

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DANTO Y EL CONCEPTO DEL ARTE

TESIS
PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN FILOSOFÍA

PRESENTA:
KRISTIAN ERNESTO MÉNDEZ PRADO

ASESOR:
DRA. MARÍA ANTONIA GONZÁLEZ VALERIO



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Introducción.....	2
DANTO Y EL CONCEPTO DEL ARTE	
§ 1. DE LOS HOMÓLOGOS INDISCERNIBLES COMO PLANTEAMIENTO FILOSÓFICO.....	10
§ 2. ORÍGENES DE LA CUESTIÓN. DE ARTE Y REALIDAD: PLATÓN COMO EL PRECURSOR DE ESTA DIVISIÓN.....	12
§ 3. DE LA IMITACIÓN Y LA REPRESENTACIÓN: “SER SOBRE ALGO” COMO PRIMER CONDICIÓN..	15
§ 3.1. Simulación mimética y mimesis.....	16
§ 3.2. El dilema de Eurípides.....	19
§ 3.3. El paréntesis de las convenciones artísticas: ¿una solución a este dilema?.....	20
§ 3.4. The languages of art: la imitación como denotación.....	22
§ 3.5. Mimesis: un concepto representacional.....	23
§ 3.5.1. Intensividad y Extensividad: contenido y denotación.....	24
§ 3.5.2. Las representaciones: “sentido interno”/ “sentido externo”.....	28
§ 4. DE OBJETOS INDISCERNIBLES A LA PERCEPCIÓN PERO DE ÓRDENES ONTOLÓGICOS DISTINTOS.....	31
§ 4.1. Introducción.....	31
§ 4.2. Los indiscernibles: un problema epistemológico de la percepción.....	33
§ 4.2.1. La crítica de Richard Wollheim.....	36
§ 4.2.2. Un argumento conciliatorio.....	39
§ 4.3. La vía estética al problema de los indiscernibles visuales.....	42
§ 4.3.1. Sixto Castro y Benjamin Tilghman.....	42
§ 5. EL MUNDO DEL ARTE: UN MUNDO DE INTERPRETACIÓN. El nudo de la definición dela arte...	55
§ 5.1. Introducción.....	55
§ 5.1.2. Las teorías o interpretaciones artísticas: de ontología y epistemología.....	56
§ 5.1.3. La identificación artística. El piso lógico de la interpretación.....	59
§ 5.1.4. Sopesando la cuestión.....	61
§ 6. “METÁFORA, EXPRESIÓN, ESTILO”: LAS PROPIEDADES NO CONTENIDISTAS DEL ARTE.....	64
§ 6.1. Introducción.....	64
§ 6.2. La expresión o la encarnación de una actitud.....	66
§ 6.3. El medio: contorno de las propiedades no contenidistas.....	69
§ 6.4. Los predicados expresivos.....	71
§ 6.5. La obra de arte, un símbolo metafórico.....	72
§ 6.6. Transfiguración metafórica.....	73
§ 6.7. El estilo como “modo de formar” la obra y como llave de la autoconciencia.....	78
Conclusiones.....	84
BIBLIOGRAFÍA.....	94

Introducción

El meollo de la disquisición que Danto se propone halla su fundamento en una disputa antigua, clásica, de alcurnia platónica. Y es que para nosotros, modernos, citar a Platón en tópicos de arte se ha vuelto un recurso obligado al deberle el diseño más sucinto de la arquitectura de lo real, a pesar de haber domiciliado al arte en el destino servil de las apariencias, en el basamento del edificio. Y aunque los oficios de esta ubicación respondían, en su tiempo, a una legítima preocupación de índole político, en materia de ontología el esquema platónico arrojaba suficientes piezas para que los estudiosos del arte armaran su rompecabezas. Las cartas estaban echadas. El arte será de estatuto parasitario, un advenedizo. Imitará la realidad a manera de calco; un trasunto de dignidad ilusoria. Con esta suerte, Danto será el primero, en la vena de la filosofía analítica, en aproximarse al arte por la vía ontológica, adoptando como punto de arranque para su análisis, según él, el modelo platónico de conceptos-clave como *realidad* y *mímesis*. Alertado en un mundo en el que hoy más que nunca se ha vuelto indefinido saber qué pertenece a la categoría del arte dentro del campo de lo visual (y no sólo), ante la eclosión desaforada de imágenes y propuestas, Danto replanteó la pregunta por el arte. Como si aquella estructura que Platón había sentado como eternamente inalterable hoy hubiera sido desmontada y tal vez invertida. Detectar este retorcimiento prestaría a nuestro filósofo neoyorquino el micrófono para interrogar: ¿es, –en una época que corre con semejante osadía, inmersa en la proliferación exacerbada de propuestas visuales y de sensibilidades permisivas–, plausible retomar las categorías platónicas para arrojar luz sobre el fenómeno del arte?

Danto tuvo la intuición de que la audacia y agudeza del acontecimiento Warhol, especialmente desde la exhibición de las famosas esculturas *Brillo Box* (1964), el mundo del arte, junto a las categorías que lo articulaban, había acelerado su marcha y no podía seguir siendo el mismo. Que dos objetos fueran minuciosamente indiscernibles a la vista, pero que sus identidades difirieran profundamente, al formar uno parte del *mundo del arte* y el otro permanecer estático en el lugar común de la *realidad*, no podía, en opinión de Danto, pasarse así como así. Para él este acontecimiento se perfilaba como el pivote de un cambio significativo. La artimaña de Warhol había cimbrado, —seguramente sin proponérselo—, la cordura con que las teorías filosóficas reflexionaban en materia de arte y lo consecuente era, pues, rehabilitar la pregunta filosófica, pero *adecuadamente*. No ya, ¿qué cosa es el arte?, sino, ¿qué diferencia guarda el arte con la realidad, si puede ser el caso que entrambos corran con la misma suerte apariencial? En último término: ¿qué hace posible al arte? Lo que lo devolvió una y otra vez a revisar el entramado teórico del ateniense; todo estaba ahí en ciernes, en la *demarcación* de realidad y apariencia mimética. El detalle: mientras que para Platón la demarcación era evidente, para Danto las fronteras estaban permeadas, si no es que difuminadas. El de Danto comenzará siendo un debate entre la realidad y sus apariencias artísticas, que para efectos contemporáneos, éstas últimas han abandonado, según él lo entiende, el perímetro que las contenía, minándose al territorio imperado por la realidad, siendo tan reales como ésta.

Bien presentada entonces, la filosofía del arte de A. Danto se inserta en el marco de la filosofía analítica, la teoría del arte contemporáneo y de costado, la filosofía europea, respondiendo así a la laguna generalizada que en sus aportaciones habían dejado estas teorías colindantes. Por su parte, la escuela analítica, con autores como M. Weitz principalmente, de inspiración wittgeinteiniana, había renunciado a la definición cerrada —que recopilara condiciones necesarias y suficientes— del arte, llegando a conclusiones que proponían la naturaleza del concepto del arte como un “concepto abierto”¹ y, por ende, no definible en los términos de necesidad y suficiencia. Por parte de los que esgrimían la corriente estética, como es el caso de M. Beardsley², eran atacados por Danto en sus presupuestos de identificación de las obras de arte a la hora de defender un “criterio perceptivo”. Los primeros se anclaban a la noción de “aires de familia” como noción ejemplar a la hora de identificar los objetos producto del arte, y los segundos apelaban a cierta experiencia estética. Danto respondía directamente que con estos criterios tan lábiles era imposible resolver el problema de la demarcación, —que era el que genuinamente urgía tenerlo en primer plano de discusión—, porque se había logrado demostrar, desde el interior del arte, que ser una obra de arte poco le incumbía a un menester perceptivo, dado que más de una vez podíamos constatar una regularidad dominante en su apariencia visual con objetos reales de la vida corriente. Para que haya arte, —Danto se hacía de esta idea germinal desde muy temprano—, debe existir en su génesis una determinada concepción de lo que sea el arte, a la que llamó “mundo del arte”. Danto detectaba así una incompletud de estas teorías rivales o una falla de enfoque. Y es de este modo, pues, que su teoría se decantaba explícitamente a resolver este problema que era un problema de identificación de las obras y en el transcurso, la convencida enmienda de ofrecer un concepto pulido de arte.

De lado de la filosofía europea, que exploraba más el territorio del arte desde su dimensión social, política, normativa, económica y llanamente estética, se pasaba por alto el acuciante problema, a entender de Danto: resolver la cuestión de la demarcación entre el arte y los objetos que corrieron una suerte más mundana. Llámese el caso de Adorno, Horkheimer, Debord, Baudrillard, Benjamin, o el mismo C. Greenberg, que centraron su atención más en los comportamientos y consecuencias sociales imbuidas por parte del arte y en su descalificación³, de un lado o su sacralización⁴, del otro, más que en su definición y concepto. Aunque en la investigación que propondré no dedico tratamiento ni a las tesis avanzadas por la escuela analítica ni tampoco a las de la filosofía continental inmediatamente

¹ WEITZ, M., “Art as an open concept: from The opening Mind”, en *Aesthetic. A critical Anthology*, Dickie, G., Sclafani, R. & Roblin, R., New York, St. Press.

² BEARDSLEY, M. y HOSPERS, J., *Estética. Historia y Fundamentos*, Ed. Cátedra

³ Hago alusión a DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Ed. Pretextos

y a BAUDRILLARD, Jean, *El complot del arte. Ilusión y desilusión estética*, Ed. Amorrortu

⁴ Aludo a ADORNO, Th. y HORKHEIMER, M., *Dialéctica de la Ilustración*, Ed. Trotta

a BENJAMIN, W., *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ed. Ítaca

y al crítico GREENBERG, C., *Arte y Cultura: Ensayos Críticos*, Ed. Paidós

mencionada (pues no es este el propósito), se trata de advertir aquí el panorama sobre el que Danto erigió su teoría. Acorde con él, las investigaciones acerca del arte que hasta entonces se habían consolidado no daban cuenta del fenómeno artístico contemporáneo en consonancia histórica con el fenómeno del arte en general, o porque sus intereses teóricos se enfocaban desde otro ángulo o por prejuicios que menguaban la característica agudeza de los teóricos analíticos o por no haber atestiguado los acontecimientos artísticos definitorios que desencadenaran la propuesta teórica pertinente. Lo cierto es que la teoría de Danto se jacta de ser esa propuesta teórica pertinente. Si la filosofía de Danto tiene un rasgo característico es que enfocó el problema del arte como un problema ontológico de identificación de las obras al lado de los meros objetos reales, en tanto se había llegado a un momento de la historia que exigía este planteo en la medida en que era fácticamente posible que una obra de arte fuera idéntica e indiscernible en sus propiedades relevantes a la percepción a cualquier objeto de la cotidianidad. Es en estos términos, pues, en que se construye el proyecto dantiano. Rechazando, así, cualquier criterio perceptivo para dicha identificación. Las dos condiciones centrales que propuso para el caso son que el arte ha de “ser sobre algo” y que ha de “encarnar su significado”. Siendo esta primera propiedad aquella que caracteriza que la naturaleza del arte es representacional. No obstante, esto no podía ser suficiente para abarcar el concepto del arte, ya que en principio, todo tipo de representaciones, incluyendo las extraartísticas, satisfacerían esta condición. Lo que distingue, entonces, a las obras de arte de otras representaciones es el modo en que las primeras son sobre su objeto. Danto nos dice que las obras “encarnan” su significado; así se satisfaría la condición de “encarnar su significado. Una obra es, pues, algo que encarna aquello que representa.

Por mi parte, en este orden de ideas, no es accidental que la estrategia a la que obedecí en este trabajo haya seguido un hilo de argumentación que comenzara con la discusión clásica inaugurada por Platón. Ofreciendo un desglose minucioso del concepto de mimesis, obtenido de Platón, sigo paso a paso el laberinto por el que Danto hace transitar su reflexión hasta encontrarse con la que constituiría la primera condición para reconstruir el concepto del arte: “ser sobre algo” (*aboutness*) o “ser una representación”. Para la obtención de tal resultado era menester examinar el cariz del concepto de mimesis, entendida privativamente como *imagen especular*, en la lectura que Danto hace de Platón, y descartarlo por insuficiente. Una mimesis, por definición, es simétrica en la lógica de su estructura, en tanto tiene por sustrato el *parecido* (como las imágenes del espejo); una representación, no. Es imaginable que una representación se parezca a la realidad que representa, pero no puede ser éste su criterio. Por tanto, las mimesis no podían englobar todas las representaciones. Danto transformaría insidiosamente el concepto platónico de mimesis, decantándose por una interpretación de corte aristotélico. O se trata la mimesis *extensivamente* (a la manera en que según él Platón lo hace), es decir, se la relaciona y justifica causalmente por la existencia real de un original que es mimetizado y al cual es su deber parecerse. O se la trata *intensivamente*, esto es, desembarazándose de relacionarla con un original real. Si extensivamente, exige correspondencia, correlato; si intensivamente, no. Con la noción de *mimesis práxeos* aristotélica, Danto ensaya la posibilidad de destemplantar el concepto de mimesis,

entendido comúnmente como imagen refleja o imagen especular. Imitación de una acción: deslindándose de la obligación de correlatarse con la existencia real de un original a mimetizar, bastándole que sea una acción reconocida como posible. Así, las imágenes especulares no son miméticas ya que nada es imagen especular de x sin que x pueda reflejarse en el espejo. Con este salto Danto colocaba toda mimesis en el espectro de las representaciones. La mimesis alcanza su verdadero estatuto, no de imagen refleja sino de representación. De este modo, no es que el arte haya sido —hasta hace apenas siglo y medio— típicamente mimético; su carácter ha sido y es el de ser representación, arguye concluyente Danto.

Quiero advertir de una buena vez que yo permanezco al margen de la lectura que Danto hace de Platón, que precaria o no, a mi ver, funcionó al interior de su sistema para alcanzar sus fines perseguidos. Brevemente me explico: tal vez, si Danto se limita hacer una lectura e interpretación sesgada de la noción de mimesis platónica se deba no a un acto de impericia sino a la voluntad de atar esta lectura con la recepción que tuvo el Quattrocento del ateniense, que será aquella que entronizará la idea de mimesis (entendida como imagen especular) como la definición más depurada del arte. Leonardo da Vinci: “«El espejo es el maestro de los pintores»”⁵. Paradójico, pero el Quattrocento y su exponente incontrovertible da Vinci tomaron como modelo su antimodelo: la teoría mimética propugnada por Platón o al menos una de sus versiones. Por eso, intuyo, es que Danto enfocó toda su atención en esta sola apropiación del concepto de mimesis que se explicaba en términos de una simetría de lo causal, dígase, de imagen especular. No obstante, yo me rezago y no me comprometo; únicamente expongo y caracterizo el bordado que Danto llevó a cabo de su teoría y el papel que jugó la digresión del ateniense en el sustento de los planteamientos troncales del neoyorquino.

Toda vez desentrañada la lógica de las representaciones, he dedicado consiguientemente un amplio apartado a desbrozar la que se ha reconocido como punta de lanza de la filosofía dantiana, y que ha derivado del meticuloso análisis de conceptos sometidos anteriormente a debate como *mimesis* y *representación*; hablo de la noción de los “homólogos indiscernibles”, que básicamente consistió en trazar una estrategia para examinar lo que se había desencadenado como saldo del abuso —en la práctica artística— de las fronteras que demarcaban la realidad de sus representaciones artísticas. Será en la forma de un experimento mental que Danto formulará la noción de indiscernibilidad perceptiva, para probar con éste la contundente tesis de que el concepto del arte no es un concepto de índole perceptiva y por tanto había que depurarlo de todo criterio emparentado con rasgos perceptuales.

Si había llegado el tiempo en que los objetos del arte podían parecerse tanto a los objetos de la vida corriente, estrechando un grado de indiscernibilidad inédito, luego entonces, ningún criterio perceptivo (ni siquiera estético) debía subsistir al desafío de identificación planteado por el arte contemporáneo. Era obvio, para Danto, que la pesquisa debía realizarse bajo otros parámetros. Consistentemente, pues,

⁵ Cita recogida de R. Debray, *Vida y muerte de la Imagen. Historia de la mirada en Occidente*, ed. Paidós; pp. 182

revisaré al respecto los presupuestos epistemológicos que facilitaron a Danto el diseño de este experimento-dispositivo, dentro de los cuales según él, no hay información ni creencia que permeé la percepción y que no deje intacto el objeto de dicha percepción; las creencias y las interpretaciones no están al nivel de la percepción sino que *vienen luego*. Danto maneja una independencia de los procesos perceptivos y cognitivos. Además, como dispositivo heurístico, la noción de los indiscernibles visuales le permitió a Danto crear un argumento contundente en contra de las filosofías que razonan por la vía estética la explicación de la identificación artística y que optan por ofrecer una definición del arte apelando a criterios estéticos (sean, perceptibles o, más rudimentariamente, llanamente sensibles). Para conseguir una mejor comprensión del análisis dantiano he plasmado someramente los argumentos de dos filosofías estéticas contemporáneas, que a la postre, discuten directamente el proyecto dantiano. Hablo de las reflexiones de Benjamin Tilghman y del profesor español Sixto Castro, que convergen particularmente en dos puntos esenciales: que la categoría del arte es valorativa; y que el que tengamos algo por arte se fundamenta en unas propiedades de las obras que tenemos por valiosas: llámense éstas, propiedades estéticas. Lo estrictamente artístico es lo estético. Y será aquí donde Danto ponga el alegato. Si la naturaleza de la experiencia estética es la percepción sensible, esta vía sigue adoleciendo de una explicación para el hecho de que puedan dos objetos aparecer idénticos a la percepción siendo uno arte y el otro mera realidad cotidiana.

Ahora bien, dado que estoy convencido que la formulación de un dispositivo como el de los homólogos indiscernibles proviene del fino análisis que Danto realizó de la estructura de la mimesis en tanto representación (las representaciones se cualifican porque son sobre algo o poseen un contenido, lo he puntuado párrafos arriba), queda señalada la importancia y a su vez justificada mi estrategia de anteponer en el curso de mi exposición el desentramado de dicha estructura a la problematización crítica y analítica que Danto opuso con la disertación de los indiscernibles visuales, aunque aquella anticipe una *respuesta* que será apenas lanzada por ésta. De paso me ha valido para justificar, con esta anticipación mía, el haber elegido como epicentro de discusión de la filosofía del arte de A. Danto su libro *La transfiguración del lugar común*, que es el que explícitamente expone, a través del delicado análisis de la mimesis y su deriva manifiesta en el dispositivo de los homólogos indiscernibles, que el problema filosófico del arte es de corte ontológico y de investigación meramente conceptual (es decir, compete al filósofo restaurar, reconociendo su naturaleza, el concepto del arte), asunto que con los otros desarrollos, en libros archileídos como *Después del fin del arte* o *Más allá de la Caja Brillo* o *El abuso de la belleza* se toma ya como presupuesto; y aunque la exposición inicial en *La transfiguración* ha evolucionado con el paso del tiempo, he considerado que ahí se encuentra la fina tela a desenhebrar para aproximarse con seriedad a la teoría que Danto propugna.

Preocupado por haber concatenado la fracción *realidad/apariencia artística* al problema de la indiscernibilidad visual Danto desencadenaría una noción que puenteara la primer condición de existencia del arte derivada de la tensión dialéctica entre la realidad y sus apariencias artísticas (“ser sobre algo” o “tener un contenido”) con la segunda condición obtenida del análisis de propiedades

como la metáfora, la expresión y el estilo (“encarnar un significado”). Una noción que desde su artículo germinal “The Artworld” había sido programada para enderezar este nudo teórico; se trata de la noción de “mundo del arte”. El planteo original generado por Danto es que el mundo del arte consiste en una “atmósfera teórica” en virtud de la cual se hace posible el arte. Así, sin esta atmósfera o marco conceptual el arte no tendría lugar, tal como no lo tuvo antes de que esta plataforma teórica respaldara y legitimara dicha práctica. El arte existió hasta que se tuvo conciencia de él, es decir, hasta que se tuvo un concepto para el arte. Para «su existencia requieren las obras del concepto de arte», subraya con certeza Danto. Además, con este movimiento delega una primera función fundamental a la noción de mundo del arte, a saber, una función ontológica, esto es, hacer posible el arte, traerlo a la existencia. El mundo del arte es capaz de abrir la brecha entre la realidad y sus apariencias artísticas, es decir, que a toda tentativa de producir arte el mundo del arte antecede. Y una segunda función, de tipo epistemológico, también desempeñada por éste: definirlo y entretanto volverlo comprensible. Una estética o una poética de un arte precisa del mundo del arte, —así como la crítica especializada—, que dicta los lineamientos histórico-contextuales que rigen cómo éste debe ser y aparecer. Esta segunda función pone en primer plano el “ser interpretable” del arte. El mundo del arte dota de significado y genera explicación o inteligibilidad de las obras, despuntando este carácter interpretativo no como mero accesorio sino plenamente constitutivo del arte.

Es a esta cuestión crítica de la interpretación en el arte, junto con el esquema lógico que Danto propone (concretamente en *La transfiguración*), lo que más he intentado penetrar con mi análisis del mundo del arte. Si la interpretación tiene su piso en identificaciones de primer orden (visuales, auditivas, táctiles, etc.), —como cuando decimos que «esos trazos *son* unos globos»—, o de segundo orden (conceptuales), —como cuando decimos que «esa silueta *es* el diablo»—, tipificadas por la partícula gramatical “es” (a la que Danto llama el “es” de la identificación artística), y la interpretación además —como vimos— depende del mundo del arte, entonces la cópula “es” de la identificación artística se amarraría sistemáticamente al mundo del arte, lo cual encontramos se trata de una tesis que peca de reduccionismo, ya que éste “es” no atípico puede aplicarse al conjunto de representaciones (principalmente figurativas) que en tiempo y número desbordan la existencia del arte. De ser tal vez la noción más temeraria y asfixiante esa del mundo del arte, intentaré rescatar las tesis de mayor provecho y repercusión en la comprensión del arte de nuestros días.

Ocupa la última sección del programa de este trabajo un tratamiento de eso que Danto encuentra como la segunda condición imprescindible del huidizo concepto del arte: la “encarnación de un significado”, y que él mismo en sus escritos presentó bajo los términos de las propiedades no contenidistas del arte, llámense éstas: metáfora, expresión y estilo⁶. Mientras que con la primera

⁶ Es preciso notar que esta segunda condición en *La transfiguración* no había sido expresada, sino sólo tácitamente, como “Encarnación de un significado”, y Danto la trató específicamente desde la trinchera de la retórica con la metáfora, desde la teoría de los símbolos goodmaniana con la expresión, y finalmente desde la fenomenología con el estilo. Gradualmente estas aproximaciones lo pondrán de lleno en la

condición, el “ser sobre algo”, Danto había delimitado el terreno de las representaciones, aislándolo de las cosas reales; con esta segunda condición, la “encarnación de un significado”, centra su interés en determinar el ámbito de las obras de arte que en tanto representaciones han de distinguirse y separarse del resto de las representaciones no artísticas. ¿Qué diferencia una obra de arte de una representación cualquiera? Para evaluar el alcance de este examen convino tejer los hilos de la triada metáfora-expresión-estilo, que son presentadas por Danto como las propiedades del arte que no pertenecen al contenido de las obras. De hecho Danto exhibe los riesgos de inclinarse a tomar el contenido como determinante de la esencia del arte ante el resto de las representaciones. Se alinea, más bien, del lado, también riesgoso, de las intenciones del artista (insertas en el mundo del arte) y la repercusión de la obra en el espectador. Así, dichas intenciones favorecerían una expresión y un estilo. La expresión de un punto de vista; un punto de vista que adquiere forma sensible metafóricamente, mostrándose bajo determinado estilo. El caso es que «toda obra ha de expresar algo sobre su contenido». Y lo hace sirviéndose de una estructura metafórica que es revestida de un estilo, es decir, que una obra nunca muestra su contenido (su objeto) desnuda y literalmente (como pretendidamente lo haría un discurso científico, ¡pero ni siquiera!), sino que lo enfoca desde una lente nueva, desde un nuevo ángulo de visión favorecido por dicha estructura metafórica. Con esto, Danto desobligaba las representaciones artísticas de la elección de contenidos especiales y vindicaba la noción de *medio artístico*. Es en el medio, pues, donde descansan propiedades como la metáfora, la expresión y el estilo de una obra, propiedades que aluden no al *qué* sino al *cómo* de la representación, alcanzando este rango expresivo-metafórico-estilístico, en la decisión sobre el trabajo y el trato que el artista hace sobre el medio. El que yo propongo es un análisis sumario del modo en que Danto caracterizó la *expresión* en el arte y cómo la metáfora y el estilo quedan necesariamente imbricados en ésta.

