

LA CONCEPCIÓN FILOSÓFICA DE DANTO Y EL PROBLEMA DE LA ESENCIA DEL ARTE

La contribución de Arthur Danto al ámbito de la teoría del arte es relativamente tardía dentro de su trayectoria filosófica general. De hecho, antes de convertirse en una de las figuras centrales del panorama estético contemporáneo, ya eran reconocidas sus aportaciones en el ámbito de la filosofía de la historia¹, la filosofía de la acción² y la del conocimiento³. De otro lado, sus trabajos sobre J. P. Sartre⁴ y F. Nietzsche⁵ -en los que se combinan la claridad y precisión propias de la corriente analítica con algunos problemas tradicionales de la filosofía europea- ponen de manifiesto su interés por figuras más vinculadas a la tradición continental. Su interés por esta tradición no se restringe, sin embargo, a sus trabajos monográficos y, así, es notable la asimilación de elementos hegelianos tanto en su concepción del arte como en su filosofía de la historia del arte. En este sentido, la obra de Danto es una muestra de la posible, aunque poco frecuente, relación entre dos tradiciones filosóficas que normalmente habitan mundos mutuamente excluyentes. Esta capacidad para entrar en diálogo con diferentes registros y perspectivas es también la razón de su amplia recepción, así como de la variedad de respuestas críticas que su obra ha generado.

Por lo que respecta a su dedicación al estudio del arte hay que señalar que sus trabajos muestran claramente una trayectoria dominada por tres

¹ Danto, A. C., *Narration and Knowledge* (Including the Integral Text of Analytical Philosophy of History), New York, Columbia University Press, 1985.

² Danto, A. C., *Analytical Philosophy of Action*, London, Cambridge University Press, 1973.

³ Danto, A. C., *Analytical Philosophy of Knowledge*, London, Cambridge University Press, 1968.

⁴ Danto, A. C., *Jean-Paul Sartre*, edited by Frank Kermode, New York, The Viking Press, 1975.

⁵ Danto, A. C., *Nietzsche as Philosopher*, New York, Columbia University Press, 1980.

grandes cuestiones: (i) el problema de la definición del arte, (ii) la concepción filosófica de la historia del arte y (iii) la dedicación a la crítica artística como colaborador del periódico *The Nation* desde 1984. Nos encontramos, pues, ante un autor que, por su producción, variados intereses y relación con el arte a través de canales teóricos y prácticos, se ha convertido en una de las referencias ineludibles de la reflexión contemporánea acerca del arte, su naturaleza, su historia y su valor.

1. La concepción de Danto de la filosofía

Danto ha mostrado un interés en delimitar la naturaleza de los problemas filosóficos y el objeto de la filosofía. Este interés característico se ha materializado en dos obras básicas: *Connections to the World*⁶ y *What Philosophy is: a Guide to Elements*⁷. En ambas ha recorrido los problemas clásicos de la filosofía a la vez que ha tratado de caracterizar el discurso específicamente filosófico frente a otro tipo de discursos.

El primer rasgo que señala Danto es el carácter irrefutable de una teoría filosófica por un hecho de experiencia. Las teorías filosóficas, por oposición a las científicas, no son confirmables o refutables por hechos empíricos; más bien, lo que las caracteriza es que, por más divergentes que sean las teorías en conflicto, “el mundo tal y como lo experimentamos permanece exactamente igual”⁸. Así pues, Danto entiende que la tarea filosófica es básicamente de carácter conceptual.

El siguiente ejemplo es una buena muestra del tipo de relación entre experiencia y problema filosófico que estamos examinando. René Descartes,

⁶ Danto, A. C., *Connections to the World: The Basic Concepts of Philosophy*, San Francisco, Harper and Row, 1989.

⁷ Danto, A. C., *What Philosophy is: a Guide to Elements*, London, Harper and Row, 1968.

⁸ “(T)he world as we experience it remains exactly the same” Danto (1989), p. xxv (Las traducciones de aquí en adelante son mías).

por ejemplo, mostró que era compatible con la totalidad de nuestra experiencia que no estuviera causada por un mundo externo en absoluto; el conjunto de nuestra experiencia podría, si en efecto estaba causada por el mundo, proporcionarnos una representación del mismo; pero, si estamos inmersos en un sueño del que nunca despertamos, no podemos afirmar que nuestra experiencia nos proporcione conocimiento en absoluto. La cuestión es que no hay nada en la experiencia misma que sea un indicio del tipo de relación causal con el mundo que necesitaríamos para asegurar que la experiencia nos proporciona –de hecho- conocimiento acerca del mundo exterior. Tanto si nuestra experiencia esta causada por un mundo externo como si no, ésta permanece igual; de ahí que la cuestión filosófica sobre si nuestra experiencia nos proporciona o no un acceso al mundo –y, por tanto, si nuestra experiencia es una fuente de conocimiento- no puede resolverse simplemente mirando esa experiencia.

Lo dicho pone también de manifiesto que el objeto del discurso filosófico no es el mundo como tal –cuyo conocimiento sería dominio de la ciencia- sino la naturaleza de las relaciones de representación del mundo; es decir, la filosofía aspiraría a poner de manifiesto justamente lo que, de acuerdo con el primer Wittgenstein, no era representable, sino sólo mostrable⁹.

Así pues, la filosofía, deja el mundo como está. Y este carácter independiente de la filosofía es también el responsable de que se la haya considerado, a menudo, lejana a los intereses mundanos particulares. Como dice Danto, “[s]implemente porque toda postura filosófica definida en estos

⁹ Wittgenstein defendía en el (1922) *Tractatus Logico-philosophicus*, Alianza, D. L. Madrid 1987, una concepción pictórica del lenguaje según la que el criterio de demarcación del significado era la relación de representación entre enunciados y hechos del mundo. Puesto que no hay hechos filosóficos, los enunciados filosóficos no representan nada en sentido estricto; serían, de acuerdo con el propio Wittgenstein, sinsentidos. El objeto de la filosofía no es, pues, algo que podamos representar, sino solo *mostrar*.

términos no conlleva ninguna diferencia con respecto al mundo en el que vivimos –la filosofía es, por su simplicidad, abstracta y remota”.¹⁰

Estos rasgos del discurso filosófico hacen, según Danto, que un determinado tipo de experimento mental, el experimento de los indiscernibles – como lo llamaremos de aquí en adelante- tenga un papel especial a la hora de presentar problemas típicamente filosóficos. Por ejemplo, el problema del conocimiento, que acabamos de ver anteriormente desde su planteamiento cartesiano, puede plantearse en términos de indiscernibilidad. Tanto si nuestras experiencias están causadas por un mundo externo como si son fruto de un sueño, el contenido de las mismas permanece invariable. Nada hay en el contenido de nuestras ideas que nos permita saber si éstas están causalmente conectadas con el mundo o si son meras ocurrencias en nuestra mente generadas por un genio maligno o por un sueño interminable.

