

II. EL MUNDO DEL ARTE

La noción de “mundo del arte” –*artworld*– fue introducida por Danto en su artículo homónimo de 1964¹ y, desde entonces, se ha convertido en un término imprescindible dentro de la reflexión contemporánea sobre el arte. De hecho, y pese a que Danto no ha defendido nunca una definición institucionalista, puede considerársele el inspirador de esta teoría tal y como ha sido desarrollada por George Dickie².

Aunque la noción misma ha sufrido algunas transformaciones por lo que se refiere al papel que juega dentro de la teoría de Danto, su presencia ha sido prácticamente constante a lo largo de toda su obra. En un primer momento, la noción de “mundo del arte” permitió a Danto elaborar una respuesta ante el problema de los indiscernibles. Así, la pertenencia a un determinado “mundo del arte” determinaba el status ontológico de un determinado objeto a través de una concepción teórica concreta del arte. Por tanto, la noción cumplía un determinado papel ontológico en la fijación de la identidad artística de un objeto. Para que algo fuera arte tenía que haber sido producido dentro del ámbito teórico de un “mundo del arte”. Con esta noción, Danto parecía responder al problema planteado por el experimento de los indiscernibles. Si lo que distingue a una obra de arte de un mero objeto no puede ser una propiedad perceptiva, entonces lo que necesitamos para trazar esta distinción es una propiedad relacional de carácter no perceptivo; por ejemplo, la pertenencia a un “mundo del arte”.

¹ Danto, A. C., “The Artworld”, *The Journal of Philosophy*, 61 (1964), pp. 571-584.

² Dickie, G., “Defining Art”, *The American Philosophical Quarterly*, 61, 1969, pp. 253-6; *Art and the Aesthetics: An Institutional Analysis*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1974; *The Art Circle: A Theory of Art*, New York, Haven, 1984.

Por otro lado, la noción de mundo del arte permitía no solo dar cuenta de las diferencias ontológicas que preocupaban a Danto, sino también explicar cómo identificamos algo como arte y qué tipo de constreñimientos hemos de tener en cuenta a la hora de elaborar una interpretación de la obra. Así, identificamos como arte *La Fuente* de Duchamp porque podemos relacionarla con una determinada atmósfera teórica y artística que hizo posible que los *ready-mades* se consideraran arte. Además, solo teniendo en cuenta esa atmósfera teórica podemos interpretar correctamente la obra. Así, la noción de “mundo del arte” cumpliría dos funciones simultáneamente. De un lado, sería un requisito ontológico para la existencia del arte y del otro tendría un papel epistemológico en la identificación e interpretación de las obras de arte.

Examinaremos ambos aspectos de la noción de “mundo del arte” así como su relación con otros términos, como el de “identificación artística”, “predicado artístico” y “matriz estilística” –*style matrix*-, con los que Danto trató de perfilar su concepción. Finalmente, veremos la evolución de las nociones de “mundo del arte” y “teoría artística” dentro de la filosofía de la historia del arte avanzada por Danto así como algunas posibles críticas a estas nociones.

1. La necesidad del “mundo de arte” para la identidad artística.

En 1964 Danto formuló y respondió la pregunta por la naturaleza ontológica del arte en términos de la noción de “mundo del arte”. La pregunta, como se ha dicho, se formuló dentro del marco del experimento de los indiscernibles que, a su vez, fue inspirado -como el propio Danto ha reconocido en alguna ocasión- por la visita a la exposición de las *Brillo Boxes* de Andy Warhol en la Stable Gallery –New York- el mismo año de la publicación

de su conocido artículo “The Artworld”. Una definición del arte tenía que proporcionarnos un modo de distinguir entre arte y no arte teniendo en cuenta la naturaleza no perceptiva de esta distinción. Pues bien, según Danto, lo que permitía distinguir las *Brillo Boxes* de Warhol de las cajas de estropajos de la marca “Brillo” era “una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte: un mundo del arte.”³.

La relación con esta “atmósfera teórica” que es constitutiva de un “mundo del arte” permitía a Danto trazar la distinción ontológica entre unas cajas y otras. Pero, ¿en qué consiste exactamente esa atmósfera teórica? Un “mundo del arte” puede entenderse como un conjunto de teorías, prácticas, creencias, reglas y roles que determinan qué se considera como arte en un determinado momento, así como el tipo de consideraciones valorativas que son pertinentes para juzgar una obra. Por ejemplo, durante siglos la atmósfera de teoría artística en Occidente ha estado dominada por una concepción mimética del arte. Así, para que un objeto o representación pudiera ser presentado como artístico había de satisfacer la condición mimética. A su vez, el criterio de excelencia artística venía dado por esta condición, de manera que el valor artístico de una obra dependía del grado de verosimilitud de la misma.

La teoría mimética es solo una concepción o teoría del arte entre muchas que históricamente han delimitado el campo de lo posible en arte; su papel, como el de las otras, es el de hacer posible el arte. “Es el papel de las teorías artísticas, en nuestros días como siempre, hacer que el mundo del arte, y el arte, sean posibles. Nunca se les habría ocurrido a los pintores de Lascaux que estaban haciendo “arte” en aquellos muros. A menos que hubiera habido estetas neolíticos”.⁴ Se sigue de esta afirmación que la naturaleza del arte es esencialmente teórica, es decir, que no podemos hablar de arte a no ser que

³ “(A)n atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld” Danto (1964), p. 580.

⁴ “It is the role of artistic theories, these days as always, to make the artworld, and art, possible. It would, I should think, never have occurred to the painters of Lascaux that they were producing ‘art’ on those walls. Not unless there were Neolithic aestheticians” Danto (1964), p. 581.

podamos identificar la atmósfera teórica dentro de la que el objeto en cuestión haya sido producido.

Se trata de un compromiso fuerte con el carácter cultural y teórico del arte, que conduce a no considerar arte algunas prácticas dudosas como el llamado “arte prehistórico” y seguramente el llamado “arte africano”⁵ o las peleas de gallos de Bali⁶ o cualquier otro objeto o práctica ritual con cierta carga simbólica.

2. El mundo del arte y su papel ontológico

La tesis de que el mundo del arte es necesario para que haya arte puede entenderse de dos formas: una fuerte y una débil. Comenzaremos por ésta última ya que parece ser la manera en la que el propio Danto la ha entendido.

Decir que sólo hay arte si hay un mundo del arte es decir que el arte tiene una naturaleza teórica. Esto es lo que diferencia a un fresco de Giotto de una pintura en el interior de la caverna. El primero habría sido concebido y producido bajo una determinada concepción del arte –en este caso, la dominante durante el Renacimiento- mientras que el segundo no parece tener tras su producción ninguna reflexión particular acerca del arte. Parece que,

⁵ Para una propuesta contraria véase, Aumont, J., *La estética hoy*, Madrid, Cátedra, 2001.

⁶ Alternativamente, el antropólogo cultural C. Geertz defiende, en “Juego profundo. Notas sobre la riña de gallos en Bali” en *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1997, pp. 339-372, que la práctica de la riña de gallos tal y como se lleva a cabo en Bali puede considerarse como una práctica artística. La razón por la que Geertz caracteriza esta práctica como artística es fundamentalmente su función simbólica. Según Geertz, el lugar central de esta práctica en la vida y sociedad balinesas hace de ella una actividad que va más allá del mero “juego”; la riña de gallos en Bali involucra toda una serie de valores, procesos de proyección, vocabulario que se extrapola del mundo del gallo a otros ámbitos de la vida emocional, social, etc. Además, la riña de gallos a pesar de que incorpora una forma de violencia literal – para con los gallos, obviamente- permite representar simbólicamente la violencia que, a su vez, se reprime en la vida real.

como mucho, el tipo de consideraciones que guiaban la actividad pictórica de las cavernas eran consideraciones de tipo mágico o religioso.

En cierto sentido, pues, producir arte requiere una cierta atmósfera teórica de la que el artista extraiga cierta idea acerca del tipo de objeto que está produciendo. Alguien no puede hacer arte sin saber lo que está haciendo. Este rasgo parece distintivo del arte. Por ejemplo, para hacer ciencia, uno no necesita tener una determinada teoría acerca de qué sea el conocimiento científico. Incluso si tomamos el caso de las artes tradicionales –pintura, escultura, música, etc.–, observamos que no es necesaria una determinada conciencia teórica para que alguien contribuya genuinamente a una determinada práctica. Alguien puede hacer una representación pictórica sin una teoría específica acerca de qué tipo de cosa es una representación visual; y lo mismo sucede con los demás géneros. Las condiciones que hacen de algo una pintura no incluyen en absoluto la referencia a una determinada concepción de la pintura⁷. Es como si hubiera dos niveles de categorización del objeto. Es posible producir imágenes, por ejemplo, pictóricas o fotográficas, sin creer estar haciendo arte: como sería el caso de las pinturas de Lascaux o Altamira. Igualmente se pueden modelar ídolos de barro o esculpirlos en piedra en contextos no artísticos, sin los recursos conceptuales para creer estar haciendo arte.

Así que, parece, producir arte implicaría cierto grado de reflexividad sobre lo que se está haciendo, de un modo que no observamos en otras prácticas cuyos criterios de identificación parecen independientes de que el sujeto que las realiza tenga una determinada “teoría” acerca de lo que está haciendo. Seguramente, además, en algún sentido debería tener conciencia de que lo que hace es similar a lo que hacen otros artistas en otros medios.

Pero, ¿es realmente necesario que alguien tenga en cuenta una determinada concepción acerca del arte para hacer arte? ¿No parece una

⁷ Esto no implica que gran parte de la tradición pictórica ejemplifique, además, este tipo de interés teórico y que repercuta en la producción pictórica misma. En cualquier caso, este rasgo no es por ello necesario para la creación de una pintura.

exigencia demasiado fuerte? Después de todo, no parece que todo lo que los libros de historia del arte incluyen en sus páginas haya sido creado satisfaciendo esta condición. Basta recordar los murales de las cavernas o las pirámides egipcias ¿cuál es la teoría del arte que hay tras ellas? ¿Si no hay ninguna, deberíamos considerarlas como no-arte? ¿No estaría Danto sobre-intelectualizando el arte? Es posible que históricamente el arte haya ido vinculándose más y más a una reflexión teórica sobre su propia naturaleza a la que tanto artistas como teóricos han contribuido; pero ¿convierte eso al arte en una actividad inseparable de una determinada teoría acerca de su naturaleza? ¿Podemos generalizar esta condición que, si bien parece recoger una intuición clara acerca del carácter del arte moderno, nos llevaría a rechazar como arte gran parte de las obras que normalmente consideramos como tales?

Danto introdujo la noción de “mundo de arte” para distinguir entre dos objetos que, a pesar de su indiscernibilidad perceptiva, pertenecerían a categorías distintas. Pero, entonces, ¿no bastaría con postular la necesidad de un mundo del arte cuando nos encontramos ante casos de indiscernibles, en lugar de extender esta condición a toda obra de arte? Así, por ejemplo, podríamos explicar la naturaleza artística de los *ready-mades* apelando al mundo del arte en el que han sido producidos, pero, más allá de estos casos, no tendría sentido asumir que la necesidad de un mundo del arte es general.

Danto ha tratado de responder a esta posible reducción de la aplicación de la tesis de la necesidad teórica del arte a ciertos casos particulares mostrando que el experimento de los indiscernibles no sólo reproduce una situación particular del arte contemporáneo sino que para toda obra de arte es posible concebir un objeto indiscernible de ella que carezca de status artístico.

Por ejemplo, podríamos concebir una pintura indiscernible de la obra de Rembrandt, *El jinete polaco*⁸, pero que no fuera arte porque hubiera sido producida por una máquina que arbitrariamente hubiera depositado color sobre

⁸ Rembrandt, Harmenszoon van Rijn, 1665, Frick Collection, New York.

un lienzo⁹. También, podemos imaginar un caso en el que un programa de ordenador produjera, también por una yuxtaposición arbitraria de notas, una melodía indiscernible nota por nota de la *V Sinfonía* de Beethoven¹⁰, sin que dijéramos que el ordenador ha compuesto una obra maestra. Y, por último, podemos imaginar a un mono manco tecleando en una máquina de escribir mientras degusta un delicioso queso manchego y que el resultado fuera indiscernible de una copia de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*¹¹.

De hecho, y por regresar a un terreno menos improbable, es posible imaginar falsificaciones y copias perfectas de muchas obras de arte reconocidas de las que no diríamos que tienen valor artístico.¹²

2.1. El argumento neo-wittgensteiniano contra la necesidad de la definición del arte

En la década de los cincuenta del pasado siglo algunos teóricos¹³ del arte retomaron ciertos aspectos de la filosofía del segundo Wittgenstein para abordar el problema de la definición del arte. Una de las tesis que los caracterizaban era la negación de la necesidad e, incluso, posibilidad de definir el arte en términos de condiciones necesarias y suficientes.

En primer lugar, una definición del arte de este tipo no era necesaria porque contábamos con mecanismos perfectamente fiables para identificar el arte sin necesidad de referirnos a una definición o conjunto de criterios. Estos

⁹ Este ejemplo es propuesto por el propio Danto en (1981), p. 31.

¹⁰ Beethoven, Ludwig van, *Symphony n° 5 in C Minor, Op. 67*, Dover Miniatures Score.

¹¹ Cervantes, Miguel de, (1604) *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Unidad Editorial, D. L. 1999.

¹² Aunque, como se ha dicho en el capítulo anterior, esto podría no ser más que fruto de un snobismo que deberíamos abandonar.

¹³ Weitz, M., "The role of theory in aesthetics", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15 (1956), 27-35 y Kennick, W., "Does Traditional Aesthetic Rest on a Mistake?" *Mind*, 67 (1958), 317-34.

mecanismos serían los que se aglutinan bajo la noción de “aire de familia”. Esta noción había sido introducida por Wittgenstein en las *Investigaciones Filosóficas*¹⁴ justamente para dar cuenta de los criterios de identidad de términos para los que no podemos dar una definición precisa, como, por ejemplo, el concepto de “juego”.

Además, no solo creían innecesario apelar a una definición de arte para identificar obras de arte, sino que, como argumentó Weitz¹⁵, una definición del arte sería contraria al carácter abierto de nuestro concepto de arte. Como señala Weitz, la propia historia del arte nos muestra que lo que llamamos arte ha evolucionado y ha mostrado cierta flexibilidad con respecto al tipo de objetos que se han incluido bajo esa categoría. Esto es, el concepto de arte es un concepto “abierto”¹⁶ y esto no solo por la flexibilidad que ha mostrado en el pasado, sino también porque no podemos excluir la posibilidad de que objetos que hoy día no consideramos artísticos lleguen a formar parte de esa categoría. No podemos porque la novedad pertenece a nuestra cognición de lo artístico, de modo que pertenece a su propia “esencia” el carecer de definición. No es que la extensión de arte cambie, sino que está así previsto en su intensión. Esta naturaleza abierta del concepto de arte impide, pues, que podamos determinar de una vez y para siempre qué sea el arte. Si lo hiciéramos, estaríamos de alguna manera bloqueando su naturaleza abierta característica.

¹⁴ Wittgenstein, L., (1953), *Investigaciones Filosóficas*, Barcelona, Grijalbo, 1988.

¹⁵ Weitz, M., (1959) “Art as an Open Concept: from *The Opening Mind*”, en *Aesthetic. A Critical Anthology*, Dickie, G., Sclafani, R., & Roblin, R., St. Martin Press, New York, second edition, 1989, pp. 152-159.

¹⁶ La distinción entre conceptos abiertos y cerrados tiene su origen en las *Investigaciones Filosóficas* de Wittgenstein y está íntimamente relacionada con el criterio de identificación basado en la percepción de “aires de familia” o parecidos. Un concepto es abierto cuando no podemos dar una definición precisa de su intensión -como sucede con el concepto de “juego”- y cerrado cuando sucede lo contrario. La identificación de los ejemplares que caen bajo un concepto abierto se lleva a cabo a través de la percepción de “aires de familia” o parecidos entre los nuevos casos y los casos ya reconocidos. La cualidad distintiva de estos conceptos es, pues, que muestran que la identificación de nuevos ejemplares no requiere de una definición del concepto en el sentido estricto de la palabra. En, “Danto’s Gallery of Indiscernibles”, (1993), Richard Wollheim introduce, como hemos señalado en el capítulo I, 3.1.2., una distinción similar para caracterizar el concepto de arte; allí distingue entre conceptos con condiciones determinadas de aplicación y conceptos que carecen de estas condiciones pero que, por el contrario, suelen satisfacer un conjunto más o menos flexible de asunciones generales.

