas entroncan con la respuesta cognitiva. El problema de Danto radica en restringir el campo de las cualidades estéticas de la obra, y en despreciarlas por ser no-cognitivas, es decir, irrelevantes a la hora de valorar una obra de arte *qua* significado encarnado. Pero, según Costello, hay que experimentar las obras no conocerlas, esa es la diferencia entre disfrutar una broma o que te expliquen el chiste. Sólo experimentando las cualidades estéticas de obras como *Fuente* o *Brillo Box* se puede disfrutar plenamente de ellas, sin esperar el uso retórico añadido atribuido por Danto a las mismas cualidades estéticas. Y únicamente se experimentarán y disfrutarán tales obras si se atiende también a su dimensión visual que quedaría igualmente "transfigurada". Costello lamenta que Danto no contemple la complicidad entre el aspecto cognitivo y el afectivo. ¿No será que la experiencia estética además de perceptiva también puede ser imaginativa? Costello echa en cara a Danto que haya desarrollado una analítica del significado pero no una estética del mismo.

II.1.5. *Encarnación e ideas estéticas*

Por su parte, Alcaraz pone asimismo encima de la mesa las similitudes existentes entre la noción kantiana de "idea estética" y la dantiana de significado encarnado¹⁶. Con su noción, Kant, sugeriría la tesis de concebir el arte como la expresión sensible de ideas, noción que, pese a su filiación hegeliana, parece emular Danto a través de su concepto de significado encarnado. Considerado desde esta perspectiva, el modo sensible en que se expresa el significado, en otras palabras, la propia encarnación, cobraría relevancia respecto a la fehaciente reclusión a la que han sido confinadas las cualidades estéticas en la obra de Danto. Sin embargo, ninguna de las dos ideas señaladas por Alcaraz parece perturbar el armazón teórico elaborado por Danto, impermeable a tales críticas. Alcaraz indica la fuerte y pertinaz apuesta de Danto por separar la arcana unión entre arte y estética. *La transfiguración del lugar común* daría buena cuenta de su inamovible anti-esteticismo. Para cuestionar semejante trabazón filosófica Alcaraz se pregunta acerca de la preeminencia de la interpretación como catalizadora de la transfiguración. Según Danto, la dimensión estética desempeña un papel dependiente y subsidiario respecto a la interpretación artística. La experiencia

16 Costello comparte su pensamiento en su artículo "Danto and Kant Together at Last?" (2008).

estética es, de este modo, esclava de la interpretación, sufragánea en todo punto respecto a ella; y es resultado de la interpretación con la que "informemos" al objeto en su bautismo artístico. La obra se constituye por el modo en el que, a través de la interpretación, ciertas propiedades del objeto se transfiguran dando lugar, como decíamos antes, también a una estética distinta de la contemplada en el objeto (Alcaraz 2015 172). Es aquí donde Alcaraz apunta al que, para ella, es uno de los problemas que debilitan uno de los flancos de *La transfiguración del lugar común*. El conflicto surge cuando no solo la interpretación coordina las propiedades estéticas sino cuando, a su vez, la interpretación debe fundamentarse irremisiblemente en la propia dimensión estética. Por lo tanto, concluye Alcaraz, la dimensión estética se sistematizaría por medio de la interpretación al tiempo que esta se constituiría en función de aquella. Nos hallamos pues ante dos *conditios sine qua non* recíprocas y co-dependientes, imprescindibles para alcanzar la transfiguración artística. De modo que existe en Danto lo que Alcaraz denomina "tesis de la dependencia" entre ambas.

En resumen, un uroboros recorre la obra de Danto. Ambas dimensiones, la interpretativa y la estética, la cognoscitiva y la perceptiva, se relacionan y se necesitan para llevar a cabo la transfiguración. Observamos como las ideas que la sobras de arte quieren transmitir se hallan inextricablemente unidas a su forma sensible. Es de esta manera como el proceso retórico se efectúa de manera adecuada. Simplemente serían dos aspectos de un mismo proceso, el intelectual y el sensible, entrelazados en una misión conjunta: desentrañar el significado, encarnado siempre en unas coordenadas estéticas determinadas. La dimensión estética, por lo tanto, habría de jugar un rol equivalente al de la interpretación en la constitución del significado de la obra. Su función como modulador de la actitud hacia el significado -ya establecido- de la obra se resquebraja para dar lugar a un rol activo relacionado con la constitución del propio significado.

II.1.6. *Pluralismo estético*

Finalmente, hay quien apunta, como Katerina Reed-Tsocha que podemos advertir un síntoma del abandono por parte de Danto de las cualidades estéticas en el momento en el que él mismo afirma que las carismáticas (sí, ¡carismáticas!) cajas Brillo sí excitaban su imaginación, al contrario que los paquetes de cereales Kelloggs o botes de *ketchup* Heinz. Esto es, las cajas Brillo no se conformaban como otro lugar común dentro de la publicidad más anodina e insípida. Todo lo contrario. Se trataba de un concienzudo diseño producido por James Harvey, conocido expresionista abstracto de la escena neoyorquina. Es decir, fueron las propiedades estéticas, fueran cuales fueren, las que atrajeron la mirada de Danto, avivando de manera definitiva sus intuiciones filosóficas. Unas intuiciones que el mismo Danto intentarían ocultar, obviando el factor estético, para desarrollar su teoría de los indiscernibles. Las conclusiones de la autora son demoledoras: Danto habría establecido una teoría sobre la indiferencia del fenómeno estético en la transfiguración artística

partiendo de una atracción propiciada por un diseño con valores estéticos muy marcados.

