

El futuro de la estética en la definición de arte de Arthur C. Danto**Seudónimo: Robert Foster**

En el escenario contemporáneo de la filosofía del arte se ha discutido de manera bastante intensa, desde la década del 60 en adelante, la necesidad de contar con una definición para las obras de arte. Esta necesidad surge dado que el desarrollo del arte ha alcanzado un momento histórico en el cual las obras de arte pueden aparecer de múltiples maneras, y en segundo lugar pues ante muchas de ellas no nos bastan los criterios perceptivos, visuales (tradicionalmente denominadas las cualidades estéticas) para captar si estamos o no ante una obra de arte. Debido a que no contamos con criterios visuales claros que nos permitan identificar qué es una obra de arte y qué no, los intentos de definición del arte han tratado de presentar una definición desde una teoría del arte.

En el campo de discusión en cuestión, el de la definición, las propuestas se han movido en el deseo de esclarecer tres elementos centrales: el *reconocimiento* de las obras de arte (¿qué herramientas tenemos para reconocer arte?), el de la *explicación* de las obras de arte (¿cómo debe entender que “algo” es una obra de arte? Aquí, muchas veces la historia o teoría del arte ha tenido un papel principal), y finalmente en el terreno de la *interpretación* de las obras de arte (aquí también el peso que se le ha dado a la teoría es significativo).

La posibilidad de definición del arte se ha ido presentando en la filosofía del arte, de 1960 en adelante, como la búsqueda de propiedades necesarias y suficientes para toda obra. En el caso de Arthur C. Danto, esta posibilidad de definición tiene un tamiz además histórico reflexivo pues ve la historia (o la filosofía) del arte como si hubiera alcanzado un momento de culminación. Danto retoma la tesis del “fin del arte” hegeliana como herramienta de interpretación actual, y por eso ahora, piensa Danto, podemos pensar en una definición transhistórica y universal. Esto se debe a que hemos alcanzado un momento en esa historia en la que ya no existe la posibilidad de pensar en relatos (legitimadores) posteriores que nos indiquen qué es arte en un momento específico pues estamos en un *mundo del arte* actual en el que al parecer “cualquier cosa es posible” en materia de arte. Necesitamos una definición y una crítica del arte capaz de responder a este momento histórico en el arte. Para Danto la crítica o definición del arte debe ser tan plural o general como lo es el arte actual, por eso además piensa en una definición universal y transhistórica del arte.

La Brillo Box de Andy Warhol

Danto inicia su libro *Más allá de la Caja Brillo* recordando que la primera exposición de la *Caja Brillo* de Andy Warhol tuvo lugar en abril de 1964, en la galería Eleanor Ward's Stable en la calle 74 este de Manhattan. Las cajas se dispusieron en pilas ordenadas, tal como se las habría podido encontrar en el depósito de un supermercado. La *Caja Brillo* de Warhol guardaba un enorme parecido con sus equivalentes en la vida comercial, aunque las originales estaban hechas de cartón ondulado. Danto nos dice que el parecido era suficiente para provocar la pregunta que durante un tiempo iba a ser el objeto de su pasión filosófica: “¿por qué las cajas de Warhol eran obras de arte... [y por qué] había que presentarlas como esculturas en innumerables exposiciones, mientras que las cajas del supermercado no eran más que contenedores de papel aptos para infinitos propósitos utilitarios...?”¹ Más adelante se pregunta: “¿Cómo puede una cosa ser una obra de arte cuando no lo es otra que se le parece mucho?”²

Danto cree que la respuesta a esta pregunta en los sesenta permitía explorar el verdadero problema de la definición del arte y el tema del fin del arte. En primer lugar, el arte llega a un final en el sentido de que la forma de la pregunta por su identidad había alcanzado la superficie del pensamiento. Esta es, sin duda, una forma muy hegeliana de considerar el asunto. Hegel concebía la historia como la progresiva toma de conciencia del espíritu de su propia naturaleza. La historia es la evolución del espíritu en la toma de conciencia de su propia identidad. Danto transforma esto para leer o pensar la historia del arte sobre la base de este modelo, viendo al arte como en una lucha por una conciencia de lo que él era en esencia. Danto nos dice que “el fin del arte es el acceso a la conciencia de la verdadera naturaleza del arte.”³ Y esto es pues Danto desea pensar la historia del arte como un *Bildungsroman* (inspirado en *La fenomenología del espíritu* de Hegel), en el que *Kunst*, el arte, va descubriendo paso a paso su propia identidad. La filosofía es la conciencia cambiante en esta historia pues en cada etapa sale a la luz una pieza más del rompecabezas y la filosofía asume que se trata de *Kunst*. Podemos decir que eso fue justo lo que pensó cada una de las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX. Pero, como sucede en la *Fenomenología*, con frecuencia eso es parcial y erróneo. Al progreso no le faltan obstáculos. “Las aventuras y desventuras de *Kunst* no constituyen la historia del arte que ha sido

¹ Danto, Arthur C. *Más allá de la Caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva poshistórica* [1992], Traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Akal, 2003, p. 14.