Por esto, primero, no necesitamos de una teoría del arte para identificar el arte porque podemos perfectamente llevar a cabo esta tarea apelando a los parecidos de familia que nuevas obras exhiben con respecto a obras anteriores y, segundo, no deberíamos asumir ninguna teoría particular ya que, al hacerlo, estaríamos sacrificando la esencial apertura y flexibilidad del concepto de arte.

Danto ha mostrado cómo una posible crítica a la necesidad de una teoría del arte para identificar el arte en términos de la noción de “aire de familia” o “parecido de familia” no podría, de hecho, alcanzar su objetivo. La razón por la que la noción de parecido de familia no es suficiente para identificar obras de arte o para distinguir el arte del no-arte es que reposa en una asunción que, como hemos visto, hemos de abandonar una vez que aceptamos la posibilidad de los indiscernibles. Ésta sería que podemos dar cuenta de la distinción entre arte y no-arte simplemente prestando atención a las propiedades perceptivas de los objetos. Kennick suponía que un conocedor medio del arte sería perfectamente capaz de distinguir de un conjunto de objetos guardados en un almacén lo que era arte de lo que no. Sin embargo, como muestra el contraejemplo de Danto a este experimento de Kennick¹⁷, podemos concebir una situación parecida en la que el sujeto en cuestión sería incapaz de identificar las obras de arte si dispone para ello simplemente de su conocimiento de la tradición y de su capacidad para reconocer “parecidos de familia”. Podemos, siguiendo el ejemplo de Danto, imaginar dos almacenes que contienen exactamente los mismos objetos perceptivamente hablando, pero donde uno de los almacenes solo contiene obras de arte y el otro solo objetos comunes. En esta situación, un espectador que tratara de aislar las obras de arte y desechar los meros objetos a través de la identificación de parecidos entre obras de arte reconocidas y los objetos contenidos en estos almacenes fracasaría necesariamente. Puesto que todos los objetos de uno de los almacenes son arte mientras que todos los del almacén inverso no lo son, aplicar las habilidades

¹⁷ Para ver una exposición completa del contraejemplo, véase Danto (1981), p. 60.

relacionadas con la percepción de “aires de familia” no nos permitiría distinguir el arte del no arte. Por tanto, en este caso, la noción de “aire de familia” sería inservible.

En cuanto al argumento sobre la imposibilidad de definir el arte sin violar el carácter abierto del concepto de arte, podemos decir dos cosas. En primer lugar, y como ha mostrado Noël Carroll¹⁸ en su crítica a este argumento, éste no sería válido ya que comete la falacia de la equivocidad. Cuando Weitz afirma que el concepto de arte es un concepto abierto parece que la apertura se predica del concepto de arte pero, por otro lado, el tipo de evidencia que el neo-wittgensteiniano aporta tiene que ver con la práctica artística. El neo-wittgensteiniano estaría apelando a un rasgo de la práctica artística, su capacidad ilimitada para expandirse, para afirmar que el propio concepto de arte es abierto. Brevemente, el carácter abierto del arte lo es de sus prácticas no del objeto artístico como tal.

Por tanto, incluso reconociendo que históricamente la noción de arte ha exhibido cierta flexibilidad con respecto al tipo de cosas que se han considerado pertinentes en cada momento, no se sigue de ese carácter que no podamos identificar condiciones necesarias y suficientes para el arte –otra cosa es que lo logremos. En segundo lugar, curiosamente, al contrario de a lo que podría parecer, la manera en que Danto concibe la relación entre el arte y las teorías que históricamente han determinado su naturaleza y función permite dar cuenta de la intuición¹⁹ que subyace a la caracterización del concepto de arte como un concepto abierto.

¹⁸ Carroll, N., *Philosophy of Art. A contemporary Introduction*, London, Routledge, 1999, pp. 218-221.

¹⁹ Aunque no se ha mencionado hasta ahora, creo que debería atribuirse este rasgo del arte a Wölfflin y su conocida frase “no todo es posible en todo momento”. “Incluso el talento más original no puede avanzar más allá de ciertos límites que son fijados por el momento en el que vive. No todo es posible en todo momento, y ciertos pensamientos solo son posibles en ciertos estadios de desarrollo”. [“Even the most original talent cannot proceed beyond certain limits which are fixed for it by the date of its birth. Not everything is possible at every time, and certain thoughts can only be thought at certain stages of the development”] Wölfflin, H., *Principles of Art History: the problem of the development of style in late art*, trans. M. D., Hottinger, Dover Publications, New York, ix citado en Danto, A. C., *After the End of Art, Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 44.

Es cierto que obras que hoy día son consideradas arte no podrían haberse presentado como tales hace, por ejemplo, 2000 años. Es decir, que el tipo de consideraciones que entran en juego a la hora de determinar la artisticidad de un objeto han variado históricamente. Esta es la razón por la que Weitz caracteriza de “abierto” al concepto de arte. Sin embargo, creo que, al contrario de lo que Weitz suponía, la noción de mundo del arte de Danto o de atmósfera teórica necesaria para la producción artística permite dar cuenta perfectamente de la expansión característica del arte.

De hecho, podemos decir que estos cambios en el tipo de consideraciones relevantes para lo artístico son cambios en la concepción del arte que de un tiempo a otro tienen lugar. Obras que eran impensables hace unos siglos ocupan un lugar central en el panorama artístico actual y la explicación de Danto es que las consideraciones teóricas acerca de lo que sea el arte van modificándose junto con las prácticas artísticas. Por ello, aún reconociendo la intuición tras el argumento de Weitz, no nos vemos obligados a renunciar a la atmósfera teórica de la que habla Danto; más bien al contrario: dicha atmósfera y los cambios teóricos que se producen dentro de ella pueden explicar por qué el arte presenta la flexibilidad que presenta.

Aunque estos argumentos neo-wittgensteinianos en contra de la naturaleza teórica del arte no parecen suponer un desafío serio a las tesis de Danto, podemos, retomando las cuestiones que nos hemos planteado anteriormente, tratar de formular algunas preocupaciones que, sin embargo, no se disipan sin más. De hecho, la idea de que necesitemos identificar una determinada teoría o concepción del arte para asignar con propiedad el status artístico a una obra no parece reflejar en absoluto nuestras prácticas comunes en relación con el arte.

Podemos apelar, por ejemplo, a otros criterios más flexibles que no relativicen la identificación del arte a la identificación de la teoría del arte de acuerdo con la que una determinada obra ha sido hecha. Por ejemplo, el

historiador del arte E. H. Gombrich en un párrafo que podría envidiar el más wittgensteiniano de los wittgensteinianos nos dice:

No existe, realmente, el Arte. Tan solo hay artistas. Éstos eran en otros tiempos hombres que cogían tierra coloreada y dibujaban toscamente las formas de un bisonte sobre las paredes de una cueva; hoy, compran sus colores y trazan carteles para las estaciones del Metro. Entre unos y otros han hecho muchas cosas los artistas. No hay ningún mal en llamar arte a todas estas actividades, mientras que tengamos en cuenta que tal palabra puede significar muchas cosas distintas, en épocas y lugares diversos, y mientras advirtamos que el Arte, escrita la palabra con una A mayúscula, no existe, pues el Arte con A mayúscula no puede sino ser un fantasma y un ídolo. Podéis abrumar a un artista diciéndole que lo que acaba de realizar acaso sea muy bueno a su manera, sólo que no es “Arte”. Y podéis llenar de confusión a alguien que atesore cuadros, asegurándole que lo que le gustó en ellos no fue precisamente el Arte, sino algo distinto.²⁰

Gombrich se refiere a diferentes modos de producción de imágenes que reconocemos ligadas históricamente y que llamamos, y han sido llamadas, arte, aunque probablemente en diferentes sentidos. Lo que Gombrich dice está ligado con su idea de que aquello que llamamos arte tiene más que ver con la excelencia dentro de una determinada práctica que ponga en marcha nuestra capacidad de gusto que con una definición que trate de capturar en una fórmula

²⁰ “There is no such thing as Art. There are only artists. Once these were men who took coloured earth and roughed out the forms of a bison on the wall of a cave; today they buy their paints, and design posters for the Underground; they did many things in between. There is no harm in calling all these activities art as long as we keep in mind that such a word may mean very different things in different times and places, and as long as we realize that Art with capital A has no existence. For Art with a capital A has come to be something of a bogey and a fetish. You may crush an artist by telling him that what he has just done may be quite good in its own way, only it is not ‘Art’. And you may confound anyone enjoying a picture by declaring that what he liked in it was not the Art but something different.” E. H. Gombrich, *The Story of Art*, p. 5, Londres, The Phaidon Press, 1950.

los muchos y variados aspectos que, para cada ocasión, entran a formar parte del juego evaluativo e interpretativo del arte. Como historiador del arte, Gombrich presta atención, en primer lugar, a las artes tradicionales: la pintura, la escultura, la música, la literatura, la arquitectura o la danza; pero también encuentra *arte* en otras prácticas menores –siempre y cuando nos ofrezcan la posibilidad de ejercer el gusto y de mostrarnos grados de excelencia. En su artículo “La historia del arte y las ciencias sociales”²¹ llega incluso a considerar la fabricación de la sidra como un arte. Así entendido, el arte no requiere de una determinada teoría acerca del mismo para ser producido o identificado. Tampoco ha de satisfacer los criterios estipulados en una definición; además ni siquiera tiene que estar enmarcado dentro de una de las artes nobles. Una buena cerámica o una sidra bien elaborada podrían ser tan dignas de ser consideradas arte como una escultura griega o un Picasso.

La de Gombrich se parece bastante a una concepción estética del arte – aunque, como hemos visto, el rechazaría la idea misma de unificar todo aquello que llamamos arte bajo una sola definición-, ya que, después de todo, el arte para él tiene que ver con la excelencia de una obra dada su género y con la capacidad del gusto o de la apreciación para discernir dicha excelencia.

Así pues, parece que, sin necesidad de apelar a una concepción teórica detrás del objeto artístico, podemos dar cuenta de la identificación de obras de arte, apelando a nuestra capacidad de juzgar la excelencia dentro de un género. Pero, ¿no sería esta forma de entender el arte también vulnerable al experimento de los indiscernibles? ¿No estamos, a fin de cuentas, sustentando la identificación del arte en la facultad del gusto, en la capacidad para discriminar la excelencia de una obra, respondiendo a ella? ¿Y no es posible que dos objetos generen una experiencia o respuesta similar pero que uno de ellos no sea arte?

²¹ Gombrich, E. H., (1973) “La historia del arte y las ciencias sociales” en *Ideales e Ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y el arte*, Madrid, Debate, 1999, pp. 131-166.

Gombrich podría respondernos -como, por otra parte, reconocen todas las versiones de la teoría estética- que consideraremos solo objetos intencionales, realizados por el hombre dentro de unas determinadas prácticas que, a su vez, regulan la excelencia dentro de ellas. El Cañón de Colorado nos fascina pero no es una obra de arte. Además, obras como la 5ª de Beethoven, *El Quijote* o el *Guernica* son obras maestras, pero las experiencias que estas obras producen tienen poco o nada en común y su excelencia depende en gran medida del tipo de contribución que cada una supone dentro del género y la tradición a la que pertenece. La apreciación estética es artística sólo en el seno de determinadas tradiciones, en las que existe un canon de excelencia y probablemente una historia. Pero las tradiciones pueden ser de cualquier práctica: de la pintura, el encaje de bolillos y los toros.

Parece que Gombrich nos pone en la pista para re-interpretar la teoría estética del arte de un modo que no parece tan vulnerable al experimento como pueda parecer en un principio.

Según Danto, el criterio de identificación artística propuesto por la teoría estética es circular²². La razón es la siguiente: en principio, dos objetos perceptivamente indiscernibles producirán la misma experiencia estética. Así que, si lo que nos permite identificar a un objeto como artístico es la experiencia estética que produce, nos encontramos con que objetos perceptivamente indiscernibles de obras de arte, que no han sido producidos por el hombre o que no han sido producidos con una intención artística, serían arte. Por tanto, el criterio de identificación que proporciona la teoría estética del arte no es suficientemente discriminatorio. Sin embargo, se ha argumentado que las propiedades estéticas de un objeto dependen en parte del tipo de objeto que

²² “Si el conocimiento de que algo es una obra de arte involucra una diferencia en el tipo de respuesta estética al objeto -...- entonces habría un problema de circularidad en cualquier definición del arte en la que se hiciera referencia a la respuesta estética como rasgo definitorio”. [“(I)f knowledge that something is an artwork makes a difference in the mode of aesthetic response to an object -...- then there would be a threat of circularity in any definition of art in which some reference to aesthetic response was intended to play a defining role.”] Danto (1981), p. 91.

se trate²³. Por ejemplo, el dinamismo de una pintura depende en parte del tipo de pintura que sea, del estilo al que pertenece, de la obra completa del artista que la ha producido, etc. Así, dos pinturas perceptivamente indiscernibles pueden poseer propiedades estéticas diferentes o producir experiencias estéticas distintas en función de las categorías bajo las que las percibamos.

Aunque esto parece evitar el problema anterior, solo lo hace a costa de introducir circularidad en la argumentación. Pues, para que la experiencia estética adecuada de un objeto tenga lugar, primero hemos de saber que ese objeto es una obra de arte; por ello, no podemos apelar a la experiencia estética como criterio de identificación, pues ésta solo se da correctamente una vez que ya sabemos qué objetos son arte y qué objetos no lo son.

Así, la teoría estética del arte parece atrapada en un dilema de difícil solución: o bien el criterio es insuficiente para distinguir el arte del no arte, o bien hemos de presuponer que ya sabemos qué objetos son arte para mostrar que, en efecto, la experiencia estética que producen es distinta de la que producen sus contrapartidas perceptivas. Afirmar que las propiedades estéticas de un objeto dependen de su status artístico y que dos objetos perceptivamente indiscernibles tendrán valores estéticos diferentes si uno de ellos es arte y el otro no implica, por tanto, renunciar al criterio estético como criterio para distinguir el arte del no arte.

Danto comparte la idea de que las propiedades estéticas de un objeto no pueden identificarse correctamente si no disponemos de cierta información histórica acerca del objeto. Así, afirma: “las cualidades estéticas de la obra son una función de su propia identidad histórica”.²⁴ Una obra puede ser innovadora dentro de una determinada categoría y monótona dentro de otra. Por tanto, la

²³ Kendall Walton ha mostrado, creo que convincentemente, este rasgo de las propiedades estéticas en su artículo (1970) “Categories of Art” en *Aesthetics. A Critical Anthology*, Dickie, G., Sclafani, R. & Roblin, R., Nueva York, St Martin Press, 1989, pp. 394-414. La identificación de las propiedades estéticas en un objeto artístico no puede hacerse nunca *in vacuum*, sino que éstas serán una función de la categoría artística a la que pertenezca la obra en cuestión.