Desde esta nueva perspectiva, Warhol, al aplicar la estética pop a sus imágenes *ready-made*, no logra una transfiguración del lugar común sino la re-estetización del mismo. En la identificación del arte con la realidad se tornaba necesario estetizar esta para reconsiderar lo artístico. De hecho, Reed-Tsocha afirma, con fina ironía, que en un primer momento nadie pudo determinar con certeza si el urinario de Duchamp era o no arte, duda que no cupo con las cajas de Brillo expuestas por Warhol. ¿Qué duda cabe?! ¿Las ha re-estetizado a la manera pop! Sus originales formas y colores brillantes hubieran sido la envidia de cualquier publicista de la época. (Reed-Tsocha 2005, 67).

Lo más significativo sería que la estética pop aplicada por Warhol en sus *Brillo Boxes* era una puesta en práctica del gusto postmoderno, el cual, abogaría por la defensa de un pluralismo estético. Pero, ¿no había liquidado Duchamp el gusto? Sí, pero tras la muerte del arte proclamada por Warhol, un gusto *post mortem* resurge de nuevo. Eso sí, ya no es la rémora del pasado que se paseaba por los salones dieciochescos ajetreada con la belleza o la sublimidad:

"La identificación del arte con la realidad conlleva la estetización de la realidad, en este sentido, la era del gusto se transforma en lugar de terminar" (Reed-Tsocha, 2005, 67)

Nos encontramos con un gusto redivivo, de un tipo muy distinto: chispeante, sofisticado, popular, llamativo, seductor. ¿Supone una regresión esta vuelta al gusto? Para Reed-Tsocha, el pluralismo estético es la consecuencia del fin del arte. No hay una gran narrativa jalonada por distintos -ismos, lo único que encontramos son gustos heterogéneos y difícilmente clasificables. Si bien el canon se deconstruye y reconstruye constantemente, Reed-Tsocha parece tener claro que la fragmentación de la narrativa artística unívoca parece agotada en pos de múltiples narraciones sin aspiración universalizadora es un hecho efectivo y con visos de prolongarse en el tiempo.

II.2. Conclusiones

Dos caminos se bifurcaban en un bosque amarillo.
Robert Frost.

Tras exponer las objeciones señaladas, una de las paradojas de la obra de Danto, como la expone Alcaraz, consistiría en una antítesis basada en una auténtica colisión conceptual. La contradicción es la siguiente. Si partimos de la noción de los indiscernibles, dependiente de una concepción formalista, nos encontramos con la necesidad de abogar por una indiferencia estética que nos permita el salto ontológico a la esfera artística. En cambio, si teorizamos a partir de la noción de significado encarnado, más cercana a las ideas estéticas de Kant, las cualidades estéticas emergen necesariamente, incluso en el nuevo plano ontológico. El significado encarnado permite la salvación

de lo estético por medio de la (imprescindible para el significado) encarnación (estética por necesidad). Tal y como señala Alcaraz:

"El carácter estético de la obra es necesario no porque estemos respondiendo ante un objeto con unas determinadas propiedades materiales, sino porque, siguiendo al propio Danto, la obra se constituye en parte por el modo en el que, a través de una interpretación, ciertas propiedades del objeto se transfiguran dando lugar a una experiencia estética distinta de la que la contemplación de la obra como mero objeto produciría" (Alcaraz 2015, 172).

III. *El abuso de la belleza*

En el seno del arte de los 90 se hicieron notables esfuerzos para recuperar la abandonada posición que la estética había ocupado en el mundo del arte y de esta forma, restituir su prestigio e importancia. En lo relativo a la cuestión de la revitalización de la estética, está claro que en el arte no podía volverse a los postulados anteriores al arte conceptual y demás vertientes artísticas socavadoras de la relación entre el arte y la estética. El objetivo consistió en eludir esa intuición de arte/estética directa e ingenua mientras que al mismo tiempo se superaba la aversión antiestética. Para ello, fue necesaria una reevaluación de los conceptos estéticos mismos para, de esta manera, confirmar que la restauración no resultaba un ejercicio voluntarista por parte de una serie de autores sino que forma parte de una teorización profunda y, sobre todo, fundada. Cabe remarcar que no se trató únicamente de una vuelta a la belleza, pues el fenómeno es de unas dimensiones mucho más amplias.

El propio Danto se encarga de explicarnos que su interés por la belleza vino motivada por dos acontecimientos singulares. Por un lado, el manifiesto de Dave Hickey de 1993 en el que proclama que la belleza sería el tema de los noventa. Su declaración vendría acompañada de la perplejidad muda que escolta a toda gran incompreensión, y es que como el mismo Danto explica: "bien poco había en el arte de la época que pareciera confirmar su predicción" (Danto 2003, 155). Con todo, el "retorno de la belleza", noción defenestrada a lo largo de tanto tiempo del panorama artístico, suscitó la atención del pensador norteamericano. También porque, por otro lado, a Danto le impresionó sobremedera la respuesta popular desplegada tras los atentados del 11 de septiembre en Nueva York: los altares, llenos de flores y velas, improvisados en las calles de Manhattan, le convencieron de la significación humana de la belleza.