Danto ha señalado que el experimento de los indiscernibles presenta una gran afinidad con otros de los tópicos centrales de la filosofía: por ejemplo, con la cuestión clásica de la distinción entre apariencia y realidad¹¹ y con la cuestión del escepticismo. De hecho, y aunque es conveniente matizar las diferencias entre el modo de entender estas cuestiones por los clásicos y los modernos¹², parece que el experimento permite reproducir las situaciones que

¹⁰ “Just because every philosophical position defined in those narrow terms leaves the world as it finds it since each makes not a single internal difference to the world we are obliged to live in –philosophy, for all its simplicity, is necessarily abstract and remote.”, Danto, A. C., *Connections to the World*, p. xxvi.

¹¹ “Es curioso que, aunque no haya habido ninguna cultura sin alguna forma de ciencia, la filosofía solo haya surgido en dos ocasiones; una vez en la India y otra en Grecia, ambas civilizaciones obsesionadas con la oposición entre apariencia y realidad”. [“It is a curious fact that though there has been no culture without some kind of science, philosophy has arisen only twice in the world, once in India and once in Greece, civilizations both obsessed with a contrast between appearance and reality.”], Danto, A. C., *The Transfiguration of the Commonplace*, 1981, p. 79.

¹² El escepticismo moderno debe distinguirse del clásico en el siguiente aspecto al menos. Las razones de un escepticismo clásico para dudar de la validez de nuestro conocimiento explotan la posibilidad de equivocarnos en nuestros juicios de conocimiento y el tipo de circunstancias que dotan de fuerza a esa posibilidad. El escepticismo moderno, sin embargo, reposa en una determinada concepción de la experiencia –modelada sobre las características de la primera persona- que era completamente ajena al imaginario escéptico clásico. Para la distinción entre escepticismo clásico y moderno véase, Fogelin, R. J., *Pyrrhonian reflections on knowledge and justification*, New York, Oxford University Press, 1994; Popkin, R. H., (1979) *La historia del escepticismo. Desde Erasmo hasta Spinoza*, México, Fondo de cultura Económica, 1983 y Stroud, B., *The Significance of Philosophical Scepticism*, Oxford, Clarendon Press, 1984.

dan lugar a los planteamientos escépticos. Si el escepticismo surge cuando reconocemos que la distinción entre apariencia y realidad no es dirimible a través de la experiencia -esto es, que dadas todas nuestras experiencias no podemos determinar si estas no son más que “ilusiones” o si, por el contrario, nos abren el mundo real-, entonces la estructura del experimento parece capturar la estructura misma de los problemas filosóficos.

Para Danto, es notable la congruencia entre la naturaleza de los problemas filosóficos y el uso del método de los indiscernibles como herramienta filosófica. Hay filosofía cuando la distinción entre apariencia y realidad es invisible para el ojo y hemos de aceptar que dos o más posibles descripciones de nuestras relaciones -de representación- con el mundo pueden ser compatibles con nuestra experiencia. El experimento de los indiscernibles sería, pues, el instrumento para reproducir los dilemas filosóficos¹³.

También para la filosofía del arte el experimento de los indiscernibles es sumamente valioso. Más aún, ha resultado ser un caso real en la historia del arte del siglo XX. Llevado al terreno artístico, el experimento nos presenta la situación de dos o más objetos perceptivamente indiscernibles que, sin embargo, pertenecen a categorías ontológicamente excluyentes. Así, por ejemplo, mientras que la pala para quitar nieve que Duchamp tituló *In advance of the Broken arm*¹⁴ es una obra de arte, las palas que, visualmente idénticas a ésta,

¹³ Al inicio de *Connections to the World*, Danto proporciona algunos ejemplos de la aplicación del método de los indiscernibles a los problemas filosóficos. Ya hemos visto, por ejemplo, que la tesis cartesiana sobre la imposibilidad de determinar por el mero contenido de una idea si ésta está causada por el mundo o no es expresable en estos términos. El problema de Hume de la causalidad es otro conocido ejemplo; tal y como Hume lo plantea, la descripción de los hechos del mundo es compatible con un mundo gobernado por la relación de causalidad y con uno en el que todo sucediera azarosamente. De nuevo, nada interno a los hechos mismos puede ayudarnos a elucidar la estructura causal o azarosa del mundo. Kant proporciona un tercer ejemplo de problema filosófico expresable en términos de indiscernibles. Kant acepta que no podemos saber si alguien ha actuado bien porque ha actuado de acuerdo los principios morales o si ha hecho lo correcto por casualidad; esto es, sin que le guiara el imperativo categórico. Una vez más, lo que determina el carácter de la acción no es nada interno a la acción misma, sino su relación con la voluntad del sujeto y con su contemplación de ciertos principios morales como guía de su acción. Danto proporciona más ejemplos pero quizá estos sean suficientes para mostrar la pertinencia del experimento para formular los problemas filosóficos.

¹⁴ Duchamp, Marcel, (1915) *In Advance of the Broken Arm*, Readymade: pala quitanieves, hierro galvanizado y madera. 121.3 cm. Yale Center for British Art, New Haven, CT, USA.

corrieron una suerte más mundana no son más que meros objetos comunes, carentes de significado y valor artístico.

En algún sentido, al centrarse en estos ejemplos, percibidos como un caso del experimento de los indiscernibles, Danto estaría introduciendo el *pathos* escéptico en la forma en que se pregunta por la naturaleza del arte. Ya hemos visto que había cierta afinidad entre la estructura del experimento y el problema del escepticismo; ahora, al presentar la cuestión del arte bajo este aspecto, parece que asumiéramos que, en general, no podríamos decidir, simplemente prestando atención al modo de aparición en la experiencia de un objeto, si es arte o no -al igual que no podíamos decidir si nuestras ideas estaban o no causadas por el mundo simplemente atendiendo a su contenido.