²⁴ “(A)esthetic qualities of the work are a function of their own historical identity”, Danto (1981), p. 111.

teoría estética no nos puede proporcionar una forma de identificar el arte; ni si quiera podemos estar seguros de qué propiedades estéticas tiene un objeto, sin saber primero qué tipo de objeto estamos juzgando.²⁵

La teoría estética propuesta por Marcia M. Eaton²⁶ es un intento de definir el objeto artístico en términos estéticos que trata de recoger estas modificaciones al tiempo que aspira a proporcionar un criterio válido para la identificación artística. En este sentido, parece que su propuesta recoge la idea que acabamos de señalar de la determinación parcial del valor estético de una obra por la categoría artística a la que la obra pertenece. Así puede dar cuenta del hecho de que dos objetos perceptivamente idénticos posean propiedades estéticas distintas. Además reconoce el hecho de que el tipo de valores estéticos que pueden demarcar la excelencia dentro de una práctica pueden variar históricamente de manera que “los rasgos particulares señalados pueden variar. Sin embargo, lo que hacemos cuando nuestra experiencia es estética retiene un elemento común”.²⁷ Ese elemento común al que Eaton se refiere es, como señala un poco más adelante, el placer derivado de las propiedades estéticas de un objeto: “lo que permanece constante es que las historias que elegimos están ligadas a los rasgos que encontramos placenteros en la obra”.²⁸

²⁵ “Mi teoría es que una obra de arte tiene una gran variedad de cualidades, de hecho posee cualidades de tipos completamente distintos a los que posee su contrapartida perceptivamente indiscernible pero que no es una obra de arte. Y algunas de esas cualidades pueden muy bien ser propiedades estéticas o propiedades que uno puede experimentar estéticamente o hallar “excelentes y valiosas”. Pero entonces para responder estéticamente a éstas, uno debe primero saber que el objeto es una obra de arte, y de hecho se presupone que la distinción entre lo que es arte y lo que no ha de estar disponible antes de que una diferencia en la respuesta a esa diferencia de identidad sea posible”. [“My own view is that a work of art has a great many qualities, indeed a great many qualities of a different sort altogether, than the qualities belonging to objects materially indiscernible from them but not themselves artworks. And some of these qualities may very well be aesthetic ones, or qualities one can experience aesthetically or find “worthy and valuable”. But then in order to respond aesthetically to these, one must first know that the object is an artwork, and hence the distinction between what is art and what is not is presumed available before the difference in response to that difference in identity is possible”] Danto (1981), p. 94.

²⁶ Eaton, M. M., *Aesthetics and the good life*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1989.

²⁷ “(T)he particular features pointed to may vary. However, what we do when our experience is aesthetic retains a common element” Eaton (1989), p. 33.

²⁸ “What remains constant is that the stories we choose are tied to the features in the work we find delightful.” Eaton (1989), p. 36.

De esta manera, la postura de Eaton combina la variación histórica de los valores estéticos, por un lado, con la idea de que —sean cuales sean esos valores en un momento dado- lo que hace de un objeto arte es que posea ciertas propiedades estéticas. Es posible, por ejemplo, que el valor estético de *Les demoiselles D'Avignon* fuera completamente impensable como valor artístico en el arte del Renacimiento, pero lo que haría a esta obra y a un fresco de Giotto ser arte es que ambas exhiben ciertos valores estéticos.

Parece que, así entendido, el criterio estético nos permite identificar el arte sin caer bajo la acusación de circularidad, y, con ello, tendríamos una posible hipótesis sobre la identificación artística sin asumir la necesidad de apelar a una determinada teoría artística. Dentro de este marco, lo que hace de algo una obra de arte no es que esté realizado de acuerdo con una teoría sino que produzca una determinada experiencia a través de sus propiedades estéticas, siendo éstas entendidas no como meras propiedades perceptivas de los objetos sin más, sino como propiedades que identificamos en parte por la relación del objeto con un determinado contexto de producción.

¿Nos permite esta concepción identificar el arte en general? Hemos visto que al incluir variables históricas, Eaton puede dar cuenta de que lo que llamamos valor estético no es independiente de las categorías artísticas, estilística, etc., del objeto al que se atribuye dicho valor, ni del contexto histórico dentro del que un cierto rasgo se evalúa. Pero, ¿no excluye esta definición obras de arte que, por ejemplo, no pretendan explotar su dimensión estética? ¿Cómo podemos, dado este criterio, reconocer el status artístico de obras de voluntad claramente anti-estética? Parece que —aunque esto puede ser en sí mismo un tema de debate- algunas formas de arte contemporáneo no se dirigen tanto a nuestra sensibilidad como a nuestro entendimiento²⁹. Si adoptamos el criterio estético, incluso en su forma revisada por Eaton,

²⁹ Richard Hopkins ha examinado, en su artículo “Speaking Through Silence. Conceptual Art and Conversational Implicature”, *Conceptual Art*, Goldie, P. y Schellekens, E. (eds.), Oxford University Press, 2006, el posible desafío del arte conceptual a la concepción estética del arte.

¿debemos excluir esta forma artística del reino del arte? ¿Es posible que haya arte aún cuando no tenga valor estético? Parece que la respuesta natural dentro de un marco como el visto es: no.

El arte puede ser muchas cosas, puede exhibir cierta flexibilidad con respecto al tipo de valores estéticos que en un momento u otro determinan su valor artístico general, pero llegados a cierto punto –que el arte Pop y el Conceptual parecen ejemplificar- donde las razones que normalmente cuentan a favor del valor de una obra se ponen entre paréntesis, nuestra capacidad para reconocer algo como arte se pone igualmente entre paréntesis.

De hecho, esta es la postura defendida por dos autores contemporáneos, B. R. Tilghman³⁰ y Stanley Cavell³¹, para los que la ausencia de unos criterios específicos tradicionalmente ligados al arte nos deslegitima para aceptar una obra en cuestión como artística. Para ambos, la artisticidad de una obra está ligada a su valor artístico y éste solo se identifica cuando somos capaces de señalar en las obras aquello que comparten con una tradición.

Así, Tilghman ha cuestionado explícitamente la tesis de Danto de la necesidad teórica del arte diciendo que, incluso en aquellos casos en los que esta noción parece tener una función aclaratoria -como, por ejemplo, la famosa *Brillo Box* de Warhol-, resulta totalmente irrelevante para dar cuenta de nuestra forma de entender y apreciar el arte. Según Tilghman no basta con tener una teoría para que algo adquiriera el status de arte, hace falta una reacción³². Por decirlo brevemente: identificar algo como arte no es algo distinto al hecho de que la obra produzca un determinado tipo de experiencia³³.

³⁰ Tilghman, B. R., *But is it Art?* Oxford, Blackwell, 1984.

³¹ Cavell, S., *Must we mean what we say?*, Cambridge U. P., 1976.

³² “lo que se requiere no es solo una interpretación, sino también una reacción”. [“What is required is not only an interpretation but also a reaction.”] Tilghman (1984), p. 64.

³³ ¿Qué tipo? Como se verá más adelante, el tipo de experiencia que creo que Tilghman tiene en mente es el de una experiencia estética.

Identificar y apreciar una obra son una y la misma cosa. En esto, nos dice Tilghman, el arte es como los chistes³⁴ de los que no tiene sentido que primero los identifiquemos y después capturemos su significado. Ambas cosas se hacen a la vez. De ahí que ninguna teoría pueda suplir la carencia de esa reacción que toda obra, como un buen chiste, ha de generar.

Por tanto, para Tilghman, el papel de una teoría artística en la identificación del arte es, o bien redundante –si la obra ya ha producido cierto efecto- o insuficiente –pues, por más que una teoría nos indique que algo es arte o nos explique el *quid* de la obra, no tendremos razones para identificarla como tal sin que ésta nos ofrezca algo más por sí misma. En definitiva, atribuir artisticidad a un objeto implica el reconocimiento en el objeto de algún valor considerado como artístico y no simplemente que nos digan que el objeto en cuestión es arte mediante alguna sofisticada teoría o concepción del arte. Si no somos capaces de identificar al menos uno de los rasgos que normalmente reconocemos en nuestra relación con las obras de arte, entonces, tampoco estaremos legitimados para atribuirle artisticidad. Ver arte no será independiente de reconocer su valor artístico. Son una y la misma cosa³⁵.

Creo que esta íntima relación entre “ser una obra de arte” y “poseer cierto valor artístico”³⁶ puede entenderse mejor trayendo a colación la caracterización de Marcia Eaton de la identificación de las propiedades estéticas. Para ella,

No aprendemos, primero, que algo es un caso de emisión engañosa y, a continuación, aprendemos que es mala.; aprendemos a ver las emisiones falsas como malas. Algo similar parece cierto de nuestro aprendizaje estético. No

³⁴ Véase nota 73 Capítulo I.

³⁵ “Cuando clasificamos un objeto como arte hemos de tener algo en mente, algún aspecto que señalar, algún contraste que percibir, alguna tarea que hacer, y en la ausencia de este contexto el término “arte” no es más que un mecanismo en el vacío.” [“When we classify an object as art we must have something in mind, some point to make, some contrast to mark, some job to do, and in the absence of such a context ‘art’ is but another idling wheel.”], Tilghman, (1984), p. 69.

³⁶ Aunque parece una caracterización circular, veremos un poco más adelante que no lo es.

aprendemos a ver las aguas cristalinas y luego a ver el río como bello; aprendemos a ver y a deleitarnos en la belleza de las aguas cristalinas a la vez.³⁷

De la misma manera, sostiene Tilghman, nuestro aprendizaje de lo que es el arte está íntimamente conectado con la apreciación de sus valores. Esos valores son, en gran medida, estéticos³⁸, aunque hay que señalar que Tilghman adopta una visión bastante amplia de lo que sea lo estético. Es decir, percibir una obra de arte como arte es percibir sus propiedades estéticas y percibir estas propiedades es percibir su valor. Pero, en definitiva, lo importante es que si una obra no consigue despertar ninguna reacción propiamente artística, ningún refuerzo teórico podrá convertirla en arte.

La *Brillo Box* –que justamente Danto mencionaba para ilustrar la necesidad de una teoría del arte para la identificación artística- no es sino un ejemplo de esta desvinculación del arte de su valor que parece caracterizar a la producción artística contemporánea.³⁹ De hecho, como se ha visto en el

³⁷ “(W)e do not learn first to see that something is a case of uttering deceptive statements, and then learn second that it is bad; we learn to see uttering deceptive statements as bad. Something like this seems to be true also of aesthetics upbringing. We do not learn to see the white water and then to see the river as beautiful; we learn to see and delight in the beauty of the white water at the same time.”, Eaton (1989), p. 163.

³⁸ “Bajo la etiqueta de propiedades estéticas podemos incluir cosas tales como el diseño y la composición, el espacio, la línea, la masa, el color y el tema en las artes visuales; la estructura argumentativa, el desarrollo de los caracteres, el esquema rítmico, la imaginería y la metáfora en literatura; la melodía, la armonía y la tonalidad en música, y así para el resto. Todas estas características son las que Mandelbaum sin duda habría incluido entre las propiedades perceptibles del arte. Hay también otras propiedades que uno puede llamar estéticas pero de las que podríamos tener dudas a la hora de calificarlas de “directamente perceptibles”; pienso en propiedades que son el resultado de ciertas relaciones entre las obras de arte tales como el estilo, la alusión, el pastiche o la parodia. Dónde exactamente se sitúe la línea entre las propiedades estéticas y las no-estéticas no es una cuestión de gran relevancia para la cuestión que nos preocupa ahora.” [“Under the heading of aesthetic qualities we can include such things as design and composition, space, line, mass, colour, and subject matter in the visual arts; plot structure, character development, rhyme scheme, imagery, and metaphor in literature; melody, harmony, and tonality in music, and so on. These are all the things that Mandelbaum would doubtless include among the exhibited properties of art. There are also other properties that can be called aesthetic that one may hesitate to describe as ‘directly exhibited’; I am thinking of properties that are the result of certain relations between works of art such as style, allusion, pastiche, and parody. Exactly where the line is drawn between the aesthetic and the non-aesthetic properties of art is of no great matter for the present issue.”] Tilghman, (1984), p. 81.

³⁹ Al caracterizar el arte conceptual, Tilghman sostiene que “se identifica con el slogan de que una obra de arte es cualquier cosa que el artista diga que es. Es difícil evitar la conclusión de que no es otra cosa que puro Humpty-Dumptismo, esto es, otro ejemplo de la idea de que las palabras pueden significar

capítulo anterior, el espectador de esta obra no puede sino reaccionar con perplejidad, pues, por más que trate de adivinar el *quid* de la misma, no consigue apreciarla. Es como un chiste sin gracia.

Stanley Cavell, por su parte, comparte con Tilghman su interés por las aplicaciones del pensamiento de Wittgenstein a las cuestiones estéticas y, en este sentido, considera que ser arte no es algo distinto de poseer cierto valor. De hecho, en su *Must we mean what we say?*,⁴⁰ ofrece una crítica al arte Pop que nos recuerda a la queja expresada por Tilghman. Para Cavell, como para Tilghman, la identificación del arte es una actividad que está inmersa en los modos cómo hemos aprendido a ver, apreciar y a tratar lo que es el arte. Si algo que se nos presenta como arte, no satisface ninguna de las expectativas, funciones o valores a través de los que nos hemos familiarizado con la tradición artística, entonces no hay nada más allá de esto a lo que podamos apelar para justificar su status artístico. Así, acerca del arte Pop, Cavell nos dice:

Esto no puede llamarse pintura, y no es pintura no porque la pintura no pueda tener ese aspecto, sino porque la pintura sería no lo tiene; y no lo tiene, no porque la pintura sería no esté obligada a cambiar, a explorar sus propios fundamentos, incluso su propio aspecto; sino porque el modo en el que cambia –lo que contaría como un cambio relevante– está determinado por un compromiso con la pintura como un arte, en lucha con la historia que lo hace arte, heredando y rechazando las convenciones e intenciones y respuestas que constituyen esa historia⁴¹

cualquier cosa que uno quiera que signifiquen”. [(It is also one with the slogan that a work of art is whatever an artist says it is. It is difficult to escape the conclusion that this is nothing but pure Humpty-Dumptyism, another instance of the view that words can mean anything that one wants them to mean”] Tilghman, (1984), pp. 91-92.

⁴⁰ Cavell, S., *Must we mean what we say?* Cambridge, Cambridge University Press, 1976.

⁴¹ “This is not painting; and it is not painting not because painting couldn’t look like that, but because serious painting doesn’t; and it doesn’t, not because serious painting is not forced to change, to explore its own foundations, even its own look; but because the way it changes –what would count as a relevant

Como vemos, también para Cavell la tradición y sus profundas convenciones hacen de algo artístico y justifican nuestras respuestas. Tanto para Cavell como para Tilghman, la identificación del arte es inseparable de la identificación de su valor y éste, también en ambos, suele entenderse como valor estético.

El valor estético de una obra no es algo que podamos juzgar independientemente de la experiencia que produzca. Reconocemos el valor estético de una obra en una experiencia de la misma; de ahí que, para Tilghman, la *reacción* por parte del espectador sea necesaria. La reacción es el síntoma de que *algo* hay en la obra⁴². De hecho, la concepción estética del arte estaría latiendo detrás del tono wittgensteiniano de Tilghman. Por ejemplo, cuando dice:

Si hemos de tomar en serio la propuesta de desestetizar el arte, debemos estar preparados para comprender el concepto de una intención artística que no sea una intención estética y debo reconocer que me encuentro perdido a la hora de caracterizar tal intención.⁴³

Que lo estético pertenece al reino del arte y que ambos son de una sola pieza parece igualmente ser la intuición detrás de la tesis de Eaton acerca de la apreciación estética de la naturaleza o del no arte. Para ella, las apreciaciones estética y artística están tan unidas que incluso cuando hablamos de percepción

change- is determined by the commitment to painting as an art, in struggle with the history which makes it an art, continuing and countering the conventions and intentions and responses which comprise that history.”, Cavell (1976), p. 222.

⁴² Otra cosa es que ese valor pueda determinarse única y exclusivamente a través de una experiencia; ya que, como se ha visto anteriormente, el valor estético de una obra es sensible a cuestiones contextuales. No obstante, en lo que Tilghman y Cavell parecen tener razón es en que si la obra no produce ningún tipo de experiencia del tipo que normalmente esperamos del arte, entonces no tenemos razones para atribuirle valor estético y, por ende, según su visión del arte, valor artístico.