De este modo, mi análisis sigue de cerca una reconstrucción del concepto del arte en la filosofía dantiana, reseñando sus argumentos más representativos de la manera más ampliada y aprovechando sus conceptos en miras siempre a ganar una mejor comprensión del arte actual al lado de la ingente producción de imágenes y productos culturales que en más de un punto podrían confundirse con la identidad del arte. Danto ha ofrecido para ello parámetros que nos permiten diferenciar el arte de todo lo demás que a veces se nos propone como tal y aquí dedicamos un espacio para examinarlos y valorarlos en sus alcances y consecuencias, introduciendo opiniones críticas, confrontaciones, ejemplos aclarativos, opciones viables. El propósito buscado con la presente investigación tiene que ver, desde

desembocadura hacia el llamativo término de “Encarnación”. Será hasta *Más allá de la Caja Brillo* y luego en *El abuso de la belleza* donde esta segunda condición, complementaria del “ser sobre algo” o *aboutness*, será explícitamente denominada “Encarnación de un significado” y trabajada con ayuda del concepto fregeano de “*Farbung*” o “Coloración”, que no vino hacer mucho más que afianzar lo que en *La transfiguración* se había ya anunciado. En este trabajo yo haré un paneo de este horizonte, catalogando la triada metáfora-expresión-estilo como resortes primordiales en el estudio de la segunda condición del concepto del arte, dicese, la “Encarnación de un significado”, pero que como resortes saltan a otras acomodaciones (la “Coloración”) y vuelven a sí.

una perspectiva general, con ahondar en el conocimiento que se posee de la filosofía del arte de Arthur Danto; desde una perspectiva particular, con comprender el diagnóstico que Danto lleva a cabo para construir un concepto del arte; exponer y explicitar dicho concepto desde las aristas que el propio Danto se trazó, lo que es lo mismo que revisar las condiciones que Danto propuso para tal propósito, así como someterlas a un examen minucioso ya se trate de defender las tesis o hacer notar sus debilidades; de la mano de lo anterior, mi análisis conlleva identificar los problemas y deficiencias teóricas que se gestan al gestionar ciertos conceptos seleccionados por Danto, como es el caso de “indiscernibilidad perceptiva”, “mundo del arte”, “metáfora”, etc.; valorar las supuestas aporías de que se le acusa a Danto nunca haber cancelado; confrontarlo con sus lectores y estudiosos más destacados; y por último, estimar la prevalencia de esta filosofía sobre otras, como su originalidad, *utilidad* y vigencia a la hora de dar cuenta del fenómeno del arte tal como se lo planteó.

DANTO Y EL CONCEPTO DEL ARTE

§ 1. DE LOS HOMÓLOGOS INDISCERNIBLES COMO PLANTEAMIENTO FILOSÓFICO

Es sabido que el primer escrito filosófico que Danto destina a pensar el arte abre con un experimento mental que nos propone imaginarnos una serie de cuadros, todos pintados de rojo, de los cuales siete son reconocidos, *mutatis mutandis* y *ab initio*, como obras de arte, aunque los dos restantes, de idéntica apariencia perceptiva, no, pero con la reserva de que guardan genuina posibilidad de serlo. Este mismo experimento es el que vertebrará las nociones consiguientes que le permitieron a Danto pensar el arte que en su momento tuvo lugar.

Dentro del horizonte teórico analítico y de los años sesenta en que la teoría dantiana se inscribe ofreciendo una vuelta de tuerca crucial, figuraban con prominencia las *teorías estéticas* de los neowittgensteinianos, que apostaban porque un objeto se reconociera como arte si producía una *experiencia estética*, o por otro lado estaban aquellos que, —trayendo a cuento la noción de “parecidos de familia” que Wittgenstein usó en sus *Investigaciones* al hablar de los juegos—, argumentaban que no era posible concretizar un concepto de arte por el hecho de no satisfacer condiciones de necesidad y suficiencia, y sólo se determinaba que un objeto era obra de arte si éste guardaba un “parecido de familia” con algún otro objeto ya reconocido en el acervo artístico de la tradición.

Pienso que no es baladí hacer la mención de estas teorías colindantes con la teoría dantiana porque será sobre las que, principalmente, conseguirá pararse en oposición. El experimento mental de los cuadros pintados de rojo (junto con sus otras variables⁷), conocido como de los homólogos

⁷ Richard Wollheim, colega de Danto, leyendo directamente *La transfiguración del lugar común*, detecta y resume siete variables del experimento mental en que juegan objetos indiscernibles a la percepción, siendo uno arte y el otro un objeto común. Aquí me permito citar, con mi propia traducción del inglés, dichas siete variables, que aparecen en el artículo titulado “Danto’s Gallery of Indiscernibles”, en ROLLINS, M. (ed.) (1993), *Danto and his critics*, Cambridge, Mass., and Oxford: Blackwell., pp. 29-30:

“1. Los nueve cuadros exactamente parecidos, todos pintados de rojo, son (a) *The Israelites Crossing the Red Sea*, mostrando, como Kierkegaard lo ha sugerido, el mar luego de que los israelitas han cruzado y los egipcios se han ahogado; (b) *Kierkegaard’s Mood*, revelando, debemos presumir, el estado de ánimo del mismo Kierkegaard cuando hizo tal sugerencia; (c) *Red Square*, que Danto piensa como una sección de la Plaza Roja de Moscow; (d) *Red Square*, una obra minimalista; (e) *Nirvana*, una ilustración de la metafísica Hindú; (f) *Red Table Square*; (g) un cuadro rojo, no una obra de arte, pero primado por un artista, no menos que Giorgione; (h) otro cuadro rojo que no reclama tener algo que hacer ni con el arte ni con la historia del arte, que ha sido pintado de rojo por quien sabe quién, y listo; (i) *Untitled*, una superficie cuadrada a la que se le ha expandido pintura roja por un artista con un punto de vista igualitario, llamado J., quien, irritado por el estatus inferior que ha sido acordado [...] para la obra previa, eventualmente siente que no hay nada para eso pero para él, tomar la situación en de sus manos y expresamente declarar su pintura obra de arte, y en esto estamos para imaginar su éxito.

2. Dos camas, de las cuales (a) la cama de J., la que, una vez más, ha decidido exhibir como obra de arte, y con el mismo resultado, y (b) una cama, de la cual no hay razón para pensarla como obra de arte, pero está hecha precisamente con las mismas especificaciones por el mismo carpintero.

indiscernibles, le posibilitarían a Danto derivar mínimamente dos tesis determinantes: a) dado que los cuadros rojos que no eran obras de arte sino simples objetos cotidianos, perceptivamente idénticos a los cuadros rojos que sí eran arte, podían también ser obras de arte, entonces, el concepto de arte no podía descansar o echar raíces en las propiedades sensibles de los objetos: el concepto de arte *no era un concepto perceptivo* y, por tanto, hablar de experiencia estética o de propiedades estéticas de la obra se torna insuficiente⁸ para delimitar el espacio existente entre los objetos artísticos y los no artísticos (ya que un objeto visualmente indiscernible a un objeto de la vida corriente podía ser arte con igual derecho). b) En una radiografía de las teorías artísticas y de la historia del arte, arrojada la constatación hipercontemporánea de que un objeto cotidiano cualquiera pueda ser un objeto artístico, Danto encuentra que la historia del concepto de arte lleva un curso *teleológico*, y acaecido el fenómeno en que cualquier objeto cotidiano, —sin más apariencia que la que requiere para su uso, función o inutilidad—, puede ser elevado a la categoría de arte, la historia del arte, entonces, no tiene más que contar, sino que es una historia concluida, relegándose a los filósofos la tarea de precisar el concepto acabado de arte: el concepto de arte es un concepto cerrado o cabal que hay que definir (de la que desprende su tesis del *fin del arte*).⁹

Si Danto halla que la percepción no es la vía regia para demarcar el arte del no arte, la definición buscada tendrá que consistir en otra suerte de concepto. Un ejemplo multicitado y que a Danto le sirve

3. Dos objetos de metal, consistentes en (a) el primer abrelatas que se ha inventado, y (b) *La Condition Humaine*, el cual es su exacto doble, producido al mismo tiempo por un artista y bien recibido.

4. Dos cuadros muy complejos, que son (a) el *Jinete polaco*, considerado recientemente por la mayoría como la pintura más profunda de Rembrandt, y (b) el resultado de que alguien ponga una masa de pintura en una centrífuga, la cual, puesta a girar, deposite la pintura milagrosamente en el lienzo y resulte una distribución precisa de relaciones.

5. Tres corbatas, de las cuales (a) es una obra llamada *Le Cravat* -o, más plausiblemente, *La Cravate*- que es una corbata una vez usada por Picasso y pintada por él con un azul brillante, liso e intacto, sin mostrar una pizca de brochazos, un gesto que es en parte para ser entendido como un repudio explícito al énfasis neoyorkino por los brochazos, o al culto por la marca de la pintura; (b) el trabajo de un niño, quien teniendo la corbata de su padre, la pinta de un azul brillante y le da la misma superficie lisa que logra reproducir exactamente la corbata presentada por Picasso; y (c) una falsificación astuta del trabajo de Picasso, que en un error fue firmada por Picasso.

6. Dos pilas de cáñamo, (a) una es exhibida por Robert Morris, y (b) una pila que perteneció a la estaca de una nave de un cerero de Amberes en el siglo XVII.

7. Dos palas de nieve, que son (a) la elegida por Marcel Duchamp para ser exhibida como un *ready-made*, y (b) cualquier pala de nieve vieja”.

⁸ En *La transfiguración del lugar común*, primer obra en que Danto trabaja el problema del arte, rechazará no únicamente la suficiencia sino también la necesidad de que un objeto sea portador de propiedades estéticas para coronarse como objeto artístico. Después, en su más reciente obra titulada *El abuso de la belleza*, retomará la cuestión, reposicionando la belleza y las propiedades estéticas (como propiedades perceptibles) como una opción externa al concepto de arte a la hora de definir el mundo de los objetos comunes o cotidianos del mundo del arte.

⁹ Desarrollada en A. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Ed. Paidós

para afianzar la dirección a la que le conducen los experimentos mentales de objetos perceptivamente indiscernibles es uno que Kennick ofrece en un artículo de 1958¹⁰. Figurémonos un almacén repleto de cosas y cacharros: notas musicales, llantas de autos, pinturas, sillas, herramienta, libros, etc. Kennick sugiere que pidamos a un asistente que vaya al almacén y extraiga de él sólo «las obras de arte». Lo conseguirá con éxito. Mas, si al mismo asistente le solicitamos no las obras de arte sino los objetos “expresivos” o con “forma significativa” (a manera de definición de “obra de arte”), el individuo se confundirá y dudosamente sacará del almacén los mismos objetos que escogió en la primer solicitud. Sin pretensión de extenderme, Kennick apuntaba con este ejemplo el problema que plantea definir el concepto de arte. Escribe Kennick: “Sabemos qué es el arte cuando nadie nos lo pregunta; esto es, sabemos usar bien la palabra ‘arte’ y usar correctamente la frase ‘obra de arte’”.¹¹ Danto sobrescribe y adapta el mismo ejemplo kennickeano a la conclusión que ha extraído del experimento de los indiscernibles. Entonces hay que pensar en otro almacén que contenga homólogos perceptivamente indiscernibles a los objetos del primer almacén (el de Kennick). Podemos suponer sin contradicción que los homólogos del nuevo almacén, que en el primero eran “reconocidos” como obras de arte, en éste no lo sean, y que los que en aquél no lo eran, en éste lo sean. Todo criterio perceptivo tiene que ser sustituido si intentamos separar las obras de arte de los objetos cotidianos.

§ 2. ORÍGENES DE LA CUESTIÓN. DE ARTE Y REALIDAD: PLATÓN COMO EL PRECURSOR DE ESTA DIVISIÓN

Si el Marqués de Sade hubiera escrito una interpretación sobre la desvaloración que hace Platón de la poesía (como arte que se vale de mentiras innobles¹²) y de las artes imitativas en general, difícilmente se le habría escapado cifrar en una línea que, para el filósofo griego, la poesía es “la desventura de la virtud”. El poeta siembra la deshonra y todo vicio.

Platón destina en su *República* una serie de jugosos argumentos en contra de los poetas y sus poesías. Si lo que le ocupa es fundar una *Polis* justa, con gobernantes justos que se encarguen con pericia de vigilar las leyes, ésta se vuelve una empresa imposible si no se remonta hasta la educación de los pequeños y se reformulan sus métodos.¹³ Pero, ¿por qué reformular los métodos educacionales se vuelve primordial para el proyecto platónico? Porque el hecho de que la poesía (mítica, de Homero y Hesíodo) componga en la educación de los pequeños de manera insoslayable, corrompe sus almas desde pequeños, enviándolas por completo para cuando son adultos. El hecho es que los poetas mienten demasiado. Las historias arcanas de los dioses que poetizan en sus escritos no son más que malformaciones de la verdad primordial. Así, un modelo que enseña que los dioses son concupiscentes,

¹⁰ W. Kennick, “Does traditional Aesthetics rest on a mistake?”, en *Mind*, no. 67 (1958)

¹¹ A. Danto, *La transfiguración del lugar común*, pp. 101-2

¹² Platón, *República* II, 377d

¹³ Platón, *Ibid.*, 376e, 377a (final)-b-c

intemperantes, malhechores, no hace más que llevar las almas de los pequeños por esa misma vía retorcida. Y no hay forma de concebir, dentro del sano juicio de la razón, al dios actuando vengativa o injustamente. Habrá pues que esforzarse por censurar todo discurso indecoroso y mentiroso; en la *Polis* sólo pervivirá lo verdadero. Si urge implantar en los guardianes de la ley (que son en quienes descansa toda aspiración al conocimiento de la justicia) valentía, arrojo y coraje para con los enemigos en la guerra; templanza y honradez en sus deliberaciones, será inconseguible si desde infantes se les deformó el alma imprimiéndoles temor, corrupción y voluptuosidad. No hay *Polis* justa si antes sus individuos no son de alma justa.

El libro X de la *República* contiene los pasajes más celebrados en que el filósofo griego deshace, entre vituperios, acusaciones y juicios desprestigiadores, la labor artística (*poiética*) de los poetas. La meta intelectual de los filósofos deberá ser la dicha de la razón: el encuentro con la realidad, con las cosas tal como son en sí mismas. Al contrario de los poetas (en el amplio sentido de *póiesis*, los artistas en general), —que vuelven su mirada a la inmediatez de la experiencia sensible y ahí la agotan—, son los correlatores de una razón desdichada (aunque en la ignorancia con que se conducen no lo reconozcan). Escribe Platón, convencido y sin tartamudeos: “—Dejamos establecido, por lo tanto, que todos los poetas, comenzando por Homero, son imitadores de imágenes [...], sin tener nunca acceso a la verdad [...]”.¹⁴ Y continúa unas líneas más adelante: “—[...] Decimos que el creador de imágenes, el imitador, no está versado para nada en lo que es sino en lo que parece”.¹⁵ No en mejores palabras se cierne la condena más mordaz (y que sobrevivirá a través de la historia para el arte del mundo occidental) contra lo que Platón llama las artes imitativas (no sólo, como se sabe, el discurso poético). No le bastó al ateniense acusar de mentirosas e ignorantes a las creaciones de los artistas, sino que además puso el acento de la injuria sentenciándolas de irreales (por ende, en su propia jerga, no verdaderas). Nuestro filósofo cuenta con un conmemorado¹⁶ ejemplo que a continuación bosquejamos. Piénsese en una cama fabricada por un carpintero, una cama que es pintada como decoración en un jarrón por un pintor y, finalmente, una cama que no es tanto una cama sino una idea de cama. Al interior del sistema metafísico platónico, la última de las tres camas (la ideal) funcionaría como modelo¹⁷ y, aquel asunto de suma importancia es que ésta es la única que conforma la realidad real: esencia y posibilidad de existencia de las camas múltiples (pensadas, pintadas o materialmente fabricadas) del mundo sensible, el *ens realisimus* por excelencia de que éstas son sólo calcos. Es así que, el carpintero, para construir las camas particulares que produce con madera, martillo y clavos, “mira” hacia la idea de cama (y que es, ante todo, más real) que tiene él en su pensamiento. Sin mirar esta idea, el resultado de su trabajo sería

¹⁴ Platón, *Ibid.*, 600e

¹⁵ Platón, *Ibid.*, 601b-c

¹⁶ Conmemorado tanto por la historia de las ideas al traer a colación elucubraciones metafísicas de variado orden, como por el arte y su historia efectiva. Luego, en nuestro escrito, volveremos a aludirle.

¹⁷ Y asumiéndose en lo posible, *avant la lettre*, la metafísica platónica, las Ideas (con mayúsculas) son inmutables (en tanto que inmodificables).

una cama inservible y poco ergonómica o tal vez no sería una cama. Por otro lado, el pintor de camas, ¿qué es lo que mira? Mira y copia con pintura la cama que el carpintero había producido. El pintor, a diferencia del carpintero, se contenta con mirar la cama que tiene frente a sus ojos y llevarla con el pincel al jarrón. En términos platónicos, el carpintero ha imitado la realidad real (la idea de cama) y el pintor ha imitado la cama del carpintero (una primera¹⁸ aparición o apariencia de la cama pero una segunda manifestación de la misma). La obra del carpintero es *mímesis* de la realidad y la del pintor *mímesis* de la *mímesis*. Por consecuencia, ni la cama del primero ni la del segundo son en sí mismas reales por sólo asemejarse y no ser la Idea prístina de cama. Pero obviamente la cama común se eleva como más real que la cama que es pura y simple apariencia. De modo que si no *se fabrica la Idea*, sea lo que sea, no es efectivamente real lo que se fabrica.¹⁹ “En tal caso el arte mimético está sin duda lejos de la verdad, según parece; y por eso produce todas las cosas pero toca apenas un poco de cada una, y este poco es una imagen”.²⁰ No obstante, el abismo entre la obra del pintor (o del poeta imitativo) y la Idea, y la obra del carpintero y la Idea, es inconmensurable y, a mi entender, el argumento no queda del todo salvado de crítica por cierta falta de explicación. Por hipótesis Platón arguyó que los artistas (poetas y pintores) producían sus obras con un mínimo (o nulo) grado de realidad, explicando que no “miraban” hacia lo alto de la Idea (como, sin embargo, el carpintero o el artesano de objetos tridimensionales lo lograba), conformándose con mirar una imagen para producir otra (menor).²¹ Concretamente, Platón

¹⁸ La cama del carpintero es “primera” apariencia de la Idea, porque, en tanto que las Ideas no aparecen (platónicamente), sólo se instancian sensible-materialmente, y, la cama del carpintero sería eso, su primera instanciación material. La misma cama es “segunda” manifestación de la Idea de cama, en tanto que es la misma Idea pero en su “segunda mano” o en tanto que es su copia directa de la que participa.

¹⁹ Platón, *Ibid.*, 597a

²⁰ Platón, *Ibid.*, 598b

²¹ A lo sumo Platón explicó que si los artistas miraran la realidad de las Ideas, de ello se desprendería que sus creaciones jamás se contentarían, en adelante, con producir sólo imágenes borrosas de aquellas, sino que buscarían las Ideas y se esforzaría por producir cosas efectivas (¿como hace el carpintero acaso?). 599a-b. El criterio del ateniense, desde mi punto de vista, al trazar la triple demarcación entre lo *Real* de las Ideas, lo *menos real* de la naturaleza y las cosas que habitan el mundo, y lo *todavía menos real* (¿o irreal ya?) de las cosas que, por imitación, tuvieron origen a partir de las segundas, es deficiente. ¿Es, en verdad, suficiente aplicar el criterio del *conocimiento cabal de la constitución de las cosas*, como hace el ateniense, para, en su desnivelada tricotomía, elevar el valor ontológico de unas sobre las otras? Platón pensó que, para que el Estado funcionara con orden, debía, por principio, organizar las actividades productivas (las *tejné*) que en él se desarrollaban, de manera uniformada: el carpintero con su destreza (intelectual y manual) de carpintero se dedicaría con exclusividad a su *tejné* de carpintero, así igual el herrero, el arquitecto, el ceramista. Porque sólo el carpintero *sabe cabalmente de carpintería*, su actividad nunca podría ser igualada por el arquitecto y a la inversa. ¿Pero en qué consiste la actividad del artista mimético? No puede él abocarse a su actividad propia porque no la tiene, y en vez de ser original, imita. Al pintor que pintaba camas en los jarrones para decorarlos le pertenecía una actividad ontológicamente menor porque *a)*, él, sin ser carpintero no conocía del todo la constitución de una cama y, en consecuencia, *b)* no le quedaba más lugar que reproducir (pero no una reproducción completa sino deficiente) lo que el carpintero ya había logrado. De la actividad de los poetas es el mismo principio. El ser tiene la prórroga del conocer. Así, en *República*, al menos, se entiende que el conocimiento más acabado de las cosas sea la condición de la distancia en que se colocan o sitúan las producciones materiales con respecto del ser, la suerte con la que éstas corren. Si esto es así, da Vinci podría

entendió por arte mimético, —en el apocado entendido que Danto recoge de su lectura del ateniense—, no cualquier creación humana, sino una que desrealizaba la realidad, al ofrecerla menguada, incompleta, deformada y hasta simulada. Para concluir, queda pues, para la historia de Occidente, la rúbrica platónica de que los artistas son creadores de imágenes de tercer orden (alejados tres niveles de la realidad), compositores de cosas aparentes e irreales.²² Lo que los artistas crean queda así, fuera del orden de la realidad. Incluso sin postular las estructuras metafísicas complejísimas (del *tôpos uráanos* o mundo de las Formas) de Platón, la posteridad occidental heredó, —en arte y no sólo en arte—, la estructura real/aparente: siendo lo segundo propio del arte y lo primero propio de la naturaleza o del mundo. El mismo Platón insinuó así (a manera de metáfora) en qué consistían las creaciones de los artistas miméticos:

SOC.—[...]¿No te percatas de que tú también eres capaz de hacer todas estas cosas de un cierto modo? GLAU.—¿Y cuál es este modo? SOC.—No es difícil, sino que es hecho por artesanos rápidamente y en todas partes; inclusive con el máximo de rapidez, si quieres tomar un espejo y hacerlo girar hacia todos lados: pronto harás el sol y lo que hay en el cielo, pronto la tierra, pronto a ti mismo y a todos los animales, plantas y artefactos [...]. GLAU.—Sí, en su apariencia, pero no en lo que son verdaderamente.²³

§ 3. DE LA IMITACIÓN Y LA REPRESENTACIÓN: “SER SOBRE ALGO” COMO PRIMER CONDICIÓN

Es llamativo que un filósofo contemporáneo halle como fuente de casi todas sus piezas conceptuales una discusión inaugurada por Platón. Y es que el tema capital que la mayoría de los teóricos del arte enfrentan cuando se abocan a definirlo ha sido el problema de la imitación (conciéndola no sólo en el plano formal, sino en el semántico y moral también), recurriendo a aquella dogmática y ya legendaria definición con que Platón sentenciaría en su *República* de que el arte imita la realidad, arrojando con esta demarcación la categoría de lo que es y de lo que a fuerza de no alcanzar a ser, se conforma con imitar.²⁴ Pero entre líneas, en el texto del ateniense, existe una sutileza narrativa que Arthur Danto con aguda pertinencia pondría de relieve, señalando que Platón nunca había afirmado que el arte (las *tejné* en general) se caracterizara por ser mimético o imitativo sino que el arte mimético, para consumir su proyecto político, era perjudicial.²⁵ El mérito de esta importante y fina distinción estriba en que la vena

ser nuestro modelo —por su ventura de artista-científico— incontestable que se remontaba al artesano común en el conocimiento que tenía de lo su que su arte imitaba, colocándolo, tal vez, por encima del productor de objetos, en la rectificación de esta lábil cláusula.