Como veremos, esta caracterización del problema del arte en términos afines al escepticismo ha despertado cierto rechazo entre algunos lectores de Danto. Éstos consideran que, precisamente por la carga filosófica que acarrea el uso del experimento, deberíamos desconfiar de sus virtudes a la hora de iluminar la cuestión del arte. En cierto sentido, aceptar el planteamiento del problema en estos términos conllevaría la aceptación de cierta actitud escéptica hacia nuestros modos de identificar corrientemente el arte. Dicho brevemente, al aceptar el experimento estaríamos implícitamente aceptando la validez de un escepticismo con respecto al arte que, para algunos, no es en absoluto evidente o necesario.

2. Danto como filósofo del arte, filósofo de la historia del arte y crítico del arte

Aunque su primera aportación a la teoría del arte data de 1964¹⁵, la mayor parte de la contribución de Danto al ámbito artístico se ha desarrollado a partir de la década de los años ochenta del pasado siglo. Su trabajo, como se ha dicho anteriormente, ha abarcado perspectivas más teóricas, como su definición del arte o su tesis del fin de la historia del arte, y aspectos más prácticos, como muestra su tarea como crítica para el periódico *The Nation* así como sus numerosas publicaciones en catálogos.

En un artículo seminal “The Artworld” abordaba la cuestión del arte justamente en los términos que el experimento de los indiscernibles proponía. Al parecer, el impulso para plantear así el problema de la definición del arte provenía de una obra de Warhol, la *Brillo Box*, exhibida en la Stable Gallery el mismo año de la redacción del artículo. Esta obra ejemplificaba para Danto la naturaleza misma del problema del arte; esto es, que no es posible definir el arte mediante criterios meramente perceptivos o, dicho de otro modo, que una obra de arte y un mero objeto pueden ser perceptivamente indiscernibles. Por tanto, lo que distingue a uno de otro no puede ser un criterio perceptivo: como su belleza, su originalidad o su “forma significativa”.

De alguna manera, al plantear así el problema Danto estaba implícitamente atacando los presupuestos de la teoría estética del arte¹⁶; teoría que, junto con las aportaciones de teóricos inspirados en Wittgenstein¹⁷, cubría el panorama filosófico sobre el arte. Tanto los unos como los otros asumían el presupuesto de que podemos identificar el arte simplemente prestando atención

¹⁵ Danto, A. C., “The Artworld”, *The Journal of Philosophy*, 61 (1964), 571-584.

¹⁶ Beardsley, M., *Aesthetic*, New York, Brace & World, Harcourt, 1958.

¹⁷ Kennick, W., “Does Traditional Aesthetic Rest on a Mistake?” *Mind*, 67 (1958), 317-34; Weitz, M., “The role of theory in aesthetics”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15 (1956), 27-35, (1959) “Art as an Open Concept: from *The Opening Mind*”, en *Aesthetic. A Critical Anthology*, Dickie, G., Sclafani, R. & Roblin, R., New York, St. Martin Press, second edition, 1989, pp. 152-159.

a las propiedades perceptivas de los objetos cuyo status está en cuestión. Los primeros apelarían al criterio estético –un objeto intencional sería artístico si produjera cierta experiencia estética- y los segundos a la percepción de “aires de familia” entre las nuevas obras y las que constituyen la tradición artística.

La respuesta ofrecida por Danto en este primer artículo era que lo que hacía que un objeto fuera una obra de arte era que estuviera producida y presentada en un “mundo del arte”:

Ver algo como arte requiere algo que el ojo no puede captar – una atmósfera de teoría artística, un conocimiento del mundo del arte: un mundo del arte.¹⁸

Así, la noción de “mundo del arte” permitía distinguir el arte del no arte, aunque no estaba del todo claro en qué consistía tal mundo y de qué manera determinaba el status artístico de un objeto hasta un poco más tarde. De hecho, las primeras interpretaciones de la propuesta de Danto eran de corte institucionalista como, por ejemplo, la de George Dickie¹⁹. Sin embargo, la intención de Danto parecía ir en otro sentido. Su idea era que algo no puede ser arte sin que una determinada concepción de lo que sea el arte esté en juego en la génesis del objeto. Esa atmósfera de teoría artística es, pues, el elemento central de la propuesta de Danto; la naturaleza teórica del arte, la idea de que no puede haber arte sin una teoría del arte, era el rasgo principal de su propuesta.

¹⁸ “To see something as art requires something the eye cannot deary –an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld.”, Danto (1964), p. 580.

¹⁹ “Durante mucho tiempo consideré la teoría institucional como un tipo de desarrollo directo de la concepción del Danto de mundo del arte. Con la publicación de su “Artworks and Real Things” y “Transfiguration of the Commonplace”, me di cuenta de que las dos concepciones no estaban tan íntimamente ligadas como yo había pensado (...) Lo que comparte la teoría de Danto con la teoría institucional es la tesis de que las obras de arte están engastadas en un marco o contexto de cierto “grosor”. Ambas teorías especifican contextos muy ricos pero difieren claramente en la naturaleza de éstos. (...) Lo que es sin duda verdad es que “The Artworld” de Danto inspiró la creación de la teoría institucional del arte.”. [“For a long time I regarded the institutional theory as a kind of straightforward development of Danto’s conception of the artworld. With the publication of his “Artworks and Real things” and “Transfiguration of the Commonplace”, I came to realize that the two views are not as closely related as I had thought (...) What is common to Danto’s view and the institutional theory is the contention that works of art are enmeshed in an essential framework or context of some considerable “thickness”. Both specify rich contexts, but they differ widely as to the nature of the context. (...) What is certainly true is that Arthur Danto’s “The Artworld” inspired the creation of the institutional theory of art.”] Dickie, G., *The Art Circle. A Theory of Art*, New York, Haven, 1984, pp. 10-11.

La *Brillo Box* de Warhol, al contrario que su contrapartida en los supermercados, había sido producida bajo una determinada concepción del arte y era esa vinculación con un elemento teórico la que legitimaba su pertenencia al mundo del arte. Como Danto mismo señaló: “El arte es del tipo de cosas que depende de una teoría para existir”²⁰.

Pese a que, posteriormente, Danto proporcionaría una definición del arte en términos de condiciones necesarias y suficientes -su conocida definición en términos de “ser sobre algo” y “encarnar su significado”-, este primer artículo contiene ya algunas de sus aportaciones más notables. En primer lugar, y como ya se ha dicho, Danto estaría criticando concepciones del arte –como la estética o la de corte wittgensteiniano- que asumirían la idea de que el arte puede identificarse a simple vista y sin la ayuda de teorías que determinen el status artístico de un objeto. En segundo lugar, Danto estaría proponiendo, inmediatamente seguido por M. Mandelbaum²¹, la idea de que el arte ha definirse en términos relacionales; algo que la mayoría de las propuestas contemporáneas posteriores a la de Danto asumen naturalmente. Por último, aunque esta última consecuencia escaparía a las intenciones mismas del autor, estaría proporcionando la idea central para una teoría institucionalista como la de Dickie, cuyo eje sería la noción de “mundo del arte”. Así pues, incluso si el propio Danto abandona ciertos aspectos de su propuesta tal y como se presenta en su artículo inicial, su importancia en el panorama contemporáneo está fuera de toda duda.