Así pues, estas dos coordenadas, tan diferentes a un tiempo -una de carácter propiamente teórico y la otra de rasgos puramente vivenciales-, logran activar en Danto la necesidad de escribir acerca de la belleza, a pesar de que, tal y como hemos visto, la belleza, junto a las restantes cualidades estéticas, habían sido prácticamente obviadas hasta el final de *La transfiguración del lugar común*. De esta forma, las reflexiones de Danto parecen enmarcarse en un clima distinto al que vio nacer su primera obra, menos radical en el rechazo de la dimensión estética de la obra de arte.

III.1. La vanguardia intratable y sus consecuencias para la definición del arte

Una noche, senté a la Belleza en mis rodillas.

Y la encontré amarga.

Y la injurié.

Arthur Rimbaud.

Si bien en ocasiones parece que Danto habla indistintamente de belleza y estética en la mayor parte de su libro, Danto se esfuerza por diferenciarlas y por ello asigna un papel significativo a lo que él denomina "la vanguardia intratable". Según Danto, la vanguardia intratable, representada fundamentalmente por Dadá y posteriormente por el gesto duchampiano, fue el germen que volteó definitivamente el discurso que la crítica artística arrastraba desde del siglo XVIII, el cual defendía que las *beaux arts*, debían aspirar por imperativo -y pleonismo- estético a la belleza. Y es que, tras los acontecimientos de la Primera Guerra Mundial, el movimiento *Dadá* establecido en Zúrich desterró la belleza de su imaginario artístico en un decidido intento de rebelión contra un gusto que entonces consideraron como cómplice y asesino en un ejercicio despreciativo hacia la sociedad que lo veneraba, la misma que les había enviado a luchar en las trincheras en ese viaje al fin de la noche. De esta manera, artistas como Tzara o Breton, y luego Duchamp, batallaron contra su nueva némesis: la gratificación retinal. Pero es así también como la belleza se politizó y acabó por convertirse en huero embellecimiento, en insana frivolidad.

Para denotar semejante actitud, Danto acuña el neologismo de *kallifobia*¹⁷, término clínico en alusión a la epidemia que sufrieron los círculos de vanguardia al respecto y que se extiende a la mayor parte del arte contemporáneo (Danto 2006, 24). La promesa de felicidad de Stendhal se convirtió en una amenaza constante para la vanguardia intratable. Este gesto es comprensible únicamente si entendemos el extremo entrelazamiento que había entre belleza y arte; y solo si se aprecia su veneración del triunvirato bueno-bello-verdadero puede resultar efectivo semejante ofensa a la belleza. Por tanto, es a partir del triunfo de la vanguardia más radical cuando el imperativo estético se invirtió de tal manera que la aspiración de todo arte vanguardista radicaría en describir la fealdad del mundo en un intento de expresar de este modo la monstruosidad moral de su época. De esta manera, desde entonces cualquier indicio de belleza ha sido entendido como signo inequívoco de la capitulación moral y política de cualquier artista vendido al poder establecido (Danto 2006, 30). La belleza se entiende, a partir de ese momento, como un estigma al que se debe mostrar la más flagrante de las repulsiones. Tan enérgico fue el legado de la vanguardia intratable que desde hace un siglo la producción artística parece haberse subordinado al activismo político. Aquí es donde radica, según la tesis de Danto, el sentido del *abuso* sufrido por la belleza, el ultraje y escarnio de la misma. Se abjuró de la belleza, continuando así la injuria que Rimbaud profirió

¹⁷ Esto lo expresa en el artículo "Kalliphobia in Contemporary Art; or: Whatever happened to Beauty?", *Daedalus. Journal of the American Academy of Arts and Sciences* (2002), donde trata la versión de la belleza en los tiempos modernos.

contra ella. ¿Qué consecuencia tuvo semejante apostasía? Para Danto no cabe duda:

"La enorme contribución del dadaísmo a la filosofía del arte consistió en abrir una brecha conceptual entre el arte y la belleza en la cual otras cualidades estéticas, aún la fealdad, pudieran fluir" (Danto 2006, 28).

La vanguardia intratable logró entonces expulsar a la belleza de la definición del arte, pero quizá no necesariamente a la estética, pues lo feo es tan estético como lo bello. Y existen muchas más cualidades estéticas. La aniquilación de la belleza dio como resultado la efervescencia de un fecundo pluralismo estético (Danto 2006, 31). Su derrocamiento inauguró una época en la que la pluralidad estética sigue pareciendo inagotable, confirmando así la tesis de Reed-Tsocha que analizamos anteriormente. Por tanto, es en esta amalgama de innumerables estéticas donde se comprende el aserto dantiano de que no todo arte, ni incluso el buen arte, ha de ser bello. Habrá obras cuya retórica estará fundamentada en otro tipo de propiedades estéticas: el tedio en la película de 485 minutos *Empire* de Warhol o el tremendismo de las *Pinturas negras* de Goya (Alcaraz 2015, 167).