²² Platón, *Ibid.*, 599a

²³ Platón, *Ibid.*, 596d-e

²⁴ A. C. Danto, “Obras de arte y cosas reales”, en *Ensayos 5*, año V 1998-1999 Colombia, pp. 27. Universidad Nacional de Colombia, Instituto de Investigaciones Estéticas. Trad. Magdalena Holguín

²⁵ A. C. Danto, *La transfiguración del lugar común*, pp. 35

teórica (y la práctica artística, en definitiva) posterior a Platón (heredera de Platón, tendríamos que decir) concibió e identificó la práctica artística como la creación de imitaciones que copiaban la realidad, desentendiéndose de aquellas creaciones que nada tenían que ver con la imitación (aunque aún arte, en el amplio sentido de la vieja *tejné*, como el arte del zapatero o del carpintero). Paradójicamente, una teoría que deslegitimaba el producto de los poetas o de los pintores, fue la misma que, más tarde, afinada y sofisticada, legitimaría el arte como arte, mientras que las *otras artes*, las *tejnés*, quedarían reducidas a la inferior categoría de artes aplicadas, oficios o artes funcionales. Lo que, entonces, se erigía como paradigma del arte era su carácter mimético, pero no sólo, sino también su status opuesto a la realidad en tanto realidad disminuida en su vulgar esfuerzo por reproducirla en copias. Vimos como el mismo Platón usa un ejemplo burlón para referir lo que le es propio a los artistas imitativos: “toma un espejo, dice, y hazlo girar hacia todos lados: pronto harás el sol y lo que hay en el cielo, pronto la tierra, pronto a ti mismo y a todos lo animales, plantas y artefactos”.²⁶ Tan sólo un artesano de imágenes es el imitador o artista;²⁷ un engañador, un prestidigitador. El rango restante de objetos producto de la *tejné*, hablo de aquellos que no imitaban, de aquellos que en la posteridad platónica fueron relegados a una categoría menor (en términos axiológicos), como el arte del carpintero que producía objetos útiles para el hogar como camas, sillas, mesas, se ubicó, sin embargo, en la categoría ontológica que el arte imitativo abandonaba. El arte del carpintero o de cualquier productor de objetos que tuvieran un fin útil o funcional perteneció, luego de las derivas que era menester teórico extraer de la teoría mimética platónica, sobretudo en la posteridad renacentista, a un ámbito de realidad mayor o simplemente al ámbito de realidad que las *tejné* imitativas, como la del poeta, el pintor o el escultor, no conseguían. Ahora, ¿por qué es que fue de esa manera y no de otra; por qué es que se encontró en las acusaciones platónicas a una parcela de las artes una respuesta a la definición cabal del arte o contribuyó por años a la conformación del concepto de arte? Dar respuesta a esta interrogante es algo que en este trabajo no corresponde por su falta de pertinencia filosófica, sólo diré que difícilmente se trataría de un hecho no circunstancial, influido por decisiones interesadas o por simple gusto de aquellos reyes que, como en toda época han pautado hábitos del pensamiento y direccionado conductas. Ya habrá aportado lo suyo a este respecto la teoría sociológica del arte, así como su historia. Lo que sí es de interés filosófico lo inaugura la siguiente pregunta: ¿cuál fue el criterio para delimitar los objetos de las *tejné* imitativas (como la del pintor) de las no imitativas (como la del carpintero)?, ¿por qué los zapatos del zapatero o las camas y sillas del carpintero o los vestidos del costurero, no figuraron en el plano de la imitación?; ¿qué hacía o hace de la imitación ser lo que es?

§3.1. Simulación mimética y mimesis

²⁶ Platón, *República*, 596d-e

²⁷ Platón, *Ibid*, 599d

Reelaboraré la cuestión a partir de Platón, tomando como hilo conductor mi lectura que hago de Danto, para al final acabar reconstruyendo la teoría del neoyorquino. Lo primero que hay que apuntar es que hace falta limpiar de la teoría mimética que el ateniense preconiza todo el terreno de su compleja metafísica, que, para arrojar luz sobre la cuestión, se convierte en una trama obcecada, tal vez esclerótica para nuestro tiempo. Sin desviarme diré que Platón, —en *República*—, y lo hemos visto más de una ocasión, no lleva más lejos que del concepto de *copia* o *imagen refleja* su teoría de la mimesis. No lo perdamos de vista, como si los artistas imitativos «levantaran un espejo hacia la realidad, copiando en imagen lo que en ella hay». Queriendo esto decir, más formalmente, que *i* es imitación de *R* sí y sólo si *i* es tan parecida a *R* y *R*, por tanto, tan parecida a *i*. *El parecido o semejanza se vuelve, entonces, el criterio de la imitación*. Mucho más cercano a nosotros escribía Nelson Goodman en un intento por definir lo que es la imitación: “«Crear una imagen veraz, tan cerca como sea posible que copie el objeto tal como es éste. »”.²⁸ O sea que mantener una relación de *simulación* entre los pares (realidad y su imitación) no dilucida lo que es la imitación y sí una relación de *copia fiel*. Es decir, la mimesis, mínimamente entendida al modo de Platón, y como se la tomaría luego tan en serio el Quattrocento y el Quincento, no fue un asunto de “hacer como si” *i* se asemejara a *R* (propio de la estructura de la simulación), sino más bien de hacer de *i* una reproducción o copia fidedigna de *R*. A diferencia de la simulación, donde se asume un papel a mimetizar, fundiéndose con él a una distancia mínima, en el que el “hacer como si” confunde lo simulado y la simulación, en la imitación, a pesar de mantener una relación estrecha, lógicamente hablando, en el caso del ateniense, con lo imitado, de reproducción fiel o identitaria, se conserva la distancia de la *referencialidad*.

Expliquémonos y permitámonos ir más lejos. En una fiesta de disfraces alguien se viste de rinoceronte. Porta su disfraz de rinoceronte como uno de estos cornudos, y entre más se empape de los códigos de conducta del animal y los adopte, más rinoceronte parecerá, sin duda, en la fiesta. Y es que de esto es de lo que se trata, igual que el que viene disfrazado de pirata o la que se disfraza de caperucita roja (resultará mejor si lleva como acompañante al lobo y por lo menos a uno de los cerditos). Se trata de mimetizar, *au fond*, al rinoceronte o al pirata, “haciendo como si” en verdad lo fuera. Además, me atrevo a afirmar que es un hecho psicológico ligado a la simulación, que hace falta que el que mimetiza se crea *ser*, por lo menos por un rato, rinoceronte o pirata, y producir el efecto-engaño de que lo es en los otros. Psicología aparte, “hacer como si” fuera un rinoceronte, es lo destacable. Entonces pasa a ser el rinoceronte de la fiesta y los demás convidados lo identifican de lleno con un ejemplar de aquellos cornudos. M. el rinoceronte. La separación lógica del “hacer como si” (propia de la simulación o simulacro) entre la realidad mimetizada y la simulación mimetizante se vuelve mínima, casi imperceptible. No así los bordes lógicos de la imitación. No es siquiera necesario²⁹

²⁸ N. Goodman, *The languages of art*, pp. 6 La traducción del original en inglés, así como las siguientes notas de este texto de Goodman, es mía.

²⁹ Aunque existan teorías del teatro que opinen que es un requisito de la buena representación que el actor “encarne” de lleno su personaje, al grado de “sentir, pensar y vivir” lo que el personaje arriba del escenario,

que los actores que representan hombres metamorfoseándose en rinocerontes y hombres ya metamorfoseados en rinocerontes en la obra *El rinoceronte* de Eugène Ionesco, se crean a sí mismos ser rinocerontes para llevar a fin una buena imitación. El parecido o semejanza (con el que Platón había dado propiedad a las imitaciones) de la imitación busca no confundirse con lo imitado (aunque al mismo Platón le haya aterrado esta sola posibilidad) sino abrir una brecha referencial. Los actores-rinocerontes de Ionesco, en escena, *hacen alusión* al animal cornudo, no intentando, sino incitando al público espectador de la obra que logre hacer el desplazamiento referencial entre la imitación y lo que ésta plantea. M., el rinoceronte de la fiesta de disfraces, no pretende platear nada con su mimesis. Los imitadores de rinoceronte en la obra de Ionesco, sí.

Acá, en lugar de haber despejado, en el análisis, el material sombrío, terminamos embaucando al lector en una especie de disonancia discursiva. Iniciamos con la tesis platónica de que una imitación se caracteriza por poseer las propiedades del objeto imitado para que entonces logren parecerse estrechamente. Sobreentendemos que no se trata de pares de objetos que se parezcan simplemente porque *A* posee propiedades que *B* posee, como en el caso de cualesquiera objetos a los que les predicamos parecido: cuando hacemos una visita al zoológico y entramos al espacio que han ambientado para los rinocerontes nos hallamos curiosamente con que de los tres animales cautivos, dos comparten ciertos rasgos en la cabeza, tal vez las proporciones entre las orejas, los ojos y los cuernos, a diferencia del tercero, que tiene ojos más saltones y redondos y no es bicornudo. Los rinocerontes *A* y *B* se parecen demasiado, decimos, pero evitamos o ni siquiera hacemos el intento extravagante de decir que el rinoceronte *A* es *imitación* del rinoceronte *B* o viceversa. Cuando Platón, en *República*, trata de la imitación, más bien presupone la existencia de un *original* (natural, artificial o eidético) que es copiado. Enseguida, habíamos pasado a diferenciar la imitación de la mera simulación mimética, argumentando que ésta última consiste lógicamente en un “hacer como si”, de tal suerte que es menester que se vuelva, mínimamente en un punto, indistinta la simulación de la realidad que simula, y que, en contraste, la imitación no se permitía esta compenetración que, en todo caso, obstruiría e imposibilitaría su *carácter semántico*. Es en este punto donde emerge la disonancia. Si *i* es imitación de *R* porque se le parece tanto, al grado de ser una reproducción que podría llegar a confundir nuestros sentidos (como ocurrió a los pájaros con las uvas de Zeuxis, según cuenta Plinio), ¿cómo es que, al mismo tiempo, a la imitación no le va el confundirse con *R*, sino que mantiene esa distancia de la *referencialidad*? Pareciera que estoy afirmando los dos momentos a la vez: que la imitación es tal, copia de la realidad, que no hace falta estar desprevenido para confundir ambos términos; y que, por otra parte, la imitación es tal, que la relación de parecido con la realidad no alcanza a permearla por entero, de modo que los dos términos no se confunden nunca ante los sentidos, estableciéndose más bien una relación simbólica entrambos.

nosotros examinamos una cuestión lógica, y dígame pues que, conceptualmente, le es inadherente al imitador “creerse” que es lo que o quien imita.

§3.2. El dilema de Eurípides

La raíz de fondo de esta disonancia o incongruencia Danto la localiza en el mismo núcleo de la teoría platónica de la imitación y los primeros síntomas del malestar los sufre enredándose en lo que los teóricos del arte conocen como *dilema de Eurípides*. Es el mismo filósofo ateniense quien adelantaría la cuestión: si es cierto que lo que caracteriza las imitaciones es que pueden parecerse en grado sumo a la realidad que imitan, más aún, que se les exige este parecido como criterio para identificarlas como obedientes a una imitación de la realidad, de tal forma que no se necesita ser un despistado o un insensato para tomar la imitación por lo imitado o viceversa, ¿es verdad que, el artista imitativo, poseyendo el conocimiento preciso de lo que imita (pues de otra forma no conseguiría esas imitaciones tan exitosas) se conformaría con imitar en lugar de fabricar la cosa real?, ¿tiene algún sentido seguir imitando cuando a su alcance está el producir la cosa real?, ¿para qué la iteración intrascendente de algo con lo que ya contamos en la realidad? No obstante de que se había reducido el estatuto ontológico del arte al de mera copia, al de imagen refleja como la que reporta un espejo, debía quedar un diferenciador, un resquicio, un rasgo, un elemento o propiedad que impidiera que la realidad se fundiera por entero con su apariencia o imagen especular. Y así es como accedemos por el umbral del dilema euripídeo: si como artistas imitamos, el éxito de nuestras imitaciones trae la ociosa repetición de la realidad, y la pregunta por la demarcación entre qué es arte y qué realidad se vuelve acuciante; si evitamos la imitación, introduciéndole al objeto artístico elementos desavenientes que modifiquen, modulen o alteren la realidad que representan, entonces el proyecto mimético fracasa y permanece la misma interrogación exasperante por la demarcación, pues, resulta que la realidad y sus objetos comúnmente no se imitan entre sí, tal como se optó por que fuera este último objeto artístico anti-mimético. “[...] o bien habrá una discrepancia y fracasa la mimesis, o bien el arte consigue borrar la discrepancia, en cuyo caso es precisamente la realidad, un rodeo para obtener lo que ya tenemos [...] El arte fracasa si es indiscernible de la realidad, y fracasa igualmente si no lo es”.³⁰ Veamos cómo Danto extrae de la observación y la lectura de un arte practicante de este peculiar platonismo, una concepción general de la mimesis. Escribe en *La transfiguración del lugar común*:

[...] invisibilidad del medio como principal característica de la imitación. El buen imitador no reproduce meramente el motivo sino que pone en segundo plano el medio en que tiene lugar la representación. Y este es una condición necesaria para hacer posible la ilusión deseada: que nos consideremos en presencia de la realidad, cuando en la práctica estamos ante un *eidolon*, de una mujer si se trata de Pígalión o de unas uvas en el caso de los pájaros. [...] Tomada como teoría del arte, lo que implica la teoría de la imitación es una reducción de la obra de arte a su contenido, siendo todo lo demás supuestamente invisible (o si es manifiesto, se considera como algo superfluo, a superar por una tecnología ilusionista superior).³¹

³⁰ A. C. Danto, “Obras de arte y cosas reales”, en *Ensayos 5*, año V 1998-1999 Colombia, pp. 29

³¹ A. C. Danto, *La transfiguración del lugar común*, pp. 219

Principalmente Danto alude a la pintura renacentista y más a la pintura de da Vinci, que fue quien llevó más lejos, tomándose en serio y de manera explícita, la teoría platónica de la imitación, comprendiendo al arte como una imagen especular que consigue la ilusión entre lo imitado y la imitación de la obra. El ojo debía sentirse frente a la realidad y no frente a una mera apariencia, en el meollo de una ilusión exitosa, lograda por una imitación de la realidad en un medio artístico. O sea que este medio, unido a la materialidad de la obra³² como el pigmento, el lienzo (y si ampliamos el alcance a otros géneros artísticos como la escultura, se trataría de la piedra o la madera; a la fotografía, sería el papel y los haluros de plata que se excitan con la luz), debían desdibujarse hasta borrarse a la vista para que, como un cristal, se transparentara a través de él la realidad. Danto ve en el Renacimiento de da Vinci el caso extremo, y siempre discipular, doctrinario del platonismo, de la mimesis: la desaparición del medio en pos de la realidad. El artista era tan capaz de pintar la realidad en sus imitaciones, que su arte, con todo derecho, debía considerarse traslúcido con la realidad. A lo sumo, todo lo que debía mostrar el arte era la misma realidad. Irónicamente, el florentino y sus contemporáneos, en su afán por una pintura que osaba ser “una ventana hacia la realidad”, al refinar la técnica, recusaban la denigrante posición que Platón había tipificado para las artes imitativas, buscando airosos una promoción ontológica, al tiempo que hipostasiaron la concepción platónica de la imitación en tanto fin último a perseguir. Obteniendo la realidad tal como es en la imitación artística, el ateniense tendría que acallar sus acusaciones, pues la realidad y el arte eran tan parecidos que el segundo ya no era acreedor de un estatuto inferior sino que poseía total mérito del mismo que la primera. Mas, sin percatarse, alentaron la idea del ateniense al creerle sin recelo que la imitación artística debía comportarse como se comporta un cristal puesto entre nuestros ojos y la realidad o como un espejo en el que se reproduce la imagen de la realidad a la que pone la cara.

Y el embrollo dilemático sigue sin puerta de salida, y la incongruencia entre simulación mimética e imitación, también. Si la imitación tiene éxito en la ilusión, ¿cómo diferenciar el arte de la realidad?; y si no lo tiene, ¿cómo discriminar ese objeto tan real de la realidad misma?

§3.3. *El paréntesis de las convenciones artísticas: ¿una solución a este dilema?*

Tal vez la respuesta la descubramos en ciertos *indicadores externos* que funcionan como diferenciadores (que funcionan, según Danto, a modo de paréntesis), y que la audiencia del arte ha introyectado como parte de las convenciones artísticas, facilitándole establecer una distancia en la apreciación e interpretación que hace de las obras sin nunca tropezar con la confusión en la ilusión que produce la imitación. Los marcos, las vitrinas, los escenarios, las salas de cine, las líneas de vinil que son pegadas en el suelo, iluminaciones, letreros, cortinillas y, por supuesto, el mismo museo o galería.³³ Tal

³² Después explicaremos cómo para Danto el *medio* no se reduce ni a la materia ni al contenido de la obra.

³³ A. C. Danto, *Ibid*, pp. 51

vez, cuando el espectador de arte ha aprendido con suficiencia que una vez que estos indicadores aparecen, *ipso facto*, le advierten cómo comportarse, pues, lo que tiene en frente «es una obra de arte» y no un mero objeto de la cotidianidad real. El edificio del museo de arte supondría que la realidad queda no dentro de él sino del lado de afuera, y una vez adentro, lo que se ofrece es arte, por la simple y llana declaración de que lo es. Y del mismo modo, entonces, las vitrinas y los marcos cumplirían con una delimitación entre la realidad y el arte (impidiendo que la ilusión visual lograda de la mimesis nos confunda) como una extensión material de aquel mismo decreto, de aquella misma declaración desnuda que dice, como en el caso del museo de arte: «es obra de arte», con la única justificación de que así y no de otro modo se ha convenido. Este argumento convencionalista del arte suena a que puede empezar a ser una buena escapatoria al dilema euripídeo. Si hemos aprendido que «en el teatro», aunque veamos unos hombres tan parecidos a rinocerontes berreando como rinocerontes, resoplando como rinocerontes, corriendo como rinocerontes, con cuerno, orejas y arrugas, sabremos que lo que *ahí* acontece es una imitación artística de rinocerontes y no que son en verdad rinocerontes o que aquellos hombres se creen rinocerontes.³⁴ Es así que el escenario teatral, el telón, las butacas, *indicarían convenientemente*, acorde con este argumento, que aquella acción de rinocerontes no es de rinocerontes reales sino que éstos son imitados en un medio artístico, y no hay más lugar para la confusión. Pero, ¿puede en verdad disiparse el enredo que pone sobre la mesa el dilema euripídeo tan sólo recurriendo al argumento convencionalista del arte? Sí, sólo si creemos lo que sostiene, a saber, que no hace falta para que algo forme parte de la categoría de arte más que un convenio y, por ende, cualquier cosa sobre la que se conviniera con una mera declaración de que es arte, ésta lo sería, apoyando dicha declaración o acabándola de definir con los llamados indicadores externos, los cuales materializan y externalizan la potencia de la misma declaración.

Lo defectuoso de este argumento que al profesor Danto le salta de inmediato es menos el hecho de que cualquier objeto de la cotidianidad real pueda clasificarse como arte que el poder transfigurador de la declaración convencionalista sea tal. Si no se requiere ni se requirió para que *La inmaculada concepción* de Murillo o *La transverberación de Sta. Teresa* de Bernini o la maravillosa *Alegoría de la fe* de Vermeer o el brillantísimo film *Fanny & Alexander* del maestro Ingmar Bergman se constituyeran como arte más que semejante declaración, entonces fácil es que imaginemos, propone Danto, que una obra de un talante tan exquisito como el *Jinete polaco* de Rembrandt, por uno de esos accidentes de la casualidad, tuviera un homólogo indiscernible creado por una centrífuga en la que se pone pintura y ésta simplemente se encarga de verter la pintura arbitrariamente en un lienzo, dando como resultado una copia fascinantemente idéntica en todos y cada uno de los aspectos visuales del *Jinete* de Rembrandt.³⁵ La pregunta ineludible es: ¿estaríamos en la disposición de otorgarle la categoría de arte,

³⁴ A. C. Danto, *Ibid*, pp. 52-3

³⁵ A. C. Danto, *Ibid*, pp. 62

declarándolo así nada más?; si la respuesta es negativa, ¿por qué nos resistimos si posee las propiedades exactas que el lienzo sobre el que el pintor holandés puso todo su ingenio y que para conferirle su ciudadanía en el mundo del arte nos bastó con declarar que así era y procedimos en enmarcarlo y montarlo en la pared del museo?, ¿no nos resta, por justicia con el argumento, declararle de igual forma y con equivalente derecho, su pertenencia a la categoría de arte a ese lienzo producto de lo accidental casual y, tal vez, enjuiciarlo bajo las mismas valoraciones de «profundidad», «belleza», «fuerza» con que valoramos el trabajo de Rembrandt?, ¿o tenemos, a fin de cuentas, que los objetos artísticos que imitan la realidad, se diferencian de ésta y se sitúan a una distancia considerable no únicamente porque unas convenciones que por declaración o decreto acordamos e introyectamos, así lo han decidido, preparando y posicionando nuestro intelecto y nuestros sentidos en un ámbito que nos impida ser engañados por la ilusión mimética, sino porque poseen algunas propiedades inherentes que son capaces de trazar más potentemente esta distinción y librarnos del engaño, y que, funcionan como razones (y no meramente como decretos de la voluntad arbitraria) que determinan cuándo es que hay arte? Más adelante iremos tras la huella y el análisis que Danto lleva a cabo de estas propiedades; por el momento notemos que no se ha avanzado en la disolución del inevitable dilema que pone a cimbrar la misma teoría del arte de donde proviene: la teoría mimética.

§3.4. The languages of art: *la imitación como denotación*

Al inicio de *The languages of art* Nelson Goodman había denunciado con cierta severidad —al tratar de despejar el concepto de “representación” como un concepto innegable e intrínseco al arte—, el enredado y remasticado concepto de mimesis. Si, como encontró, la imitación tiene que ver, antes que con cualquier otra propiedad o aspecto, con la semejanza o el parecido, Goodman argumenta que el concepto de representación debería quedar asolado, depurado de cualquier alusión al parecido como una de sus notas necesarias y suficientes. Goodman arguye que hay una diferencia sustancial entre la estructura del parecido (*resemblance*) y la de la representación; ésta es que, asumido que las obras de arte son representaciones, nunca decimos que lo representado se parece a la representación tal como decimos que la representación se parece a lo representado, en caso dado de que el criterio de la representación fuera nada menos que el parecido. Y lo más significativo que Goodman destaca es que la representación no cuenta con una estructura lógica “simétrica”, cosa que al parecido le va o, lo que es lo mismo, es “reflexivo”. Por ejemplo, decimos que “mientras que una pintura puede representar al Duque de Wellington, el Duque de Wellington no representa la pintura. Todavía más, en la mayoría de los casos, ninguno, en un par de objetos con el parecido más estrecho, representa al otro”.³⁶ Jamás diríamos que porque la consagración de la hostia en la celebración de la eucaristía católica representa el momento en que el nazareno se reunió con sus discípulos por última vez a tomar el vino y partir el pan, dicho momento representa (o representó) el santo instante en que el sacerdote levanta el cáliz y la

³⁶ N. Goodman, *The languages of art*, pp. 4

hostia en la misa (y no sólo por la falacia de anacronismo que resultaría). Del mismo modo, tampoco admitiríamos afirmar que porque o al ser *La última cena* de da Vinci una representación artística de aquella última reunión del Cristo con sus seguidores, esa última reunión es igualmente representación de la pintura del florentino. Es imaginable que el da Vinci se parezca, como ilustración artística que es, al pasaje bíblico que describe la última cena; es imaginable que *La última cena* se parezca a la última cena, pero este parecido (aproximado o absoluto) no podría ser el criterio definitorio de *La última cena* en tanto representación artística, si lo fuera, siguiendo a Goodman, la estructura lógica del representar tendría que ir de ida y vuelta como lo hacen todos los objetos a los que predicamos parecido. Y la conclusión es determinante; leamos:

El hecho sin más es que una imagen (picture), para representar un objeto, debe ser un símbolo de él, estar en el lugar de él, referir a él; y ningún grado de parecido es suficiente para establecer el requisito relacional de referencia. El parecido es innecesario para la referencia; [...] Una imagen que representa —como un pasaje que describe— un objeto, lo refiere, y más particularmente, lo denota. La denotación es la médula de la representación y es independiente del parecido.³⁷

La única relación, como alega Goodman, que mantiene una representación artística con la realidad representada es de referencia y, más específicamente, de denotación; el parecido reflejo, por más especular que sea, es mandado a último plano y, por tanto, como definición inmediata del concepto de la mimesis clásica, ésta es también desechada y anulada.

§3.5. *Mimesis: un concepto representacional*

La imitación, a diferencia de la mera simulación mimética, lleva con ella una importante carga semántica. Con una afirmación de este tipo Danto se pone avante y va mucho más lejos de lo que el admirado Goodman había explicado. Tal vez, con la consideración y admiración que merece la explicación que Goodman ofrece, ésta arroje luz sobre la naturaleza del arte al desenfadarle del concepto de mimesis como su definición más inmediata, centrándole el concepto de representación en su calidad denotativa. Digo tal vez porque, ciertamente el dilema de Eurípides resulta ocioso plantearse en estos términos novedosos que Goodman propone. Pero el escape es únicamente furtivo, es decir, en el puro plano teórico. Una de las observaciones de Danto, que vertebrará toda su obra, será la de la posibilidad lógica y ontológica de objetos comunes o cotidianos (*meros objetos reales*, les llama él) que, contemporáneamente, sin recelo alguno, incursionan en el mundo del arte y vienen a formar parte de éste como objetos artísticos u obras de arte. Así es que la avanzada de Goodman cae en una trinchera práctica, y sí tal vez ya no conceptual. La avanzada de Goodman se encara con este desafío, —pesadilla y razón de rechazo para muchos—, del arte contemporáneo. Teóricamente renegamos de que el arte sea una imitación de la realidad y, por tanto, de que sea una reproducción en apariencia fidedigna (y que esto sea lo que le otorgue su estatuto). Lo enfocamos desde otra perspectiva: la representación en

³⁷ N. Goodman, *Ibid.*, pp. 6

tanto denotación. Suena perfecta y limpia esta nueva operación. Pero que en nuestros días pueda ser una obra de arte una cama común y corriente, la misma que el carpintero o el industrial manufactura, echa por tierra el novedoso principio que Goodman halló. La confusión de los sentidos se instala ahora con mayor fuerza, reclama Danto. Si uno de los temores de Platón había sido el que se tomara una producción de artistas (una pintura, digamos) por el real objeto que imitaba, ese temor es, con el arte de nuestros días, potenciado en sumo grado. En un mundo donde la realidad puede bien, con todo derecho y, muchas de las veces, sin modificación ninguna, aparecer como arte, la ilusión de la mimesis alcanza su punto más álgido y nuestra capacidad para diferenciar el arte de la realidad se entorpece, así como el resurgimiento acuciante, ahora más que nunca, de la pregunta por la demarcación ontológica se torna urgente. Y esta confusión práctica no queda resuelta y, ni siquiera, aminorada con la avanzada goodmaniana. Es menester que la cuestión se replantee estando concientes de las consecuencias; es así que, por necesidad teórica, somos devueltos a revisar con más ahínco el problema de la imitación.