Casi quince años después de este primer artículo, aparece su libro *The Transfiguration of the Commonplace*²², en el que modera la tesis de la necesidad de una teoría del arte para identificar el arte y propone su definición en su forma más o menos definitiva. El libro comienza con un ejemplo de indiscernibles: una serie de cuadrados rojos de los que dos son meros objetos y el resto obras

²⁰ “Art is the kind of things that depends for its existence upon theories” Danto (1981), p. 135.

²¹ Mandelbaum, M., “Family resemblances and generalization concerning the arts”, *American Philosophical Quarterly*, 2, (1965), pp. 219-28.

²² Danto, (1981).

pictóricas de diferentes estilos y valor artístico. El resto de la obra tratará de proporcionar las condiciones que un objeto como estos, que podría ser indistinguible de otro normal y corriente, ha de satisfacer para ser arte. La respuesta de Danto es que una obra de arte, al contrario que un mero objeto, es “sobre algo”. Así, el primer rasgo que caracteriza al arte es su naturaleza representacional. Sin embargo, esto no puede ser suficiente para caracterizar el arte como tal, ya que, en principio, todo tipo de representaciones –artísticas y no artísticas- satisfarían esta condición. Lo que distingue a las obras de arte de otras representaciones es el modo en el que las primeras son sobre su objeto. Danto nos dice que las obras “encarnan” su significado; esto es, satisfarían lo que él llama la condición de “encarnar su significado”. Una obra de arte es, pues, algo que encarna aquello que representa.

Tanto la condición de “ser sobre algo” como la de “encarnar su significado” parecen hallar en Danto más de una aplicación o uso y es difícil, por ello, establecer con precisión el papel de estas condiciones. Este aspecto de su teoría se pone de manifiesto al aplicar estas condiciones a ejemplos concretos pertenecientes a distintos medios artísticos. Pero por el momento basta simplemente con que introduzcamos estas nociones sin detenernos en los posibles problemas que pudieran generar.

Tras la formulación más o menos definitiva de su definición en *The Transfiguration of the Commonplace*, Danto mostrará un interés creciente por la historia del arte desde un punto de vista filosófico. Su caracterización de la historia del arte va ligada a la tesis, mencionada anteriormente, del carácter filosófico del arte²³. Si el arte depende, para existir, de una teoría filosófica que determine cual es su esencia, podemos, una vez que extendemos esta idea a la historia del arte, considerar ésta como una sucesión de teorías filosóficas acerca

²³ “Si observamos el arte de nuestro pasado reciente... lo que vemos es algo que depende cada vez más de una teoría para su existencia como arte, de manera que la teoría no es algo externo al mundo que trata de comprender.”. [“Now if we look at the art of our recent past ... what we see is something which depend more and more upon theory for its existence as art, so that theory is not something external to a world it seeks to understand.”], Danto, A. C., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press, 1986, p. 111.

del arte. La historia del arte sería, de hecho, la historia de las teorías filosóficas del arte.

En *The Philosophical Disenfranchisement of Art*²⁴, Danto desarrolla esta idea que, entendida de cierta manera, puede parecer contraria al espíritu esencialista de la definición ofrecida en *The Transfiguration of the Commonplace*. Ya que, si aceptamos que arte es aquello que satisface las dos condiciones señaladas por Danto, ¿cómo hemos de entender el papel de las teorías filosóficas acerca del arte que históricamente han determinado la esencia de lo artístico? Parece haber, pues, un conflicto entre las pretensiones esencialistas e historicistas que caracterizan *The Transfiguration of the Commonplace*, por un lado, y *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, por otro²⁵.

Danto ha tratado de responder a esta crítica y, en parte, su solución pasa por minimizar el papel ontológico de las teorías que históricamente lo han definido. No obstante, como veremos, en el capítulo dedicado a la noción de “mundo de arte”, algunas propuestas contemporáneas han recogido la idea de la historicidad de la definición del arte, siendo un buen exponente la definición de J. Levinson²⁶.

De momento, tanto si la tesis de Danto en *The Philosophical Disenfranchisement of Art* entra en conflicto con su propuesta esencialista como si no, lo que debemos ver es en qué consiste esta última relación entre y arte y filosofía que constituye el motor de la historia del arte. Danto sostiene que desde el comienzo del arte –en la Grecia Antigua para la tradición occidental–,

²⁴ Danto, A. C., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press, 1986.

²⁵ Parece haber cierta contradicción en sostener, por un lado, que el arte ha sido lo que las respectivas teorías del arte han sostenido históricamente y, por otro, defender la necesidad filosófica de una definición universal del arte, válida para todo arte de toda época. Esta crítica ha sido expresada por Noël Carroll en su artículo, “Essence, Expression, and History”, *Danto and his Critics*, Rollins, M., (ed.) Cambridge, Blackwell, 1993, p. 79-106.

²⁶ Levinson, J., “Refining Art Historically”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 47, 1, 1989, pp. 21-33. “Extending Art Historically”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51, 3, *Philosophy and the Histories of the Arts*, 1993, pp. 411-423; “Defining Art Historically” *Aesthetics and the Philosophy of Art. The Analytic Tradition. An Anthology*, Lamarque, P. y Olsen, S. H., (eds.), Oxford, Blackwell Publishing, 2004, pp. 35-46 y “The irreducible historicity of the concept of art”, *British Journal of Aesthetics*, 42, 4, 2002, pp. 367-379.

la filosofía ha jugado un papel fundamental en la determinación de la esencia de lo artístico. ¿Cómo? A través de teorías filosóficas acerca de la naturaleza del arte; de esta manera, el arte en lugar de dictar su propia esencia en un acto de autodeterminación, ha sido históricamente des-emancipado por la filosofía. Ésta a través de sucesivas teorías ha dictaminado la naturaleza del arte y, de este modo, lo ha privado de su autonomía. Además, estas teorías comparten un rasgo común: todas categorizan el arte como lo opuesto a lo real. Así, puede leerse la historia de estas teorías como el proceso mediante el cual la filosofía ha expulsado al arte del ámbito de lo real y lo ha relegado al ámbito de la apariencia.