⁴³ “(I)f we are to take the proposal to desestetize art seriously, we must be prepared to understand the concept of an artistic intention that is not an aesthetic intention and I must confess to being at a loss to know what such an intention might be.”, Tilghman, (1984), p. 87 Algunas páginas después “Se dice que Wittgenstein preguntó si uno puede jugar al ajedrez sin la reina y, en el mismo sentido, deberíamos preguntarnos si alguien puede hacer una obra de arte sin lo estético.”. [“Wittgenstein is said to have asked whether one can play chess without the queen and in the same spirit we should ask whether one can make a work of art without the aesthetic.”], p. 90.

estética de la naturaleza el modelo que sirve a nuestras caracterizaciones procede de la apreciación artística. Como nos dice: “Si estoy en lo cierto cuando sostengo que podemos saber si una experiencia es estética examinando si la terminología que usamos para describirla pertenece al discurso histórico y crítico, entonces, en un sentido importante, la experiencia estética depende del arte y no viceversa.”⁴⁴

En cualquier caso, lo que tanto Tilghman como Cavell parecen poner de manifiesto podría resumirse como sigue:

(i) Aprendemos el significado de la palabra “arte” a través de una serie de prácticas de carácter apreciativo y en el que ponemos en juego la identificación de valores estéticos.

(ii) Por esto, nuestra idea del arte es inseparable de la identificación del valor artístico de una obra —que en los autores que hemos examinado aquí es entendido como valor estético fundamentalmente.

(iii) Una obra que no satisficiera ninguna de las expectativas que habitualmente caracterizan nuestra relación con el arte sería una obra que violaría (ii) y, por tanto, o bien no es arte o bien es arte malo.

Con estas últimas consideraciones podemos cerrar el círculo de críticas que se iniciaban con los teóricos neo-wittgensteinianos y que ha pretendido ofrecer un conjunto de razones contra la idea del carácter teórico del arte o de la necesidad de una teoría del arte para identificar el arte. Desde la noción de “aire de familia”, que pretendía proporcionarnos una forma de vincular nuevas obras a la tradición artística, hasta la idea de tradición como *background* sobre el que dar solidez a nuestras prácticas interpretativas y apreciativas, hemos visto que no son pocos los que se resisten a aceptar que lo que otorga la etiqueta de “arte” a un objeto sea una teoría.

⁴⁴ “If I am right that we can tell an experience is aesthetic by seeing whether art historical and critical terminology is used to describe it, then there is an important sense in which the aesthetic depend upon art and not vice versa.”, Eaton (1989), pp. 121-122.

¿Qué sucede, pues, con la tesis de Danto de la necesidad de un mundo del arte o de una teoría del arte que sirva de lecho para la producción artística? Por un lado, parece un requisito muy fuerte y sofisticado y parece dejar fuera toda aquella producción de la que no podemos decir que hubiera una teoría detrás; por otro, y dada la posibilidad ejemplificada en el experimento de los indiscernibles, parece proporcionarnos un criterio para distinguir entre arte y no arte. He tratado de recoger algunas posturas que, contrariamente a lo asumido por Danto, defendían la dispensabilidad de este componente teórico para identificar el arte; bien porque no necesitamos un criterio específico alguno – como los neo-wittgensteinianos- bien porque nuestra identificación del arte sea inseparable de una determinada respuesta a su valor estético o artístico como sugieren las posturas de Gombrich, Marcia Eaton y, los también wittgensteinianos, Cavell y Tilghman.

La ventaja de estas concepciones es que no requieren para dar cuenta de la identificación del arte un elemento tan artificial como una teoría del arte que determine la naturaleza artística del objeto en cuestión. Sin embargo, como he tratado de mostrar, tanto los autores del primer grupo como los del segundo tendrían que resolver ciertos problemas si sus criterios para identificar el arte han de poseer cierta validez.

Es cierto que apelar a una determinada concepción del arte para asignar a un objeto status artístico no parece ser el procedimiento habitual por el que identificamos el arte; pero, por otro lado, la propia historia del arte moderno parece exigirnos un criterio que no sea exclusivamente estético. Es posible que el arte moderno en su galopante tendencia al auto-descubrimiento haya dejado atrás el reino de lo estético. Es posible que, como el hombre de Musil⁴⁵, el arte moderno sea un arte sin atributos y de ahí la necesidad de definiciones y teorías que le den un sentido. Danto, al afirmar que la necesidad de una teoría para distinguir el arte del no-arte está quizá universalizando una necesidad que solo

⁴⁵ Musil, R., *El hombre sin atributos*, Barcelona, Seix Barral, 2004.

el arte moderno ha convertido en perentoria. De cualquier manera, y si el arte moderno aún es arte, parece que el punto débil de las teorías que hemos revisado más arriba es que no serían capaces de acomodar esta nueva condición del arte que tanta teoría ha requerido. Pero todas ellas reconocen que hay un contexto (llamémosle un “mundo del arte”) en el que el arte se constituye. Solo que no es de teorías.

2.2. La determinación de la esencia del arte por las teorías del arte

Dijimos que había otra manera -más fuerte- de entender la tesis de la necesidad de un mundo del arte o de una atmósfera teórica que determine lo que puede ser arte en un momento dado.

Si el arte requiere de una teoría del arte que determine su naturaleza, entonces arte será aquello que la teoría del arte vigente en un determinado dictamine. Es decir, el papel ontológico de las teorías del arte sería no sólo el de hacer posible el arte sino también el de *determinar* lo que es el arte en un momento dado. Así, por ejemplo, la teoría mimética no solo hace posible distinguir el arte de otro tipo de cosas sino que determina la naturaleza misma del arte. La cuestión ahora es la siguiente: si, de acuerdo con una teoría, T1, el arte es mimesis, por ejemplo, y de acuerdo con una teoría., T2, el arte es, digamos, expresión de los estados mentales del artista, entonces parece que estamos relativizando la naturaleza ontológica del arte a las teorías -T1, T2, ..., Tn- que históricamente han caracterizado su esencia. Si esto es así, si el papel de las teorías del arte es el de determinar la esencia de lo artístico, y una teoría se distingue de otra por el contenido específico que da a la idea de arte, entonces, ¿cómo podemos decir cuando dos teorías son teorías *del arte*?

Veamos cómo surge el problema con un poco más de detenimiento.

- (i) Una teoría del arte es necesaria para que haya arte.
- (ii) El papel de una teoría del arte es determinar qué es el arte
- (iii) Arte es en *t* lo que la teoría del arte en *t* dice que es el arte; la intensión de “arte” en *t* es el contenido de la teoría del arte vigente en *t*.
- (iv) La intensión de “arte” en *t*₁ y en *t*₂ puede ser diferente y, por tanto, aislaremos conjuntos diferentes de objetos en *t*₁ y en *t*₂.
- (v) Pero, si el conjunto de objetos al que se aplican las teorías del arte no es estable porque éste está determinado por las teorías mismas, ¿cómo sabemos cuando una teoría es, efectivamente, *del arte*?

Parece que, para que no surja este problema, hemos de acotar los elementos de la relación entre teorías y obras de arte por uno de sus lados. O bien asumimos un conjunto de objetos determinado que constituye la extensión del término arte –el conjunto de las obras de arte– sobre el que las distintas teorías ofrecen una caracterización de su naturaleza; o bien asumimos que lo que hace a una teoría del arte ser tal es que tiene como objeto algo para lo que ya tenemos una cierta definición. Si aceptamos la primera parte de esta disyunción, entonces, las teorías del arte dejarían de tener la capacidad de determinar lo que es el arte en el sentido de determinar la extensión del término a través de una determinada intensión; ya que la extensión del término estaría fijada de antemano –por ejemplo, serían todas aquellas cosas que la historia del arte incluye en su discurso. Si aceptamos la segunda parte, entonces las teorías del arte, para ser *del arte* y no de cualquier otra cosa, han de asumir implícitamente un determinado concepto de arte que sirva como noción puente entre ellas, pero entonces, de nuevo, su papel como determinante de la intensión del concepto de “arte” se desvanecería.

Parece, entonces, que el mero intento de dar sentido a la idea de la determinación del arte por las teorías del arte que podemos identificar

históricamente conduce a una aporía que solo se resuelve si abandonamos esta forma de entender la relevancia ontológica de las teorías del arte. Gregory Currie⁴⁶ y Stephen Davies⁴⁷ han identificado esta aporía y han tratado de mostrar los sin-sentidos que se derivan de su asunción. El primero ha elaborado un argumento para mostrar que cualquier intento de dar sentido a este papel determinante de las teorías del arte nos conduce, finalmente, a tener que reconocer el papel de un concepto general de arte que nos permite conectar entre sí unas teorías con otras –debilitando, así, la función ontológica de las mismas-. Davies, por su parte, ha señalado que, si asumimos la relativización de la naturaleza ontológica del arte a las distintas teorías, entonces no podemos dar sentido a la idea de que las distintas teorías sean teorías *del arte*.

Como dije anteriormente, no parece que esta sea la manera en la que Danto entiende el papel de las teorías del arte. Sin embargo, y como Noël Carroll⁴⁸ ha señalado, parece haber algo de esta intuición detrás de la tesis central de Danto sobre la naturaleza desemancipadora de las teorías filosóficas del arte que históricamente han determinado su esencia. Aunque Carroll se concentra más en las posibles incompatibilidades entre esta tesis y las aspiraciones esencialistas que Danto expresa al proponer su definición del arte, es posible que este conflicto surja en parte por el modo en el que Danto entiende esta tesis dentro de su filosofía de la historia del arte.

En general este problema surge precisamente cuando intentamos dar un sentido filosófico a la idea de Wölfflin⁴⁹ de que no todo puede ser arte en cualquier momento y que lo que llamamos arte depende en parte de las consideraciones que en un determinado momento envuelven las prácticas artísticas. No hay nada descabellado en esta idea y es posible que solo cuando se

⁴⁶ Currie, G., “A Note on Art and Historical Concepts”, *British Journal of Aesthetics*, 40, 1, 2000, pp. 186-190.

⁴⁷ Davies, S., “Definitions of Art” *The Routledge Companion to Aesthetics*, Gaut, B., y Lopes, D. M., (eds.), pp. 169-179.

⁴⁸ Carroll, N., “Essence, Expression, and History” *Danto and his Critics*, Rollins, M., (ed.), Cambridge, Blackwell, 1993, p. 79-106.

⁴⁹ Véase nota 19 del presente capítulo.

la caracteriza filosóficamente y se le atribuyen poderes ontológicos a las teorías del arte surjan los problemas relativistas que hemos apuntado.

* * *

Una vez que hemos visto los sentidos en los que la tesis de Danto de la necesidad de un mundo del arte o de una atmósfera teórica puede ser entendida, así como algunos posibles argumentos en contra de esta necesidad, vamos a prestar atención al papel de estas teorías en las interpretaciones de las obras de arte.

3. El mundo del arte y la interpretación de las obras de arte

Si hemos visto que una teoría o una determinada concepción del arte eran necesarias para que hubiera arte, parece que este elemento de la producción artística tendrá también alguna repercusión en el modo en el que interpretamos las obras. Por tanto, la noción de mundo del arte también será relevante para determinar la interpretación correcta de una obra. La interpretación correcta será aquella que tenga en cuenta con el tipo de consideraciones teóricas bajo las que una obra fue producida. Danto ha dicho que su forma de entender los constreñimientos de la interpretación artística es similar al modo en el que Baxandall caracterizó la explicación histórica de las obras de arte:

El tipo de interpretación al que me refiero aquí está constreñida por la verdad y la falsedad: interpretar una obra es estar comprometido con una explicación histórica de la obra. La teoría de los mundos del arte que suscribo recoge la idea de una comunidad de individuos más o menos abierta que conocen lo suficiente de la historia del arte y de teoría artística

como para ser capaces de practicar lo que el historiador del arte Michael Baxandall ha llamado “crítica de arte inferencial”, que de hecho no es otra cosa que la explicación histórica de las obras de arte.⁵⁰

Las interpretaciones, pues, tienen constreñimientos históricos y éstos deben prevenirnos de interpretar obras que pertenecen a distintos mundos artísticos con los mismos criterios evaluativos. Como Danto mismo reconoce, “el mundo tiene que estar preparado para ciertas cosas, el mundo del arte no menos que el mundo real.”⁵¹.

Así, por ejemplo, Danto ha criticado prácticas críticas que, haciendo caso omiso al tipo de consideraciones bajo las que un determinado objeto fue hecho, tienden a interpretar y valorar todas las obras de arte con el mismo criterio evaluativo⁵².

Una interpretación artística –es decir, una interpretación determinada por el mundo del arte al que pertenece una obra –transforma un objeto en una obra de arte. La fórmula de Danto es $I(o)=O.A.$ ⁵³, donde “I” sería la interpretación, “o” el objeto sobre el que se aplica la interpretación y “O.A.” la obra de arte resultante. De esta forma de entender la naturaleza de la

⁵⁰ “The kind of interpretation to which I refer here is under the constraint of truth and falsity: to interpret a work is to be committed to a historical explanation of the work. The theory of artworlds to which I subscribe is that of a loose affiliation of individuals who know enough by way of theory and history that they are able to practice what the art historian Michael Baxandall terms “inferential art criticism”, which in effect simply is historical explanations of works of art.” Danto, A., *Beyond the Brillo Box, The Visual Arts in Post-historical Perspective*, New York, Farrar Straus Giroux, 1992, p. 42.

⁵¹ “The world has to be ready for certain things, the artworld no less than the real one.” Danto (1964), p. 581.

⁵² Danto ha señalado cierta tendencia de los críticos de arte que asumen una determinada teoría del arte, por ejemplo, la estética, a valorar todas las obras como si la producción de una determinada experiencia estética fuera la razón de ser de la obra y no otro tipo de consideraciones. En “African Art and Artifacts” *Encounters and Reflections: Art in the Historical Present*, New York, Farrar Straus Giroux, 1990, pp. 164-170, Danto sostiene con respecto a objetos rituales que con frecuencia se exhiben como obras de arte: “Sin embargo, en sus contextos originales, la mayoría de los objetos que clasificamos como arte primitivo no fue realizado con la intención de que provocara una experiencia estética, incluso si la excelencia estética era reconocida como un índice de los profundos e importantes poderes que habían sido capturados.” [“Still, in their original contexts, most of what we class as primitive art was not intended to be responded to aesthetically, even if aesthetic excellence was acknowledged as an index that the deep and important powers had been captured.”], pp. 167-8.

⁵³ Danto, (1981), p. 125.

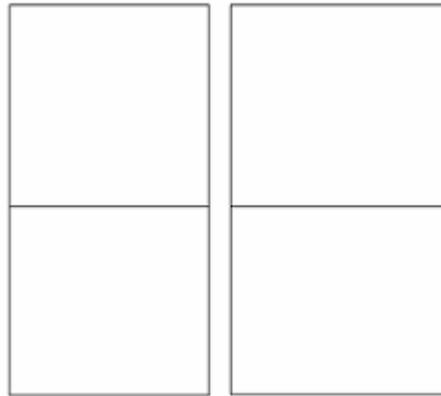
interpretación artística se siguen dos cosas. Primero, que la interpretación es constitutiva de la naturaleza artística: toda obra es un objeto interpretado de acuerdo con la atmósfera teórica en la que ha sido producido. Como Danto mismo se atribuye: “Mi tesis es que las interpretaciones constituyen las obras de arte, de manera que no puedes tener, como si dijéramos, la obra de arte en un lado y la interpretación en el otro.”⁵⁴ Por ello, las obras de arte solo surgen cuando el objeto es considerado bajo una interpretación⁵⁵. En segundo lugar, que dos interpretaciones del mismo objeto producirán obras de arte diferentes. Basta recordar el ejemplo de Danto de las obras *La Primera Ley de Newton* y *La Tercera Ley de Newton* para ilustrar esto.

Danto ha señalado que un rasgo de la interpretación artística es su carácter holista. Esto es, una vez que identificamos artísticamente una parte del objeto, las demás identificaciones que, juntas, constituyan la obra de arte como tal han de ser coherentes con ésta y entre sí. Este rasgo es ilustrado mediante uno de sus conocidos casos de indiscernibles. Como vimos, *La Primera Ley de Newton* y la *Tercera Ley de Newton* son dos obras pictóricas distintas pero que, cuando aún no han sido interpretadas, son visualmente indiscernibles:

Se pide a dos pintores que decoren los muros este y oeste de la biblioteca de ciencias con un par de frescos que se llamarán respectivamente *La Primera Ley de Newton* y *La Segunda Ley de Newton*. Estas pinturas cuando, finalmente, son descubiertas tienen –escalas aparte– el siguiente aspecto:

⁵⁴ “My view is that interpretations constitute works of art, so that you do not, as it were, have the artwork on one side and the interpretation on the other.”, Danto (1986), p. 24.