Ilustración 6: Francisco de Goya, Dos viejos comiendo

Por lo tanto, el arte no tiene por qué ser bello, pero, ¿y estético? Aquí Danto parece dudar: "Me gustaría añadir que una segunda condición es poseer algunos de esos rasgos que yo he llamado aquí pragmáticos, pero no tengo la certeza de que sea cierto" (Danto 2003, 27).

Ante semejante nudo gordiano parece que Danto no quiere, o no puede, desdecirse de su definición del arte de *La transfiguración del lugar común*, por lo que las recientes críticas de Costello y Alcaraz a las que nos referíamos se mantendrían. No obstante, Danto parece asimismo confesar que

lo que fundamentó su teoría de los indiscernibles, la cual abogaba por la indiferencia estética, habría sido motivada por una razón puramente estética, el atractivo diseño de James Harvey para las cajas de Brillo (Danto 2003, 38).

"Cada vez he tenido más claro que las cajas de Brillo "reales" de hecho podían ser consideradas arte (...) por más cómico que le hubiera parecido a cualquiera, incluyéndome a mí mismo" (Danto 2000, 25).

Es en este momento, tras la asunción del pluralismo estético en el terreno del arte, cuando Danto percibe el pop como algo que puede ser bello. Las cajas de James Harvey suponen una auténtica celebración visual suficientemente potente como para centrar la atención en el propio diseño de las *Brillo Box* expuestas aquel día en la *Stable Gallery*. Eso sí, Danto encomienda el asunto para un futuro estudio de la psicología de la estética cotidiana (Danto 2003, 42). Pese a todo, de nuevo Danto afirma que lo que pudiera hacer una obra de arte a las cajas de Harvey (su límpido y brillante diseño) difiere de todo punto respecto a la transfiguración de la *Brillo Box* de Warhol (poetización de lo común y lo corriente), incluso de la metamorfosis artística de otro indiscernible, el *Not Warhol* de Mike Bidlo (su ironía apropiacionista). Dicho lo cual, la interpretación funcionaría a diferentes niveles en cada una de esas tres obras, homólogos indiscernibles; las obras de ninguna manera serían sinónimas. Sus efectos pragmáticos serán a su vez desiguales. Pero el paso ya se ha dado, Danto ha reconocido las cajas de Brillo como obra de arte ¡atraído por sus cualidades estéticas! (Costello 2004, 429). Eso sí, diferenciando un posible arte comercial, fundamentado en lo puramente visual, del arte culto, trabado con aspectos intelectuales, el de la *Brillo Box* de Warhol. Con todo, ¿puede esta obra ser considerada bella?

III.2. La belleza interna

Tú no has nacido para morir, ¡oh, pájaro inmortal!

John Keats.

En *El abuso de la belleza* Danto habla de una posible relación *interna* entre la belleza, aunque también se podría decir de cualquier otra cualidad, y el significado de una obra de arte. Es así como Danto, en la principal tesis de su libro, explicaría que la belleza sería interna en la medida en la que la belleza del objeto es interna al significado de la obra mientras que la belleza sería externa cuando resulta innecesaria para la aprehensión del significado de la obra. Si bien existen otras modalidades estéticas aparte de la belleza (erotismo, sublimidad, asco, etc.), Danto remarca que la condición principal de toda relación interna es que: "sirve para ilustrar una modalidad en la cual el sentimiento está conectado con los pensamientos que animan a las obras de arte" (Danto 2003, 153).

En un principio, la distinción interno/externo parece profundizar y aclarar los términos de la

primera diferenciación que estableció entre la obra de arte y el objeto material. Sin embargo, la idea de asignar a una cualidad estética, como la belleza, un rol *constitutivo* en el significado de la obra parece sugerir, además, que lo estético no aparece después de la interpretación, sino que colabora en ella: las cualidades estéticas o pragmáticas serían constitutivas del significado (no aparecen por un efecto del mismo, tal y como apuntaba en su crítica Pérez Carreño). De esta manera, incluso podría sugerirse que, con el nuevo concepto de "belleza interna", Danto estaría apuntado cierto "giro estético": "An apparent, if heavily qualified, "aesthetic turn" in Danto's late work, exemplified by his incorporation of the idea of "internal beauty" into his theory of art" (Costello 2008, 249).

Por lo tanto, la cuestión a determinar es si la estética es constitutiva del significado de la obra de arte y si Danto acabó entendiéndolo así. En ciertos casos, como en el de la mencionada belleza interna, la dimensión estética podría jugar un papel determinante en su configuración como obra, distinta del objeto material en el que pueda sustentarse: esto sucedería cuando fuera relevante para el significado, cuando se estableciese una conexión necesaria con él. Se trataría, de esta forma, de una belleza vinculada a la obra distinta de una posible belleza externa, una belleza que no se quedase en el terreno de lo accesorio o contingente, como ocurriría, en opinión de Danto, en la *Brillo Box*. También la posible belleza de *Fuente* de Duchamp sería externa. Ridícula parece la asimilación, que algunos han aventurado, de la estética de urinario con las resplandecientes esculturas de Brancusi. Poco nos importa en la obra, para lo que significa, como fuera su superficie o su blancura.

"Y cabría generalizar esta idea, imaginando dos exposiciones distintas formadas exactamente por las mismas obras y donde una ilustraría la disonancia y la otra la belleza" (Danto 2003).