Ya con Platón²⁷, el arte está doblemente alejado del reino de lo real y, por ello, es condenado por el filósofo ateniense. Más aún, el arte no sólo no nos acerca al conocimiento sino que, por su carácter emotivo, se convierte en el enemigo número uno de la República.

Según Danto, dos son las estrategias principales desarrolladas por la filosofía para privar al arte de su autonomía. En primer lugar, y como se puede observar en Platón, el arte, por su carácter ficticio, no es adecuado como medio de conocimiento y su lugar está, como si dijéramos, fuera del mundo; las obras de arte serían, pues, mundos paralelos, fantaseados por los hombres para “escapar” de la realidad y, de ahí la creencia de que -como nos recuerda Danto siguiendo los versos de la poeta Auden- el arte “makes nothing happen”²⁸. Kant, Sartre y otros habrían desarrollado esta estrategia al desvincular el arte de cuestiones cognitivas y prácticas. El arte es encapsulado en un mundo donde cuestiones morales y cognitivas se suspenden, un mundo en el que, suceda lo que suceda, no habrá consecuencias para el mundo real.

La segunda estrategia de dominación del arte parecería, según nos muestra Danto, incongruente con la primera. Pues, esta estrategia consiste en

²⁷ Platón, *La República*, Madrid, Alianza, 2002.

²⁸ Citado en Danto (1986), p. 1.

considerar que el arte es peligroso –para la educación de la virtud y, por ende, para la *polis*. Pero si el arte “makes nothing happen” ¿cómo puede ser entonces peligroso? Sin embargo, históricamente parece que ambas caracterizaciones han convivido en el imaginario acerca del arte: por un lado, en tanto que pertenece al reino de lo ficticio, su vida estaría más allá de los límites de lo real; por otro, por su carácter persuasivo y emotivo, el arte parece poseer unos extraordinarios poderes de seducción. De hecho, sólo por la combinación de estas dos ideas se entiende la condena platónica del arte. No es solo que el arte nos aleja del verdadero conocimiento, de la realidad –además, doblemente, ya que es apariencia de la apariencia-, sino que, por su cualidad emotiva, atrae y captura las mentes de los espectadores de un modo que lo hace especialmente útil y peligroso como herramienta pedagógica²⁹.

En cualquier caso, Danto nos presenta la historia del arte como un proceso gobernado por la relación dialéctica entre arte y filosofía en la que tanto el uno como la otra configuran su identidad al modo en el que se determinan históricamente las figuras del amo y el esclavo. Así, puede decirse que la filosofía ha ganado su propio terreno solo a costa de neutralizar el poder del arte. Primero, como hemos dicho, desplazando antológicamente al arte; segundo, atribuyéndole un carácter pernicioso que sirvió a Platón como argumento para justificar su tesis de la expulsión de los artistas de la *polis*. Si Platón fue el fundador de esta “batalla entre la filosofía y el arte”³⁰, Kant culminó el proceso al situar la estética en el reino del desinterés y de lo carente de concepto³¹. La autonomía ha sido, pues, secuestrada por la filosofía y enclaustrada en el recinto que la filosofía ha diseñado teóricamente para el arte: la estética. La historia del arte es la historia de su des-emancipación por la

²⁹ Basta recordar los usos propagandísticos del arte para corroborar esta virtud del mismo. Cfr. Murdoch, I., *El fuego y el sol. Por qué Platón expulsó a los poetas*. Mexico, FCE, 1982.

³⁰ “warfare between philosophy and art”, Danto (1986), p. 5. Cfr. Platón, *La República*, Libro X.

³¹ Kant, I., (1790) *La crítica del Juicio*, Madrid, Espasa, 1990.

filosofía. Como dice Danto, “la historia del arte es la historia de la supresión del arte”³².

Danto no nos deja, sin embargo, sin un final feliz para esta historia. El arte recupera su autonomía cuando, en algún sentido, asume la tarea definitoria que la filosofía había monopolizado. Cuando el arte se vuelve reflexivo y desde él mismo se plantea la cuestión de su propia naturaleza, comienza también su liberación de la filosofía. Una vez que la tarea de autodefinition es asumida por y desde el arte, éste no tiene necesidad de la filosofía y, en algún sentido, la historia del arte que, como hemos visto, es la historia de la des-emancipación filosófica del arte, termina.

El momento que marca el fin de la historia del arte y el comienzo del arte post-histórico es, para Danto, la *Brillo Box* de Warhol. Según el filósofo americano esta obra ejemplifica de manera artística el problema de la definición del arte. Así, solo cuando el arte es capaz de formular desde dentro la pregunta por su naturaleza, puede liberarse de la filosofía; pues ésta ya no es necesaria para resolver la cuestión acerca de su naturaleza.

¿En qué sentido plantea esta obra la cuestión sobre la naturaleza del arte? Hemos visto anteriormente que, en tanto que problema filosófico, la pregunta por el arte era expresable en los términos propios del experimento de los indiscernibles. Y ¿no está justamente la *Brillo Box* poniendo de manifiesto que cualesquiera que sean las condiciones que un objeto ha de satisfacer para ser arte, éstas no son de carácter perceptivo? La *Brillo Box*, al poner de manifiesto artísticamente el problema filosófico del arte, inaugura el fin del dominio del arte por la filosofía. La cuestión que se nos presenta ahora es si, entonces, el arte para des-emanciparse no ha tenido que convertirse, después de

³² “The history of art is the history of the suppression of art.”, Danto (1986), p. 4.

todo, en filosofía³³. Esto es, tal vez la libertad del arte ha sido finalmente ganada a costa de que éste se transforme en filosofía³⁴.

A nadie escapa que este desenlace tiene un parecido notable con la concepción hegeliana y marxista de la historia. Para ambos, la historia es la de las sucesivas alienaciones que, como tales, son los resultados de las relaciones de esclavitud en las que la identidad de uno de los miembros es secuestrada. El final de la historia, para Marx, coincide con el final de las relaciones alienantes y con la autodeterminación ejercida libremente³⁵; ésta, a su vez, solo puede venir de la mano de la autoconciencia. De manera que la libertad solo es concebible como resultado del auto-conocimiento.³⁶

Danto ha incorporado este modelo a su concepción de la historia del arte y, al hacerlo, ha introducido algunos compromisos filosóficos fuertes acerca de la naturaleza de la historia del arte cuya necesidad no es en absoluto evidente. En primer lugar, y si la historia del arte se ajusta a este patrón, ¿qué sucede con la filosofía una vez que el arte asume el papel que ésta se había atribuido históricamente y que le daba su razón de ser? Como el amo que ya no

³³ “Cuando el arte interioriza su propia historia, cuando llega a ser consciente de su propia historia como sucede en nuestro tiempo, de tal manera que la conciencia de su historia forma parte de su naturaleza, entonces parece inevitable que se transforme finalmente en filosofía.” [“When art internalises its own history, when it becomes self-conscious of its history as it has come to be in our time, so that its consciousness of its history forms part of its nature, it is perhaps unavoidable that it should turn into philosophy at last. And when it does so, well, in an important sense, art comes to an end.”] Danto (1986), p. 16.