⁵⁵ Ser una obra de arte es ser algo “cuyo *esse* es *interpretari*.” [“whose *esse* is *interpretari*.”], Danto (1981), p. 125.



J

K

En tanto que objetos, supongo que estas dos obras son indiscernibles: Una línea negra horizontal sobre un fondo blanco, de las mismas dimensiones y proporciones.

Pero entonces, prestamos atención a las identificaciones artísticas adecuadas a cada una de ellas y encontramos cosas muy diferentes a tener en cuenta.

B explica sus obras como sigue: una masa, que presiona hacia abajo, se encuentra con una masa que presiona hacia arriba: la masa inferior reacciona con la misma fuerza en la dirección opuesta a la masa superior. A explica su obra como sigue: la línea a través del espacio es el recorrido de una partícula aislada. El recorrido va de un límite a otro para dar la sensación de que seguiría indefinidamente más allá del cuadro.⁵⁶

⁵⁶ “Two painters are asked to decorate the east and west walls of a science library with frescoes to be respectively called *Newton’s First Law* and *Newton’s Third Law*. These paintings, when finally unveiled, look, scale apart, as follows: As objects I shall suppose the works to be indiscernible: a black, horizontal line on a white ground, equally large in each dimension and element. But then, when we pay attention to the artistic identifications proper to each of them we find very different things to consider: B explains his works as follows: a mass, pressing downward, is met by a mass pressing upward: the lower mass reacts equally and oppositely to the upper one. A explains his works as follows: the line through the space is the path of an isolated particle. The path goes from edge to edge, to give the sense of its going beyond.” Danto (1964), p. 577.

Siguiendo a Danto, una vez que, en parte guiados por los títulos de las obras, comienza la tarea interpretativa del objeto, nos encontramos con dos obras totalmente diferentes. Sin embargo, lo que nos interesa aquí no es tanto que un mismo objeto puede constituir obras diferentes como que las interpretaciones artísticas que constituyen la obra de arte han de respetar un criterio de coherencia interna. Los distintos rasgos del objeto que son considerados en la interpretación han de ser vistos como un todo. Es decir, interpretar un rasgo de cierta manera, nos compromete con interpretar los demás rasgos en consonancia con esa interpretación.

(C)ómo una identificación artística genera otra identificación artística, y cómo consistentemente con una identificación dada, estamos forzados a dar otras y a excluir otras: de hecho, una identificación artística dada determina cuántos elementos tendrá la obra. Estas identificaciones artísticas diferentes son incompatibles entre sí, o lo son en general, y cada una puede decirse que constituye una obra de arte diferente, aunque cada obra de arte contiene el mismo objeto real como parte de sí misma. (...) Finalmente, nótese cómo la aceptación de una identificación artística en lugar de otra implica, de hecho, cambiar un mundo por otro.⁵⁷

Al aplicar una identificación artística estamos avanzando una determinada manera de ver el objeto. Por ejemplo, siguiendo el caso propuesto por Danto, interpretar la línea como el encuentro de las dos masas que avanzan en direcciones opuestas excluye una interpretación de ésta como un punto cuyo recorrido pudiera proyectarse más allá del lienzo, avanzando indefinidamente;

⁵⁷ “(H)ow one artistic identification engenders another artistic identification, and how, consistently with a given identification, we are required to give others and precluded from still others: indeed, a given identification determines how many elements the work is to contain. These different identifications are incompatible with one another, or generally so, and each might be said to make a different artwork, even though each artwork contains the identical real object as part of itself. (...) Finally, notice how acceptance of one artistic identification rather than another is in effect to exchange one world for another.” Danto (1964), p. 578.

así, el resto del lienzo es visto de acuerdo con una u otra interpretación. Como dice Danto: “simplemente identificar un elemento impone todo un conjunto de otras identificaciones pertinentes o que encajan con ella. *Todo el conjunto se mueve a la vez*”.⁵⁸

Así, un conjunto coherente de identificaciones artísticas constituye una interpretación que transforma a un objeto en una obra de arte. Por tanto, no hay obra de arte sin interpretación.⁵⁹

Una interpretación artística, además, se constituye mediante el mecanismo de la identificación artística, que examinaremos a continuación, y ha de contener, al menos, un predicado artístico, cuya naturaleza examinaremos un poco después. Comencemos por la noción de identificación artística.

3.1. La identificación artística

Comencemos con algunos hechos que nos resultan bastante familiares. Alguien nos enseña la fotografía de un niño que lleva en la cartera y dice “éste es mi hijo”. Dos niños están jugando y uno pone la mano de una determinada forma y apunta al otro como si tuviera un arma. Escuchamos la obra *Pinturas en una exposición* de Mussorgsky⁶⁰ y, casi al final, alguien nos dice “esta parte son las puertas de Kiev”. Estamos viendo *La Flauta Mágica*⁶¹; un actor sale a escena y alguien dice “ese es Papageno”. En todos estos casos hemos identificado respectivamente, un trozo de papel impreso con una persona, una mano con un

⁵⁸ “simply to identify one element imposes a whole set of other identifications which stand or fall with it. *The whole thing moves at once*.” Danto (1981), p. 119.

⁵⁹ “Es analítico al concepto de obra de arte que ha de haber una interpretación.” [“It is analytical to the concept of an artwork that there has to be an interpretation.”] Danto (1981), p. 124.

⁶⁰ Moussorgsky, *Pictures at an exhibition orchestrated by Ravel* (1929), Boosey & Hawkes, The Masterpieces Library.

⁶¹ Mozart, Wolfgang Amadeus, *The Magic Flute (Die Zauberflöte)*, Dover Publications, Inc., New York, 1985.

arma, una ristra de sonidos con un lugar y a una persona con un carácter ficticio. Es decir, hemos identificado cosas que literalmente no son idénticas. Parece que la relación que tenemos aquí podría describirse como una relación de sustitución o de representación. La fotografía está, en algún sentido, por el hijo; la mano está por la pistola, los sonidos por las puertas de Kiev y el actor por uno de los personajes de la *Flauta Mágica*.

Según Danto, un objeto se convierte en una obra de arte si se le puede aplicar al menos una oración que contenga el “es” de la identificación artística. Una identificación artística asigna a una parte del objeto un significado⁶²; como cuando decimos que una pincelada *es* la pierna de Ícaro en el cuadro de Brueghel⁶³ o que el final de la obra de Mussorgsky *son* las puertas de Kiev. Obviamente la pierna de Ícaro no está hecha de pintura ni las puertas de Kiev de sonidos. Por ello, este tipo de identificación es compatible con la falsedad literal de la misma.

El *fulcrum* lógico sobre el que una mera cosa es elevada al Reino del Arte es lo que he introducido como el acto de la identificación artística; su representación lingüística es un determinado uso identificatorio de “es” que he designaré simplemente como el “es” de la identificación artística: como cuando uno dice que una pincelada es Ícaro, o que una mancha de pintura azul es el cielo, o –señalando a cierto actor arrodillado- que es Hamlet, o cuando aislamos cierto pasaje musical y decimos que es el ruido de las hojas. Es un uso dominado por el niño que señala a una pintura de un gato y dice que es un gato, quizás también por el chimpancé que en

⁶² “(E)n cada caso en el que una (identificación artística) se usa, la *a* está por alguna propiedad física o una parte física, de un objeto; y, finalmente, es una condición necesaria para que algo sea una obra de arte que alguna parte o propiedad del objeto sea designable por el sujeto de una oración que emplee este *es* especial.” [(I)n each case in which (artistic identification) is used, the *a* stands for some specific physical property of, or physical part of, an object; and, finally, it is a necessary condition for something to be an artwork that some part or property of it be designable by the subject of a sentence that employs this especial *is*.] Danto, “The Artworld”, p. 577.

⁶³ Brueghel el Viejo, Pieter, *Paisaje con la caída de Ícaro*, 1558, Musées Royaux des Beaux Arts, Brussels.

laboratorio señala “bola” cuando se le presenta una imagen de una bola. En los casos autoconscientes implica una participación en el mundo del arte, una disposición a consentir la falsedad literal de la identificación.⁶⁴

Es decir, la identificación artística es el mecanismo por el que transformamos objetos en obras de arte dotándolas de un carácter representacional. Danto ha señalado que la identificación artística está emparentada con otros tipos de identificaciones, como la identificación mítica o religiosa y la identificación metafórica.⁶⁵ De hecho, es notable que la identificación artística esté emparentada con éstas pues el propio Danto, incorporando en cierta manera la tesis nietzscheana en *El Nacimiento de la Tragedia*⁶⁶, ha situado el comienzo del arte en la transformación del rito en representación:

Todo lo que quisiera subrayar en este momento es que lo que llamaríamos estatuas, grabado, ritos y demás, sufrió una transformación de ser simplemente parte de la realidad, ella

⁶⁴ “The logical fulcrum on which a mere thing is elevated into the Realm of Art is that I have casually introduced as the act of artistic identification; its linguistic representation is a certain identificatory use of “is” which I shall merely designate as the “is” of artistic identification: as when one says a dab of paint that it is Icarus, or of a smudge of blue paint that it is the sky, or –pointing to a certain knock-kneed actor- that he is Hamlet, or singling out a passage of music and saying it is the rustling of the leaves. It is a usage mastered (...) when the child pointing to a picture of a cat says that it is a cat, and perhaps in the animal laboratory where the chimpanzee signs “ball” when presented with a picture of one. It implies, in self-conscious cases, a participation in the artworld, a readiness to acquiesce in a literal falsehood.” Danto (1981), p. 126.

⁶⁵ “Este es un tipo de *es* que posee una cualidad transfigurativa emparentada con la de la identificación *mágica*, como cuando uno dice que un muñeco de madera es su enemigo, (...). Con la identificación *mítica*, como cuando decimos que el sol es el carro de Febo (...); con la identificación *religiosa*, como cuando decimos que el pan y el vino son cuerpo y sangre; y con la identificación *metafórica*, como cuando decimos que Julieta es el sol. (...) Cada una de estas identificaciones es, desde luego, consistente con su falsedad literal, pero hay una diferencia pragmática entre estos tipos –excepto el de la identificación metafórica- y la identificación artística, que consiste en el hecho de que el identificador hace bien en no creer su falsedad literal en los casos no artísticos.” [“This is an *is* which is of transfigurative kin to *magical* identification, as when one say a wooden doll is one’s enemy, (...). To *mythic* identification, as when one says that the sun is Phoebus’s chariot (...); to *religious* identification, as when one says that wafer and wine are flesh and blood; and to *metaphorical* identification, as when one says that Juliet is the sun. (...) Each of these identifications is, of course, consistent with its literal falsehood, but there is a pragmatic difference between some of them –I except metaphorical identification- and artistic identification, consisting in the fact that the identifier had better not believe in the literal falsehood in the nonartistic cases.”] Danto (1981), p. 126.

⁶⁶ Nietzsche, Friedrich, (1872) *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Madrid, Alianza, 1978.

misma estructurada mágicamente en virtud del hecho de que había cosas especiales, a las que se atribuían poderes especiales, capaces de múltiples presentaciones, en cosas que contrastaban con la realidad, que estaban bien fuera de ella o se oponían a ella, por decirlo de alguna manera, ya que la realidad misma sufrió una transformación correspondiente tras la que perdió su aspecto mágico ante los ojos de los hombres.⁶⁷

Esto es, el arte surge cuando pasamos de la presencia a la representación; cuando el medio a través del que algo aparecía se convierte en apariencia de lo representado. Quizá por este pasado ritual y por sus poderes de seducción, el arte —en particular el arte visual— ha sido admirado a la vez que temido. Algunas religiones se han caracterizado por su prohibición de las representaciones visuales de lo divino, otras desembocan en el polo opuesto: la multitud lacrimosa se agolpa ante las esculturas de personajes bíblicos. Tanto las unas como las otras parten de un supuesto común; un supuesto que, no sin reservas, nos recuerda Lewis: “Las imágenes... han de tener un uso o no habrían sido tan populares... Para mí, sin embargo, su peligro es más obvio. Las imágenes de lo sagrado fácilmente se convierten en imágenes sagradas, sacrosantas.”⁶⁸.

E. H. Gombrich exploró este particular rasgo del arte y, en particular, de las imágenes: los rostros representados, a veces, parecen mirarnos⁶⁹; las

⁶⁷ “All I wish to stress at this point is that we would call statues, gravure, rites, and the like, underwent a transformation from being simply part of reality, itself magically structured by virtue of the fact that special things, regarded as possessing special powers, were capable of multiple presentations, into things that contrasted with reality, standing outside and against it, so to speak, as reality itself underwent a corresponding transformation in which it lost its magic in men’s eyes.”, Danto (1981), p. 77.

⁶⁸ “Images ... have their use or they would not have been so popular ... To me, however, their danger is more obvious. Images of the Holy easily become holy images, sacrosanct.” Lewis, C. S., *A grief Observed*, San Francisco, Harper, 1961, p. 83.

⁶⁹ “¿No siente todo el mundo que ciertos retratos lo miran? ¿No estamos todos familiarizados con el guía del castillo o de la casa campestre que muestra a los asombrados visitantes que uno de los retratos en la pared nos sigue con los ojos? Tanto si lo quieren como si no, le adjudican una vida propia. Los propagandistas y los diseñadores publicitarios han explotado esta reacción para reforzar nuestra tendencia natural a dotar a la imagen de *presencia*.”. [“Do we not all feel that certain portraits look at us? We are familiar with the guide in a castle or country house who shows the awe-struck visitors that one of the pictures in the wall will follow them with its eyes? Whether they want it or not, they endow it

fotografías de nuestros seres queridos parecen acercárnoslos cuando están lejos, etc. Además, ofreció una distinción que puede ser pertinente para la cuestión que ahora tratamos. Gombrich distinguió entre el arte como sustituto y el arte como representación⁷⁰. Lo que distingue a uno del otro es que la relación entre lo sustituido y la obra está determinada por la capacidad del sustituto de desempeñar alguna función propia de lo sustituido, mientras que en el caso del arte como representación haciéndolo presente⁷¹. Por ejemplo, un palo puede ser un sustituto para un caballo en el contexto de un juego de niños, ya que estos pueden ir a horcajadas sobre el palo. En este caso, no parece que haya ninguna relación de parecido entre el caballo y el palo – al menos no una relación que sea anterior al uso mismo del palo como si fuera un caballo. Aunque la representación produce en ciertos aspectos el mismo efecto que lo representado, solo causa la ilusión de su presencia, de lo que el espectador es consciente.

Podríamos decir que esta distinción de algún modo encaja con la caracterización del origen del arte de Danto como el paso de la presencia al de la representación a través de la apariencia.

En cualquier caso, la razón por la que hemos prestado atención a estos rasgos del arte era la de mostrar los lazos comunes entre la identificación

with a life of its own. Propagandists and advertisers have exploited this reaction to reinforce our natural tendency to endow an image with a ‘presence.’] Gombrich (1959) *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*, Londres, Phaidon, 1996, p. 96.

⁷⁰ Gombrich, E. H., “Meditations on a hobby horse” en (1963) *Meditations on a Hobby Horse and other essays on the theory of art*, London, Phaidon, 1994, pp. 1-11. Traducción al castellano por José María Valverde en *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*, Madrid, Debate, 1998, pp. 1-11.