La relación existente entre la *Fuente* de Duchamp y el urinario es la misma que la que existe entre las *Brillo Box* y las cajas de Brillo, sus cualidades estéticas, de existir, serían externas a su significado: "A decir verdad, no sé cuál es la estética de la *Brillo Box* de Warhol, si es que la tiene" (Danto 2003, 49). Pese a que, tal y como decíamos, Danto habría reconocido el atractivo del objeto que inspiró su definición. Y, sin embargo, aunque el objeto (obra de arte comercial en otros apartados) pueda ser bello, no es necesario que ocurra lo mismo con la obra, eso depende de la interpretación, y la de Danto apunta a que, tanto en *Fuente* como en *Brillo Box*, la belleza es ajena, accesorio o contingente respecto a su significado.



Ilustración 5: Robert Motherwell, Elegía por la República Española n°5.

En contraposición con *Fuente* o *Brillo Box*, sendos ejemplos de belleza externa, nos encontraríamos con el *Memorial a los veteranos del Vietnam* de Maya Lin o con las *Elegías a la República española* de Robert Motherwell, perfectas ilustraciones, según Danto, del concepto de belleza interna. Al contemplar estas obras Danto se quedó fascinado en tiempos sucesivos: primero, cuando la belleza de las elegías como obra le fue evidente (a pesar de no saber nada sobre ellas) y después al apercibirse de que debían ser bellas por su significado como elegías. Su belleza era interna porque estaba conectada con su significado. Existía una inextricable conexión con el pensamiento de las obras, con su significado; mientras que el pensamiento de las obras *explicaría* esa misma belleza: "Las obras son incuestionablemente bellas, como corresponde al estado de ánimo anunciado por su título: elegías. Son meditaciones visuales sobre la muerte" (Danto 2003, 163).

Las elegías son el llanto por una forma de vida valiosa, de este modo se entiende la necesidad de la belleza para la vida, por su gran significación humana. Por tanto, ambas obras constituían un absoluto acierto artístico porque transmitían lo expresado de manera que sentimiento y pensamiento fueran al unísono, porque su efecto retórico era palmario debido a la estrecha conexión entre el referente y su modalidad. De hecho, no siempre es adecuado vincular la belleza, con el pensamiento de la obra, repercutiendo así en un desajuste estético y moral. En la crítica de Danto sobre la obra fotográfica de Sebastião Salgado sobre la hambruna en lugares como África, le recrimina una estetización de la miseria debido a la patente discordancia entre la belleza y el pensamiento que la anima:

"A veces, la belleza es compatible con estos contenidos, otras no. Si un cuadro pretende suscitar deseo, conviene que sea bello. Si lo que pretende es infundir aversión, quizá convenga más que sea repulsivo" (Danto 2003, 176).

A pesar de que la belleza parece constituirse como una elección opcional en el seno del arte, Danto difiere de pensamiento acerca de la belleza en la vida. Apoyándose en la obra de George. E. Moore *Principia Ethica* Danto parece volver la vista, con acento nostálgico, a la clásica asimilación entre arte y belleza, entre belleza y bondad. La preferencia de un mundo de belleza sobre un mundo de ceniza parece tan obvia que desecha cualquier atisbo de duda al respecto. Es algo que se simplemente se siente: es preferible un mundo bello a un mundo monstruoso. No puede haber una duda racional sobre este asunto (Danto 2003, 149). Sin embargo, Danto va más allá que Moore ya que para él la belleza no sería simplemente preferible, sino que, a su vez, sería necesaria en nuestra vida. La aparición de los altares improvisados tras el 11 de septiembre fue el acontecimiento que despertó en Danto la exigencia de tratar la necesidad vital de la belleza. Es más, ante semejantes estados de profundo desconsuelo y crudo dolor, únicamente la belleza podría actuar como inefable conjuro del sentimiento elegíaco, como catalizador del desánimo ante el horror del mundo. De este modo, la belleza sería, en nuestras vidas, necesaria de todo punto para soportar lo insostenible; no podría desaparecer de nuestras vidas debido su enorme significación humana (Danto 2003, 180). Ahora bien, que la belleza sea necesaria para la vida no la hace necesaria para el arte. De hecho, dada la politización que se aprecia en el arte contemporáneo, herencia de la vanguardia intratable, donde lo que se busca no tanto es consolar sino movilizar ante las injusticias del mundo, Danto prevé que la belleza permanecerá en buena medida excluida del mismo.

III.3. Belleza interna y significado encarnado

*Sin consideración, sin piedad, sin recato
grandes y altas murallas en torno mío construyeron.*
Constantino Cavafis.

El concepto de belleza interna que Danto introduce en *El abuso de la belleza* se establece como el detonante perfecto que tambalea la edificación de su pretérita definición del arte. La duda que planea sobre nosotros no es metódica ni instrumental, sino que es de todo punto esencial para defender posteriormente nuestra tesis: a saber, si la belleza interna explicita los términos en los que se daba su consabida definición del arte (la diferencia entre el objeto material y la obra de arte) o si, realmente, altera las condiciones en las que esta se daba (las cualidades estéticas, no solo colorean, sino que además contribuyen a una plena constitución del significado que define a la obra).