² *ibid.* p. 15.

³ *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia* [1997], Traducción de Elena Neerman, Barcelona: Paidós, 1999, *op. cit.* p. 53.

competencia de la disciplina del mismo nombre, sino la historia filosófica del arte, que, de hecho, es la historia de la filosofía del arte.”⁴

Danto piensa que ese momento histórico, el del fin del arte, llegó en los sesentas, con Warhol. Para Danto, Warhol no solo había propuesto la idea de que cualquier cosa podía ser arte, sino que en cierto sentido había querido decir que nadie puede decir cuándo algo es una obra de arte simplemente con mirarla, pues el arte no tiene y no va a tener una apariencia particular, de ahora en adelante. El resultado de esto era que no se puede enseñar el significado de arte mediante ejemplos. Definitivamente existe una diferencia entre el arte y el no-arte, entre las obras de arte y lo que Danto llama las “meras cosas reales”; pero lo que Warhol nos enseñó era que no hay modo de discernir la diferencia mediante la mera observación. La demostración de que las diferencias son invisibles despojaba radicalmente al ojo de toda utilidad filosófica, cuando éste había sido apreciado como el órgano estético esencial pues la diferencia entre el arte y el no-arte era de carácter visible.

De alguna manera, al plantear así el problema, Danto estaba implícitamente atacando los presupuestos de la teoría estética tradicional del arte (teoría que ve el arte en términos formales o dotado de cualidades estéticas); teoría que, junto con los aportes de teóricos inspirados en Wittgenstein, cubría el panorama filosófico sobre el arte de fines de los cincuenta e inicios de los sesenta. Muchos teóricos asumían el presupuesto de que podemos identificar el arte simplemente prestando atención a las propiedades perceptivas de los objetos cuyo status está en cuestión. Algunos apelaban al criterio estético –un objeto intencional sería artístico si produjera cierta experiencia estética- y otros a la percepción de “aires de familia” entre las nuevas obras y las que constituyen la tradición artística. Para Danto esto es imposible pues nos dice una y otra vez que “lo que hace que algo sea arte no es nada visible al ojo.”⁵

De la conclusión propuesta por Danto que los meros datos de la percepción no pueden ayudarnos para reconocer qué es y qué no es una obra de arte se desprende que se busque una definición que albergue a las obras de arte conceptual, y esta va a tener que ver al arte desde cierta teoría del arte. Más en concreto el momento plural y actual del arte según Danto exige pensar esa definición. Por eso nos dice que:

“Vivimos en una época en la que cualquier cosa puede ser una obra de arte, en la que las obras de arte pueden estar hechas de cualquier material que se desee y donde no hay

⁴ cf. Danto, Arthur C., *El abuso de la belleza* [2003], Traducción de Carlos Roche, Barcelona: Paidós, 2005, pp. 26-27.

⁵ *La Madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural* [2000], Traducción de Gerard Vilar, Barcelona: Paidós, 2003, p. 30.

criterios perceptivos en virtud de los que algunas cosas sean obras de arte y otras cosas no lo sean. El arte contemporáneo celebra el pensamiento proyectado por obras que, hablando estéticamente, pueden tener muy poca distinción.”⁶

En *La transfiguración del lugar común*, Danto buscaba darle respuesta a cuáles son los rasgos esenciales del arte. Esta es una definición de arte según criterios necesarios y suficientes. En *La Madonna del futuro* nos dice que en su libro *La transfiguración* él buscaba responder a esta cuestión y llegaba a una formulación provisional de la definición de arte. Danto argumentaba, en primer lugar, que “las obras de arte siempre son *sobre algo* y que, por consiguiente, tienen un contenido o significado; y, en segundo lugar, que para ser una obra de arte algo tiene que encarnar su significado. Puede que esto no agote el asunto, pero si no pudiera sostener estas dos condiciones, no puedo imaginar qué aspecto podría tener la definición del arte sin ellas.”⁷ Una tercera condición que propone Danto en este libro es que la obra de arte se debe hallar inserta “en un sistema de significados”⁸. Esto último es lo que se denomina un contexto o *mundo del arte* que permite reconocer, comprender e interpretar las obras de arte.