Reescribámoslo: *la imitación, a diferencia de la mera simulación mimética, lleva con ella una importante carga semántica*. Conforme con lo anterior, Danto resuelve que la imitación, “dada la pertinencia de su *referencialidad*, es un concepto *representativo*”.³⁸ Al profesor Danto no únicamente le importa destensar el caos teórico (del dilema euripídeo) que origina la representación al nivel de la imitación, sino sentar unas bases conceptuales con la legalidad precisa que esquivé o, mejor, que en la práctica las obras de arte, imitativas o no, aparezcan eximidas de laberintos perceptuales (propios de la “ilusión” buscada por el proyecto imitativo).

§3.5.1. *Intensividad y extensividad: contenido y denotación*

Danto admite que se trata de un logro del filósofo estagirita al que le debemos la corrección que puso al echar a andar un concepto de imitación depurado de las aspiraciones y la exaltada metafísica platónica. Es Aristóteles quien, para Danto, en su *Poética*, desmitificó asombrosamente la mimesis, expurgándola de la supuesta obligación de transparencia refleja que debía, *par definition*, alcanzar, borrando lo burdo del medio material que se interponía entre la realidad y la obra, impidiendo la ilusión de la percepción.³⁹ Con la noción de *imitación de una acción (mimesis práxeos)*⁴⁰ para el arte, Aristóteles desmontaba la creencia reduccionista platónica de que el arte, por imitativo que fuera, se identificaba, *prima facie*, con la estructura de las imágenes especulares. Esto, en tanto que descubriría que para que *i* fuera una imitación artística de *R*, no era requisito que *R* fuera más que una acción, efectiva o abstracta, siendo lo verdaderamente importante el que fuera *posible*, dejando de lado el que existiera *de facto* en la realidad. La forma lógica de que dotó el estagirita al retomar el concepto de imitación, despojándole de las exigencias de identificación, transparencia, ilusión, iteración, etc., que Platón le había

³⁸ A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 112

³⁹ A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 111-3

⁴⁰ Aristóteles, *Poética*, 1448a y 20; 1449b, 30

coimplicado, le sirvió a nuestro filósofo neoyorquino para sembrar en un terreno menos agreste. Si tenemos la inquietud, cuando conversamos sobre las imitaciones, del orden que éstas sean, incluyendo las artísticas, de buscarle y asignarle una realidad original (que es imitada) que *explica causalmente*, en gran parte por el parecido que mantiene aquella con ésta, el que sea una imitación, no es por cosa distinta, analiza Danto, que por comprender el concepto de imitación como un concepto *extensivo* y no al contrario como uno *intensivo*. Como si de la primera forma, presupusiéramos siempre que en la realidad existe un correlato o corresponsal, por necesidad, de la imitación, ya que de otro modo sería una imitación de nada o no sería una imitación. Esto es, —para hacer eco a la terminología de que Danto se vale—, tanto como si debiera existir una *extensión real* de la imitación, que al final de cuentas, acaba por definirla. Pero, gracias a Aristóteles y sin ponerle en tela de juicio, Danto encuentra que no tiene porque ser ésta la estructura lógica de las imitaciones. Muy en la entonación del curso de la investigación que sigue la *Poética*, Danto suscribe:

Si se trata de un concepto *intensivo*, entonces podemos aceptar la noción de Aristóteles de que una obra es la imitación de una acción, sin que haya necesidad de preguntarse qué acción imita, ya que puede que no imite a ninguna. El *Agamenón* imita la acción de Clitemnestra y Agamenón según la tradición homérica, pero la historia que de ellos se cuenta puede ser ficción, luego no existe nada parecido a un original; y aunque se puede decir que es la imitación de una historia (en absoluto es lo que se propone), se trata más bien, como diría Aristóteles, de la imitación de una acción.⁴¹

Si *extensiva*, la imitación sería el tipo de representación que solicita desde sí correspondencia. Si *intensiva*, no. Lo que Danto arguye es que para ser tales, las imitaciones no requieren la existencia de la realidad que representan, y, por tanto, cotejar el parecido de la imitación con *un original*, es intrascendente. Lo cierto es que para ser imitación, *i* puede prescindir de un llamado original real, también, *ergo*, podría prescindir de parecersele (aproximada o absolutamente). Pero, como representación que es toda imitación, es decir, por tener una función semántica, de referencialidad, no puede prescindir del vínculo interno que la conecta con su referencia. En definitiva, pues, “no es necesario que exista algo a lo que tenga que parecerse una imitación. Lo único que hace falta, creo, es que se parezca a lo que haría referencia *en caso de ser cierto*”.⁴² Como representación, la imitación ha de aludir a algo, referirlo, pero no es evidente, como para Goodman pareció serlo, que la imitación se desligue por entero del parecido (*resemblance*); por lo menos, para constituirse como imitación y distinguirse del resto de las representaciones que no son imitativas, ésta tendría, en ese estrecho vínculo íntimo (al ser intensiva) de su referencialidad, que parecerse a lo que se refiere. En estos términos, los actores que representan rinocerontes en la obra de Ionesco, por más que se le parezcan a los rinocerontes que nos encontramos en la sabana africana o en el zoológico, la pertinencia de la referencialidad de esta imitación no alude precisamente a estos animales de carne y hueso sino a las

⁴¹ A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 112

⁴² A. C. Danto, *Idem.*

notas del concepto de rinoceronte, a sus connotaciones. No haría falta que existieran ejemplares de carne y hueso de rinocerontes para que la referencia de la imitación de los actores de esta obra fuera pertinente. Basta con que estos actores se parezcan, en su imitación artística para la que han sido caracterizados, a lo que el concepto de rinoceronte establece qué son y cómo son los rinocerontes. Un buen ejemplo para este respecto lo encontramos en las representaciones teatrales chinas, donde a menudo vemos en escena actores caracterizados con un pomposo y artesanal disfraz imitando dragones. Este colorido y adornado disfraz junto con los reptantes movimientos del actor que lo porta, alcanzan, simbióticamente, una representación imitativa satisfactoria arriba del escenario. Naturalmente la audiencia que presencia la obra no se cuestionará si es que existen o han existido los dragones en tanto que éstos serían la referencia del personaje teatral. La audiencia sigue la obra con esta comprensión previa. *Reconoce* en el imitador un dragón sin que, como sabemos, existan dragones. “No es central en el concepto de imitación que debe haber un original que explique o se incluya en la explicación de que la imitación tiene ciertas propiedades; puede que el original no exista”.⁴³ Y, en efecto, la imitación guarda un parecido con lo que ésta refiere, sin necesidad de que esta referencia tenga una extensión en la realidad, sino más bien, refiriendo al concepto mismo de lo que se imita, a su contenido. A la imitación se le exige referencialidad y el parecido se concentra en la referencia de la imitación; en este caso basta con que el actor y su caracterización performen a ese animal mitológico con forma de reptil, ojos saltones, manos, alas y colores fluorescentes, que vuela por los aires estelando movimientos serpentinos y que furioso como fiera arroja llamaradas de fuego por el hocico, —al que llamamos dragón. Obviamente no hace falta ni que al personaje en la obra le veamos volando ni echando fuego por el hocico del traje para reconocerle como *la imitación de un dragón*. La estrechez del parecido, ya sea en cine, teatro, pintura o cualquier arte que se vale de la imitación en sus representaciones, depende en gran medida de la interpretación del concepto que el artista tenga para su obra. Y aquí se abre un abanico de casi infinitas variaciones. Pero no es esto lo que ahora nos concierne y sí, sin embargo, que la estrechez del parecido no es más motivo, teóricamente hablando, para contraer nuevos dolores de cabeza debidos al arisco dilema euripídeo del que no quedaba escape aparente. Si, tal como Platón hace en *República*, comprendiéramos la imitación como cristalina transparencia o imagen especular, —tendríamos, también a su manera, que presuponer la existencia de un original que es copiado o reproducido, que además explicara las propiedades y el estatuto ontológico de la imitación—, nos veríamos en la enloquecida faena de hallar en la realidad por lo menos un ejemplar de dragón para emparentarlo, como correspondencia, con sus imitaciones artísticas, de otra forma éstas no serían más que ruido semántico al ser *imitaciones de nada*. Lo que para Danto no deja de resultar absurdo. Al mostrarse más circunspecto con su teoría, piensa él, puede colegirse inmediatamente de lo anterior, que las imágenes especulares o reproducciones reflejas no son imitaciones, “ya que nada —por lo menos en nuestro mundo— es una imagen especular de *x* sin que haya una *x* que pueda reflejarse en el

⁴³ A. C. Danto, *Idem*.

espejo”.⁴⁴ Al no ser imagen refleja la imitación, es decir, al no cumplir con el procedimiento que obtendríamos de «levantar un espejo hacia la realidad, copiando en imagen lo que hay en ella», ésta ha alcanzado, al fin, concientemente, su estatuto de *representación*.

Notemos que hemos sido devueltos, ya alegremente, a una de las premisas iniciales de esta discusión.

Primeramente, este vehemente avance deja atrás la incongruencia con que nos habíamos tropezado entre la mera simulación mimética y la mimesis como imitación y que, ya al inicio de esta discusión, causaba desórdenes argumentativos. Vale la pena retomar el asunto y terminar por hilvanar los hilos sueltos. Con prudencia trataba de distinguir de las imitaciones, vistas como acciones, objetos, performances artísticos, pinturas, etc., las meras simulaciones miméticas. Afirmaba que la imitación se diferencia, pues, de los simulacros o simulaciones en tanto que éstas se funden en un grado máximo con lo que se simula, “haciendo como si” la simulación fuera lo simulado, provocando con ello una indistinción entre los términos. La incongruencia saltaba cuando, desde la óptica platónica, nos percatábamos de que la imitación, entendida como imagen transparente o refleja de la realidad, se envolvía en la misma confusión de la indistinción, a la manera de la simulación. Toca ahora rescatar esta distinción, haciendo un llamado a los elementos que hemos reunido. Decía con Danto que, — quedando ahora finalmente justificado—, lo propio de la imitación es la distancia referencial que mantiene con la realidad imitada. Cosa que a la simulación mimética sencillamente no le importa, sino al contrario, le importa francamente, en su “hacer como si”, fusionarse en grado indiscriminado con lo que simula. Imaginemos un caso paradigmático: el simulacro para incendios o terremotos en el que todos sin duda hemos participado. El paso uno es la organización, que consiste en sentar las convenciones en cuanto a lo que trata, en cuanto a lo que se va a mimetizar, y el propósito del simulacro: tiempo récord a superar, vías de escape, señal de inicio, etc. El siguiente paso es la ejecución del simulacro mismo. A la escucha del timbre o señal la idea es que todos salgan en retirada, conservando el orden precisado para evitar conflictos de entorpecimiento en el desalojo y, por supuesto, accidentes. Psicológicamente es importante situarse en la circunstancia hipotética de peligro, de otro modo, la señal de alarma no viene a ser más que señal de recreo. Es importante recrear la atmósfera de siniestro, desde el orden psicológico al físico, para que el simulacro se efectúe como tal y surta los efectos deseados, de modo que si un desprevenido observara *desde fuera*, sin estar enterado de que aquello se trata de una simulación de alarma por terremoto, podría contagiarse de la prisa, la ansiedad y la urgencia de desalojo en los participantes que “hacen como si” ocurriera un siniestro verdaderamente. Opongamos ahora un caso imaginario de una obra teatral o una pintura o un *happening* o un film donde se imita *el escape por salvar la vida de un siniestro como un terremoto* (que es en lo que consiste como propósito un simulacro de lo mismo). No hace falta que los actores se crean víctimas de un siniestro ni que los espectadores de la obra piensen que están presenciando un siniestro. *De facto* ocurre que éstos últimos no se piensan a sí mismos como perversos *voyeuristas* frente al

⁴⁴ A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 113

espectáculo que dan las vulnerables víctimas de un siniestro al tratar de huirle. Yo sí creo que estas piezas psicológicas de exposición (emisión) y recepción de la representación están interconectadas, de modo que tiene singular relevancia en la respuesta psicológica del espectador (de no creerse que es un siniestro real) la motivación psicológica del actor (de tampoco creerse que es un siniestro real de lo que huye), implicando la del director y todo su *crew* artístico. Aunque en el caso de una imitación artística (representativa) donde no se requiere de personas en el acto para realizarse se entrevera más el orden del asunto. Una pintura *de* un paisaje, *o de* animales, *o de* un bodegón, o bien, *de* un escape por la vida en medio de un terremoto. A estos objetos plasmados en el lienzo no les es posible *creerse* o *sentirse* dentro o fuera de ninguna situación y la tarea de discernir si es ese lienzo un objeto representativo en tanto imitación o un mero simulacro se desplaza en la totalidad a las manos del espectador que no ha de creerse que *esa acción* del lienzo *es de verdad* sino sólo una representación.

Determinémoslo: lo que marca la diferencia y separa la imitación de la mera simulación mimética es la función semántica de la primera. Así, la imitación es vehículo de significado,⁴⁵ y al dar este salto, finalmente se la ha entendido como una legítima representación, que es, al mismo tiempo, la particular ganancia que impide que la imitación se confunda con la realidad que imita.

§ 3.5.2. *Las representaciones: "sentido interno"/"sentido externo"*

Pero este paso nos sitúa inexcusablemente en el intrincado terreno de las representaciones, que no se reducen a la escena imitativa. Danto cree que existen dos vías para entender las representaciones en general, digamos, sean estas imitaciones, imitaciones artísticas, objetos de arte abstracto, mapas, carteles publicitarios, acciones, diagramas, etc., —y son *a*) atendiendo al *contenido* de la representación, a la que llama el "sentido interno", y *b*) atendiendo al objeto o la realidad que la representación *denota*, a la que llama el "sentido externo" del representar.⁴⁶ Nelson Goodman, como puede observarse en el pasaje en el que le he citado, carga todo el énfasis de su análisis en lo que para Danto sería el sentido externo del representar, es decir, en la denotación. Para el autor de *The languages of art* las representaciones, y en particular las artísticas, se definen por denotar la realidad que representan, constituyéndose como un mero signo que apunta u ostenta su realidad denotada. Al respecto de Goodman, Danto halla el definir la representación vía su denotación (el "sentido externo") defectuoso; él piensa que tratándose de *denotar*, el cometido lo puede cumplir casi cualquier cosa, a la vista de que *x* puede, una vez estipulado, denotar lo que sea que se quiera. Así, *La última cena*, sin ninguna contradicción, podría representar, como muchos quisieran, lo que la Kabbalah judía llama *Shejinah*, que es conocido también como el lado femenino de Dios. Viéndonos menos extravagantes, podría representar una reunión de confabulación político-religiosa contra el pueblo y, si nos ponemos descabellados, podría representar a mi madre sirviendo la cena. Lo propio de la denotación es señalar

⁴⁵ A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 115

⁴⁶ A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 116

un objeto en lugar del cual (en tanto representación) y a través del que está un signo u otro objeto que funciona cual signo. 'Héspero' denota al lucero de la noche. 'Batman' denota al individuo heredero de Wayne Enterprises o sea a Bruce Wayne. La esterilidad que Danto le adjudica a la idea que entiende la representación como simple y llana denotación es que, como en cualquier sistema de signos, de hecho, no se requiere que determinado signo se vincule *estrecha o íntimamente* con el objeto que denota. El signo que en castellano conocemos como acento circunflejo (~) podría, si así lo convenimos, denotar el mar, pero también, y con igual validez, podría denotar el santo momento en que Cristo se reunió con sus discípulos a compartir el pan y el vino, o, por llevarlo más lejos, podría lógicamente, si así deseáramos, denotar *La última cena* del florentino. Nada hay de relevante en cuanto a un rasgo que relacione el signo representativo en la misma representación con su representación, sin embargo, el concepto de denotación, así visto, es un concepto relacional, que requiere para ser explicitado el conocimiento o manejo de la convención que hace encontrarse lo denotado con su denotación,⁴⁷ siendo esta peculiaridad la que para nuestro crítico de *The Nation* vuelve lábil y cuestionable la vía de la denotación o el sentido externo del representar, como él le llama. Para que el espectador de arte pudiera reconstruir el significado de las obras, previamente se le tendría que proveer, indefectiblemente, de la segunda parte que hace binomio con la obra, y que es externa a ésta e independiente (tal cual insiste Goodman), y que sin embargo, es lo que la obra denota.⁴⁸

Intentaré reconstruir un ejemplo de igual estructura al ejemplo con el que Danto separa el sentido externo y posiciona el sentido interno del representar como vía ideal para comprender el concepto de representación. Hay que suponer que trato de representar con botones la ubicación de los edificios de las facultades de la Universidad a alguien que no conoce el campus y quiere hacer un recorrido. Llega el momento en que se me terminan los botones y todavía tengo por representar en mi croquis la facultad de medicina, una de las más grandes y sobresalientes de la Universidad. Por casualidad, cuento con una foto del edificio de esta facultad, que alguna vez tomé desde el costado donde se encuentra el mural del arquitecto Francisco Eppens. Para completar mi esquema incluyo esta foto, que funcionará en el esquema general como una representación de la facultad de medicina. Por sí misma, la foto representa la facultad de medicina y en el esquema, también. La diferencia es que para cumplir como representación en mi esquema ilustrativo es innecesario que ésta sea una foto (con algún tipo de parecido a lo que intento representar), es más, le es innecesario y superficial que la facultad de medicina, para ser representada, mantenga algún vínculo de la índole que sea con su representación en el esquema. Aquí, el valor de la foto es igual, como signo que es, que los botones que utilicé para representar las otras facultades. No hay conexión relevante entre la representación, por más que sea una foto *de*, y lo que me interesa representar. No así en cuanto foto *de* la facultad de medicina, que intrínsecamente representa a la misma facultad. Aquél, trata del *sentido externo* del representar; éste,

⁴⁷ A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 118

⁴⁸ A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 119

del *sentido interno*. Mientras que en la denotación, el hecho de que sea una foto y, por tanto, guarde un parecido estrecho con el edificio de la facultad de medicina, es insustancial; en el sentido interno, al que le preocupa el contenido de la representación, parece haber una conexión entre el aspecto del edificio y lo que muestra la fotografía.⁴⁹ En el sentido de la denotación, *La última cena* podría representar la última cena o podría representar a mi madre sirviendo la cena, mientras que es falso que en el otro sentido del representar *La última cena* represente a mi madre sirviendo la cena y no represente el episodio de la última cena en que el nazareno se reunió con sus discípulos o, mínimamente, el pasaje bíblico que relata ese acontecimiento. De lo que trata pues, resueltamente, aquel primer sentido del representar o sentido interno, es del contenido o tema de las representaciones, y, como asevera Danto, el concepto de representación queda así liberado de ser un concepto relacional.⁵⁰ Con este nuevo adelanto, lo que nuestro filósofo está tratando de rescatar —para armar como primer condición imprescindible del concepto de arte que intenta reconstruir—, es que las obras de arte, al ser representaciones, —es decir, al contar con la estructura «*ra* = *x* está en el lugar de *y*», donde *ra* es una representación artística y *x* mantiene un lazo íntimo con *y* (sea de parecido, como en el caso de las imitaciones)—, es posible que dispongan de significado y referencia como los términos del lenguaje. Jugando con los ejemplos de Frege y Kripke de que ‘lucero vespertino’ y ‘lucero matutino’, ambos, son correferenciales o codenotativos (porque apuntan, en su calidad representativa-designativa al mismo cuerpo celeste, que es Venus), Danto recalca que, no obstante, no tienen el mismo significado.⁵¹ Al modo en que ‘Batman’ y ‘Bruce Wayne’ son codenotativos porque designan o refieren al mismo individuo pero no tienen el mismo significado. ‘Batman’ significaría, entre sus posibles, “el individuo heredero de Wayne Enterprises mientras está disfrazado de superhéroe”, así como ‘Bruce Wayne’ significaría “el individuo heredero de Wayne Enterprises mientras no está usando el disfraz de hombre murciélago”. Igual, ‘lucero matutino’ significaría, como descripción que es, “Venus por la mañana” y no “Venus titilando por la noche” o “Héspero”. El autorretrato de Rembrandt de 1660 que actualmente hallamos con el título de *Portrait de l'artiste au chevalet* en el Museo de Louvre, y el otro autorretrato más tardío con fecha de 1669 expuesto en la National Gallery de Londres bajo el título *Self portrait at the age of 63*, son dos representaciones artísticas correferenciales, esto es, apuntarían al mismo individuo que es el pintor neerlandés (además de ser dos pinturas imitativas que, cuando denotan, como es el caso de éstas, les es requisito el parecido o semejanza con la realidad denotada), sin que sea verdad que la primera es de Rembrandt a los sesenta y tres años y la otra a los cincuenta y cuatro.

Así, si lo que a Danto le incumbe en su análisis es desmontar el concepto de representación como un concepto estrictamente relacional, inclinará la mayor parte de su atención en lo que él considera que es la vía regia para comprender la representación, a saber, el sentido interno o aquel que atiende al

⁴⁹ A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 117

⁵⁰ A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 118

⁵¹ A. C. Danto, *Idem.*

contenido de las representaciones. La indagación sufre así un ligero desvío. A la interrogante común que suscitan las obras de arte —por tratarse de objetos de índole semántica— de ¿qué es lo que representan?, la respuesta bien encaminada deberá contestar por el significado o tema de las obras. En esto consiste lo que Danto denomina el sentido interno del representar, en fijarse no en lo que las obras refieren o denotan (pues podrían no referir a nada, sin duda, tal cual se esmera gran parte del arte de nuestros días) sino en el contenido que alojan o, lo que es lo mismo para nuestro autor, su significado; es, pues, que “se trata, en cada caso, de lo que son las imágenes artísticas, o de su tema”,⁵² siendo que, lo que una obra *muestra* estará (y deberá estar) directamente imbricado con lo que ésta signifique,⁵³ (y no al modo indirecto y mediato en que la representación como denotación se vinculaba con lo denotado). La denotación (aquella singularidad del representar que Goodman había privilegiado) pasa para Danto a un segundo plano, y ya que no todas las representaciones artísticas (las no-miméticas o las abstractas, por ejemplo) están interesadas en representar corroborando este sentido externo, es decir, que no a todas las obras de arte les corresponde una referencia en su medio representativo, sino que al contrario, nos percatamos de que contemporáneamente, es extendida la producción de obras de arte que se atienen a no representar nada en absoluto en este sentido del referir o denotar. Dicho sea de paso y para ir concluyendo que, como representación, a la imitación le es necesario el referir o denotar y, además, parecerse a la realidad que denota; a la representación que no es imitativa, no.

§4. DE OBJETOS INDISCERNIBLES A LA PERCEPCIÓN PERO DE ÓRDENES ONTOLÓGICOS DISTINTOS

§4.1. *Introducción*

La obra de arte más comentada y mejor atendida por la filosofía de Danto y que en su opinión es un ejemplo (no filosófico sino empírico) indiscutible de lo que él llama el fenómeno de los *homólogos indiscernibles*, es la escultura que Andy Warhol, el *pop artist* más *blasé* de la escena neoyorquina, presentó en el año de 1964 en la Stable Gallery; hablo de la *Brillo Box*. Una escultura de madera contrachapada y serigrafía que reproducía duplicados de las cajas contenedoras en que transportaban de las bodegas a los supermercados los empaques de estropajos jabonosos de la marca Brillo.

Por un lado tenemos la obra de Warhol y por el otro la caja contenedora de un producto comercial. Por un lado un objeto tradicionalmente destinado a la contemplación y valoración estéticas y, por el otro, un objeto de utilidad y desecho. Pero, ¿es que tratándose del primer objeto, en realidad se trata de arte?, y si es este el caso, ¿cómo hace para serlo si en ningún aspecto relevante se diferencia de los meros embalajes que transportan productos comerciales? Semejante reto para la filosofía es traducido por Danto en el experimento siguiente: dados dos objetos que la percepción normal no es competente para discriminar por el hecho de ser materialmente idénticos, ¿qué hace de uno una obra de arte y deja al otro intacto como mero objeto de la cotidianidad real? Hagamos una útil retrospectiva: hemos

⁵² A. C. Danto, *Idem*.