³⁴ “Así que, virtualmente, todo lo que hay al final es teoría; el arte se ha vaporizado finalmente en un deslumbramiento de pensamiento puro sobre sí mismo y se ha convertido, por así decirlo, únicamente en el objeto de su propia conciencia teórica.” [“So virtually all there is at the end is theory, art having finally become vaporized in a dazzle of pure thought about itself, and remaining, as it were, solely as the object of its own theoretical consciousness.”] Danto (1986), p. 111.

³⁵ Danto ha citado justamente a Marx a este respecto: “Cada cual puede llegar a realizarse en la rama que desee, pudiendo hacer una cosa hoy y otra mañana, cazar por la mañana, pescar a mediodía, pastorear por la tarde, y hacer crítica de arte tras la cena, sin llegar a ser cazador, pescador, pastor o crítico”. [“... (E)ach can become accomplished in any branch he wishes, society (making) it possible for me to do one thing today and another tomorrow, to hunt in the morning, fish in the afternoon, rear cattle in the evening, criticize after dinner, just as I have in mind, without ever becoming hunter, fisherman, shepherd or critic.”] de *La Ideología Alemana*, citado por Danto en *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, Berkeley, University of California Press, 1992, pp. 221-222.

³⁶ “Esta forma de percibir las cosas sugiere otro modelo para la historia del arte completamente distinto, un modelo que está narrativamente ejemplificado por la *Bildungsroman*, la novela de educación que culmina en el reconocimiento del sujeto.” [“It is this way of looking at things which suggests another model of art history altogether, a model narratively exemplified by the *Bildungsroman*, the novel of self-education which climaxes in the self’s recognition of the self.”] Danto (1986), p. 110.

puede seguir definiendo la identidad del esclavo y la suya propia en función de la de éste, ¿qué tarea puede desempeñar? Resulta paradójico que una determinada concepción de la filosofía de la historia acabe por volverse contra la filosofía misma. Esta consecuencia, que no escapa a Danto, puede servirnos, en parte, para cuestionar la, por otra parte enormemente atractiva, historia tal y como Danto nos la cuenta.

Sin embargo, no pretendo en esta introducción a la obra de Danto resolver este puzzle causado, en parte, por el tipo de aporías que generan las teorías reflexivas de cualquier índole. Me gustaría, sin embargo, señalar otro problema –un problema de coherencia, podríamos decir- que surge al contrastar la filosofía de la historia del arte que acabamos de ver y las tesis defendidas por Danto sobre la naturaleza del discurso histórico y la incompatibilidad de las concepciones historicistas con algunos de estos rasgos.

Danto ha criticado en *Narration and Knowledge*³⁷ las concepciones teleológicas de la historia. Su argumento es que éstas violan algunos rasgos propios del discurso histórico ya que al asumir que la historia tiene un cierto sentido se está implícitamente hablando del futuro como si fuera pasado. Así, cualquier concepción filosófica cuya estructura aliente la inserción de cada nuevo hecho histórico en una estructura narrativa cuya orientación esté predeterminada es, de acuerdo con Danto, errónea. Las filosofías “substantivas” de la historia son aquellas que satisfacen este patrón y que tienden a considerar el futuro como el terreno en el que se realizarán las expectativas históricas concretas que cada una de estas filosofías asume como programa. Uno de sus rasgos específicos es el tono profético que adquiere la narración histórica. La profecía, nos recuerda Danto, consiste en el uso del modo de hablar propio del discurso acerca del pasado para referirnos a hechos futuros. En esto la profecía se distingue de las predicciones pues la primera, al contrario que la segunda, no solo nos desvela lo que está por venir sino el *sentido*

³⁷ Danto, A. C., *Narration and Knowledge* (Including the Integral Text of Analytical Philosophy of History), New York, Columbia University Press, 1985.

de esos hechos dentro de una narración histórica global. Así, las filosofías substantivas de la historia se caracterizarían por tratar el futuro como si, en cierto modo, ya fuera pasado.

Como dice Danto, “es un error... suponer que podemos escribir la historia de los eventos antes de que los eventos mismos hayan ocurrido”³⁸. La profecía, pues, no es solo predicción; es predicción más significado. Pero el significado de un hecho no es algo que podamos conocer con anterioridad a los hechos que le siguen y le dan un sentido u otro. El *sentido* de un hecho solo emerge, por así decirlo, cuando el hecho ya pertenece al pasado. El presente, como el futuro, carecen lógicamente de significado. Como Milan Kundera nos recuerda: “El hombre atraviesa el presente con los ojos vendados. Sólo puede intuir y adivinar lo que de verdad está viviendo. Y después, cuando le quitan la venda de los ojos, puede mirar al pasado y comprobar *qué* es lo que ha vivido y cuál era su sentido”³⁹. Los hechos presentes adquieren su significado una vez que otros hechos posteriores lo determinan. Por ejemplo, la *última* broma de Groucho Marx solo podía llamarse tal una vez que su muerte fue inminente –y, aún así, quizá burlándose de la historia y el tiempo mismos, Groucho buscó la forma de burlar la ignorancia característica del futuro al dejar su última broma decidida de antemano⁴⁰.

Los hechos solo adquieren significado cuando ya han pasado así que, por definición, los hechos futuros, incluso aquellos que podemos predecir, carecen de significado. Esta es, según Danto, la lógica propia del discurso y el conocimiento históricos; una lógica que despoja de coherencia a las filosofías substantivas de la historia.

Si existe una filosofía de la historia que satisface este modelo teleológico, esa es la concepción hegeliana que, como hemos visto, penetra en

³⁸ “[I]t is a mistake ... to suppose that we can write the history of the events before the events themselves have happened.”], Danto (1985), p. 14.

³⁹ Kundera, Milan, “Nadie se va a reír”, *El libro de los amores ridículos*, Barcelona, RBA, 1994, p. 9.