El momento poshistórico del arte

La marca de la era poshistórica para Danto es el pluralismo de estilos. Hoy en día, cualquier estilo es igualmente válido ya que ninguna concepción filosófica del arte puede ya excluir de este aquello que no satisface las demandas teóricas del momento. Habitamos un momento en el que cualquier obra, sea cual sea su estilo o la concepción que la respalde, puede ser arte.

El arte en la era del pluralismo requiere asimismo un tipo de crítica que no imponga, como otras prácticas críticas señaladas por Danto, una determinada concepción de qué es el arte. La crítica artística debe desembarazarse de los constreñimientos de una determinada concepción del arte y dar la bienvenida a la pluralidad de estilos y de las razones que hay tras ellos.

El fin del arte significa que el arte ya no es posible en términos de una narración histórica progresiva. El relato histórico ha terminado. Al periodo poshistórico es a lo que alude Danto; y esta idea la encuentra como liberadora, pues los artistas, ahora, pueden hacer todo tipo de arte. Lo que el fin del arte significa no es que no habrá más obras de arte. “Lo que más bien ha caducado es una cierta forma de contar la historia de descubrimientos y rupturas progresivos.”⁹

⁶ *ibid.*, p. 13.

⁷ *ibid.*, p. 21.

⁸ *ibid.*, p. 26.

⁹ cf. *Más allá... op. cit.*, p. 25.

Cuando Danto juzgó que la *Caja Brillo* era una obra de arte en 1964 nos dice que lo hizo solo porque existía la posibilidad histórica de poder verlas como obras de arte y no como meros artefactos de la cultura comercial. Nos dice que la historia del arte (o tal vez más específicamente la historia de las teorías sobre el arte) había hecho posibles obras de esta clase, las cuales hubieran sido imposibles, por ejemplo, en el mundo artístico del Ámsterdam del siglo XVII.¹⁰ “En parte, lo que posibilitó que fuera arte [la *Caja Brillo*] fue el que esa atmósfera histórica y teórica definiera lo históricamente posible.”¹¹ En su artículo de 1964, *The Art World* (*El mundo del arte*), Danto establecía una conexión entre la cuestión de qué es arte y ciertos factores institucionales en la sociedad. Fue el origen de lo que se ha dado en llamar la *teoría institucional del arte* que no veremos aquí por falta de tiempo.

Danto comenta que si la *Brillo Box* de Warhol puede ser considerada la obra emblemática de los sesenta, la *Not Warhol* (1991) de Mike Bidlo puede ser la de los ochentas. La obra de Bidlo es una réplica de la caja de Warhol. Esto ha llevado a Danto a pensar el problema de los indiscernibles en relación a la caja original, la de Warhol y la de Bidlo. La de Bidlo es tan indiscernible como la de Warhol, pero su caja no podría haberse realizado en 1964. Podría haber sido hecha como objeto, desde luego, pero no como obra de arte, porque presupone el *apropiaciónismo*, que surgió en los ochentas como un modo de tratar con el percibido fin del arte. “La crítica de arte apropiada a Bidlo -pero no a Warhol- es la crítica de arte generada por el apropiacionismo, esto es, qué obras han sido objeto de una apropiación apropiada y por qué.”¹²

La respuesta ofrecida por Danto en su primer artículo, *The Art World*, era que lo que hacía que un objeto fuera una obra de arte era que estuviera producido y presentado en un *mundo del arte*: “Ver algo como arte requiere algo que el ojo no puede captar – una atmósfera de teoría artística, un conocimiento del mundo del arte: un mundo del arte.”¹³

Así, la noción de “mundo del arte” permitía distinguir el arte del no arte, aunque no estaba del todo claro en qué consistía tal mundo y de qué manera determinaba el status artístico de un objeto. La idea central es que algo no puede ser arte sin que una determinada teoría o concepción de lo que sea el arte esté en juego en la creación del objeto artístico. Esa atmósfera de teoría artística es, pues, el elemento central de la propuesta de Danto; la naturaleza teórica del arte, la idea de que no puede haber arte sin una teoría del arte, era el rasgo principal de su

¹⁰ cf. *Más allá...* op. cit. p. 21.

¹¹ *El abuso...* op. cit., p. 20.