⁵³ A. C. Danto, *Ibid.*, 121

afirmado que las obras de arte son objetos representativos o, lo que es lo mismo, son sobre algo o poseen un significado (primer condición postulada por Danto para el concepto de arte). ¿Pero provee, hasta el momento, de una solución concluyente a la interrogante de apenas unas líneas más arriba? ¿No es cierto que la forma de esta interrogante tiene la forma precisa de la acuciosa interrogante de la demarcación, misma que se asomaba ineludiblemente al inmiscuirse tenazmente el dilema euripídeo? Da la impresión de que este dilema fuera una pesadilla de la que la filosofía del arte no pudiera nunca despertarse. Sólo que los términos (síntomas) a los que se enfrenta ahora se han agudizado: no se trata más de imitaciones de la realidad sino de la realidad misma; la misma «flora y fauna» [Baudrillard] de objetos de la realidad toma el lugar del arte o toma lugar, sin aparente restricción, en el mundo del arte. Tal cual si la *Brillo Box* de Warhol al no ser ninguna imitación de los embalajes de esponjas Brillo, sino una suerte de embalajes mismos, la realidad ascendiera (¿descendiera?) inusitadamente de la categoría condenada que Platón le había destinado mordazmente al arte. El mundo de las obras de arte había abierto sus puertas a objetos temerariamente reales, esto es, objetos no sólo parecidos a la realidad, en la medida que la imitaban, sino explícitamente reales. La realidad desnuda posando sus carnes en el mismo espacio en que las apariencias artísticas lo hacían. Las fronteras categoriales amenazan con diluirse y el problema de los límites reaparece.

La obra titulada *Bed* de Robert Rauschenberg, que consiste en un colchón con su ropa de cama y almohada expuesto en posición vertical con unas manchas de pintura dispersas entre sus sábanas. El colchón es uno idéntico al colchón en que descansamos, sólo que el ejemplo tal vez no sea el mejor cuando observamos la posición en que ha sido montado junto con la vitrina de policarbonato que tiene por soporte, así como las manchas precipitadas de pintura que han sido esparcidas en su superficie. Estos tres elementos de más: la posición vertical, la vitrina y las manchas de pintura, bloquean algo que quiero llamar *el tránsito libre entre la realidad cotidiana y el arte*. Danto ve estos tres elementos *de más* como indicadores que guiarían al visitante del museo y le evitarían la confusión de que lo que está presenciando no se trata en absoluto de un colchón sin más, sino de un colchón que forma parte de una obra de arte. La vitrina es externa a la obra, pero su acomodo vertical y la salpicadura de pintura son internos (parte del destino significativo que Rauschenberg le imprimió a la obra); pero al final los tres elementos salvan al espectador y le indican que ese colchón trama algo y, por consiguiente, merece la pena el ser detenidamente observado, con la *mirada artística* con la que se mira una obra de Delacroix, de Bronzino o una del maestro Caravaggio. Sabemos ahora que Rauschenberg al igual que otros artistas de su generación dedicaron sus esfuerzos creativos a no consentir más la difamación atávica sentenciada por el filósofo ateniense contra los artistas que en vez de crear realidad se conformaban mediocremente con copiarla en imágenes. Rauschenberg fue un promotor de lo que se llama el orden o status ontológico del arte, profesando un arte indefinido, inestable en pos de esa búsqueda, enclavado en la realidad pero desorbitándose de ella, incidiendo en la realidad pero detonándola...realidad extravagante, disonancias y altisonancias reales; tan real pero tan imposiblemente real al mismo tiempo. Quizá su obra, exponente de toda esta combinatoria la captemos en *Monogram*, una cabra

rodeada a la altura del lomo por una llanta de automóvil, su cara cubierta de pintura roja, amarilla, azul y posando sobre un tablón con letras y cuadros pintados en negro y blanco. A ojos vistas, nadie se cuestionaría si se trata de un objeto o un acontecimiento real; queda descartado, pues se asume su imposibilidad de realidad, su fantasía o ficción; lo que no puede por nada del mundo descartarse es que al no ser identificado como un objeto común, sea inmediatamente identificado como un objeto semántico, más precisamente, como una obra de arte. No está del todo claro, así como no lo está el que la respuesta precisa de alguien que tiene enfrente la pintura *La habitación de Van Gogh en Arlés*, del holandés Vincent Van Gogh, donde distinguimos sin complicación el interior de un dormitorio con su cama, se exprese con preclara naturalidad como sigue: «se trata de una obra de arte». La mayoría de los estetas cree que esta respuesta es tan natural, conducida por un suceso psicológico al que denominan “experiencia estética” (a su vez imbuida por unas propiedades del objeto llamadas “propiedades estéticas”), que se han dispuesto a tomarla, teóricamente, como definitoria del arte. Un caso más: la obra *My bed* de Tracy Emin, que causó tanto revuelo y discusión entre teóricos y críticos. No es más la representación imitativa de una cama como la que pintó Van Gogh en su *Habitación* y de la especie de arte que tanto menospreció Platón; es, por el contrario, una cama común y corriente, sin hacer, rodeada de condones usados, blísters de píldoras anticonceptivas, panties sucias, botellas de alcohol vacías, colillas de cigarrillos. Una cama real, con todos los atributos de una cama pasada una noche de placer y sexo desenfrenado. ¿Sugiere este objeto ser mirado inmediatamente como obra de arte? Sin duda, un espectador neófito, un *paseante desprevenido*, podría correr el riesgo de preguntarse qué hace una cama como la suya tras una noche de vicio en la sala de una galería de arte. De nueva cuenta la cuestión, es claro casi del todo que sin mayor dificultad alguien podría pensar que lo que tiene frente a sus ojos es cotidianidad real, “vida”; pero no es claro, en absoluto, que pudiera identificar, directamente y sin ninguna clase de guía, aquella cama desordenada como un objeto representativo, y no sólo, sino como un objeto artístico.

§4.2. *Los indiscernibles: un problema epistemológico de la percepción*

Luego de haber propuesto su experimento de los homólogos indiscernibles, dijimos, a Danto le resulta indubitable que la aplicación y uso de los conceptos de “arte” y “obra de arte” esconde una característica peculiarísima, concluyendo que no son estos conceptos de estirpe perceptiva, esto es, que el hecho de que algo sea arte no tiene que ver con cómo luce a nuestros ojos. En “The Artworld”, un artículo pionero que publicaría Danto para *The Journal of philosophy* coincidiendo con el año de aparición de la *Brillo Box* de Warhol (inspirado en realidad por ésta) y que se convertiría en parteaguas de lo que le auguraba a la Estética filosófica, el neoyorquino expresaría con contundencia lo que unos años más tarde urdiría con suma dedicación: “Para ver algo como arte se requiere algo que el ojo no es

capaz de discriminar [...]”⁵⁴. Con estas palabras, fruto de analizar el singular fenómeno donde entre dos objetos indiferenciables a la percepción, podía uno de ellos ser arte y el otro permanecer como objeto de la vida común y, por lo tanto, poseer cada uno de los ejemplares, por su parte, un número de propiedades vastamente distintas (pero no necesariamente accesibles a la visión) y causar en el observador/espectador experiencias profundamente inequívocas, Danto rendía cuenta, ya entonces, como lo seguiré haciendo luego, de que “no puede darse ningún criterio perceptivo” a la hora de tomar nota de la aplicación y uso del concepto de “arte”; “que sea lo que sea saber lo que son las obras de arte”⁵⁵ no es posible reducirlo a una mera capacidad sensible de reconocimiento. Cuando preguntamos por qué es que *x* es una obra de arte cuando ocurre que no se diferencia en nada que la percepción pueda captar de *y*, y seguimos preguntando, en el mismo tránsito de ideas, por la naturaleza del arte, o sea, por lo que posibilita que *x* sea lo que es, aún en su calidad indiferenciable de la vida o la realidad, arribamos a la evidencia, concluye Danto, de que cuando aplicamos el concepto de “arte”, éste de seguro no atiende a propiedades que floten en la superficie de los objetos que así nombramos, sino que estas propiedades son tales para las que el ojo es incompetente e insensible para responder. La definición del concepto de “arte” no es, pues, algo que concierna investigar a nuestros órganos de la percepción sensible, como la vieja teoría del arte lo había comprendido; la investigación de la naturaleza del arte merece el foco de atención sobre otro ángulo de perspectiva al no comportarse como un concepto simplemente desentrañable por la percepción.

¿Qué es, entonces, lo que vuelve diferentes dos objetos que son a la vista indistinguibles, pero uno obra de arte y el otro nada más que objeto cotidiano, objeto del “lugar común”? ¿Cuáles serían esas propiedades especiales de que gozan las obras de arte y que les otorgan identidad y las separan del ámbito de los objetos cotidianos y sus propiedades materiales simples y deteriorables?

Coloquemos la cuestión en perspectiva. Si los problemas que desencadenan éstas últimas interrogantes constituyen el punto neurálgico de la sugerente filosofía dantiana, no dudo que convenga, sin temor a caer presa del preámbulo, dedicar unas líneas que revisen con mayor cautela la pertinencia filosófica de las mismas. He dicho que dados dos o más objetos que, acorde a la elaboración del experimento de Danto, por compartir todas y cada una de las propiedades físicas y de configuración material, son perceptivamente invariantes, no obstante de pertenecer a categorías ontológicas distintas, uno a la cotidianidad y otro al arte, uno a la realidad carente de significado y el otro a la apariencia significativa. Mas, ¿hasta dónde, en la teoría y en la práctica, es posible la aplicación de este experimento de los homólogos indiscernibles?, ¿es que es siquiera filosóficamente formulable este experimento de la indiscernibilidad perceptiva entre objetos que por más esforzada y lograda sea su equiparabilidad

⁵⁴ A. C. Danto, “The Artworld”, en *The Journal of philosophy*, 61 (1964), pp. 571-584, pp. de cita, 580. La traducción es mía.

⁵⁵ A. C. Danto, *La transfiguración del lugar común*, pp. 102. El subrayado es del autor.

formal y material, pertenecen a órdenes ontológicos separados (diferenciables con inmediatez y total evidencia, según la tradición y no así según Danto)?

Primeramente, el que Danto afirme que dos o más objetos, pertenecientes a órdenes ontológicos tan distintos como es el mundo del arte y la más vana e irrelevante cotidianidad real, puedan, al ser tal vez producto del mismo proceso de manufactura, ser mirados indistintamente pero obteniendo de ellos una experiencia abismalmente diferenciable, indicaría que a su teoría del arte subyacen asunciones epistemológicas tales como que, *grosso modo*, cualquier conocimiento que se tenga de los objetos que se perciban, no afecta la forma ni la experiencia de dicha percepción significativamente, es decir, que cualquier conocimiento, concepción o creencia de los hechos queda aparte y separada de la percepción sensible de los mismos. *Ver* algo y *saber* de ese algo son procesos que ocurren diferenciadamente y sin determinarse mutuamente. Puesto en términos contemporáneos e inevitablemente asociables a la filosofía de la ciencia, lo que un autor como Danto aseguraría, al desarrollar su teoría desde este subsuelo epistemológico, es que en los procesos perceptivos (en general, y particulares en el caso del arte) no hay cosa tal como lo que se entiende por “carga teórica”⁵⁶. De su propia mano escribe Danto en *La transfiguración del lugar común* lo siguiente: “[...] ningún conocimiento acerca de un objeto puede cambiar su apariencia, que un objeto conserva sus cualidades sensoriales inalterables como quiera que se le clasifique y se le llame. Para decirlo en un lenguaje más actual, no cabe esperar que los cambios en la descripción de un objeto alteren las experiencias sensoriales; permanece inalterable a los cambios en su descripción”⁵⁷. De nueva cuenta, y en miras a ampliar la cuestión, esto significa que para nuestro filósofo no hay información, ni creencia, ni concepción alguna sobre un objeto (así sea una obra de arte o una contrapartida indiscernible de ésta que no es obra) que no lo deje intacto; lo que cambia son sus descripciones o interpretaciones, que no están, pensaría él, al nivel de la percepción, sino que vienen luego, esto es, son *externas* al objeto y a su percepción. Existiría, así, una considerable independencia entre los procesos cognitivos y los perceptivos. Y hablando de percepción artística, un argumento a favor de esta idea, y al que Danto recurrió en más de uno de sus escritos, es el que expone las habilidades reconocionales de animales como el chimpancé y las palomas. Sostiene en su libro de ensayos *Beyond the Brillo Box. The visual arts and the post-historical perspective*: “Los animales responden al contenido pictórico sin la posibilidad de que pierdan su inocencia ocular, entonces la competencia pictórica como la competencia perceptual es algo de que el ojo teórica y culturalmente inocente es capaz”⁵⁸. Y no se trata de que Danto esté haciendo el intento por llevarnos a considerar estos animales hábiles o diestros para apreciar tanto propiedades estilísticas, estéticas o poéticas de las obras de arte, al modo en que nosotros, animales teóricos y culturales, lo hacemos. No va en este

⁵⁶ N. R. Hanson, “Observación” CAP I del libro *Patrones de descubrimiento*, pp. 238

⁵⁷ A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 150

⁵⁸ A. C. Danto, *Beyond the Brillo Box. The visual arts and the post-historical perspective.*, Berkeley, University of California, 1992., pp. 20. La traducción es mía.

sentido su apunte, sino que más bien busca reflexionar y poner el dedo sobre el mismo renglón: si un animal como una paloma o un chimpancé es capaz de identificar una imagen con un signo, ¿es, pues, que el animal se vale, —como pretendidamente nosotros lo hacemos en nuestras identificaciones de objetos (según la postura atacada por Danto, la de Richard Wollheim, por ejemplo)—, de conceptos y creencias, penetrando éstos sus percepciones de lo que ven y determinándolas? Páginas adelante del mismo texto, Danto complementa así:

Y dadas las paridades que deben ser supuestas entre percepción y percepción pictórica, si hemos de explicar el hecho de que los animales categorizan y responden cognitivamente a las imágenes, entonces ni las diferencias culturales e históricas penetran la percepción. Penetran nuestras interpretaciones de lo que percibimos. Pero un gran número de nuestras respuestas pictóricas debe ubicarse por debajo del umbral de la interpretación⁵⁹.

En el fondo, pues, resumamos, para Danto la percepción de un objeto (sea éste una obra de arte o un mero objeto real) presenta cierta autonomía del conocimiento que se tenga de éste; y esto es lo mismo que decir que ni conceptos ni creencias ni información ninguna que el sujeto posea permean lo que perciben sus sentidos; permean tal vez otros conceptos y otras creencias con las que describe y/o interpreta lo que percibe y son capaces de modificarlas pero nunca de modificar o alterar el objeto de su percepción. Aceptamos que los animales con los que se han experimentado los procesos reconocionales no operan conceptualmente, por lo que no cuentan con descripciones o interpretaciones de ninguno de los objetos del mundo. Así, la recognición o reconocimiento perceptivo de objetos no puede ser privativa o sencillamente no puede ser debida a ningún proceso conceptual.

Es básicamente gracias a estos compromisos epistemológicos de la percepción que a Danto le es factible diseñar el experimento mental de objetos invariantes a la percepción, cuando uno es arte y el otro objeto de la vida corriente, y que, de acuerdo con él, múltiples obras de la actualidad instancian sin reserva alguna.

§4.2.1. *La crítica de Richard Wollheim*

Richard Wollheim, en su artículo titulado *Danto's gallery of indiscernibles*, desarrolla una de las críticas mejor articuladas hacia el experimento dantiano de la indiscernibilidad perceptiva, y es que la principal tesis esgrimida por este autor se vuelve, de acuerdo con él, para los presupuestos epistemológicos que Danto defiende al haber diseñado un experimento como el de los indiscernibles, en antagónica. He aquí, a mi ver, lo oportuno de reproducirla.

La crítica que Richard Wollheim lanza se dirige justamente a este basamento de la construcción teórica de Danto y a sus consecuentes ramificaciones y, naturalmente, apuesta desde una posición opuesta y no solamente discordante a la epistemología de la percepción de la que Danto es afín. Wollheim, entonces, sería de la idea de que objetos indistintos en su fisicidad y en la configuración de la

⁵⁹ A. C. Danto, *Ibid.*, pp.25

misma no tendrían porqué ser forzosamente indistintos a la percepción, ya que el que contemos con información extra bastaría para determinar la forma de lo que percibimos. El conocimiento previo de un objeto moldea la observación que se haga de ese objeto⁶⁰, o lo que es lo mismo, la descripción o interpretación del objeto no es algo adjunto *ex postfacto* a su visión, sino que es conocimiento que está en la visión misma⁶¹, *interno* a ella. Y, en el tenor del arte, una teoría con subsuelo epistemológico como éste, remarcaría que lo que sabemos o esperamos del objeto, tiene en acto el hecho de habilitarnos para encontrar en un objeto su característica artística y separarlo de su presunto indiscernible. Distintos cúmulos de información o creencias que operaran en la percepción entre objetos materialmente indistinguibles, podrían no sólo percibirse de modo diferente sino también obtener experiencias completamente distintas, según este *background* cognitivo que permea la percepción. Más a fondo y, entrando en materia, Wollheim se pregunta, aludiendo a la ideación del experimento dantiano de los homólogos indiscernibles:

¿Tiene él en mente objetos que nosotros en un inicio, o después de no más que un examen precipitado, nos encontramos imposibilitados para diferenciar, o, es que tiene él en mente objetos que no podemos diferenciar, no importa cuanto aprendamos acerca de ellos y cuanto los observemos? ¿Es o no es un requerimiento de la indiscernibilidad que dos objetos continúen luciendo igual aún cuando descubrimos que uno es una obra de arte y el otro no, o ambos son obras de arte pero fueron creadas por artistas muy diferentes, en épocas muy diferentes, con intenciones muy diferentes?

y sigue unas cuantas líneas más dentro del texto:

La asunción es que el aumento de creencias o información en la mente de un sujeto puede, en ciertas circunstancias, llevarlo a ver una diferencia entre dos objetos que, en un inicio, no podía diferenciar. La cuestión asume que las creencias o información pueden penetrar la percepción⁶².

Decididamente, la tesis de Richard Wollheim contraviene la dantiana al consentir que es del todo imaginable un sujeto al que probablemente en un inicio de su observación no hallaba diferencias claras entre los objetos que físicamente le aparecían como idénticos, pero una vez habiéndose informado y enterado de qué trataba lo que tenía en frente, como digamos, supo que se trataba de una obra de arte, producida en un contexto, tiempo y condiciones sociales determinadas, y de un artista con intenciones determinadas, bastó para que le saltaran aspectos y diferencias antes pasadas por alto, permitiéndole que ese objeto no se confundiera más con *aquel* al que tanto se asimilaba. O sea que el que el espectador y consumidor de arte maneje un bagaje importante de las obras, como el contexto de su producción como intenciones y estilo, y la historia que la envuelve, todo este conocimiento (además, por supuesto, del conocimiento, creencias, concepciones del mundo, y expectativas que el sujeto ya posee) colocaría a

⁶⁰ N. R. Hanson, *Idem*.

⁶¹ N. R. Hanson, *Ibid.*, pp. 243

⁶² R. Wollheim, "Danto's gallery of indiscernibles", en ROLLINS, M. (ed.) (1993), *Danto and his critics.*, Cambridge, Mass., and Oxford: Blackwell., pp. 34-35 La traducción es mía.

este espectador en un nivel de percepción menos *naïve* y, sobre todo, diestro para discernir el arte del no arte o del mero objeto cotidiano. Wollheim estaría de acuerdo, entonces, hasta cierto punto, con la indiscernibilidad. Es decir, si nos mantenemos en una observación *amateur* o *naïve* o por completo ajena del objeto observado, es muy probable que éste o éstos nos parezcan indiferenciables a la percepción. Pero ahora que si esta observación se impregna y nutre de información y conocimientos, se diluiría la inicial identidad entre estos objetos para nuestra percepción, comenzando a surgir las diferencias, diferencias que serían claramente determinables. Este se convierte precisamente en el punto de desacuerdo y ruptura que Wollheim manifiesta contra la teoría dantiana de la percepción sobre el arte. De lo que Wollheim presume estar seguro es de que el conocimiento penetra la percepción y modula, conforma lo que vemos. De este modo, no es baladí que las obras de arte cuenten con un contexto de producción ya que de este contexto está pertrechada (impregnada) la obra misma y es identificable perceptivamente. “La historia de producción de una pintura[...], es visible en su superficie”⁶³, comenta Ma. José Alcaraz León al respecto de Wollheim. Obviamente, el papel activo que juega el espectador en la apreciación del arte, según Wollheim, tendría que consistir, para percibir y valorar las obras no como objetos cualquiera sino como arte, en ser sabedor (estar informado) de ese contexto de producción (como las intenciones que el artista imprimió en su trabajo), mismo que si ignorado se corre el riesgo de pasar desapercibido el objeto en su calidad artística. “Para él [Wollheim], el conocimiento de las historias de producción de las obras puede alterar radicalmente nuestra experiencia. No podemos ver las obras como indiscernibles una vez que tenemos información sobre ellas”⁶⁴. Por poner un ejemplo, el saber que la *Brillo Box* de la Stable Gallery fue hecho por el pop artist Andy Warhol, proponiendo una crítica reflexiva sobre el arte mismo, —algo como que el arte de nuestros días se había convertido descaradamente en nada más que eso: un producto de mercado para comerciarse, y ella misma, la *Brillo Box*, que se ofrecía como escultura genuina de las artes elevadas, era prueba fehaciente de ello, al insertarse en el super-mercado del arte—, nos mueve a verla de una manera inmensurablemente diferente a como vemos los embalajes que transportan las esponjas Brillo del supermercado, y no hay más lugar para que se suscite en nosotros ninguna ambigüedad. De las cajas de Brillo sabemos, por otro lado, *que* son de estropajos jabonosos y que se consiguen en el supermercado; para percibir las de tal modo, como cajas de detergente, sabemos también *que* las cajas de detergente se fabrican en plástico o cartoncillo pero no en madera. En pocas palabras, porque sabemos de detergentes y paquetes de detergentes, cuando vamos al supermercado percibimos los paquetes de detergente sin dificultad, y rondando la Stable Gallery exclamaríamos presumiblemente: «¡Qué parecidas son estas esculturas a los paquetes de detergente que uso en casa!». Las veríamos como esculturas, como arte, y no como paquetes de detergente, pues contamos de antemano con el

⁶³ Ma. José Alcaraz León, “Los indiscernibles y sus críticos” en Francisca Pérez Carreño (coomp.), *Estética después del fin del arte*. Ed. Antonio Machado Libros, (2005)., pp. 76

⁶⁴ Ma. José Alcaraz León, *Ibid.*, pp. 80

conocimiento apropiado que en nuestra percepción las vuelve inconfundibles. Un caso también atractivo y digno de traerlo a colación con intención de recapitular es la obra *Filzanzug* o *Feltsuit* (1970) de Joseph Beuys. Beuys expuso esta obra que consistía en un traje de fieltro café confeccionado por un sastre a las medidas del propio Beuys. Hagamos pasear a un espectador hipotético —que en su primer paseo operando bajo el modelo epistemológico que Danto asume, donde las interpretaciones del objeto son externas a la percepción (y llamémoslo D.); y en su segundo paseo operando bajo el modelo de Wollheim, donde las interpretaciones sí se infiltran en la percepción del objeto o son internas a ella, modificándola (y llamémoslo W.)—. D. verá el traje de Beuys idéntico al traje que puede ver siendo usado por cualquier hombre. Un traje que no ha sido ni especialmente manipulado ni con ningún añadido que le acompañe y apunte su estatuto *especial*. Sencillamente un traje idéntico al resto de trajes de la *prêt a porter couture*. Un traje indiscernible de los demás trajes. A D., saber, por ejemplo, que dicho traje se halla en una galería de arte, que Joseph Beuys es un artista que lo encontró, rescatándolo de la cotidianidad, para montarlo ahí, no le sirve de nada; él simplemente no es capaz de establecer diferencias y prevalece a su percepción de los trajes (del de la galería y el de uso corriente) una idiscernibilidad desconcertante. Como para D. no hay marcos conceptuales que determinen el *ver* de lo visible, sus saberes de teorías, mitologías, historias o cualquier clase de creencias acumuladas no penetran su visión y por ende la dejan inalterada, y lo que se ve, se ve independiente de toda esta batería conceptual. «El *Traje* de ese Beuys, más allá de ser idéntico materialmente a uno de uso corriente es, sin más, un traje de uso corriente», exclama D. sorprendido, y confundido piensa además: «¿como el traje de mi abuelo!», y suscita el interrogante obligado de la confusión: «¿es esto arte o no más que un objeto cotidiano?». Le es dado expresar esta última interrogante, reconozcamos, porque *sabe* que se pasea en un sitio donde se montan, para su exposición, obras de arte (de otro modo, sin esta condición, su pregunta sería informable); pero este saber, así como el que fragmentos importantes de la historia reciente del arte no le ayudan en nada para modificar y diferenciar su percepción del objeto (idéntico «al traje de su abuelo») que tiene en frente. Al espectador W., en cambio, es cosa que no le sucede. Para él, se reitera, no cabe modo de confusión, dado que no es ningún espectador *amateur*. Sabe en primer lugar dónde se encuentra y conoce tan de cerca no únicamente la *Filzanzug* sino todo el *corpus* de la obra de Beuys, como también está familiarizado con las manifestaciones de vanguardia desde Duchamp y el Dadá y, por supuesto, el Fluxus, que sin menor demora destina su contemplación a interpretar el traje como arte que diferenciadamente es.