Por ello, la pregunta que toca hacernos es si realmente cabe la posibilidad de una belleza externa a la obra. Nos cuestionamos la existencia de una estética más allá del objeto, que forme parte de la

propia obra, y sin embargo, que esta sea externa, contingente o accesoria respecto al significado de la obra misma. Examinando las reflexiones de Costello, Alcaraz y Reed-Tsocha, todo apunta a que la belleza externa, por definición, no puede darse. Queda por ver si Danto termina confirmando también la tesis de Pérez Carreño, aquélla que apuntaba uno de los puntos débiles de la definición de Danto consiste en la separación del significado de la obra respecto a la actitud que el mismo implica. (Pérez Carreño 2004, 223). Y es precisamente el análisis del concepto de belleza interna el que nos dará la clave para confirmar, definitivamente, la necesidad de las propiedades estético-afectivas en la constitución de la obra de arte. Si para Pérez Carreño el mismo concepto de significado encarnado entrañaba, por la propia idea de la encarnación, la necesidad de la estética en la obra, la belleza interna refrendaría esa idea.

Y es que la belleza *de la obra* no puede ser más que interna, no puede ser de otro modo. Si un significado encarnado no puede caracterizarse sin hacer referencia a sus cualidades afectivas y sensibles, la relación de la belleza, o de cualesquiera cualidades estéticas, habrá de ser siempre interna en correspondencia con el significado de la obra: "El carácter estético de una obra puede mostrarse como siendo sensible al marco proporcionado por la interpretación artística al tiempo que nutre o contribuye a dicha interpretación" (Alcaraz 2015, 165). La estética, por tanto, no puede ser irrelevante para la interpretación debido a que la refuerza y la profundiza, en otras palabras, la constituye. Es por ello que, atendiendo a la definición de obra de arte como significado encarnado, el valor como obra de arte es incapaz de estar desligado de su valor estético, esto es, el significado no puede desligarse de la estética. No es posible que ninguna obra de arte, como obra distinta al objeto material, posea alguna propiedad estética que sea indiferente respecto al significado de la obra.

Por tanto, no habría propiedades estéticas relacionadas exteriormente con el significado de la obra ya que no habría propiedad estética que fuera indiferente a su significado. ¿Qué ocurre entonces con la distinción entre belleza interna y belleza externa propugnada por Danto? O bien es del todo inoperante, o bien equivale a la distinción entre la belleza del objeto y la de la obra. Desde esta perspectiva, únicamente constituirían un ejemplo coherente de belleza externa aquellas cualidades atribuibles en exclusiva al objeto material, separado por completo de la obra de arte. Una ilustración de cualidad externa sería, de este modo, las grietas que, síntoma de la huella del tiempo, deterioran la superficie pictórica o los desperfectos causados por actos vandálicos, completamente ajenos, como decimos, al pensamiento que anima la obra artística (Alcaraz 2015, 165).

De todo esto podemos concluir que no habría belleza externa *a la obra* (lo externo bien podría ser parte del objeto), pero no tiene sentido atribuírsela a la obra, pues, por definición, la obra solo debería tener cualidades internas: aquellas que la interpretación determine que forman parte de ella, pero no del objeto. Como en el caso de la *Brillo Box* donde, según Danto, la interpretación excluye

su belleza o atractivo visual porque no las necesita. Nuestra tesis defiende que, al contrario de la opinión de Danto, la belleza de la *Brillo Box*, como la de cualquier obra de arte, ha de ser, por necesidad, interna. Además, como veíamos, aunque no tuvieran belleza, vivacidad o colorido, esto no significaría que no tuvieran cualidades estéticas (audacia o ironía), expresión de una actitud sobre el mundo y de un estilo sin el cual estaríamos ante meras interpretaciones. Por todo ello, defendemos la tesis, según la cual, las cualidades estéticas transfiguran el propio objeto al constituir el significado de la obra (del arte pop en el caso de la *Brillo Box* de Warhol) tal y como los críticos señalaban, como la noción de significado encarnado parece requerir, y como la idea de belleza, o cualidades estéticas, internas a la obra, parece consagrar. La transfiguración ya no sería ontológica sino perceptiva.

Respecto a la admisión de estas tesis por parte del propio Danto, podemos remarcar que, a tenor de lo expresado en *El abuso de la belleza*, se muestra decididamente ambiguo. Danto parece debatirse entre las dos pulsiones que han guiado su obra: el anti-esteticismo que supuso su entrada en el mundo de la filosofía del arte y la progresiva reconsideración de lo estético de su última etapa. Emulando al asno de Buridán¹⁸, parece encallado en la encrucijada, temeroso de dar el próximo paso. Por un lado, observamos la asunción de cierto giro filosófico por culpa de una mirada algo reservada respecto a sus teorías pasadas: "Mi propia filosofía, indudablemente, era muy de la época" (Danto 2003, 25), o por poner otro ejemplo, parece mostrar su descreimiento en lo tocante a su férrea teoría externalista: "Lo que le faltaba a mi protodefinición, como en todas las definiciones de los sesenta que conocía, era alguna referencia a la belleza" (Danto 2003, 63). Sin embargo, por otra parte, se muestra demasiado cauto en cuanto a la modificación de las premisas que constituyen su definición del arte. La razón principal de sus celosos miramientos parece deberse a que, si bien parece vislumbrar la necesidad de la estética dentro de la definición del arte, de alguna manera, rehúsa su definitiva aceptación en pos de la salvaguardia de la arquitectura teórica de *La transfiguración del lugar común*, su mayor legado filosófico.