¹² *La Madonna...* op. cit., p. 29.

¹³ “The Art World”, *The Journal of Philosophy*, 61(1964), pp. 571-584. El original en inglés dice: “To see something as art requires something the eye cannot decry –an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld.” p. 580.

propuesta. Como el mismo señaló: “nada es una obra de arte sin una interpretación que la constituya como tal.”¹⁴

Las definiciones de arte y el futuro de la estética

Lo que es interesante discutir es lo que puede perder la experiencia estética producto de los diversos intentos de definir y sistematizar a las obras de arte. Por un lado, reconozco el valor que las definiciones han logrado, y en especial la de Danto, en el terreno del *reconocimiento* y de la *explicación* de las obras de arte, pero no estoy del todo seguro cómo es que en el terreno de la *interpretación* tenemos garantizado el éxito con lo propuesto por las definiciones.

El principal problema de las definiciones es que cierran a la experiencia de la obra a ser entendida exclusivamente desde sus propiedades esenciales: necesarias y suficientes. Es decir, ya solo veremos lo que la definición supone que debemos ver. Al tratarse de arte con lo que experimentamos, esto es radicalmente opuesto a la antigua tradición de la *experiencia estética*. En las propuestas de definición poco importa la intención del artista y la materialidad de la misma obra. Esta forma de entender y ver las obras de arte como dotadas de una serie de elementos necesarios y suficientes predispone al público u observador a ver arte, cuando lo que tal vez debería suceder es una particular conexión metafórica o alegórica sobre lo visto o experimentado, y no una conexión obvia. A su vez, esta concepción del arte reduce muchas veces el arte a un mero objeto que propone una reflexión, pensamiento y debe ser captado con pensamiento o de manera racional. Para muchos defensores de la propuesta de definición de las obras de arte, el arte contemporáneo después del *fin del arte* (o poshistórico) en su totalidad es arte conceptual, por lo que esta postura fomenta, indirectamente, en su interpretación, es un menosprecio por lo material o el objeto mismo en el cual está encarnado el significado de la obra. Otra forma de ver esto es que se puede decir que en muchos casos hay un abuso de teoría en la interpretación de las obras de arte contemporánea. Las dos tendencias que se desprenden de esta problemática es la postura que reclama un contexto teórico a la hora de interactuar con el arte y quienes piensan que debería pesar más el sentimiento, intensidad y experiencia estética cuando interactuamos con las obras. En ambas lo que me preocupa es algún tipo de reducción de la experiencia estética a un solo tipo. Creo que efectivamente algunas obras necesitan de manera necesaria de algún tipo de teoría explícita siquiera para su reconocimiento pero que en alguna medida la capacidad estética de las obras debe jugar algún papel en la experiencia estética.

¹⁴ *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte* [1981]. Traducción de Ángel y Aurora Mollá Román, Barcelona: Paidós, 2002. p. 198.

La definición de obra de arte tal vez lo que hace es que perdamos en la estética ese ámbito del error natural de la experiencia estética; entendido este error como una constante interpretación (hecha entre todos) incorrecta de la obra, que se entiende, a su vez, este error como conocimiento. Las obra de arte al dejarnos con la duda de qué debemos entender de ella o si debemos o no entender algo de ella deja bastante abierto el terreno de la interpretación. Y no es que quiera decir que no hay una, o varias, interpretaciones posibles, sino que es importante ver que en el reconocimiento del error de nuestras interpretaciones se da otro tipo de aprendizaje o conocimiento que podemos perder al pensar las obras desde definiciones universales y esencialistas. Tal vez en el errar hay todo un ámbito del aprendizaje que se pierde al estar (de antemano) seguros de qué es lo que debemos encontrar en las obras de arte.

Por último, y pensando en el futuro de la estética, creo que aunque hay profundos ejemplos en el arte contemporáneo que nos pueden hacer desear una definición del tipo propuesta por Danto, la realidad estética de las obras, y por ende de los estilos, no podemos saber cómo serán en el futuro. Posiblemente la era o etapa poshistórica no sea más que un nuevo y gran paradigma o como decía Wittgenstein: “Los sueños de un hombre sobre el futuro de la filosofía, del arte... solo podrían realizarse por casualidad. Lo que ve es una continuación del mundo en el sueño, por ello QUIZÁ, su deseo (quizá no), pero no la realidad.”¹⁵

¹⁵ Wittgenstein, Ludwig, *Aforismos. Cultura y valor*, Madrid: Espasa Calpe, 2007, p. 111.