§4.2.2. *Un argumento conciliatorio*

Para aquilatar y evaluar la significación filosófica de los compromisos epistemológicos que hay detrás de la opinión de D. y W. —de Danto y Wollheim, en último término—, he decidido reproducir un argumento que, para fines ilustrativos, desemboza con claridad y distinción el nódulo de la cuestión; el argumento es autoría de la profesora Ma. José Alcaraz, donde diagnostica sutilmente el desenlace de estas opiniones. Para W. no seríamos capaces de ver *x* (un traje de fieltro) sin, al mismo tiempo, ser

capaces de decir *qué* vemos; en este “*qué* vemos” es donde el conocimiento (interpretaciones y creencias) juega su papel determinante, pues, no perdamos de vista que para él, tal cual diría Hanson, ver es interpretar⁶⁵. De este modo, ver *x* (un traje de fieltro) es verlo como *y* (el concepto o la interpretación de “traje-obra de arte” que está ahí en la visión y posibilita que veamos el objeto como arte)⁶⁶. A esta postura, para la que resulta más bien absurdo hablar de indiscernibilidad perceptiva, le valdría argumentar que *x*, en todo caso, podría ser visto como *y* (traje-obra de arte y todo lo que esto implica) o como *z* («traje del abuelo») según el conocimiento o la interpretación con la que se aproxime uno a *x*. Pero dicho esto, si *W.* quiere evitar ser presa de una paradoja, tendría que admitir que *x* se relaciona de alguna forma identificable o tiene algo que ver para referirlo con *sus* diferentes interpretaciones, *y* y *z*. Si es el caso que admite esta relación, entonces, admitiría de paso en su tesis cierto grado *necesario* de indiscernibilidad perceptiva ante el traje del museo y el traje del abuelo (que ambos pueden ser vistos, de hecho y por lo menos, como trajes de fieltro). Mas de no admitir la relación, de modo que no hay forma de reconocer *x* visto como *y* o como *z* (con cierta autonomía de sus interpretaciones o conceptos), “no es posible considerar *y* y *z* como dos resultados perceptivos distintos de ver *x* bajo conjuntos cognitivos distintos, dado que ya no es posible una referencia independiente a *x*”⁶⁷. Lo que se requiere, así, es un vínculo que relacione las interpretaciones distintas con el objeto (el traje de fieltro) si es que en verdad son interpretaciones de *ese* objeto. *x* debe portar exigidamente una relativa independencia de sus interpretaciones, *y* y *z*, si no se quiere que se confunda con ellas y lo que venga a ocurrir sea que *x*, en el papel justificativo de *y* y *z* como sus interpretaciones, sea irrelevante. En algún punto, *y* y *z* tienen que *salir* para justificarse y apuntar al objeto *x* como relativas a él, concediéndole un espacio lógico necesario a la indiscernibilidad perceptiva en el traje-obra y el traje del abuelo, como traje de fieltro. Si no, quedaría anulada toda referencia a *x*. Al final, no pueden identificarse, sin más, el objeto con sus interpretaciones o conceptos, si lo que se quiere mantener con sentido es que éstas son interpretaciones o conceptos distintos del *mismo* objeto y que nos afectan para verlo de modo diferente.

En otras palabras, si *x* no puede ser identificado independientemente de *y* y *z*, no hay más razones para considerar *y* y *z* como el resultado de ver *x* bajo conjuntos cognitivos diferentes. Finalmente, el resultado parece ser que o bien la tesis de la percepción penetrada por conceptos debe apelar a cierto grado de indiscernibilidad o no puede ser formulada en absoluto⁶⁸.

Obligados están, en este nivel del discurso, a una convivencia de ideas mis paseantes *D.* y *W.*, si no gustan de que sus tesis fuertes pierdan solidez al garantizar que porque el traje de fieltro puede ser

⁶⁵ N. R. Hanson, *Ibid.*, pp. 243

⁶⁶ Ma. José Alcaraz León, *Ibid.*, pp. 85

⁶⁷ Ma. José Alcaraz León, *Ibid.*, pp. 86-7

⁶⁸ Ma. José Alcaraz León, *Idem.*

percibido de modos distintos, han de admitir que son capaces de reconocer ese objeto y, a la vez, que interpretaciones o nociones distintas pueden infiltrarse en el modo en que percibimos ese objeto⁶⁹.

Da la impresión, y no debemos soslayarlo, de que Danto no tiene en mente el tipo riguroso e inflexible de indiscernibilidad perceptiva que Wollheim le acusa a su teoría. De hecho, Danto sí está de acuerdo con que cierta información, como el saber que *x* es arte o no, es valiosa (mejor aún, necesaria condición) y además, es un elemento que indefectiblemente modifica el modo en como vemos los objetos que se mostraban indiscriminables, perceptivamente hablando. Danto nunca abandonó la creencia de que una vez sabemos que *eso* es arte, cambian o aparecen rasgos visuales que antes no habíamos alcanzado a ver y, por lo tanto, la experiencia que nos formamos del objeto-arte no tiene parangón con la experiencia del mero objeto corriente. Es probable que Wollheim no le concediera ni mínimo apremio a las siguientes líneas: “Ver una obra de arte sin saber que es una obra de arte es, en cierto modo, comparable a la experiencia personal de lo que son las letras antes de aprender a leer; y ver algo como una obra de arte es ir del ámbito de las meras cosas al dominio del significado”⁷⁰. Danto, en realidad, nunca se opone a que las descripciones o interpretaciones (creencias o teorías) modifiquen una impresión que previamente nos pudiéramos haber formado de objetos indiscernibles, donde uno es arte y otro no. Sí cree, de facto, que una interpretación es capaz de remodelar la percepción que tenemos de las obras de arte⁷¹. Lo que no está dispuesto a admitir nunca es que luego de este *cambio que agrega* la interpretación o descripción, el objeto haya *adquirido* nuevas cualidades que anteriormente a aquella, no le pertenecían; estas cualidades en las que ahora se puede enfocar la atención, gracias a esta variación que la interpretación ha introducido, no es que no estuvieran ya ahí (en el objeto) la primer vez que lo observábamos así como la segunda vez que observamos con nuevos elementos interpretativos, sino que sólo habían sido eludidas, pasadas por alto, como decir, no iluminadas. “[E]l objeto no *adquirió* estas cualidades al ser descrito, ni por ello cambió de condición”⁷². Y al final del camino, lo que Danto nunca creará y pasará todo el tiempo negando como parte del propósito reivindicativo de su filosofía, es que perceptivamente y sólo así, podamos dirimir lo que es una obra de arte. No se puede establecer la identidad de una obra de arte apelando únicamente a lo que

⁶⁹ Ma. José Alcaraz León, *Ibid.*, pp. 89

⁷⁰ A. C. Danto, *La transfiguración del lugar común.*, pp. 184

⁷¹ “Igual que sobrevivir a una de las grandes transformaciones en la historia de la ciencia, por ejemplo del sistema de Ptolomeo al de Copérnico. Nada en el mundo habría cambiado, pero *tú*, por una transformación vertiginosa de un paradigma teórico, eres proyectado hacia los cielos después de haber pertenecido siempre al centro; la propia tierra está ahora entre otros planetas (algo que no habría tenido sentido antes); y en los demás planetas el sol no se mueve en relación a nosotros: todo esto es cierto incluso si (anacrónicamente hablando) una cámara que enfocara al cielo mostrara las mismas configuraciones, tanto si la revolución había tenido lugar como si no. *Cada nueva interpretación es, en arte, una revolución copernicana, en el sentido de que cada interpretación constituye una nueva obra, incluso si el objeto de las diferentes interpretaciones permanece, como los cielos, inmutable ante la transformación.*”, A. C. Danto, *Idem*. El subrayado es mío.

⁷² A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 151. El subrayado es del autor.

nos aparece de los objetos a la percepción sensible. Las propiedades que distinguen el objeto cotidiano del objeto artístico, escapan, a diferencia de las propiedades intrínsecas de los objetos, al nivel de la discriminación visual, y el problema persiste.

§4.3. *La vía estética al problema de los indiscernibles visuales*

§4.3.1. *Sixto Castro y Benjamin Tilghman*

Algunos teóricos abocados a la investigación de la naturaleza del arte por la vía estética, como el profesor español Sixto Castro, defienden que la categoría de arte es una categoría predilecta, eminentemente evaluativa⁷³. Cuando referimos, para el profesor Castro, que *x* es una obra de arte, no interesa al término decir que se trata de un objeto cultural de manufactura humana sino que con ello inevitablemente se emite un juicio de valor. No se trata, pues, de que al aplicarle a un objeto el concepto de arte estemos simple y llanamente concretando una clasificación taxonómica. Escribe Sixto Castro: “Clasificamos obras como arte porque hay determinadas propiedades de la obra consideradas valiosas que nos permiten emprender esta clasificación [...]”⁷⁴. El que tengamos algo por *arte*, distinguido de los meros objetos de la cotidianidad real, de la vida común, depende o está fundamentado, para este filósofo español, en propiedades de las obras de arte que consideramos valiosas. “¿[D]ónde radica el valor del arte? Fundamentalmente en las propiedades estéticas”⁷⁵. Aunque consideremos que las obras de arte puedan estar nutridas de un sinnúmero de propiedades, Sixto Castro se muestra convencido de que lo que las hace valiosas y, por tanto, su distintivo común a todas ellas, es el plusvalor de que las dota su esteticidad. Tanto como para afirmar que lo estrictamente artístico es lo estético, al grado de que un arte privado de propiedades estéticas es no-arte o es “orbanajismo”⁷⁶ o mera realidad cotidiana; el resto de propiedades que pudieran hallársele al arte no se trata más que de una “invasión”, acusa él, desde el terreno extra-artístico al terreno artístico⁷⁷. Al tiempo que estas propiedades estéticas, —clásicamente identificadas por Castro, yendo desde la *elegancia*, el *equilibrio*, la *gracia*, la *armonía* y, por supuesto, la *belleza* y *sublimidad*—, por más que aguerridamente se les pretenda una inherencia a las obras de arte, son propiedades que emergen o florecen en el trato o la experiencia que el sujeto tiene de las obras⁷⁸. Así, el comportamiento del sujeto es parte inseparable de la extensión del concepto de obra de arte. La tradición ha entendido, partiendo desde Baumgarten y la consulta que hace a la etimología del término, a las propiedades estéticas como propiedades que interpelan la sensibilidad del sujeto, su

⁷³ Sixto Castro, *Vituperio de orbanejas*, pp. 17

⁷⁴ Sixto Castro, *Ibid.*, pp. 18

⁷⁵ Sixto Castro, *Ibid.*, pp. 20

⁷⁶ Apoyándose en un pasaje del *Quijote* de Cervantes el profesor Castro se apropia del término Orbanajismo para señalar con él todo lo que a su ver no es arte genuino por adolecer de propiedades estéticas.

⁷⁷ Sixto Castro, *Ibid.*, pp. 20-1

⁷⁸ Sixto Castro, *Idem*.

sensorialidad, no a su intelecto [Kant], sino a los sentidos propiamente. La experiencia en que el sujeto pueda ser sacudido por estas propiedades le afecta vía su sensibilidad. Se trata de un arrobamiento, de un goce, un rapto de placer elevado. La reacción que representa la experiencia del sujeto enfrentado a las obras de arte (cargadas, por definición, de esteticidad) es de placer intenso e inintercambiable⁷⁹. Quedando así caracterizada la naturaleza del arte, en el concepto de “arte” vienen a figurar, imprescindiblemente, necesariamente, una suma de propiedades rigurosamente estéticas, que en la interacción del sujeto, son productoras de una disposición placentera, de una experiencia estética. La definición del arte puede ser formulada, para este filósofo dominico, en los siguientes términos: “un objeto o una representación es una obra de arte si es un artefacto creado intencionalmente para captar, atraer y sustentar la experiencia estética, aunque sólo consiga hacerlo en algunas ocasiones, lo cual logra porque posee algunas propiedades estéticas que suscitan esa experiencia”⁸⁰. La captación del arte y su reconocimiento comienza en la percepción sensible y termina en ella, ya que son las propiedades estéticas, relacionadas correspondida e indefectiblemente con la percepción sensible, las que hacen capaz de elevar la materialidad, sea esta del tipo que sea, en arte. Retomemos uno de los ejemplos mencionados antes. La obra-instalación *My Bed* de Emin. Sean cuales sean sus propiedades estéticas, éstas afectan la sensibilidad inevitablemente del mismo modo que las de una cama cualquiera, en la situación que Emin planeó plantear, afectan. La cama de la obra de Emin es indiferenciable, sí, en apariencia, de una cama real común; es una más de ellas. Entonces bien, lo lógico es pensar que si la cama de la artista, al no ser ya mera cama sino una obra de arte, ésta sea poseedora de determinadas propiedades destinadas a generar en el espectador un revuelo estético, una experiencia singularmente placentera, trascendente, despegada de la experiencia cotidiana y que es, a su vez, justo esta la razón que la posibilita como arte, definiéndola y depositándola en el mundo del arte; pero no sólo, sino que también, y es donde nace lo filosóficamente problemático, hay que atenerse a pensar bajo la misma lógica, que la cama que no es obra de arte sino que está sumergida en la cotidianidad real, en concordancia con la indiscernibilidad de aspectos perceptivos entre la cama de la artista y ésta cama corriente, tendría que gozar, sin debate, exactamente de los mismos privilegios estéticos e incitar de igual modo experiencias de placer estético pasmoso en el usuario que de ella hace uso. Danto: “[S]i nuestras respuestas, estéticamente hablando, serían las mismas con objetos que son en apariencia idénticos; si bien uno es una obra de arte y el otro un mero objeto, [...]. Tal pregunta suscita serios problemas filosóficos, ya que si nuestras respuestas *difirieran* (y yo argüiré que así ha de ser), resultaría muy difícil suponer que la respuesta estética fuera, en absoluto, una forma de percepción sensorial”⁸¹. ¿Hay para esto, de parte de los estetas como Castro, una buena salida? Seguimos con el argumento de Danto: si aparencialmente tratamos con dos objetos indiscernibles, indiferenciables a la percepción, ¿es

⁷⁹ Sixto Castro, *Ibid.*, pp. 19-25

⁸⁰ Sixto Castro, *Ibid.*, pp. 73

⁸¹ A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 140

viable razonar por el lado de lo que Castro y los estetas llaman propiedades estéticas (capaces de cargar el objeto de valor y elevarlo a la privilegiada categoría de arte, además de provocar en el espectador experiencias de un índole sumamente alejado de la experiencia cotidiana), dado que son estas propiedades del tipo que la percepción aprehende y por un menester estrictamente lógico, tenderíamos por la fuerza a responder ante ambos objetos con idéntico apremio, bajo el influjo de las propiedades estéticas de uno y de otro? Si la respuesta a la pregunta ontológica que interroga por la diferencia — pues se exige que la haya— entre objetos indiscernibles perceptivamente, pero que pertenecen a categorías tan distintas como la de arte, de un lado, y realidad cotidiana, de otro, es la que ofrecen los estetas, arguyendo que son una suerte de propiedades valiosas, —mismas por las que valoramos los objetos del arte por encima de la vida común—, de afectación perceptiva, rubricadas con el nombre de propiedades estéticas, tan potentes como para trazar una brecha entre los objetos de uso común y los objetos que en sí mismos cuentan con dichas propiedades y, más aún, tan potentes para volvernos a nosotros, que convivimos y paseamos entre ellos, diestros a la hora de discriminar y reconocer unos de otros, entonces surge una atroz antinomia. Una de las caras de esta antinomia la he anunciado unas líneas arriba: la respuesta estética a la que da lugar uno del par de objetos indiscernibles, por esta misma y preclara razón, tendría que originarla, igualmente, el otro del par (que no es tenido como arte); así pues, o los dos serían arte o no lo sería ninguno.⁸² O, tomemos otro camino y, prestemos un poco de apoyo a los estetas. Concedamos que los estetas sigan otorgando el estatus que otorgan a las propiedades estéticas: propiedades sensibles que tenemos por valiosas y que vuelven valioso un objeto cualquiera, dignificándolo y elevándolo a la categoría de arte, sacándolo de su estar sumergido en la cotidianidad real, en la vida; propiedades necesarias para el concepto de arte. Supongamos también que los estetas apelan, à la Kant, a una suerte de *sensibilidad* más primigenia o primitiva o tal vez menos subordinada a la *percepción*.⁸³ La respuesta estética es una de esas experiencias paradigmáticas donde

⁸² Siguiendo con el ejemplo de la obra-instalación de Emin, el profesor Castro afirmaría el segundo de estos disyuntos sobre el primero.

⁸³ Con esto último quiero referirme a lo que Kant llama en la *Crítica del Juicio* el “libre juego de las facultades”. Contrario a la máxima que él mismo había prescrito en la primera *Crítica*, a saber, que “conceptos sin intuiciones son vacíos e intuiciones sin conceptos son ciegas” para todo legítimo conocimiento, en la tercera *Crítica* se había aventurado por aplanar esta estructura y, en lugar de proponer una subordinación o una dependencia de la experiencia sensible a un marco conceptual, propuso una forma de experiencia por compenetración inadherente o independiente entre la facultad intelectual de conceptuar y la facultad sensible del intuir. Dando como resultado no la descripción de una experiencia donde se conoce el objeto en sus determinaciones, sino de una experiencia de belleza a partir de un objeto, donde al sujeto no le ocurría más, —en su estructura cognoscitiva— la acomodación de la intuición sensible que tenía del objeto bajo un esquema conceptual del entendimiento, sino la mera acomodación, digamos, conforme (coincidente y espontánea, además) entre una y otra, una acomodación perfecta entre la intuición y la concepción. Kant afirma, de hecho, que la experiencia estética es prescindible de concepto e interés alguno que se tenga del objeto, significando con ello que, por ejemplo, para que yo pueda tener una experiencia de la belleza de la luna, no requiero saber que la luna es un satélite natural de la tierra, tampoco que no es un planeta, ni que forma parte del mismo sistema solar que la tierra, o cualquier otra determinación

se daría una paridad excepcional entre la intuición sensible y la concepción intelectual y, en este sentido, los estetas podrían apelar a que la afectación que tiene efecto en el sujeto de las propiedades estéticas no sólo no está imbuida o penetrada ni supeditada a concepto o creencia ninguna, sino que además se trata de una intuición libre, tal vez más elemental, primigenia, más corporal o sensual; y, entonces pues, alegrarían que la captación de las propiedades estéticas, —presuntas propiedades de transfigurar un objeto cualquiera en arte—, no es del orden de la percepción propiamente dicha, sino del orden de la sensación o algo similar. No es, seguramente, lo que Kant pensó con “libre juego de las facultades”, pero supongamos que los estetas han llevado a una reducción este concepto kantiano de *respuesta estética* en busca de una todavía más radical visión desintelectualizada del arte. Es probable que la sensación más primigenia de propiedades de objetos, apuntalando la cuestión, nos suene a lo que Bertrand Russell llamó “*sense data*”: propiedades que afectaban en los sentidos del sujeto de la forma más básica y elemental, como color, forma, dureza, sabor, sonido, etc. Un *input* que el sujeto recibía de los objetos de forma *directa e inmediata* y sin lugar para dudar de ellos. Acabemos con esta abundante digresión. Si es este el caso de la apelación filosófica en defensa de la imprescindibilidad y carácter definitorio de las propiedades estéticas, que llevan a cabo los estetas, sobrevalorando la *sensación* por encima de la *percepción* —que para los efectos que buscan obtener, no implicaría menos que una experiencia compleja y no simple, guida o proclive a alterarse por creencias (conceptos) con que se cuenta previamente, motivada por intereses o expectativas que el sujeto inviste en el objeto; entonces armemos un experimento mental que nos permita percatarnos del alcance de esta apelación imaginaria. De nuevo volvamos al ejemplo de la obra-instalación de Tracy Emin, *My Bed*. Contemplémosla. Concentremos toda nuestra atención sensorial en las propiedades estéticas de la obra. Como hemos supuesto que de la captación de estas propiedades se encarga la intuición más inmediata, libre de la labor conceptuante del entendimiento, nos arriesgamos, haciéndoles cierto favor teórico a los estetas, a analogar el nivel de captación de estas propiedades estéticas con lo que Bertrand Russell llama “*sense data*”. Así, de la obra de Emin, se podría emitir juicios acerca de estas propiedades tales como: «manchas blancas; unas cuantas de color café y otra azul»; «se distingue un cuadrado y resaltan unas formas oblongas»; si se nos permitiera aproximarnos más a la obra hasta tocarla podríamos con alta probabilidad afirmar: «es suave y de repente pringosa». Pero lo cierto es que ninguno de estos juicios sería tomado en serio por los estetas, —tampoco es mi caso—, como juicios de orden estético. Renegarían de que la aprehensión de las cualidades estéticas no es reductible a la exposición de la sensibilidad nuda del sujeto a los *sense data* causados por los objetos. No es el modo en que estéticamente somos afectados por una obra de arte; reclamarían y objetarían que lo que hice fue llevar su postura al ridículo, pero entonces, ¿de qué va la contemplación estética?, ¿de qué tipo de percepción se está hablando cuando se privilegian unas propiedades de los objetos llamados artísticos

conceptual. Entonces la respuesta estética que pudiera provocarse en el sujeto, no está dirigida ni motivada, según esto, por ninguna concepción ni ningún interés hacia el objeto.

que no pueden equipararse someramente con las propiedades a las que somos, acorde con Russell, receptivos con inmediatez y espontaneidad, si la premisa de la que arrancan los estetas (kantianamente) sitúa la sensible espontaneidad de la respuesta ante estas propiedades en una posición dichosamente inmediata? Bien, ahora concedámosle al alegato de los estetas cierta razón y supongamos que asienten que una de las propiedades estéticas de *My Bed* es su *sinuosidad*. Entendemos que ya no, dando este paso, serían constatables esta clase de propiedades con las que Russell resolvía la inmediatez de la sensación de lo que se le daba a los sentidos. Cuando pensamos en una propiedad como la *sinuosidad* ésta nos sugiere una clase de propiedades de las que describimos con mayor elaboración, tal vez con la ayuda de conceptos, aunque el término 'sinuoso' sea una descripción perceptiva. 'Sinuoso' refiere a la forma, lo sabemos, pero si la cama de Emin es *sinuosa*, ¿qué impide que otra cama, la mía, por ejemplo, no lo sea, si a la vista son indiferenciables? Si la *sinuosidad* es la propiedad estética que es valorable de la obra-cama de Emin y, es a su vez, lo que evita que esta cama se sumerja en la cotidianidad de la vida real, tal como lo están el resto de las camas que tanto se le parecen; o se habla igualmente de *equilibrio*, de la *pasividad*, la *elegancia* o, más extremosamente, de su *belleza*, creo convencido que cualquier cama producida por el Diseño Industrial puede cumplir con la descripción de las mismas propiedades. Pienso en una cama que diseñó en 2008 Carlo Colombo para la firma italiana Flou; la cama tiene por nombre *Prins*, y es de trazos esenciales en sus líneas de poliuretano rígido, tiene una estructura perimetral tubular de acero cromado que se une en la base con la cabecera. Elegante, la cama diseñada por Colombo desborda los límites de la estaticidad para penetrar en el terreno del movimiento y la fluidez y volver, reincidentemente, a la aquiescencia de lo quieto. Un extremo que asciende por la cabecera, y a los pies, uno que desciende, aceleran el movimiento, desdoblándolo pero conteniéndolo. Nuestra mirada es atrapada por el hiriente negro, profundo, abismado, persuasivo, que nos recuerda a *Cuadrado Negro* (1915) de K. Malevitch, pero no así en la suavidad con que se deslizan las formas curvas y sinuosas en el espacio, ya que el Suprematismo monocromo de Malevitch anheló romper con el movimiento y transformaciones de la realidad objetiva, abstrayéndose a la fijeza y pureza de la forma. Puedo imaginar, de igual modo, los juicios estéticos sobre otra cama de diseño, sólo por ofrecer un contraste con ésta última. Diseñada por Emaf Progetti, la cama *Mileunanotte* es de reminiscencias minimalistas à la Sol Lewitt. Innegablemente los contornos rígidos de la estructura cúbica perfecta de la cama suspenden nuestra mirada. La cama de Progetti es vigorosa, uniforme, sólida. En la aguda armonía con que se esbozan sus formas firmes, el espacio es transgredido. En esta cama no hay lugar para la *sinuosidad*, donde la mirada descansa apaciguadamente invitada a seguir con movimientos vaivenosos; con esta cama se da la definición, la determinación, la planitud de la forma. Como si el espacio quedara retenido en ella y de ese modo la sucesión del tiempo desapareciera.