¹⁸ Se trata de un argumento de reducción al absurdo que se ejemplifica a través de la figura de un asno que incapaz de decidir entre comer de dos montones de heno termina muriendo de inanición. La moraleja es que pudiendo comer, no come no puede elegir, ya sea por desconocimiento o falta de voluntad, provocándole un bloqueo que, en este caso, termina por acabar con su vida.

IV. Conclusiones

La obra de Danto parece erigirse como una de las más importantes dentro de la filosofía del arte de los últimos tiempos. Su propuesta de la definición del arte expuesta en *La transfiguración del lugar común* ya ha pasado a ser parte de la historia de la filosofía del arte contemporánea. Y eso que la competencia teórica era enorme en la efervescente escena de los 60 donde se necesitaba explicar el cambio que se estaba operando en el seno del arte.

Con su definición del arte, hemos visto como Danto ofrecía una alternativa potente a otras. En primer lugar, estaba el grupo de los que rehuían el tema de la definición del arte, conformado por neowittgenstenianos que disolvían la acuciante cuestión para convertirla en juegos del lenguaje y aires de familia, añagazas teóricas para un Danto para el que semejantes argucias no eras más que síntomas de pereza intelectual o de ánimo irresoluto. Por su parte, propuestas funcionalistas o procedimentales como las Goodman o Dickie, confundían y mistificaban, en opinión de Danto, los grandes problemas de la definición del arte. Por su parte, el esteticismo de Beardsley fue, para Danto, el nacimiento de una teoría ya muerta desde el momento de su concepción, trasnochada como estaba en la efervescente escena del arte neoyorquina.

Y fue precisamente semejante ebullición intelectual como agitación artística la que propició *La transfiguración del lugar común*, libro motivado, principalmente, por la epifanía que causó en Danto la contemplación de la *Brillo Box* de Warhol expuesta en *Stable Gallery*. De esta manera, Warhol le habría abierto las puertas a una nueva teoría del arte. Y es que, gracias al gran impacto que tuvo en Danto la exposición de las *Brillo Box* pudo desarrollar el experimento de los homólogos indiscernibles, basamento sobre el que edificaría su definición del arte, definición que se fundamentaba en la indiferencia estética como principal seña de identidad de una teoría que apostaba por una transfiguración, a falta de distinción perceptiva, indiscutiblemente ontológica del objeto común en obra de arte. Pese a todo, las cualidades estéticas aparecían en la propuesta, aunque no menos cierto es que éstas prácticamente lo hacían al final de la misma, jugando un papel subsidiario respecto a la interpretación, como paso clave en la definición, "coloreando" un significado ya establecido por ella. La estética, cumpliendo entonces funciones retóricas de modulación, únicamente tenía que orientar la actitud del espectador respecto a un significado ya establecido. Fue así como se compuso una de las más influyentes obras de filosofía del arte del último siglo que venía a sancionar el divorcio entre el arte del siglo XX y la estética.

El impacto de su publicación provocó numerosas reflexiones, algunas de las cuales vendrían a cuestionar, o matizar, ciertos aspectos de la obra que más se prestaban a la controversia; entre ellos, destacaba la noción de "significado encarnado". Desde diversas perspectivas, los críticos apuntaron a la necesidad de contar con la dimensión estética de la obra para dar sentido a la propia noción y en

particular a la idea de “encarnación”. Es más, el propio Danto no parece haber sido insensible a las críticas y en un clima artístico y teórico menos hostil, pareció actualizar sus tesis tras más de veinte años después de la publicación de su obra magna. En *El abuso de la belleza*, a través de una nueva perspectiva, como el legado de la vanguardia intratable, o del concepto de belleza interna, nuestro autor parece tomar cierta distancia respecto a su definición del arte. Es así como estaríamos asistiendo a un repunte de la importancia e influencia de la estética y de la belleza tanto en el arte como en la vida, al que Danto no habría permanecido ajeno.

Respecto a la necesidad de belleza en la vida humana, la posición de Danto no parece conducir a equívoco. Se muestra como un firme defensor de la necesidad de la belleza en nuestra vida. Si bien no ocurre lo mismo en el seno del arte. Y es que, tras la arrolladora influencia del legado de la vanguardia intratable, la belleza quedó extirpada en tanto que cualidad indispensable de lo artístico. Ahora bien, esto quizá no haya ocurrido con la estética, argumenta ahora Danto. De hecho, estaríamos sumergidos en un pluralismo artístico que también es un pluralismo estético; por lo que destaca la horizontal distribución de las cualidades estéticas una vez destronada la belleza reina.

Que la belleza no sea imprescindible en la escena del arte no significa ocurra lo mismo con la estética, aunque Danto no se pronuncia tampoco finalmente a favor de su necesidad. Nuestra tesis defiende, sin embargo, la necesidad de la estética en la definición del arte. Y aunque no la asuma sería la misma distinción dantiana entre belleza interna y belleza externa la que terminaría por reafirmar, por una parte, la posibilidad de que la dimensión estética de la obra opere cognitivamente en la interpretación que constituye su significado y, por otra, en la necesidad de que la encarnación del significado necesite de esa dimensión, si, como pensamos, no puede haber belleza de la obra que no sea interna.