⁷¹ En *Art and Illusion*, Gombrich desarrolla una teoría mimética la imagen, es decir, el criterio que determina el contenido visual de una imagen es el parecido entre la representación y lo representado. El arte nos ilusiona, es decir, nos hace estar en el estado visual en el que estaríamos si estuviéramos frente a la escena representada. Por supuesto, la teoría de Gombrich es más sofisticada y contiene, entre otras cosas, una crítica al ojo inocente así como una explicación de los cambios en los modos de representación histórica; esto es, una explicación de por qué la pintura tiene una historia. Lo que me interesa señalar aquí es que, precisamente por asumir una explicación de las representaciones pictóricas en términos de la relación de parecido, ha de introducir la variante de arte como sustituto para dar cuenta de todas aquellas representaciones que no lo son en función de una relación de parecido.

artística y otros tipos de identificaciones –como la mágica o la religiosa- aunque, como también pone de manifiesto Danto, existen profundas diferencias:

(H)ay una diferencia pragmática entre algunas de ellas – exceptuando la identificación metafórica- y la identificación artística, que consiste en el hecho de que el identificador hace bien en no creer la falsedad literal en los casos no artísticos. (...) en el momento en el que alguien cree que es falso que el pan y el vino son la carne y la sangre, la comunión se convierte en una representación ritual más bien que en una participación mística. (...) Pero nada de esto sucede en el caso de las identificaciones artísticas donde, si *a* y *b* son identificados artísticamente, es completamente compatible con la creencia de que la identidad literal no se da. No es necesario que la identidad literal se suspenda.⁷²

En definitiva, un conjunto de identificaciones artísticas constituye una interpretación en función de la cual un objeto se transforma en obra de arte; de ahí que para que algo sea una obra de arte ha de estar constituida por, al menos, una de estas identificaciones. Al aplicar al menos una identificación artística estamos considerando no ya el objeto *qua* objeto sino como objeto interpretado y, como tal, poseerá unas propiedades diferentes a las del mero objeto que es perceptivamente indiscernible de él.

Hemos dicho que el conjunto de identificaciones artísticas que se aplican un objeto y que lo transforman en una obra de arte han de estar constreñidas por el mundo del arte al que la obra pertenece, de manera que no

⁷² “(C)onsistent with its literal falsehood, but there is a pragmatic difference between some of them –I except metaphorical identification- and artistic identification, consisting in the fact that the identifier had better not believe in the literal falsehood in the nonartistic cases.(...) The moment one believes it false that wafer and wine are flesh and blood, communion becomes a ritual enactment rather than a mystical participation. (...) But nothing like this is the case with artistic identifications, where if *a* and *b* are artistically identified, this is all alone believed consistent with the failure of literal identity. Literal identity need not fail.” Danto, (1981), p. 126.

toda interpretación sería válida, sino solo aquella que el artista, dado el mundo del arte en el que trabajaba, podía tener.

Me gustaría detenerme un poco en la noción de identificación artística y en su papel constitutivo de las obras de arte así como en su supuesta dependencia de un mundo del arte. Creo que es posible distinguir tres tipos distintos de identificación artística y, en ninguno de ellos parece necesaria la presencia de un mundo del arte que condicione su aplicación para que ésta sea correcta. Danto ha ofrecido numerosos ejemplos de identificaciones artísticas, en mi opinión, de tipos diferentes; lo que trataré de mostrar es que no todas ellas implican el mismo tipo de relación con un mundo del arte. Así distinguiré entre la identificación artística como percepción del contenido de imágenes pictóricas, como la relación de “estar por” y como ficción y trataré de mostrar que es posible hallar casos de identificaciones de estos tipos sin que sea necesario apelar a la noción de mundo del arte.

3.1.1. La identificación artística como percepción del contenido de imágenes

En primer lugar, la percepción de imágenes o del contenido de las imágenes es todavía más primitiva que la práctica interpretativa engastada en la estructura de un mundo del arte. Hemos visto que uno de los ejemplos paradigmáticos de identificación artística es el caso de identificar una pincelada con, por ejemplo, la pierna de Ícaro. Mi propósito en esta sección es explicar por qué creo que este tipo de identificación no requiere de la noción de mundo del arte para su aplicación.

Básicamente la razón es que este tipo de identificación explica, por ejemplo, por qué vemos los búfalos y los cazadores en las cuevas prehistóricas;

sin embargo, y como dijo el propio Danto, en principio, aquello son pinturas, no arte. Por tanto, podemos considerar que este tipo de identificación artística no está constreñida por un mundo del arte, sino que, más bien, tiene reglas internas de funcionamiento que veremos en breve y que, solo cuando la obra pictórica es producida dentro de un mundo del arte, son explotadas artísticamente.

De todos modos, esto simplemente conlleva que la identificación artística –al menos este tipo de identificación artística- no es suficiente para que haya arte, aunque parece por lo que se ha dicho anteriormente que es necesaria para que un objeto se convierta en obra de arte. Aún así veamos con un poco de detenimiento por qué este tipo de identificación artística –la identificación pictórica como prefiero llamarla en adelante- parece ser relativamente autónoma de la existencia de un mundo del arte.

En primer lugar, la identificación del contenido de imágenes se aplica a todos los casos de representaciones visuales en los que, por definición, *vemos algo en una superficie marcada*⁷³. Sin embargo, parece obvio que no todas las representaciones visuales son arte –aunque algunas lo son; por tanto, los casos de identificación pictórica no están constreñidos por un mundo del arte en general.

El propio Danto ha señalado, además, que algunas especies animales – como los monos y las palomas- parece ser capaces de identificar el contenido visual de algunas representaciones pictóricas. En realidad, este hecho nos dice más acerca de la naturaleza de las representaciones visuales que de la pericia de algunas especies. Ya que no parece seguirse de estos experimentos –al menos, no hasta que otro tipo de pruebas así lo muestren- que estas especies son

⁷³ Adopto aquí la noción de *ver-en* propuesta por R. Wollheim en *Art and its Objects*, Essay V, “Seeing-as, Seeing-in, and pictorial representation”, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 205-226, para caracterizar la experiencia perceptiva de las representaciones visuales, frente a la experiencia perceptiva común denominada “ver cara a cara”. Aunque no nos detendremos aquí en exponer su teoría de la percepción pictórica, para Wollheim, las experiencias perceptivas de “*ver un caballo cara a cara*” y “*ver un caballo en una pintura*” poseen lógicas y fenomenologías distintas.

capaces de reconocer las representaciones *qua* representaciones, sino simplemente que reconocen el contenido representado. Lo que nos dice el experimento es que las representaciones visuales parecen explotar las facultades perceptivas involucradas en el reconocimiento *cara a cara* y que basta con que esas capacidades funcionen correctamente para que podamos reconocer el contenido visual de las imágenes –como lo hacen los monos y las palomas, por otra parte.

Por otro lado, parece que deberíamos ser cautos a la hora de comparar el comportamiento reconocional animal y humano; pues, si bien es cierto que el reconocimiento del contenido representado no parece requerir el dominio, por ejemplo, de un código o de una serie de convenciones que nos permita llegar a él, la experiencia visual que tenemos ante las representaciones pictóricas no es, sin más, la de reconocer lo representado como si lo tuviéramos delante⁷⁴. Como la mayoría de las teorías sobre la representación pictórica asumen, la experiencia pictórica se caracteriza por una fenomenología distintiva: el espectador de una pintura es consciente simultáneamente del contenido visual representado y de las marcas pictóricas que hacen posible la representación⁷⁵. El espectador de una imagen-de-caballo no cree estar simplemente ante un caballo sino que es consciente de la superficie marcada sobre la que la configuración en la que ve el caballo tiene lugar. Es decir, vemos las imágenes como representaciones visuales y, en este sentido, nuestra experiencia es distinta de la de los chimpancés que, salvo evidencia contraria, solo parecen responder a las representaciones visuales como responderían ante lo representado por ellas.

⁷⁴ Quizá algo así era lo que Gombrich tenía en mente cuando caracterizó la experiencia pictórica en términos de ilusión.

⁷⁵ Richard Wollheim, por ejemplo, ha denominado a este aspecto de la experiencia pictórica la condición de la duplicidad, según la que el espectador es consciente del aspecto configuracional –las marcas sobre la superficie- y el aspecto reconocional –el contenido representado. El rasgo de la duplicidad permite explicar por qué cuando percibimos una pintura y vemos lo representado en ella no estamos simplemente ilusionados, sino que sabemos que estamos ante una representación visual. Véase, Wollheim, R., *Art and its Objects*, (1989), y *Painting as an Art*, (1987).

Danto da cuenta de esta distinción cuando señala que la capacidad de reconocer algo como una representación visual es lógicamente distinta de la capacidad para reconocer lo representado visualmente:

Desde luego, no está claro que sobre la base de esta capacidad reconocional, el niño o el chimpancé que aprende a identificar imágenes como aquello de lo que son imágenes aprenda también que las imágenes están por aquello de lo que son, ya que esta es una cuestión lógicamente distinta. Pero justamente por esta razón, debería estar claro que aprender cuando una imagen está por algo tiene poco que ver con aprender aquello de lo que son imágenes.⁷⁶

Es decir, para Danto hay una diferencia entre que una pintura “sea de” algo y que “represente” algo, en el sentido de “estar por”. El niño y el chimpancé reconocen la paloma, pero esto no implica que dominen el concepto de representación o “estar por” que está en juego cuando decimos que una imagen *representa* su contenido visual. En realidad, aunque son lógicamente distintas, normalmente podemos decir que una imagen representa aquello de lo que es.

Parece, entonces, que la analogía entre las habilidades reconocionales humanas y animales no es tan clara como parecía en un principio y, así, podríamos pensar, aunque es cierto que no necesitamos de un mundo del arte para explicar el comportamiento reconocional del chimpancé, hemos de introducirlo para explicar el del humano que no solo reconoce el contenido representado sino que reconoce una representación. Pero ¿realmente es necesario apelar a un mundo del arte para explicar el origen y funcionamiento de las representaciones visuales? No parece que esto sea así y, de hecho, Danto

⁷⁶ “Of course it is not clear that on the basis of this sort of recognitional skill, the child or chimpanzee that learns to identify pictures as of something learns that they stand for what they are of, since that is a logically distinct matter. But for just that reason it should be clear that learning when pictures stand for something has little to do with learning what they are of.” Danto (1981), p. 75.

ha tratado de distinguir entre la historia de esas representaciones –que comienza con Altamira y Lascaux- y la del arte.

Por ello, si al decir cosas como “esa pincelada es Ícaro” estamos haciendo un uso genuino de una identificación artística, entonces ésta no parece estar ligada necesariamente a lo que venimos llamando un “mundo del arte”.

3.1.2. La identificación artística como la relación de “estar por”

Ya hemos visto que aunque un chimpancé puede reconocer lo representado en una pintura, no parece que podamos decir que el chimpancé sabe que la pintura *está por* o representa lo que se ve en ella. Saber que una imagen es una representación de aquello que denota visualmente requiere, como hemos dicho, algo más que identificar el contenido visual representado: requiere tener la conciencia de estar ante una representación de un objeto y no ante el objeto mismo. La relación de “estar por” o representar es la noción relevante en estos casos y, parece, que el dominio de esta relación exige habilidades representacionales. Estas habilidades involucran, en los casos de representación visual, capacidades perceptivas, pero, también, en ocasiones, involucran el dominio de un código. Como, por ejemplo, cuando decimos que una imagen de una paloma *está por* la paz o es un símbolo de la paz.

Sigamos con el ejemplo de la imagen-de-paloma.

La imagen-de-paloma *está por* -representa visualmente- una paloma y *está por* –simboliza- la paz, aunque los mecanismos específicos que hacen posible un “estar por” y otro son distintos. En un caso se requiere que pongamos en marcha nuestra capacidad de ver-en y que tengamos cierto dominio de la noción de representación y en el otro se requiere lo anterior más un código que asigna el significado “paz” al objeto “paloma”.

Veamos las diferencias entre estos tipos de identificaciones dado el ejemplo imagen-de-paloma. Tenemos un cuadro sobre la paz en el que se representa pictóricamente a una paloma. En primer lugar, un niño o un chimpancé verían una paloma y, es posible, que se comportaran como si lo que estuvieran viendo fuera una paloma real y no una representación-de-paloma. Es decir, no dominan la noción de representación en general, ni la de representación visual, en particular. Un espectador del cuadro que no esté habituado a la simbología asociada al concepto de “paz” identificará probablemente la paloma; pero, al contrario que el niño, será capaz de considerar su propia experiencia no como la de una paloma vista cara a cara, sino como la experiencia de una imagen-de-paloma; así, sabría que la imagen representa visualmente o *está por* una paloma. Por último, un espectador familiarizado con los códigos simbólicos, vería una representación de la paz. Ya que la imagen-de-paloma representa –en un sentido no-pictórico- la paz. En este último caso la relación de “estar por” no requiere que haya parecido; puede darse entre dos objetos simplemente por convención, como sucede con el lenguaje –en su uso denotativo- y con los símbolos –visuales, lingüísticos, sonoros, etc.- en general.

La cuestión que hemos de examinar es si este caso de identificación artística en el que esta en juego la noción de representación entendida de acuerdo con reglas convencionales puede –o no- subsistir independientemente de un mundo del arte. En principio, y como sucedía en el caso anterior, podemos dar perfecta cuenta de este tipo de identificación –en el que decimos, por ejemplo, señalando a un cuadro de paloma que *es* la paz- sin necesidad de apelar a un trasfondo de teoría artística. El uso simbólico de los signos visuales parece demasiado ubicuo como para que tenga que depender de un mundo del arte. Para que el cuadro de la paloma esté por la idea de paz, no hace falta que haya ningún mundo del arte; de hecho podemos perfectamente concebir un mundo repleto de pinturas y símbolos de todo tipo pero sin que haya arte.

Así, hemos visto que al menos estos dos tipos de identificaciones *artísticas* que Danto recoge en sus ejemplos no parecen tener nada específicamente artístico. Su presencia puede ser necesaria pero no es suficiente; así que, a menos que se muestre que su mero uso transforma a un objeto en arte –y no simplemente en una representación- no parece que estos mecanismos sean específicamente artísticos.

3.1.3. El arte como ficción

Hasta ahora, los dos tipos de identificación artística de los que dan cuenta los ejemplos de Danto no parecen ofrecernos ningún mecanismo específicamente artístico; esto es, no nos permiten producir obras de arte a partir de objetos. Como mucho, obtenemos representaciones pero no todas las representaciones son arte, obviamente.

Podríamos decir que lo que transforma a un objeto en una obra de arte es que se le apliquen este tipo de identificaciones dentro de un marco artístico. Así, dos representaciones diferirán en su status artístico no porque se constituyan por mecanismos distintos sino porque en un caso las identificaciones pertinentes tendrán como marco de referencia un mundo del arte.

Por ejemplo, el retrato de Velázquez de *Inocencio X* satisface tanto el criterio de la identificación pictórica como el de la representacional. La fotografía que hay sobre mi mesa también, así que lo que hace arte al retrato de Velázquez es que éste fue producido de acuerdo con las intenciones artísticas del pintor sevillano. Las intenciones eran artísticas –y no meramente pictóricas y representacionales- porque bebían directamente de la concepción de la pintura como un arte vigente en la época de Velázquez. Probablemente, el

pintor esperaba que su obra no fuera simplemente juzgada por su fidelidad a la apariencia del retratado sino también por su capacidad para mostrar aspectos psicológicos del mismo. Igualmente, esperaba que se valoraran aspectos técnicos de su pintura y como éstos repercutían en la presentación del contenido representado, etc.

Así, las identificaciones pictóricas y representacionales serían artísticas cuando tienen lugar dentro de un contexto artístico. ¿Quiere esto decir que hemos de renunciar a la idea de un tipo de identificación específicamente artística? Danto ofrece un tercer tipo de identificación artística que, parece, podría atrapar el tipo de relación que vamos buscando.