⁴⁰ Es conocido que en su lápida reza “Perdone, señora, que no me levante”.

la filosofía de la historia del arte desarrollada por Danto. Pero, entonces, ¿no debería Danto abandonar su concepción filosófica sobre la historia del arte así como su tesis acerca del fin de la historia del arte y el comienzo de la era del arte post-histórico? ¿No está Danto incorporando todos los problemas que él mismo ha detectado en las filosofías substantivas de la historia en su propia narración de la historia del arte?

Dejando a un lado estas dificultades que, tomadas seriamente, dañarían la estructura general de su concepción de la historia del arte es notable que Danto, un filósofo perteneciente a la corriente analítica, haya incorporado el pensamiento de un filósofo de la tradición continental más clásica. De Hegel, Danto ha tomado no solo la estructura filosófica que subyace a la historia del arte, sino también, y si cabe de manera más polémica, la idea del fin de la historia del arte o al menos del fin de la historia del arte entendida de cierta manera⁴¹.

Ya hemos visto que, para Danto, el arte adquiere su autonomía al hacerse auto-consciente y al dejar de depender de la filosofía para determinar su propia naturaleza. Así, el arte deja de comportarse de acuerdo con los dictados de la filosofía y puede hacer lo que quiera. Danto ha expresado esta libertad que acompaña a la autodeterminación del arte también en términos del fin de la historia de los estilos artísticos. Si un estilo es la manifestación de una determinada concepción o programa para el arte dictado por la filosofía, una vez que ésta pierde su papel legislador, el arte no tiene por qué asumir un estilo más que otro. Cualquier estilo es posible ya que su necesidad, derivada del papel ostentado por la filosofía, ha sido superada. Este estado de libertad artística, de pluralidad de estilos y elecciones constituye lo que Danto ha llamado el estado post-histórico del arte, posterior a 1964, cuando Warhol expuso sus *Brillo Boxes*. Cuando la historia del arte ha acabado, cuando la evolución del arte no está

⁴¹ Danto reconoce que la concepción de la historia como conocimiento del sujeto que Hegel sitúa en el Fin de la Historia es “totalmente errónea”. Sin embargo, continúa, “pero si algo está cerca de ejemplificarla, el arte lo hace en nuestros días.” [“But if anything comes close to exemplifying it, art in our times does.”], Danto (1986), p. 113.

marcada por la necesidad del discurso filosófico, el arte es libre para hacer y ser lo que quiera⁴².

La marca de la era post-histórica es el pluralismo de estilos. Cualquier estilo es igualmente válido ya que ninguna concepción filosófica del arte puede ya excluir de éste aquello que no satisface las demandas teóricas del momento. Habitamos un momento en el que cualquier obra, sea cual sea su estilo o la concepción que la respalde, puede ser arte. De hecho, este pluralismo, que es también la marca de la libertad humana para Marx, se ha convertido en el slogan preferido por Danto, aunque su formulación como tal se debe al artista que tanto lo ha inspirado y que simboliza, para Danto, la emancipación de la filosofía, Warhol:

¿Como puedes decir que un estilo es mejor que otro? Debes de ser capaz de ser un Expresionista Abstracto la próxima semana o un artista Pop, sin sentir que has de renunciar a algo.⁴³

El arte en la era del pluralismo requiere asimismo un tipo de crítica que no imponga, como otras prácticas críticas señalas por Danto, una determinada concepción de qué sea el arte. La crítica artística debe desembarazarse de los estreñimientos de una determinada concepción del arte y dar la bienvenida a la pluralidad de estilos y de las razones que hay tras ellos. Dicho, claramente, una obra no puede considerarse “mal” arte porque no satisfaga una determinada poética. Una obra puede ser mala si, por ejemplo, dada la poética en la que se inserta, no es un buen ejemplo de ésta, pero lo que no es posible – no si el pluralismo es la marca del presente artístico- es imponer una determinada poética como verdadera.

⁴² “Cuando una dirección es tan buena como otra, no hay ningún concepto regulador que pueda aplicarse.” [“When one direction is as good as another direction, there is no concept of direction any longer to apply.”], Danto (1986), 115.

⁴³ “How can you say any style is better than another? You ought to be able to be and Abstract Expressionist next week, or a Pop artist, or a realist, without feeling that you have given up something.” G. R. Swenson, “What Is Pop Art?: Answers from 8 Painters, Part I” *Art News* 64 (November 1963), 26 citado en Danto, A. C., *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 37.

Hasta cierto punto, estas consecuencias para el ejercicio de la crítica de arte tienen su explicación en algunos elementos que ya han sido señalados. La historia del arte, entendida como sucesión de teorías filosóficas acerca del arte, incluye asimismo una determinada práctica artística gobernada por los criterios que, en cada momento, determinan lo que es arte. Por ejemplo, de acuerdo con la teoría mimética del arte, el arte es imitación y el valor de una obra estará determinado por su grado de excelencia mimética. Para Danto, esto es elevar el rasgo propio de una poética concreta a rasgo definitorio del arte. El último ejemplo de esta confusión vendría de la mano de Clement Greenberg. Su obra representa, según Danto, el matrimonio entre teoría artística y práctica crítica que ha caracterizado a la historia del arte. El error de esta alianza es que se eleva a rasgo definitorio un determinado aspecto que, si bien no carece de valor dentro de una determinada producción artística, pertenece, por su naturaleza, al ámbito de las poéticas, no de las definiciones.

¿Podría decirse que Danto estaría cometiendo el mismo error que atribuye a las teorías históricas del arte?⁴⁴ Su definición del arte -en términos de “significados encarnados” (*embodied meanings*)- guía, en algún sentido su tarea como crítico. De hecho, Danto mismo ha reconocido que el principio que guía su labor crítica es el de identificar lo que una obra significa y evaluar cómo ese significado está “encarnado” en una obra particular⁴⁵.

⁴⁴ Quedaría por examinar si la propia propuesta de Danto puede considerarse tan desemancipadora como las teorías del arte que critica. Jane Forsey ha mostrado que la propia teoría del arte de Danto puede considerarse como un ejemplo de teoría desemancipadora. Si, como Danto sostiene, la filosofía ha desemancipado históricamente al arte a través de teorías filosóficas, proporcionándole una identidad que no es producida autónomamente, su propia teoría filosófica, estaría, una vez más, usurpando al arte su autonomía e imponiéndole una identidad. Así Forsey afirma: “(S)ea lo que sea lo que Danto se proponga hacer, los argumentos de “The End of Art” proporcionan la estrategia desemancipadora más comprensiva jamás ejercida contra el arte.” [“Whatever Danto set out to do, the arguments of “The End of Art” amount to the most comprehensive disenfranchising strategy ever launched against art.”] Forsey, J., “Philosophical disenfranchisement in Danto’s “The End of Art””, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 59, 4, 2001, pp. 403-409, en p. 403.