Por lo tanto, quizá no podamos reconocer del todo un giro estético en la obra de Danto, aunque nuestra tesis defiende que sí hubo cierta reconsideración del papel de estética en la definición del arte. Es probable que el propio Danto se mostrase escéptico a la hora de dar un paso adelante y asumir las consecuencias finales del planteamiento expuesto en su última obra debido a que la tensión entre las premisas formalistas presentes en el experimento de los indiscernibles y la dirección hacia una consideración más amplia de lo estético mostrada en el concepto de significado encarnado se mantendría vigente. Por lo tanto, en la obra de Danto, el concepto de belleza interna no llegaría a modificar su definición (debido a la tendencia, pese a todo, de hablar de las cualidades en términos puramente perceptivos, siguiendo la línea formalista).

Uno puede estar de acuerdo con la definición o no, pero sería incoherente para la idea de encarnación no admitir la relevancia de la apariencia, del objeto elegido, aunque la obra se separe de él porque en la interpretación se aprecien nuevas cualidades, debido asimismo a que su dimensión estética va más allá de lo directamente perceptible. Creemos entonces que quizá la

definición de Danto pudiese no ser correcta, ni definitiva, (y hubiese que seguir trabajando como se ha hecho para encontrar una mejor), pero entre sus méritos cuenta que habría venido a dar respuesta a las turbulencias aparecidas en el mundo del arte del pasado siglo, que pareció romper la relación entre el arte y la estética pero que, sin embargo, habría obligado a repensarla. E igualmente, Danto habría acabado ayudando a reflexionar sobre la naturaleza de las cualidades estéticas, y en cómo pueden contribuir al significado de las obras de arte, algo, que el arte surgido de los 60, en su rechazo al formalismo como paradigma de lo estético, negaba, y en la estela del posmodernismo, muchos hoy siguen negando.

V. Bibliografía

Alcaraz. M. J. (2003) “Los indiscernibles y sus críticos”, VVAA. Estética después del arte. Ensayos sobre Arthur Danto, La balsa de la medusa, Madrid. pp. 73-92.

Alcaraz. M. J (2015) “El lugar de la estética en la concepción del arte como significado encarnado”, Páginas de filosofía, año XVI, nº 19. pp. 156-175.

Beardsley, Monroe (1958) “Aesthetics: problems in the philosophy of criticism”, *Philosophical review*. pp. 275-279.

Carrasco, Matilde (2013) “De la estética de la forma a la estética del significado. Sobre el giro estético de A. Danto”, Revista de filosofía, vol. 38, nº 1. pp.79-97.

Costello, Diarmuid (2004) "On late style: Arthur's Danto The abuse of beauty" *The British Journal of Aesthetics*, vol.44, nº4. pp. 424-439.

Costello, Diarmuid (2008) ""Danto and Kant Together at Last?" New Waves in Philosophy", pp. 244-266.

Danto. Arthur. C, La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte. Barcelona, Paidós, 1981.

Danto. Arthur. C, El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte, Barcelona, Paidós, 2003.

Danto. Arthur. C, La madonna del futuro, Barcelona, Paidós, 2000.

Danto. Arthur. C, (2006) “Kallifobia en el arte contemporáneo. O, ¿qué le sucedió a la belleza?”, Daedalus. Journal of the American Academy of Arts and Sciences (2002). Danto inédito. pp. 24-35.

Danto. Arthur. C (2007) “Embodied meanings, isotypes and aesthetical ideas”, The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 65, 1. pp. 121-129.

Davies, Stephen, Definitions of art, Ithaca & London: Cornell University Press, 1991.

- Dickie, G, El círculo del arte. Una teoría del arte, Barcelona, Paidós, 2005.
- Gaut Berrys, The routledge companion to aesthetics, Londres, Routledge 2000).
- Goodman, *Maneras de hacer mundos*. Madrid, Antonio Machado, 1990.
- Goodman, Nelson. Los lenguajes del arte, Barcelona, Paidós, 1990.
- Moore. George E., *Principia Ethica* (2002). Barcelona, Crítica, 2002.
- Pérez Carreño, Francisca (2004) “Símbolo encarnado: del símbolo al efecto”, VVAA. Estética después del arte. Ensayos sobre Arthur Danto, La balsa de la medusa, Madrid. pp. 209-232.
- Reed-Tsocha, Katerina (2005) “¿Era Andy Warhol un genio de la filosofía?”, VVAA. Estética después del arte. Ensayos sobre Arthur Danto, La balsa de la medusa, Madrid. Pp. 57-72.
- Rubio, Salvador (2013) “Teoría(s) del arte” Estética, Madrid, Tecnos, 2013. pp. 53-91.
- Stacie Friend, (2012), “Fiction as a Genre”, *Proceedings of the Aristotelian Society*. pp. 179-209.
- Vilard, Gerard, Desartización. Paradojas del arte sin fin. Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.
- Weitz, Morris, “The Role of Theory in Aesthetics”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol 1, nº2. pp. 235-255.
- Wölffin, Heinrich, *Conceptos fundamentales para la historia del arte*, (2007), Barcelona, Espasa, 2011.