Ciertamente, ninguna de estas dos camas del Diseño Industrial es perceptivamente indiscernible de la cama-obra de Emin; de hecho, material, técnicamente son discernibles a todas luces. Pero esta no representa ninguna traba a nuestro experimento mental, más bien nos conduce a la siguiente lectura: si

la cama-obra de Emin es poseedora de propiedades importantes (estéticas) que la vuelven importante y le confieren un estatuto por encima de las camas que no son obras de arte (discernibles o no de ella), es tan fácil o, de facto, más fácil encontrarle y adjudicarle las mismas o mejores propiedades estéticas a camas cualesquiera, como las producidas por el Diseño Industrial, que, por cierto, no ascienden nunca, ni en virtud de ser poseedoras de estas importantes y valiosas propiedades, a la importante categoría de arte. Interroguemos, pues, a estos estetas como el profesor Castro, si es del todo plausible ubicar la diferencia ontológica del arte y los objetos de la cotidianidad real que no son arte por más que se le parezcan, en la posesión de las dichas cualidades estéticas, presuntas capaces de transfigurar la materialidad real y vulgar en elevado arte. A mí me queda claro que si la cama-obra de Emin es juzgada estéticamente como *sinuosa*, una cama cualquiera, —pues de hecho la cama de la obra de Emin no es ni más ni menos que una cama cualquiera—, podrá y deberá ser juzgada exactamente —si las propiedades estéticas como la *sinuosidad*, la *elegancia*, la *gracia* o la *belleza* copertenecen a un orden formal y, por ende, de captación perceptiva— bajo idénticos predicados que la primera. ¿Habremos de considerar arte a la cama que tenemos en casa, siendo consecuentes, dado que posee las propiedades estéticas *p, q, r, s*, mismas que la cama-obra de Emin posee? Si las propiedades estéticas tienen la capacidad lógica de justificación de que algo sea arte, visto lo anterior, ¿habríamos de contestar afirmativamente la última pregunta? En principio, si presuponemos como criterio de demarcación e identificación el criterio estético, que toma las propiedades propensas a provocar alguna reacción estética en un espectador, —propiedades que son, por cierto, intrínsecas a éste, materio-perceptivamente—, chocamos con la cuestión ya señalada: objetos, en su indiscernibilidad materio-perceptiva, poseerán idénticas propiedades estéticas e *ipso facto* tendrán que ser también arte. Tendría, a mí ver, que argumentarse por una vía alternativa, por ejemplo, sosteniendo que no, que en efecto no son las mismas respuestas estéticas de un individuo puesto frente a un objeto que es arte y subsecuentemente a otro que, aunque materio-perceptivamente idéntico al anterior, no lo fuera. Pero esto nos devuelve a lo que en las propias palabras de Danto habíamos apuntado: toda la cuestión de la estética de un objeto y la respuesta que ocasiona en un individuo tendría que replantearse o resituarse o reconceptuarse con conceptos no de orden intuitivo o perceptivo sino de otro independiente a la posible indiscernibilidad material de los objetos con discernible estatuto ontológico; el esteta tendría que situar, si pretende mantenerse en el discurso, la respuesta estética en otro orden de *propiedades no sensibles* o, al menos, a un *conocimiento especial* que condicione una respuesta diferente ante objetos idénticos. Danto estaría pensando en el conocimiento que pueda alguien tener de ser o no *x* una obra de arte. Es decir, que si “sé que *x* es una obra de arte”, éste es un conocimiento que condicionaría mis expectativas, adiestrándome a mirar (tocar o, cualquier forma perceptiva o de interacción sensible) y, por tanto, produciría o efectuaría una respuesta estética ante *x*, permitiendo esto último categorizarlo como arte; dejando a salvo y rearticulando el criterio estético. Pero no podemos ser ciegos a la circularidad de este argumento, y Danto lo pone de manifiesto:

Si el conocimiento de que algo es una obra de arte cambia el tipo de respuesta estética frente a un objeto (si hay respuestas estéticas diferentes a objetos indiscernibles cuando uno es una obra de arte y el otro un objeto natural) habría un claro peligro de circularidad en cualquier definición de arte en la que se pretenda que la respuesta estética juegue un papel decisivo⁸⁴.

Si saber que la cama de Emin es una obra de arte condiciona y modifica el tipo de respuesta experiencial (concretamente estética) que obtendremos de ella, y esta respuesta es la condición suficiente y obviamente necesaria para definir, acorde con los estetas, que la cama de Emin o que cualquier *x* es arte, notamos que el argumento se vuelve una serpiente que muerde su propia cola, autodestruyéndose.

Otro de los autores que piensan que las propiedades estéticas son las encargadas de volver valioso al arte y las que, en primer término, son capaces de transfigurar la materialidad burda de un objeto cotidiano en una obra de arte, y en segundo término, son las que nos provocan experiencias placenteras valiosas del arte, es Benjamin R. Tilghman. En su libro más leído, *But is it art?*, sostiene la tesis, directamente esbozada en contra de Danto, de que para que algo pueda ser una obra de arte hace falta que genere una reacción estética.⁸⁵ Para Tilghman la identificación de una obra de arte está sentada en la apreciación de la misma, en su valoración o enjuiciamiento estético. Aprecio o valoro estéticamente, luego sé que se trata de una obra de arte. Es famosa y multicitada una analogía que Tilghman hace del arte con los chistes. Identificamos el arte a la vez que estamos siendo apremiados por una reacción particular que la obra nos provoca, y como en los chistes, no identificamos primero que es un chiste para enseguida pasar a reírnos. Las obras de arte, en su configuración, están nutridas de ciertos aspectos o cualidades que al afectarnos nos invitan a apreciarlas constituyéndose como *conditio sine qua non* para identificarla como obra de arte. Tilghman tiene un ejemplo que aquí reproduzco: un espectador medianamente informado y versado en historia del arte pasea por la Stable Gallery el día que se inauguró la exposición donde Warhol montó la *Brillo Box*, junto a las cajas de *Corn Flakes* y las de *Ketchup Heinz*, etc. Tilghman asegura que este espectador se mostrará consternado y altamente confundido cuando se entera que no es que el edificio esté en remodelación, o que no es que sea un almacén de alimentos procesados, sino que *eso* es arte. El espectador está perplejo y no porque eso expuesto no sea imitativo o arte figurativo, ya que está familiarizado con el arte abstracto, sino porque

[N]o hay ninguna disposición formal merecedora de llamarse diseño, no hay ninguna relación interesante entre los colores, no hay ninguna textura digna de atención ni es en apariencia símbolo de nada y no hay duda de que el artista o el crítico negarían rotundamente la relevancia de todas estas cosas. [...] Su situación puede bien ser comparada con la de alguien con buen sentido del humor y que no ve el punto risible de la broma particular.⁸⁶

⁸⁴ A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 141

⁸⁵ B. R. Tilghman, *But is it art?*, Oxford, Blackwell (1984), pp. 64. Esta traducción es mía y de igual forma en adelante que se cite al autor.

⁸⁶ B. J. Tilghman, *Ibid.*, pp. 54

La perplejidad y la decepción que se lleva este espectador están puestas por Tilghman no en una incapacidad suya sino en una insuficiencia de la obra o del objeto que se hace pasar por obra. Dicho brevemente, si x no *provoca estéticamente* y, por tanto, no se puede apreciar o valorar nada de él, x no es arte, y listo. Esta es la conclusión a la que llega la aproximación estética no sólo de Tilghman sino también, como veíamos, del profesor Castro.

La valoración y la reacción estéticas son tan potentes para volver un objeto cualquiera en arte, porque la obra artística depende seriamente de condiciones estéticas. No hay arte si el objeto que se presenta como tal no está pertrechado de cualidades y relaciones estéticas y esto se reconocerá en la intensidad o en lo apagado de nuestra reacción. Aquilatemos la consistencia del argumento estético atendiendo a la óptica tilghmaniana. De ser una analogía acertada esa que hace Tilghman del carácter risible o humorístico inmediato de un chiste, con el carácter provocador estético inmediato de una obra de arte, a mí ver, he de decir que está cayendo en un reduccionismo fatal. Todo el peso del arte, lo que él denomina como valor artístico o estético⁸⁷, lo estaría cargando, en la balanza, de lado de la obra. La obra *per se*, —en cuanto que es poseedora de aspectos o propiedades estéticas que hacen del objeto un objeto valorable o apreciable y en esta valoración el espectador es conmovido estéticamente—, tendría la potencia suficiente de causar revuelo en el espectador. De hecho, me da la impresión de que ni siquiera haría falta un espectador, al ser la obra tan completa, o haría falta sólo como un medio contingente para pronunciar todo lo que a la obra ya le pertenecía desde siempre, por vocación. ¿Es realmente necesario que tras la enunciación de una broma, quien la escuchare, perciba *uno* de los “aspectos” o propiedades —de haberlos realmente— que deberían ser risibles?, ¿o es que en sí la broma misma es risible o toda ella en sus aspectos o propiedades cumple con este requisito? Es fácilmente imaginable que pueda ser mentada una broma y que el interlocutor de la persona bromista permanezca inmutable. Así, considero, es también imaginable, aunque ignoro si con la misma facilidad, que un espectador *a* frente a un objeto x permanezca inmutable o inconmovible estéticamente, —donde x ha sido ya integrado por la tradición en el mundo de las obras de arte—, sin por ello vernos obligados a sentenciar que ese objeto x no es una obra de arte. El individuo al que le cuentan la broma puede no reír y, no obstante, señalar, qué sé yo, que la broma consiste en un juego de palabras interesante, intrincado e inteligente; que, además, combina hábilmente injurias e immoralidades sin ser presa de la vulgaridad, etc. Aún con ello, este individuo puede no ser afectado por gracia ninguna y no reírse; puede no estar viendo esa propiedad que lo haría reír; pero es que para él, sencillamente, esta broma no tiene ninguna propiedad risible y se acabó. De lo que es inderivable: 1) que la broma no sea broma y que, 2) alguien más no encuentre en la broma una propiedad risible. En arte, —usando al mismo espectador que Tilghman sugiere: poseedor de un cierto conocimiento de la historia del arte y más o menos familiarizado con las manifestaciones contemporáneas y, así, con un respectivo entrenamiento para

⁸⁷ Indistintamente identificados.

apreciar el arte—, no es impensable que a nuestro espectador *a* le ocurriera lo siguiente: andando en la galería se detiene unos segundos dándole la cara a *x*, lo rodea, se agacha, mira desde abajo, ahora mira de lado y sigue su paso. Como va con un acompañante que realizó casi a la misma minucia la misma observación, *a* le comenta: «la encuentro inteligente aunque de la impresión que es más producto de una alucinación». Seguramente para Tilghman estos no son predicados omniabarcantes que refieran a una experiencia estética genuina. Podría *a*, entonces, no tener dicha experiencia estética genuina y, sin embargo, ser capaz de emitir esa crítica, que si no basta para tomarse por un juicio genuino del valor *artístico*⁸⁸ del objeto *x*, es probable que se deba a que *a* puede no estar atendiendo a las propiedades que lo harían estremecerse; pero es que para *a*, en realidad, esta obra, no tiene una sola propiedad (estética) estremecedora o conmovedora. ¿Es, por ello, que *x*, sin propiedades estremecedoras para *a*, no es identificado como obra de arte o, no es una obra de arte, luego? Mi respuesta es que sí puede bien ser obra de arte y ser percibida como tal. El ver esas propiedades o aspectos, el que *a* pueda ser afectado en su percepción por unas propiedades o aspectos particulares que le *provocarían* de la obra *x*, y que dado que no los percibe no es *provocado*, se debe, escribe Wittgenstein en las *Investigaciones*, al “hábito y la educación”⁸⁹. Que estas propiedades o aspectos no le aparezcan a *a* no significa que a su acompañante no le hayan aparecido y, probablemente, *provocado*. Que *a* no haya tenido acceso a estas propiedades de *x*, no quiere decir, en último término, que el objeto *x* no sea una obra de arte. O la analogía con que juega Tilghman de las bromas y las obras de arte no es acertada o si lo es, es falsa y punto.

Quizá yo he exagerado el argumento de Tilghman cuando uso términos como ‘conmoción’ o ‘estremecimiento’ para designar la experiencia o reacción estética que se exige del espectador ante una genuina obra de arte. La verdad es que él nunca recurre a estos términos y, si me doy esta licencia es porque nunca se encarga de ser claro y precisar a qué se refiere con “propiedades estéticas” de la obra y menos aún a “reacción estética”. En una cita pasada que recogí de *But is it art?*, esboza algunas de las propiedades (que sobreentendiendo que se trata de propiedades estéticas) de las que una obra no puede prescindir y de las que el espectador tendría que ser partícipe para valorar un objeto como arte; las recuerdo ahora: el diseño, el color y sus relaciones, textura, algún simbolismo, etc⁹⁰. Más adelante, Tilghman escribirá que por cualidades estéticas entiende cosas como el diseño y la composición, el espacio, la línea, la masa, el color y el tema en las artes visuales; así como el argumento, la personalidad de los personajes, las metáforas, en la literatura; en música, el ritmo y la armonía, entre otras. Alude también a propiedades estéticas que muy probablemente no son “directamente perceptibles” como “el estilo, la alusión, el pastiche y la parodia”⁹¹. Si nuestro espectador *a* aplica estos predicados a su

⁸⁸ Que no precisamente estético.

⁸⁹ L. Wittgenstein, *Investigaciones Filosóficas*, UNAM/IIF (1988), pp. 463

⁹⁰ En la cita no. 80 aparece la cita textual a la que aquí aludo.

⁹¹ B. J. Tilghman, *Ibid.*, pp. 81

observación, ¿en verdad basta para que su observación sea de una obra de arte? O sea que, para estos teóricos como Tilghman, un espectador, versado o no, conocedor o no, puesto frente a un Rothko o un Malevitch, esos objetos podrían pasar desapercibidos como arte si ninguno de sus rasgos, aspectos o cualidades destacara estéticamente para este hombre hipotético, como normalmente ocurriría al contrario, arguye Tilghman, con las obras de arte con que nos hemos relacionado y familiarizado, provocándonos una experiencia particular que nos incite a apreciar y valorar tales rasgos. Y no es que Tilghman no tenga a Rothko y la pintura abstracta estimada como gran arte, al contrario, pero me permito este ejemplo para conducirme en un contrasentido que debate con su teoría. Si no sobresale algo, digámoslo así, en el objeto mismo que es presentado como arte y que podamos valorar de él, su estatuto como arte es sumamente dudoso: ver algo como arte se daría conjuntamente, defiende Tilghman muy de la mano de Castro, a un acto valorativo de propiedades que surtan un efecto en nosotros. La apreciación del valor artístico está tan estrechamente conectada a la identidad del arte que, no podemos decir pues que x sea arte, si éste no es proclive candidato a ser valorado gracias a la afectación que impone en nosotros. Tilghman resolvería la cuestión de la demarcación entre dos objetos idénticos a la percepción pero de órdenes ontológicos diferentes recurriendo al mismo argumento estético, a las propiedades valiosas que nos afectan provocándonos una experiencia estética, haciéndonos tomar una atención especial frente al objeto, valorándolo enseguida por encima del resto de los objetos comunes o cotidianos y elevándolo a la categoría de arte.

Pienso, —por eso también escribí más arriba tachando de reduccionista la tesis tilghmaniana—, que cualquiera de los predicados de propiedades estéticas pueden aplicarse a objetos cotidianos cualesquiera que éstos sean. Se me ocurre imaginar que la firma italiana de moda ETRO abre una galería para exponer sus vestidos de dama, consistiendo en una retrospectiva, un recorrido histórico que cuente las variaciones y constantes por las que la firma ha pasado en los años que tiene en el mercado. Si permitimos que nuestro espectador a pasee tal galería, ¿qué dirá?, ¿cómo responderá? No nos cuesta el más mínimo trabajo imaginarlo exclamando: «¡La gama de colores estuvo implacable, era como estar bajo una lluvia de colores perfectamente entablados! ¡Y las formas geométricas de trazos, cortes y textiles, tan precisas, las que dan lugar, sin defecto alguno, a las magníficas combinaciones cromáticas! ¡Armonía, fuerza, elegancia, lujo!, tan característico del estilo que ETRO imprime a sus prendas». Luego de estos juicios o valoraciones estéticas tendríamos que obligar la pluma de Tilghman a que escribiera convencido que los vestidos de la sofisticada firma italiana son obras de arte por derecho propio. Y estoy del todo convencido de que Tilghman no reaccionaría muy contento. Puedo creer que Tilghman, en un intento por refutarme, dijera: «es innegable que ciertos objetos de la cotidianidad real pueden poseer y, de hecho, lo hacen, una suma importante de propiedades estéticas que afectan a sus espectadores o usuarios estéticamente, pero no perdamos de vista que normalmente ha ocurrido, a lo largo de toda la tradición artística, que son las obras de arte, con las que nos hemos ya familiarizado y relacionado estéticamente y las que nos proporcionan experiencias estéticas notables y tal vez insuperables; y no es que nos veamos impedidos a establecer esta relación con objetos comunes,

solamente que es una minoría intrascendente e irrelevante como para tomarlos con seso filosófico. Son sólo las obras de arte en las que reside este alto privilegio». Yo le respondo: «si algo indudable le ocurre a nuestro tiempo es que lo que menos hace falta es mirar el arte para hacerse de una experiencia estética sobresaliente; al gusto o disgusto de muchos, hoy son los objetos de uso cotidiano, la publicidad, la moda, las calles, lo que está inundado y enriquecido de elementos estéticos. Hoy pondera un marcado esfuerzo por estetizar nuestro entorno y no es el caso que se trata de ejemplares contados y mínimos con los que establecemos conexiones estéticas todos los días (por no decir, de belleza), sino todo lo contrario. Entonces, que ciertos objetos, eso sí, mínimos, deban ascender a la categoría de arte por y sólo por cumplir con ciertas condiciones estéticas de configuración y las experiencias que éstas provocan, incitándonos a valorarlas y a asignarles un puesto de superioridad y venerable sitio entre el resto de los objetos que la mayoría de las veces comparten o son de un potencial estético más significativo y, sin embargo, permanecen en la quietud de su vulgar sitio de objetos reales y cotidianos, es una actitud demagoga o de ceguera senil por parte de los estetas. Me viene a mientes un sinnúmero de fotógrafos de moda que trabajan la imagen exaltando las propiedades estéticas al grado que más alto les sea posible: Ian Crawford, Satoshi Saikusa (a mi gusto es uno de lo que envuelve a sus modelos en escenografías espléndidamente construidas), la pareja Mert Alas & Marcus Piggot y el sueco Magnus Magnusson. Nadie, incluso ninguno de los estetas negaría el potencial estético de las imágenes de estos fotógrafos al tiempo de que tampoco asentarían que son obras de arte. Lo mismo para los muebles y productos de diseñadores industriales como Philippe Starck, Tord Boontje, Jaime Hayón, Ron Arad. Antes de dejar a un lado las disertaciones estéticas quiero poner el dedo sobre otros ejemplos: la exposición *Desire for Anima* del artista israelí Yigal Ozeri está integrada por una serie de oleos titulada *Untitled (Jena and Jessica in the field)*, (2009). ¿Qué hace de estos oleos de Ozeri obras de arte si, al mirarlos, atenta o desalentadamente, encontramos que en una manera hiperrealista fotográfica de representar, la realidad se nos ofrece intensificada, más real que la realidad misma? Mujeres vestidas u otras veces desnudas retozando en un trigal, jugueteando entre la hierba, persiguiéndose una a otra, rebosantes de energía, sonrientes, pelirrojas, hermosas, tomadas de las manos, ya cerrando los ojos y cogiéndose el pelo bajo un sol estival, ya juntando sus pechos en un alborozo impasible; sensuales, pletóricas, jóvenes, deseables. Es del todo imaginable una tarde veraniega en una pradera estadounidense en la que uno planea un *pic-nic* con amigos y amigas, y luego de una abundante comida ellos las sorprenden a ellas deshaciéndose de sus vestidos floreados a la rodilla, saltando entre matorrales y arbustos, joviales, iluminadas por un sol brillante de Julio que decrece su posición; vivaces, bellas, dulces, de piel adorablemente blanca que se enaltece con el verde del paisaje, senos rosados y amplias caderas, motivándoles a quitarse la ropa e ir tras ella; atrevidas, deliciosas, divinas. ¿Por qué las pinturas del israelí se han ganado un sitio en el mundo del arte y a las escenas en nuestra tarde veraniega les cuesta tanto, si no difieren, muy probablemente, en nada relevante? Sr. Tilghman, usted no podría, sin justificarse mal, alegar aquí que los oleos de Ozeri son arte y mis escenas no, porque los primeros sean casi unos emblemas de la estética, en la medida en que yacen saturados de

elementos estéticos, no siendo el caso de mi tarde en el prado. Me explico: si Ozeri ha rebasado, podría decirse, la magnificencia y detalle con que, desde los pintores del Quattrocento hasta Paul Delaroche, se había conseguido disimular la pincelada fusionándola con la imagen, extrayéndola de la conciencia visual y, por tanto, del significado de la propia imagen; Ozeri desintegra la pincelada, en el sentido en que la hace invisible, y más allá de que pudiera su obra llamarse una oda a la estética, se llamaría una oda a la destreza sorprendente de su autor para provocar la ilusión, borrando todo rasgo de pigmento, copiando instantes de una tarde soleada con absoluta precisión, perfección, detalle, minucia, habilidad, palpabilidad. No podría ser el caso, dicho lo anterior, que los oleos de Ozeri nos provoquen reacciones estéticas insuperables debido a que son poseedores de un sinnúmero de propiedades estéticas valiosas y que, a la vez, del otro lado, las escenas de una tarde veraniega como la que he descrito no posean las mismas propiedades y no sean capaces de provocarnos una experiencia estética estremecedora. Si el oleo que es copia *fidei* de una realidad es arte por sus propiedades estéticas indiscutibles y lo que éstas provocan incitándonos a valorarlo como arte, entonces esa misma realidad que, debería admitirse, posee las mismas propiedades y el mismo potencial para que reaccionemos estéticamente ante ella, ¿debería tratarse y considerarse, automáticamente, arte? Pasa un fenómeno tan similar con las fotografías del neoyorquino Ryan McGinley, en especial las que componen la muestra *I Know where the summer goes* presentada en la Team Gallery de su misma ciudad natal. No es baladí traer a cuento justo ahora la mención de la obra de McGinley, debido al parentesco estético que guarda con la obra de Ozeri: jóvenes fotografiados (35 mm) desnudos haciendo lo más natural, omitiendo la pose rígida, jugando y pasándola bien en el campo, a la orilla de la carretera. Ambos autores reproducen una realidad cotidiana con todas sus virtudes o defectos; sin teatralidad, ni dramatismo compositivo, ni sobreexponiendo la iluminación para conseguir contrastes altos; imágenes apacibles, seductoras, románticas tanto como la realidad que las ha inspirado. Si ahora tiene la ocurrencia, Sr. Tilghman, de granjearse mi favor teórico, argumentando que tal vez tenga yo razón en este hecho particular, pero que huelga anotar que se está pasando por alto una propiedad (¿estética?) que sólo los oleos y las fotografías tienen y no así mis escenas de tarde soleada, y ésta tiene que ver con las reminiscencias del estilo prerrafaelista. Según ud. uno no puede concentrarse en los óleos de Ozeri ni en las fotos de McGinley sin entrever la delicadeza y el genio romántico de John William-Waterhouse, de Lawrence Alma-Tadema y de Dante Gabriel Rossetti. ¡Sin duda!, asevero yo. Pero he de agregar que de ser tomada esta clase de propiedades —como el estilo— como propiedades estéticas, pueden encontrarse, en igual medida (claro, incurriendo en cierto abuso del lenguaje), tanto como las propiedades estéticas ordinarias, digamos, en todos o casi todos los objetos y los sucesos de la vida corriente. Basta con que, como condición imperante, se esté más o menos instruido en historia del arte para emitir estos juicios acerca de un paisaje (valorarlo como un paisaje de memorias Corot o Albert Bierstadt), de un auto (Marinetti, Gabriel Orozco), de una habitación de dormir (Van Gogh), de un rostro de anciana (Lucian Freud), de un lobby (Velazquez), de un sueño (Ola Bell, Kitaj), de un vestido de ETRO (Olafur Eliasson) e incluso de una soleada tarde de verano (Rothko, Nico Munuera); de un ambiente familiar (Ingmar

Bergman), de un edificio de oficinas (Andreas Gursky), de una actitud libertina (Flaubert), de un amor destrozado por las peripecias de la vida (Suzanne Bier), etc. Otro asunto que merece la pena mencionar, en breve, antes de concluir, es la idea que se tiene de que los objetos que se pueden valorar estéticamente *ipso facto* se valoran positiva o favorablemente. Esta idea lleva implícito el presupuesto de que no todo puede ser valorado estéticamente y, por tanto, las obras de arte, así, son de un selecto grupo de objetos valiosos. Al respecto, Danto se formó la siguiente opinión:

en la práctica, me parece a mí, las cualidades estéticas conllevan consideraciones negativas; determinadas obras de arte nos repelen, repugnan o incluso asquean. Restringir la aplicación del epíteto «obra de arte» a los casos favorables sería creer que las consideraciones morales sólo han de ser suscitadas por personas y acciones que tengan un «mínimo valor potencial» [...] No saldría de mi asombro si la valoración estética negativa implicara que los objetos que la provocan no pudieran ser obras de arte⁹².