⁴⁵ De hecho, esta manera de entender la tarea crítica la debe Danto a Hegel de quien toma la idea de que interpretar las obras de arte exige identificar su significado y el modo en el que ese significado se presenta en una obra completa. “Tal y como entiendo mi tarea de crítico de arte, ésta es doble: identificar lo que la obra significa y mostrar cómo ese significado se encarna en la obra.” [“What I take my task as a critic to be. The task is twofold: to identify what the work means and then to show how that meaning is embodied in the work.”], *Embodied Meanings, Critical Essays and Aesthetic Meditations*, New

¿No estaría Danto, pues, cometiendo el mismo error que atribuye a Clement Greenberg? No; si, como Danto pretende establecer, su teoría del arte no es de corte normativo —es decir, no nos dice lo que el arte debe ser— sino que pretende dar cuenta de la estructura que toda obra de arte, sea del estilo que sea y responda a las demandas de la poética que responda, posee. Greenberg pensaba que el buen arte es el arte moderno, reflexivo, que trata de producir una experiencia por medios exclusivamente artísticos, esto es, formales; su concepción del arte conllevaba un criterio evaluativo según el que obras que no se ajustan al patrón del arte moderno serían defectuosas, mal arte. Danto, por el contrario, piensa que el juicio acerca del valor artístico de una obra no puede elaborarse independientemente de las consideraciones tenidas en cuenta en su producción concreta. El valor de las obras no es absoluto, sino relativo al universo teórico en el que se constituyen como tales.

Así, pese a la insistencia de Danto en asegurar la relativa independencia de sus actividades como filósofo y como crítico de arte, no podemos sino apreciar que algunos de los postulados teóricos determinan su concepción y práctica de la crítica artística. De hecho, se deriva de su concepción de la obra de arte como “significado encarnado” que el crítico de arte ha de evaluar las obras atendiendo al modo en el que un determinado significado es encarnado en una obra.

Según su definición, toda obra presenta cierto contenido bajo una determinada forma. Examinar la relación de estos dos componentes teniendo en cuenta, a su vez, el contexto teórico, y la “atmósfera” que envolvía la producción de una obra es la tarea del crítico. Una tarea que, como Danto reconoce, está constreñida por las intenciones que el artista, dado el mundo del arte en el que trabajaba, pudo desarrollar. En cierto sentido, esta forma de entender la interpretación y la crítica artísticas es afín a los postulados que

York, Farrar Straus Giroux, 1994, Preface, p. xiii. Cfr. Hegel, *Lecciones de Estética*, Barcelona, Akal, p. 14: “Lo que ahora suscitan en nosotros las obras de arte es, además de goce inmediato, también nuestro juicio, pues lo que sometemos a nuestra consideración pensante es *el contenido, los medios de representación de la obra de arte y la adecuación o inadecuación entre ambos respectos*”. La cursiva es mía.

Michael Baxandall examina en su *Patterns of Intentions*⁴⁶, autor del que Danto se reconoce deudor en la cuestión que ahora nos preocupa. Para Baxandall, comprender una obra de arte implica cierto conocimiento acerca de las posibles intenciones del artista, de la técnica disponible en el momento histórico en el que se produjo la obra, del conjunto de creencias y asunciones que rodeaban la práctica artística, etc.

Baxandall pertenece a una tradición de la disciplina de la historia del arte que enfatiza la necesidad de examinar las condiciones de producción de las obras para su interpretación correcta. Comprender una obra implica estar familiarizado con sus condiciones de producción. Danto asume estos constreñimientos a la interpretación y valoración artísticas y la mejor prueba de ellos son sus numerosas contribuciones a este ámbito a través de su colaboración semanal con el periódico *The Nation* –colaboración que comienza en octubre de 1984– así como sus numerosas aportaciones a catálogos.

En sus escritos críticos, encontramos a veces la huella de un conocedor profundo del arte que es capaz de situar con precisión el contexto apropiado para la comprensión de la obra; en otras ocasiones, sus textos críticos son guías para el espectador que, siguiendo a Danto a través de las analogías y comparaciones que aporta para iluminar la obra, puede llegar a verla bajo aspectos sin duda enriquecedores; sea como sea, las críticas de Danto muestran siempre un respeto por la particularidad de las obras y una actitud abierta indispensable para escuchar lo que éstas tienen que decirnos.

Danto, como veremos a lo largo de este trabajo, cree que uno de los valores más importantes del arte es el de su capacidad para abrirnos mundos dentro de nuestro mundo, para ampliar nuestra experiencia y servirnos de espejo en el que mirarnos y ver lo que de otro modo nos quedaría oculto. Esta

⁴⁶ Baxandall, M., *Patterns of Intentions, On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven and London, Yale University Press, 1985.

creencia se pone de manifiesto en la crítica artística elaborada por Danto quien, por encima de todo, busca en las obras aquello que éstas pueden mostrarnos.

La dedicación de Danto al tema del arte ha pasado, como hemos visto en esta introducción, por diferentes estadios. Su interés en primer lugar por el problema de la definición del arte estuvo seguido por una preocupación por la historia del arte y su naturaleza filosófica. Finalmente, más debido a la casualidad que a la elección –como Danto mismo reconoce- se ha dedicado a la crítica artística durante los últimos 26 años de su carrera. Es precisamente en un momento acerca de su tarea como crítico que Danto recuerda como llegó a la filosofía:

Tuve la extraña idea de que la filosofía, de todas las disciplinas que consideraba, era la que me dejaría más tiempo para pintar.⁴⁷

Parece, pues, que lo que inicialmente era una actividad secundaria para él, llegó a convertirse en su preocupación central. Así, un día, desmanteló su estudio y decidió dedicarse a la investigación filosófica. El arte, cuyo lado práctico le atrajo en un principio, regresó a su vida bajo la forma de un problema filosófico.

⁴⁷ “I had the strange idea that philosophy, of all the disciplines I considered, would give me the most time to paint.”, Danto, A. C., *Embodied Meanings, Critical Essays and Aesthetic Meditations*, Nueva York, Farrar Straus Giroux, 1994, p. 5.