Hasta ahora las identificaciones que hemos visto asignan a partes del objeto significados, constituyendo, así, a los objetos en representaciones. Danto nos dice ahora que en ocasiones la identificación artística se aplica no sobre objetos sino sobre representaciones mismas, como cuando decimos que *Inocencio X es un retrato* o que el lenguaje discursivo en una novela *es una descripción*. En el primer caso, hay una serie de convenciones propias del género artístico que exceden la capacidad de la pintura de hacer posible el reconocimiento del Papa. Danto lo explica en relación a la literatura. Una descripción literaria se diferencia de una descripción ordinaria en que para la primera la cuestión de su verdad o falsedad no parece la única relevante para su identidad. Como Danto dice:

La diferencia entre la descripción factual y ficticia no es que la primera sea verdadera y la segunda falsa –ya que después de todo algo puede ser presentado como una descripción factual y ser falsa sin que eso la eleve al status de ficción, a la vez que la ficción puede ser de hecho verdadera- sino en el hecho de que

la segunda se identifica artísticamente mientras que la primera se identifica literalmente como descripción.⁷⁷

La verdad o falsedad de una representación, como vemos, no es una distinción pertinente para trazar la distinción entre literal y ficticio. Un enunciado falso no es necesariamente ficticio y un enunciado ficticio no es necesariamente falso. Según Danto, identificar un fragmento de discurso literario como una descripción o una orden no significa que los identifiquemos *literalmente* como tales, sino que los identificamos *artísticamente* como tales. Así pues la identificación propiamente artística parece ser aquella bajo la que una representación adquiere el status de ficción y, así, de arte.

Debemos, sin embargo, señalar algunos problemas conectados con esta conclusión. Podríamos preguntarnos, en primer lugar, si este tercer tipo de identificación artística realmente captura lo específicamente artístico; después de todo, la mayoría de los cuentos infantiles son ficciones y no de todos diríamos que son arte, por no hablar de la producción novelística o cinematográfica. Es decir, que la condición de ficción no sería suficiente para delimitar el tipo de identificación específicamente *artística* que estamos buscando. No todas las ficciones son arte, por tanto, como en los casos anteriores, no bastaría con apelar a este tipo de identificación para garantizar que hay arte.

Por otro lado, parece que habría que matizar la aparente irrelevancia de la verdad o la falsedad para la cuestión de la identidad artística. Ya que, al menos en la producción pictórica de retratos tenemos un ejemplo en el que la veracidad de la representación es un aspecto relevante para determinar la calidad del retrato. De hecho, lo mismo podemos decir de muchas obras que tienen como tema y propósito un hecho *real*. Incluso, podríamos cuestionarnos

⁷⁷ “The difference between factual and fictive description is not that the former is true and the latter false –for something may be after all be meant as factual and be false without thereby being elevated to the status of fiction, and fictional prose may in literal fact be true- but in the fact that the latter is artistically identified as description and the former literally identified as that.” Danto (1981), p. 127.

si esta demarcación de lo artístico como lo ficticio no sería demasiado restrictiva; después de todo, algunos ejemplos de la literatura clásica no se consideran menos artísticos por el hecho de que no puedan caracterizarse como ficción⁷⁸.

Por último, y aunque el ámbito de la ficción parece compartir muchas e importantes cualidades con lo que intuitivamente llamamos arte, resulta del todo inadecuada para caracterizar obras de arte arquitectónicas o musicales. No tiene sentido decir de un palacio o una sinfonía que son ficticios.

Finalmente, parece que la noción de identificación artística que Danto proponía como mecanismo para transformar objetos en obras de arte no parece proveernos de elementos distintos a los que se ponen en marcha en la producción de representaciones y representaciones ficticias. Lo que hace que una identificación *artística* sea realmente tal es simplemente que al aplicar alguno de los tipos que hemos examinado tengamos como marco de referencia una determinada atmósfera teórica y un mundo del arte.

3.2. Los predicados artísticos

Danto ha distinguido entre predicados contrarios y opuestos⁷⁹. Dos predicados son contrarios cuando, para cualquier objeto sea del tipo que sea se le aplica uno de ellos y solo uno. Dos predicados son opuestos cuando, dado un dominio específico de objetos -por ejemplo, el de las obras de arte-, a cada uno de los objetos de este dominio se le aplica uno de los predicados del par de opuestos. Lo que distingue a los contrarios de los opuestos es que éstos solo se

⁷⁸ Por ejemplo, parece que el conjunto de obras que componen *Las Sagas* no tenían una intención ficcional y, sin embargo, numerosos estudios coinciden en su valor artístico.

⁷⁹ Danto (1964), p. 582.

aplican a un determinado tipo de objetos especificado previamente⁸⁰. Por ejemplo, el par de predicados opuestos “soltero/casado” sólo se aplica a los seres humanos –de momento. Mientras que “alto” y “bajo” son contrarios porque se aplican a cualquier tipo de objetos.

Los predicados artísticos son aquellos que nos permiten caracterizar a las obras de arte de acuerdo con el mundo del arte en el que han sido concebidas y serían, según esta distinción de Danto, predicados opuestos, cuyo rango de aplicación es el conjunto de las obras de arte. Por ejemplo, “mimético/no-mimético” o “figurativo/abstracto” son dos pares de predicados opuestos ya que se aplican a un objeto solo si éste es una obra de arte. Además, si un objeto es arte, al menos se le aplicará un predicado de un par de opuestos relevante para la categoría artística. Ejemplos de predicados artísticos son “mimético”, “expresivo”, “cubista”, “manierista”, “irónico”, etc. así, toda obra de arte satisfará al menos un predicado artístico o su opuesto.

De todos los predicados opuestos que se aplican a las obras de arte, hay algunos que son exclusivos de este conjunto mientras que otros pueden aplicarse también a objetos de otra clase. Por ejemplo, aunque el predicado “irónico” –o su opuesto- pueden aplicarse a toda obra de arte, también podemos aplicarlo, por ejemplo, a una preferencia en la práctica comunicativa cotidiana. Un ejemplo de predicado artístico cuya aplicación esté restringida, en principio, a la clase de obras de arte podría ser el de un predicado estilístico. Así, una obra de arte puede ser expresionista o no-expresionista y parece que no tiene mucho sentido predicar esto de algo que no sea una obra de arte⁸¹.

La idea de que a toda obra de arte se le ha de poder aplicar, al menos, un predicado artístico ha proporcionado a Danto la base para desarrollar su

⁸⁰ “Un objeto debe primero ser de un tipo antes de que un par de opuestos puedan aplicársele, y entonces como mínimo y al menos un par de opuestos se le aplicará.” [“An object must be first of a certain kind before either of a pair of opposites applies to it, and then at most and at least one of the opposites must apply to it.”] Danto (1964), p. 582.

⁸¹ No obstante, predicados que originalmente se aplican exclusivamente a obras de arte penetran en otras categorías, como el diseño o la moda, y acaban por formar parte genuina de las caracterizaciones que se llevan a cabo en territorios extra-artísticos.

noción de “matriz estilística”. Una matriz estilística es una estructura de predicados artísticos que se va enriqueciendo históricamente y que nos proporciona, para cada obra de arte, una descripción completa de todos los predicados artísticos que se le aplican. La matriz estilística es una estructura abierta que va incorporando predicados artísticos conforme el mundo del arte varía. Por ejemplo, el predicado “literal” no era un predicado artístico hasta que las obras de arte *minimal* –en parte, gracias a la caracterización de Michael Fried– hicieron que ese predicado fuera pertinente artísticamente.

Así, la introducción de un nuevo par de predicados artísticos en la matriz estilística suele ser sintomático de un nuevo movimiento artístico. Según Danto, los nuevos predicados artísticos enriquecen la matriz estilística de tal manera que podemos caracterizar obras del pasado con predicados artísticos que no estaban disponibles en el momento de su producción. Por lo cual podría tener también efectos retrospectivos. Así, “la comunidad entera de las pinturas se enriquece, junto con una duplicación de las oportunidades estilísticas disponibles”⁸² y esto, a su vez, “hace posible discutir a Rafael y De Kooning conjuntamente o a Lichtenstein y Michelangelo. Cuanto más variedad de predicados artísticamente relevantes tengamos, más complejos se vuelven los miembros individuales del mundo del arte; y cuanto mayor es el conocimiento de la población total del mundo del arte, más rica será la experiencia que podamos tener de cualquiera de sus miembros”⁸³.

Así, la interpretación de las obras de arte se enriquece retrospectivamente conforme nuevos predicados van formando parte de la matriz estilística. Es decir, la descripción de una obra de arte se amplía y enriquece con la introducción de nuevos predicados artísticos en la matriz estilística. Pero ¿no entra este enriquecimiento retrospectivo de las

⁸² “(T)he entire community of paintings is enriched, together with a doubling of the available style opportunities.” Danto (1964), p. 583.

⁸³ “(M)akes it possible to discuss Raphael and De Kooning together, or Lichtenstein and Michelangelo. The greater the variety of artistically relevant predicates, the more complex the individual members of the artworld become; and the more one knows of the entire population of the artworld, the richer one’s experience with any of its members.” Danto (1964), pp. 583-584.

interpretaciones en conflicto con la idea -defendida por el propio Danto- de que no es legítimo interpretar una obra de acuerdo con categorías bajo las que la obra en cuestión no ha sido producida ni pudo ser producida? ¿Puede Danto dar sentido a estas dos tesis a la vez?

Hemos visto anteriormente que la interpretación correcta de una obra está constreñida por el mundo del arte en el que la obra ha sido producida. De acuerdo con este condicionante, una obra no puede ser expresionista a menos que haya sido producida bajo la atmósfera teórica que hace posible este tipo de caracterizaciones. Es decir, no podemos aplicar un predicado artístico, cuya posibilidad de aplicación está ligada a un momento histórico, a una obra anterior a ese periodo. De hecho, apelamos a este tipo de intuición a la hora de juzgar si una determinada caracterización respeta el tipo de intenciones que el autor pudo tener a la hora de producir una obra y que determinan el tipo de apreciación que ésta merece.

Como se ha dicho, el mundo del arte determina el ámbito de lo posible artísticamente en un momento dado –por ejemplo, la *Brillo Box* no hubiera sido posible como arte en el siglo XV-; también que la interpretación adecuada a una obra ha de tener como referencia el mundo del arte dentro del que la obra ha sido producida: es decir, los condicionantes históricos se dan tanto al nivel de la producción como de la interpretación de las obras⁸⁴. Pero si esto es así, ¿no estaría el enriquecimiento retrospectivo de la experiencia de las obras posibilitado por la matriz estilística violando lo que acabamos de decir?

Si la matriz estilística implica un “enriquecimiento retroactivo de las entidades del mundo del arte”⁸⁵, entonces podemos aplicar a una obra predicados extemporáneos a la misma. Danto nos dice que si un predicado *H* llega a ser en un determinado momento *t* un predicado artísticamente relevante,

⁸⁴ “No podemos aplicar los predicados de imaginatividad a las obras o sus autores a menos que sepamos qué aspecto tenía el mundo para ellos.”. [“(W)e cannot apply the predicates of imaginativeness to works or their authors unless we know what they believed –unless we know what the world looked like to them.”], Danto (1981), p. 129.

⁸⁵ “retroactive enrichment of the entities in the artworld”; Danto (1964), p. 58.

“entonces, de hecho, tanto H como no-H llegan a ser artísticamente relevantes para toda la pintura y si ésta es la primera y única pintura que es H, todas las demás pinturas se convierten en no-H”⁸⁶.

Por tanto, la aplicación retrospectiva entra en conflicto con los constreñimientos mencionados anteriormente. Noël Carroll⁸⁷ ha señalado este problema de coherencia dentro de la concepción de Danto de la interpretación artística. En particular, ha señalado que si la interpretación correcta de una obra está constreñida por las intenciones del artista –y éstas, a su vez, por el mundo del arte en el que trabaja-, entonces no parece que estemos respetando estos constreñimientos si seguimos la lógica retroactiva de la matriz estilística.

Danto ha abandonado la noción de matriz estilística y, con ella, la supuesta incoherencia dentro de su pensamiento. Sin embargo, creo que, entendida de cierta manera, la noción de matriz estilística puede dar cuenta de un rasgo importante de la apreciación artística. Así, me propongo argumentar que, después de todo, la atribución retrospectiva de predicados artísticos a obras de arte -realizada dentro de ciertos supuestos- no debe rechazarse por completo.

Así pues, ¿puede haber atribuciones retrospectivas de predicados artísticos dentro de los constreñimientos de un mundo del arte?

Aunque parece razonable que lo que una obra de arte significa, expresa, representa, etc. está parcialmente determinado por lo que puede ser dicho, hecho y comprendido en un determinado momento de la historia del arte, con cierta frecuencia encontramos ejemplos de aplicación de predicados que, estrictamente hablando, no pertenecen al mundo del arte bajo el que una determinada obra ha sido realizada.

⁸⁶ “(T)hen, in fact, both *H* and non-*H* become artistically relevant for *all* painting, and if this is the first and only painting that is *H*, every other painting in existence becomes non-*H*.” Danto (1964), p. 583.

⁸⁷ Estas críticas se encuentran en Carroll, Noël, “Danto, Style, and Intention” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53, 3, 1995, pp. 251-257.

Propongo distinguir al menos tres tipos de aplicación extemporánea de predicados artísticos y defender que, al menos uno de estos casos, no debería ser rechazado de nuestras prácticas críticas.

El primer tipo consiste en la aplicación de predicados artísticos negativos que, en mi opinión, es trivial. Cuando un nuevo predicado artístico *H* entra a formar parte de la matriz estilística porque un nuevo conjunto de obras y de consideraciones teóricas que emergen junto a éstas así lo exige, entonces las obras anteriores adquieren automáticamente el predicado no-*H*. Por ejemplo, cuando la producción *minimal* hizo pertinente el predicado “literal”, automáticamente el predicado no-literal se aplica a todas las obras anteriores. Pero ¿significa esto que se enriquece nuestra descripción y nuestra experiencia de las obras pasadas de alguna manera relevante? No parece que el mero reconocimiento de la ausencia de una propiedad nos diga algo de un objeto, sobre todo si el hecho de que carezca de esa propiedad no es en sí mismo significativo. Un rasgo negativo solo es significativo si podía haber sido un rasgo de la obra, pero no si su ausencia es, por decirlo brevemente, neutra con respecto a las posibilidades que la obra actualiza.

La atribución de predicados negativos puede ser enriquecedora cuando la presencia o ausencia de ese predicado sea pertinente para la obra en cuestión. Por tanto, no estoy diciendo que toda atribución negativa sea irrelevante –no lo es cuando el predicado es pertinente para la obra dado el mundo del arte en el que fue producida- sino que lo es cuando el predicado en cuestión no es el del tipo que podría haber sido aplicado a la obra. Que una obra sea inexpresiva solo nos dice algo relevante para nuestra comprensión de la obra si “ser expresiva” era un rasgo posible dado el mundo del arte en el que la obra fue producida.

El segundo tipo de aplicación retrospectiva sería aquel en el que claramente se violan los condicionantes históricos que determinan la interpretación correcta. Danto ha señalado –siempre mostrando cierto tipo de rechazo hacia este tipo de prácticas- que las formas de crítica de arte que,

asumiendo una determinada concepción del arte, tienden a interpretar y evaluar todas las obras de arte bajo un único prisma están desatendiendo a la especificidad de las intenciones que pueda haber detrás de cada obra particular. Por ejemplo, ha criticado contundentemente las exposiciones que tratan de agrupar obras de distintas tradiciones, naturaleza, intenciones y significado bajo unos mismos supuestos. En su artículo “African Art and Artifacts”⁸⁸, por ejemplo, ha puesto de manifiesto la fatal tendencia a unificar obras de distinta naturaleza bajo el paradigma estético, forzando así a las obras bajo una interpretación que es ajena a las intenciones que subyacen.

Finalmente el tercer tipo de aplicación retrospectiva parece más prometedor que las anteriores y, de hecho, resulta imprescindible si asumimos que el arte tiene una naturaleza histórica -entendida de un modo laxo, esto es, como una práctica que evoluciona históricamente y de la que producimos narraciones históricas⁸⁹. Veamos primero un par de ejemplos.

Cuando los pintores expresionistas de comienzos de siglo XX redescubrieron al Greco, de alguna manera estaban describiendo su obra bajo categorías o aspectos que el Greco mismo no pudo tener en cuenta. Así, estas descripciones expresionistas de la obra pictórica del Greco constituyen un ejemplo del tipo de aplicación retrospectiva de predicados a una obra que me interesa examinar ahora. Otro ejemplo en esta misma línea viene de la mano de Roger Fry⁹⁰ y su análisis de los pintores post-impresionistas con relación al trabajo artístico de los maestros italianos.

Por otro lado, con frecuencia, al describir la evolución de un artista caracterizamos ciertos rasgos de su obra más temprana en función del papel que dichos rasgos han desempeñado en obras posteriores. Así, la identificación

⁸⁸ Danto, A., “African Art and Artifacts” *Encounters and Reflections: Art in the Historical Present*, Farra Straus Giroux, New York, 1990, pp. 164-170.

⁸⁹ Con esto no nos estamos comprometiendo con un sentido más controvertido –analizado en el apartado 2 de este capítulo- de la expresión “naturaleza histórica” del arte.

⁹⁰ Véase Fry, Roger, “The Grafton Gallery –I”, *The Nation* (London, Nov. 19, 1910) pp. 31 y siguientes. Citado en Tilghman, B. R., *But is it Art?* p. 74.

de un rasgo estilístico (que, en general, solo podemos determinar como tal una vez que disponemos de un *corpus* relativamente denso de obras) implica describir la obra inicial de un artista en términos que el artista mismo no pudo emplear. Por tanto, la naturaleza misma de las adscripciones estilísticas involucraría la descripción de las obras en términos que no podían formar parte de las intenciones del artista cuando las realiza.

Noël Carroll ha desarrollado, en particular, este problema y ha puesto de manifiesto la incompatibilidad entre sostener, por un lado, que las intenciones del artista son relevantes para determinar la interpretación correcta de la obra y, por otro, que la aplicación retrospectiva de predicados estilísticos es posible. Así, afirma: “aunque Danto parece comprometerse con la ineliminabilidad de la intención al identificar un candidato como obra de arte, sin embargo parece igualmente comprometido con la idea de que las intenciones artísticas son irrelevantes en ciertas discusiones sobre las propiedades estilísticas de las obras de arte.”⁹¹

Pero, entonces, ¿qué debemos hacer en estos casos? ¿Debemos renunciar a este tipo de caracterizaciones y ceñirnos a exclusivamente al rango de posibilidades que el artista baraja? Sin duda, la riqueza de nuestras descripciones y, por ende, de nuestra experiencia de las obras de arte sería considerablemente más parca de lo que de hecho es si renunciáramos a ambos tipos de caracterizaciones. En particular, nos llevaría a abandonar la noción misma de estilo tal y como normalmente lo identificamos en la obra de un artista.

Creo que podemos disolver este dilema mostrando que la noción de estilo es esencialmente histórica y que, por tanto, implica necesariamente el uso de términos y de descripciones que, en la mayoría de los casos no están

⁹¹ “(T)hough Danto seems committed to the ineliminability of intention in identifying a candidate as a work of art, he nevertheless seems equally committed to the view that artistic intentions are irrelevant in certain discussions about the stylistic properties of artworks.” Carroll, N., “Danto, Style, and Intention”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53, 3, 1995, pp. 251-257, p. 253.

disponibles para el artista. La razón por la que el artista parece estar condenado a cierto tipo de ignorancia sobre su obra es simple: parte de los hechos que harán que una determinada descripción sea válida para describir una obra no son hechos contemporáneos al momento de producción de esa obra, sino posteriores. La identificación de un rasgo estilístico particular de la obra de Picasso en uno de sus trabajos tempranos solo puede tener lugar una vez que disponemos de un hábeas en el que ese rasgo particular muestre cierta presencia.

En general, que las descripciones de un hecho en t y en $t+n$ sean incongruentes es, como vimos en la introducción a la filosofía de la historia de Danto, un rasgo típico de las narraciones históricas. Éstas se caracterizan porque las oraciones que las constituyen no podían haber sido las mismas con las que un protagonista del hecho narrado hubiera podido describir lo que le acontecía. Así, que un determinado rasgo llegue a ser parte relevante de lo que llamamos el estilo de un artista no es algo que el propio artista pueda determinar con anterioridad a que su obra esté más o menos formada. La propia lógica de la atribución estilística parece exigirnos que entendamos los constreñimientos sobre la interpretación de una forma más moderada o, cuando menos, compatible con el carácter histórico de la noción de estilo.

Aún así, y para contener la posibilidad de una proliferación de interpretaciones es necesario que se delimiten los criterios pertinentes. La naturaleza de las adscripciones estilísticas, aún cuando implica el uso de caracterizaciones que no estaban disponibles para el artista, no abre la puerta a toda interpretación posible de la obra, solo a aquella que esté justificada por el conjunto de la obra.

En este apartado hemos examinado la naturaleza y función de los predicados artísticos en la interpretación de las obras de arte, la noción de matriz estilística y los posibles conflictos que pueden derivarse de esta noción. La aplicación retrospectiva de los predicados artísticos parece, por un lado,

violan los constreñimientos sobre la interpretación derivados de las intenciones del artista pero, por otro, son parte indispensable de nuestras caracterizaciones de la sobras de arte. He tratado de mostrar –recurriendo a algunas de las consideraciones que el propio Danto introdujo en su reflexión sobre la naturaleza del discurso histórico- que las adscripciones estilísticas no pueden sino proporcionar una descripción de la obra que es extemporánea a la obra misma; esto debe ser entendido, simplemente, como el reconocimiento de que la noción de estilo es una categoría histórica y que, por tanto, requiere para su aplicación tomar en consideración un determinado *corpus* artístico.

4. Las teorías del arte y su papel desemancipador.

En la introducción al pensamiento de Danto, vimos que, además de proporcionar una definición del arte, Danto ha desarrollado una determinada filosofía de la historia del arte⁹² en la que las teorías del arte –que constituyen los mundos del arte que han hecho posible que el arte exista como tal- tienen un determinado papel desemancipador. Esta tesis ha sido defendida principalmente en su libro *The Philosophical Disenfranchisement of Art* en el que Danto desarrolla algunas de sus reflexiones más conocidas acerca de la historia del arte y del papel de la filosofía en su configuración. Es notable que Danto muestre aquí su lado más hegeliano.

Según Danto, la historia del arte es la historia de las sucesivas teorías filosóficas del arte que han determinado la esencia de lo artístico. Esto es, el arte, en lugar de determinar de manera autónoma su propia esencia, ha sido históricamente desemancipado por la filosofía que, a través de sucesivas teorías, ha dictaminado la naturaleza misma del arte. ¿Por qué es esta relación entre arte

⁹² Véase, Danto, A. C., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986.

y filosofía “desemancipadora”? Danto, siguiendo en esto a Hegel, asume que autodeterminación y libertad son inseparables: solo si el arte determina su propia naturaleza es libre; mientras la filosofía proporcione teorías acerca del arte, éste tendrá una vida heterónoma. Únicamente a través de la autoconciencia o el auto-conocimiento –es decir, de la autodefinition- puede el arte liberarse de las ataduras que históricamente le ha impuesto la filosofía. Así, vemos que el papel de las teorías del arte repercute en la concepción misma de la historia del arte desarrollada por Danto.

Como vimos, Danto identifica dos estrategias básicas a través de las que la filosofía ha sometido al arte: “La primera es el esfuerzo de efemerizar el arte tratándolo como si solo fuera adecuado para el placer, y la segunda es la idea de que el arte no es más que filosofía en una forma alienada”.⁹³ Y, en cierto sentido, la filosofía ha ganado su propio terreno expulsando al arte de los ámbitos que ella se ha reservado. De manera que, una vez que el arte se desemancipa de la filosofía y ésta deja de ser necesaria para definir lo artístico, su propia naturaleza y legitimidad quedan en suspenso. Así:

Nos lleva a preguntarnos si el arte, en lugar de que sea algo de lo que el filósofo se hace cargo en nombre de la sistematicidad filosófica –el toque final del edificio filosófico- no sea sino la razón por la que la filosofía fue inventada, y si los sistemas filosóficos son arquitecturas penitenciarias que resulta difícil no ver como laberintos para encerrar a los monstruos y así protegernos de algún profundo peligro metafísico.⁹⁴

⁹³ “The first is the effort to ephemeralize art by treating it as fit only for pleasure, and the second is the view that art is just philosophy in an alienated form.” Danto (1986), pp. xiv-xv.

⁹⁴ “It leads us to wonder whether, rather than art being something the philosopher finally deals with in the name of and for the sake of systematic completeness –a finishing touch to an edifice- art is the reason philosophy was invented, and philosophical systems are finally penitentiary architectures it is difficult not to see as labyrinths for keeping monsters in and so protecting us against some deep metaphysical danger.” Danto, (1986), p. 12.

En resumen, para Danto, “la historia del arte es la historia de la supresión del arte”;⁹⁵ de manera que esta relación de dominio, que constituye el motor de la historia del arte, se disuelve una vez que el arte mismo asume la tarea de su definición. Para Danto, el arte Pop y, en particular, la *Brillo Box* de Warhol llevan al arte a su autoconciencia al plantear con medios puramente artísticos la cuestión de la naturaleza del arte. Una vez que el arte asume la tarea de su definición, la filosofía pierde su hegemonía con respecto al arte y deja de dictar su naturaleza. Como los sujetos de una sociedad libre –una sociedad sin clases-, el arte puede ser lo que quiera y adoptar cualquier apariencia. Es lo que Danto denomina la etapa del arte post-histórico: una era en la que ninguna teoría acerca del arte está más justificada que otra, en la que cada artista puede elegir el tipo de arte que quiere hacer sin que existan criterios de exclusión.

No vamos a discutir aquí la validez de esta forma de entender la historia del arte y las relaciones entre arte y filosofía. Tampoco entraré en la cuestión de si el arte actual es efectivamente post-histórico. Me detendré simplemente en la cuestión de las teorías del arte y en el papel desemancipador que Danto les atribuye.

Parece que hubiera cierta contradicción entre, por una lado, su tesis de la naturaleza teórica del arte –la tesis según la que el arte, para poder existir, necesita de una teoría que discrimine lo que es arte de lo que no lo es- y la idea –desarrollada dentro de la filosofía de la historia de Danto- de que el arte ha estado sometido por la filosofía a través de las teorías filosóficas que ésta ha proporcionado históricamente.

Si una teoría del arte es necesaria para que haya arte y las teorías del arte se caracterizan por responder a la cuestión filosófica “¿qué es el arte?”, entonces ¿cómo podemos entender la necesidad teórica del arte de una manera que no sea desemancipadora? ¿Es posible que el arte tenga una vida emancipada de la filosofía?

⁹⁵ “(T)he history of art is the history of the suppression of art.” Danto (1986), p. 4.

Creo que el diagnóstico que Danto ofrece dentro de su reflexión sobre la historia del arte es sintomático de la aporía que se deriva de la conjunción de estas dos tesis. Como él mismo nos dice, cuando el arte adquiere autoconciencia y formula la pregunta por el arte mismo, entonces el arte, en algún sentido, se transforma él mismo en filosofía. Pero, ¿no es esto, si cabe, una forma aún más radical de desemancipación? ¿No es esto lo mismo que afirmar que solo convirtiéndose en el enemigo puede el arte librarse de él?

Danto tiene, sin embargo, preparada una respuesta negativa a esta última cuestión. Vimos en la introducción que distingue formalmente entre poéticas y filosofías del arte; las primeras elevan un rasgo particular de lo que llamamos arte –que, por alguna razón, adquiere un reconocimiento teórico elevado- a rasgo definitorio, mientras que las segundas han de ofrecer una caracterización capaz de cubrir todo aquello que, en principio, consideremos arte. En este sentido, las teorías que históricamente han determinado la esencia de lo artístico han desempeñado justamente el papel de una poética, no el de una definición del arte en sentido estricto; esto es, han aislado un rasgo específico –por ejemplo, su cualidad mimética- y lo han elevado a rasgo definitorio⁹⁶. La definición de Danto aspira, dada esta distinción, a caracterizar el arte sin estipular su esencia a la manera propia de las poéticas. De hecho, su definición parece aplicable tanto a obras de distintas épocas y concebidas bajo los patrones de poéticas diversas, hasta el punto de alcanzar lo que él mismo llama arte post-histórico -esto es, el arte producido cuando ya no tiene sentido producir una nueva poética. En este sentido, su definición, pese a otros problemas que pueda presentar, parece evitar el exclusivismo propio de las poéticas que, en realidad, estipulan más que recogen la naturaleza de lo artístico.

⁹⁶ “Una cosa es conectar la definición del arte con la práctica de la crítica artística y otra definir el arte en términos de lo que dice el crítico de arte. Los críticos, después de todo, están a menudo atrapados en momentos anteriores de la historia del arte, como el formalismo, por ejemplo, que solo con dificultad se aplica al arte contemporáneo.” [(I)t is one thing to connect the definition of art with the practice of art criticism, another to define art in terms of what critics happen to say. Critics, after all, are often locked up in earlier moments of art history, with formalism, for example, which applies with such difficulty to contemporary art.”] Danto, A. C., *Philosophizing Art. Selected Essays*, Berkeley, University of California Press, 1999, p. 9

En cualquier caso, parece prudente examinar con detenimiento el cariz que las teorías del arte adquieren dentro de su filosofía de la historia del arte y ser cautos a la hora de asumir las conclusiones de Danto en este punto; después de todo, al hablar de la historia del arte no solo estamos hablando de su naturaleza, sino también –y aunque no lo parezca porque la historia siempre parece una cosa del pasado- de su futuro.

6. Conclusiones

A lo largo de este capítulo se han puesto de manifiesto algunos de los problemas que la noción de “mundo del arte” lleva consigo. Así, hemos visto que la naturaleza teórica del arte parece a algunos una condición demasiado exigente a la hora de determinar lo que llamamos arte. Ni parece necesario que haya un mundo del arte, ni que la interpretación de las obras no pueda llevarse a cabo sin recurrir a una determinada teoría del arte. Además, vimos en 2.2 que, entendida de cierta manera, la tesis de la relativización del arte a los mundos del arte generaba aporías insolubles que finalmente nos llevaban a rechazar tal relativización.

Sin embargo, y pese a que pueda resultar excesivamente exigente a la hora de caracterizar las actividades identificativa e interpretativa, la noción de mundo del arte como atmósfera teórica parece recoger un rasgo del arte que, al menos históricamente, resulta ineludible. Dada su historia y la concepción del arte que de ella se deriva, parece inevitable que apelemos a ciertos envoltorios teóricos que rodean, guían y dan sentido a las prácticas que en general dan lugar a obras de arte. Este componente, cuyo reconocimiento viene dado en la definición de Danto por la noción de mundo del arte, solo ha tenido lugar

recientemente, quizá porque su importancia a la hora de determinar qué sea el arte nunca había sido tan perentoria.

Hemos señalado, por otro lado, que la noción de mundo del arte y los condicionantes que impone a la interpretación de las obras de arte parecía entrar en conflicto con la posibilidad de aplicación retrospectiva de predicados artísticos y con la idea misma de matriz estilística. Ahora bien, parece que este conflicto se disuelve una vez que situamos el alcance del mundo del arte, las teorías artísticas y los predicados que hacen posibles tales descripciones en su justa medida. De hecho, como hemos visto, la naturaleza del predicado estilístico no solo es compatible con los condicionantes histórico-teóricos de la interpretación de una obra, sino que justamente ha de entenderse en el marco de estos condicionantes.

Finalmente, hemos visto que el papel desemancipador de las teorías del arte señalado por Danto en el marco de su filosofía de la historia del arte y, en particular, su tesis de la liberación del arte de la filosofía entraba en conflicto con su tesis inicial acerca del carácter esencialmente teórico del arte. No obstante, es posible concebir la tesis de Danto y probablemente esta sea su interpretación más justa, en términos no desemancipadores. La mejor prueba de que esta interpretación es válida, sin embargo, está en el terreno artístico mismo. Es decir, la tesis de Danto no será una poética más si es capaz de dar cuenta de obras producidas bajo poéticas distintas así como del llamado arte post-histórico, esto es, del arte producido cuando ya ninguna nueva poética puede gobernar el destino de lo artístico.

Finalmente, la noción de mundo del arte se ha revelado como un concepto capaz de cubrir aspectos diversos de la teoría del arte de Danto: desde cuestiones relacionadas con la identificación y la interpretación artísticas, hasta su papel esencial en la historia del arte. Cada uno de ellos pone de manifiesto, como hemos visto, la fragilidad a la vez que el potencial de esta noción.