Lo cierto es que ningún objeto, ningún acontecimiento de la vida necesita ser de un orden especial para hallarle cualidades estéticas, así el arte no solamente es arte por poseer cualidades especiales sino también por poseer cualidades corrientes (estéticamente hablando); y lo más importante que se sigue de aquí es que, no porque algo no pueda ser valorado estéticamente (positiva o negativamente), no por ello significa que no pueda ser obra de arte⁹³.

O es plenamente satisfactorio, para Tilghman, que exista un solo caso en que un objeto *x* provoque un efecto *e* incite a emitir juicios valorativos acerca de las propiedades estéticas de *x*, para que *x* sea identificado como arte; o nos satisface plenamente a nosotros el que exista un solo caso en que a un objeto *x*, como es el caso de los vestidos confeccionados por ETRO, puedan aplicársele juicios valorativos de sus propiedades estéticas (las mismas que Tilghman ha encontrado por tales), sin que *x* tenga que ser identificado directa e inmediatamente (como Tilghman supone) como objeto artístico, para echar por tierra la tesis tilghmaniana. Que el estatuto de arte derive de unas propiedades que, en primer término, son de afectación sensorial o perceptiva consideradas como valiosas, cuando se tiene que dirimir entre dos objetos que en la totalidad de sus propiedades senso-perceptivas no difieren, se ha argumentado ya sobre las severas dificultades y problemas que esto conlleva junto con la incapacidad teórica de esclarecimiento de esta postura estética.

La posición de los estetas, piensa el profesor Danto, no conduce más que a fomentar la interrogante principal: ¿qué diferencia objetos que en apariencia son idénticos pero pertenecen, en el fondo, a órdenes ontológicos distintos, siendo uno una obra de arte y el otro no más que cotidianidad real? Nos encontraríamos en la posición en la que empezamos si no es por el enfático y determinante avance del capítulo precedente. Ahora bien, sabemos, por el adelanto de aquél capítulo en que resolvimos con Danto que una obra de arte, a diferencia de un objeto real, es una representación, es decir, un objeto

⁹² A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 142

⁹³ A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 143

que, por más que sea visualmente indiscriminable de otro objeto cotidiano de la realidad, aquel se ofrece con un importe semántico irremplazable, significando y/o refiriendo, en lugar de lo cual está ahí el objeto-arte y su composición, cosa que, por supuesto, la cosa real no llega hacer; la cosa real no designa nada más allá de su función, —no plantea nada, no significa nada—, y a lo sumo, nada más allá de cierto estatuto o nombramiento social que se gana en tanto objeto perteneciente a un sistema semiótico.⁹⁴

§ 5. EL MUNDO DEL ARTE: UN MUNDO DE INTERPRETACIÓN. El nudo de la definición del arte.

§ 5.1. *Introducción*

No es difícil, en plano alguno, tomar la noción «mundo del arte» más que como una noción filosófica como una intuitiva y de uso corriente; así, cosa simple, el mundo del arte sería llanamente el ámbito de los objetos artísticos, tanto como se entiende la expresión «mundo del espectáculo» (en cierta oposición al anterior) o cualquier otro círculo de objetos, prácticas, acciones, situaciones o formas de vida, casi sin recurrir a ningún tipo de apoyo intelectualizado de más, por así decirlo. Entonces, al modo en que asociamos al mundo del espectáculo productores de tv, actores de telenovelas, cadenas televisivas, revistas y toda la parafernalia del entretenimiento creada en derredor; para el mundo del arte asociamos los artistas, los museos y galerías, críticos, libros y revistas que se especializan en torno al fenómeno artístico, comisarios, curadores, ferias, coleccionistas, etc. No obstante, esta acotación, que cubre el aspecto institucional del arte como fenómeno social, económico, político y estético, queda bastante corta para comprender lo que Danto tenía en mente al postular una noción de semejante talla y menos para desembrozar los problemas sobre los que iluminaría su espectro. De hecho, al sugerir en “The Artworld” con la determinación con que lo hizo, como ya vimos, que “Para ver algo como arte se requiere algo que el ojo no es capaz de discriminar”, y complementaba, “—una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte: un mundo del arte”,⁹⁵ lo que conseguía era abrir una

⁹⁴ Un excelente ejemplo es el reproductor de video y música iPod de la marca Macintosh. A opinión de muchos es un objeto que se volvió icónico del siglo en que vivimos, *representando* nuestra época. Pero cuidado, que *represente* nuestra época, en el sentido anterior, no significa nunca que por eso sea una obra de arte. Y no es que tenga la mínima intención de negarle *artisticidad* a esta genialidad de nuestro tiempo, simplemente quiero apuntar que carece de aquello que caracteriza a las obras de arte: la intención de simbolizar ciertos contenidos, mientras que la intención del creador de iPod nunca fue más allá de llevar la música a todos lados de forma simple y compacta (por su apariencia). Vale la pena indicar la diferencia entre significación y significado. Escribe Francisca Pérez Carreño: “Tener una significación es poseer determinadas propiedades que culturalmente se reconocen o se manifiestan en el comportamiento social, pero significar esas propiedades, por ejemplo, ejemplificándolas, exige que además se haga referencia a ellas”. [“Símbolo encarnado: del cuerpo al efecto” en Francisca Pérez Carreño (ed.), *Estética después del fin del arte*. Ed. Antonio Machado Libros, (2005)., pp. 218]. Así, los iPod son significativos pero de ahí a que tengan significado es un tramo muy amplio. Y todos los objetos culturales entran en el conjunto de objetos significativos, pero no por ello cuentan con un contenido o significado.

⁹⁵ A. C. Danto, “The Artworld”, en *The Journal of philosophy*, 61 (1964), pp. 571-584, pp. de cita, 580

primera veta iluminadora para la teoría del arte que más tarde en *La trasfiguración del lugar común*⁹⁶ cobraría magno sentido. De este modo, la pregunta por la demarcación entre lo real y lo artístico, que se había desquiciado, —en palabras del mismo Danto—, en el mismo momento en que desde el interior del arte el dominio de la realidad se había conquistado al pormenor, es decir, desde que el arte pudo ser exactamente como la realidad misma y confundirse, ahora con la innovadora noción de «mundo del arte» en la escena teórica, encontraba un destello de alegre final a su paso. Porque ni los métodos sobre-elaborados y más bien difusos de identificación como el de los estetas, ni más sintéticos de neowittgesteinianos como Kennick, y que en otro momento pudieron bien llenar los huecos para una coherente definición del arte, para el arte actual eran del todo ponderables y no aclaraban ni en parte lo que una obra de arte era, y menos tras el reto acuciante, al entender de Danto, con el que Warhol había cimbrado el piso filosófico del arte. Y encima, luego de que Danto recorrió, en un análisis boscoso, el carácter representacional (“ser sobre algo”) de las obras de arte como una condición necesaria para su definición,⁹⁷ percatándose prudentemente que imágenes extraartísticas o de una proveniencia distinta a la artística podían, con legítimo derecho, formar parte de las representaciones sin por ello pertenecer a la categoría de arte, tales como carteles, panfletos, diagramas, fotografías, mapas, amuletos, maniqués y otras múltiples grafías o señalamientos, descartando con ello que esa primer condición enunciada como “ser sobre algo o tener un significado” satisficiera la definición filosófica que se investigaba, invitándolo a la formulación de una noción que no sólo explicara la oposición ontológica entre la realidad y el arte sino que también urdiera los límites interpretativos de cada una de las obras, bosquejando el horizonte histórico y cultural de las mismas; esa era para Danto la noción de «mundo del arte».

§ 5.1.2. *Las teorías o interpretaciones artísticas: de ontología y epistemología*

De ahí que:

distinguir obras de arte de otras cosas no es un asunto tan sencillo [...] y hoy en día puede que uno no se dé cuenta de que está en un terreno artístico sin una teoría artística para distinguirlo. Parte de las razones para ello residen en el hecho de que dicho terreno está constituido como terreno artístico en virtud de las teorías artísticas, de modo que un uso de las teorías, además de ayudarnos a discriminar el arte de las demás cosas, consiste en hacer posible el arte.⁹⁸

Y sigue, contundente:

Lo que en última instancia constituye la diferencia entre una caja Brillo y una obra de arte consistente en una caja Brillo es una determinada teoría del arte. Es la teoría la que la integra en el mundo del arte y la sostiene para que no se hunda en el objeto real que

⁹⁶ Véase también hacia el final de la página 197 y la página 198 de *La Transfiguración* para una versión aumentada del mismo tema.

⁹⁷ Y que nosotros reconstruimos en el capítulo tercero de este trabajo.

⁹⁸ A. C. Danto, “The Artworld”, en *The Journal of philosophy*, 61 (1964), pp. 572

es (en un sentido del *es* distinto del de la identificación artística). [...] El mundo tiene que estar maduro para ciertas cosas, el mundo del arte no menos que el mundo real. *La función de las teorías artísticas, hoy en día igual que siempre, es hacer posible el mundo del arte y el arte*. Tengo que creer que a los pintores de Lascaux nunca se les habría ocurrido que estaban produciendo arte en esas paredes. No a menos que hubiera teóricos del arte neolíticos.⁹⁹

Tras tan abundante cita, ya estamos en condiciones de desprender que ese entramado de teoría e historia del arte que definen el mundo del arte cumple con dos funciones fundamentales, la primera es ontológica y la segunda epistemológica. La primera posibilita la existencia de los objetos artísticos, determinando lo que sea el arte, y la segunda dota de interpretación o significado (tratándose de una función heurística) y, por ende, de identidad a una obra particular, quedando para Danto que la naturaleza del arte es teórica y no perceptiva. De modo que para hablar de un objeto subsumido en la categoría de obra de arte y de sus propiedades artísticas se ha de hablar, ya de suyo, e identificar la o las teorías que legitiman este hecho. El arte, de naturaleza teórica o interpretativa,¹⁰⁰ para ser, necesita de esas teorías a las que debe la articulación de su historia, de sus dimensiones, sus posibilidades materiales y semánticas. El ejemplo preferido que Danto siempre tomó como índice explicativo fue el caso de la teoría mimética, que además de abrir la brecha entre lo que era cotidianidad real y lo que era arte, explicaba y dotaba de significado las obras, consintiendo modos, determinados por ella, para su forma y apariencia.¹⁰¹ Hace falta, vemos pues, siguiendo a Danto, una concepción sobre el arte, una fisonomía conceptual, que en todo caso se trata de interpretación artística, para que pueda decirse que se entra genuinamente a territorio artístico; para generar arte (y que un objeto salga y ascienda de su

⁹⁹ A. C. Danto, *Ibid*, pp. 581 El subrayado es mío.

¹⁰⁰ “No interpretar la obra, que es a lo que aludía antes cuando refería a la posibilidad de verla de forma neutral, es no poder hablar de la estructura de la obra; igual que recurrir al mentado homólogo material de una obra de arte, implica no verla como arte”. A. C. Danto, *La transfiguración del lugar común*, pp. 178

“[...] la necesidad de la interpretación es inherente al concepto de arte”. A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 180

“[...] la forma de la obra podría ser como una sección manipulada del objeto que la interpretación selecciona. Sin la interpretación, la sección vuelve de nuevo al objeto, o simplemente desaparece, ya que es la interpretación la responsable de su existencia. Bajo mi punto de vista esa sección manipulada es lo que se entiende por obra, cuyo *esse* es *interpretari*”. A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 185

¹⁰¹ A. C. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Ed., PAIDÓS, pp. 68. Cuando la teoría mimética dictaminó «El arte es mímesis», se instituyó con ello un ámbito de objetos demarcado del resto de objetos; objetos que serían imitación de realidad, de otros objetos, de acciones o situaciones (función que no llegaban a cumplir los objetos de la vida corriente); y que a su vez, debían ceñirse a los lineamientos que dicha teoría les imponía, como la verosimilitud, la fidelidad, por ejemplo, y de este modo, legitimarse. Pienso también en lo que hizo el modernismo de la Bauhaus, que se inclinó (como buena escuela de arquitectura y diseño) por una investigación de la función en detrimento de la forma, lo que tuvo como consecuencia (tanto en arquitectura, el diseño y las artes visuales que ahí mismo se desarrollaron) una aspiración a la pureza de la forma y una reducción a la base cromática, defendiendo así una posición teórica bien definida sobre el arte y automáticamente validando o invalidando los juicios (interpretaciones) que de este arte se enunciaran, acorde con lo que la teoría dictaminaba que este arte debía ser.

indistinción de objeto corriente a obra de arte) y para percibir arte. En el mismo tenor, lo que se está arguyendo acá es que de no *saberse* que lo que se está produciendo es arte, es decir, de no investir al objeto producido de una intención interpretativa que transfigure su burda realidad en arte, éste no pasa de ser más que otro objeto amontonado en la cotidianidad intrascendente. En este punto, además, la noción de mundo del arte permite a Danto introducir en su teoría el vital carácter histórico del arte. Esto es, el hecho de que sea perentorio un trasfondo teórico que posibilite el arte, habla de que no siempre ha habido arte y que determinadas formas de arte no fueron siempre posibles, habla de que cambios en ese trasfondo teórico, son cambios en la concepción de los objetos artísticos y, que a su vez, representarían revoluciones en los objetos mismos, y por tanto, en su modo de verse e interpretarse. De este modo, obras que hoy tenemos por arte, en épocas atrás hubieran sido inimaginables como tales. En otras palabras, el arte en el panorama histórico y las formas del arte son inimaginables sin el proceso reflexivo que introduce la teoría en la práctica artística.¹⁰² Danto pone así en los artistas la necesidad de una reflexión sobre el arte mismo. Escribe: “no sería accidental que las obras de arte fueran tales en virtud del hecho de que tratan sobre el arte y, por lo tanto, sobre sí mismas (pues requieren para su existencia, como he argumentado, el concepto de arte)”.¹⁰³ Y es que todo apunta al mismo sitio. Danto ata la producción artística en un vínculo de dependencia y necesidad con una pantalla de fondo de índole discursiva, conceptual, interpretativa, a la que llama «mundo del arte», tan potente, que disponga a los objetos separados de su banalidad, aunque en apariencia puedan no distinguirse de los que reposan cómodos en la cotidianidad de la vida, y que además decida, en el acto, lo que sea el arte y el modo en que ha de verse y/o interpretarse. La fuerza de la teoría o interpretación artística separaría y distinguiría los objetos que por simple inspección visual pudieran ser indiscernibles, en un mundo de objetos reales y cotidianos, de un lado, y de otro, en “un mundo de *objetos interpretados*”.¹⁰⁴ Lo que también significa que es pauta en la apariencia del arte al dictaminar lo que sea el arte. Sin preámbulo Danto declara: “un objeto *o* es una obra de arte sólo bajo una interpretación *I*, donde *I* es un tipo de función que transfigura *o* en una obra: $I(o)=O$ ”.¹⁰⁵ Sin esa interpretación o andamiaje conceptual, además de extraviarnos en ver y apreciar las grandes diferencias entre una caja de Brillo del supermercado y una caja de Brillo que es más bien obra de arte, ésta última no podría, como no pudo antes de haberlo hecho, constituirse como arte. La interpretación es, pues, analítica al concepto de arte, según cree nuestro filósofo neoyorquino. O lo que es lo mismo,

¹⁰² Mucho se ha criticado esta posición dantiana, acusándola de sospechosa por esta exigencia tan ahorcante. De ser el caso que sin una concepción del arte no hay arte, un número grande de lo que se ha acumulado en los museos del mundo como arte de la antigüedad, en sentido estricto, no lo sería. Por ejemplo, en CARROLL, N., “Essence, Expression, and History”, *Danto and his Critics*, Rollins, M. (ed.), Cambridge, Blackwell, y, CARROLL, N., “Danto, Style, and Intention”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 53, No. 3 (Summer, 1995); VILAR, G., *Las razones del arte*, Ed. Antonio Machado

¹⁰³ A. C. Danto, *La transfiguración del lugar común*, pp. 216

¹⁰⁴ A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 198

¹⁰⁵ A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 184

ser arte convoca a la interpretación. La teoría, de este modo, fundadora del mundo del arte y merced de éste, de las obras de arte, es en Danto, constitutiva de la existencia del arte. Pero también constitutiva de su denominación de origen, de su valor estético y poético, y repercute por supuesto en su interpretación individual. Sólo sometido a una interpretación artística un objeto es trasfigurado en arte. Toda obra se vería obligada, siguiendo a Danto, a ser un objeto interpretado (e interpretable) que responde o atiende a una atmósfera de teoría artística. Y la interpretación alcanza así, a nuestro entender, el punto donde descansa el corazón de la teoría dantiana, ostentando su importancia en una intercalación insoslayable ente el dominio de la creación y el de la recepción.¹⁰⁶ La interpretación, como ya venía anunciado en el hecho de que al arte le era inherente “ser sobre algo”¹⁰⁷ (y que nosotros exploramos en los primeros capítulos como primer condición del concepto del arte), pues es la que inviste el significado y lo revela, no es una estación de la que se tenga opción de saltarse, sino que es para Danto una partitura imprescindible en la ceremonia del arte. Ser una obra de arte es en principio ser un objeto interpretado y para la interpretación.

§ 5.1.3. *La identificación artística. El piso lógico de la interpretación.*

Pero que el arte dependa de la interpretación (en tanto constitutiva o substantiva de su esencia) le trajo a Danto el problema ineludible de la convivencia entre interpretaciones opuestas o simplemente diferentes de un mismo objeto-obra. Siguiendo la lógica propuesta hasta ahora, si una obra es la obra que es en virtud de una teoría o interpretación artística a la que atiende, al haber la posibilidad que de ella se ofrezcan como mínimo un par de interpretaciones discrepantes que adjudiquen significados distintos a un mismo objeto-obra, harían de la obra obras distintas.¹⁰⁸ Danto ha asumido esta consecuencia diseñando una lógica de la interpretación (misma que según él ejercitó en su práctica como crítico de arte para *The Nation*¹⁰⁹) que introdujera coherencia a la hora de comprender la obra. Danto cree que entre las posibles interpretaciones ha de haber una que destaque como la ideal o la correcta, al comportarse como aquella que interpela la teoría o interpretación artística bajo la que la obra se produjo, aquella que se rige por las creencias del artista. Esa interpretación originaria, por

¹⁰⁶ “[...] la respuesta ante un cuadro es complementaria con su elaboración, y el espectador se relaciona con el artista igual que el lector con el escritor, en una suerte de colaboración espontánea”. A. C. Danto, *ibid.*, pp. 176

¹⁰⁷ “Interpretar una obra es ofrecer una teoría sobre cuál es el tema de la obra, decir sobre qué trata”. A. C. Danto, *ibid.*, pp. 177. Y más adelante: “[...] nada es una obra de arte sin una interpretación que la constituya como tal”. A. C. Danto, *ibid.*, pp. 198

¹⁰⁸ “Cada nueva interpretación es, en arte, una revolución copernicana, en el sentido de que cada interpretación constituye una nueva obra, [...]. Entonces, incluso si *o* es una constante perceptiva, las variaciones en *l* constituyen diferentes obras”. A. C. Danto, *ibid.*, pp. 184

¹⁰⁹ Gerard Vilar en “Sobre algunas disonancias en la crítica de arte de A. C. Danto”, en Pérez Carreño, F. (ed.), *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, Ed. Antonio Machado, desarrolla una dura crítica a ciertas faltas detectadas en la labor crítica de Danto, como el caso de la metáfora, la cual dice, es insostenible, como Danto quisiera, que su estructura apareciera en todas y cada una de las obras de arte.

llamarle de algún modo, es la interpretación que motivó al artista y es la que se adherirá *mejor* a una interpretación que se aproxime y trasluzca eso que estuvo en el imaginario intencional y creativo del artista. Pues, de pretender mirar la obra arbitrariamente o neutramente habremos de vernos rebotados una y otra vez a las «intenciones del artista», a su contexto histórico, a las teorías del arte y las nociones que impulsaron su producción, si lo que queremos es comprender la obra y no por el contrario dejarla intacta a lo sumo como objeto ornamental o estacionada en la planitud de la vida. Cosa que, alegremente, nos colocaría en la interpretación ideal o lo que es lo mismo, se permearía nuestra mirada del modo de ver de quien compuso y dispuso, del modo en que lo hizo, la obra. Consiguiendo dicho acercamiento interpretativo ser un acto de contestación-recepción privilegiado. “[...] [L]a interpretación de la obra tiene que ser tal que el artista que se considera su autor, *pudiera* haber previsto tal interpretación, bajo los términos y conceptos de la época en que trabajó”.¹¹⁰ No obstante, al exigir límites y constricciones interpretativas, sistemáticamente condicionadas por las creencias del artista y la historia del arte, Danto diseña un soporte lógico sobre el qué detener la interpretación al que da el nombre de “acto de identificación artística”, y que, dicho someramente, consiste en un procedimiento o mecanismo que rastrea y adjudica elementos o rasgos apoyándose en la cópula “*es*”, siendo ésta designada como el

«*es*» de la identificación artística, como cuando uno dice que un trazo de pintura es Ícaro o que una mancha de pintura azul es el cielo —o señalando a un actor patizambo— que es Hamlet, o cuando uno elige un pasaje musical y afirma que es el crujir de las hojas. Es un uso que se aprende en la guardería, cuando el niño al señalar el dibujo de un gato dice que es un gato y quizás en un laboratorio de animales cuando el chimpancé señala «pelota» al enseñarle su dibujo. Implica, en tanto autorreflexión, una participación en el mundo del arte, una disposición a consentir una falsedad literal.¹¹¹

Gracias a este acto de identificación (que es en todo caso un acto interpretativo) el mero objeto penetra hacia el reino de las obras de arte. Y por obvias razones, esta identificación entre elementos tan disímbolos como lo son un trazo de pintura por un lado y el personaje mitológico Ícaro (en la pintura de Bruegel), por el otro, *no es literal*; no se está aseverando, con la identificación artística, que *literalmente* el trazo sea Ícaro (la pierna de Ícaro no es de pintura blanca), al contrario, el intérprete que apunta esta identificación (el artista o espectador) bien podría admitir la *falsedad literal* de su identificación sin por ello arruinar la interpretación. Es así el contexto de las obras de arte, piensa Danto, un contexto que se apoya en identificaciones que admiten la falsedad literal, y que en su conjunto dan lugar a la interpretación en función de la cual un objeto pasa al estado de obra de arte.¹¹² La atención que le prestamos a un objeto al seleccionar e iluminar rasgos o características a través de estas identificaciones permite que rebase su cotidianidad real y se desprege del resto de objetos, lo estamos

¹¹⁰ A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 190

¹¹¹ A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 185-6

¹¹² A. C. Danto, *Idem.*

interpretando, invistiéndolo de propiedades tan diferentes a las de cualquier posible contrapartida indiscernible de la vida corriente, elevándolo al territorio de la representación artística.

§ 5.1.4. *Sopesando la cuestión*

Con tal de asentar la cuestión traeré a colación a la artista californiana Rose Freymuth-Frazier, que desde que tuve noticia de su obra ganó mi admiración instantáneamente. Pienso en un óleo de 2007 titulado *Balloons*. Como el título lo anuncia, y como guía interpretativa que es,¹¹³ (e incluso sin que paseáramos la mirada por la ficha técnica), tres o cuatro segundos sobre el rosa y el amarillo brillantes de los dos círculos que ocupan el centro de la composición, podríamos exclamar: «son globos, dos grandes globos». ¿Pero, en términos de interpretación, es en verdad suficiente esta identificación para volcar lo que la obra significa y con ello, completar lo que el cometido de la interpretación pretende, a saber, comprenderla? Freymuth seguramente cifró lingüísticamente el resultado de lo que pintó de igual modo, ¿pero fue esa identificación «estas manchas de pintura rosa y amarilla son globos» suficiente para dotar de significado el pigmento y adentrarlo en el reino de las representaciones artísticas? Casi en todas las fotos de cumpleaños infantiles hallamos globos, ¿por exclamar, «estas manchas de luz impresas en gelatina son globos» infundimos significado a la foto, dándole un carácter representacional, y consiguiendo que la foto familiar se alce como miembro del reino del arte? O una foto de un anuncio publicitario como lo fue la campaña de la fragancia Miss Dior Chérie (2009) para la firma francesa Christian Dior a manos del fotógrafo Tim Walker. Casi en cualquier parabus de la ciudad dábamos con la colorida imagen de una bella y elegante mujer tomada de un manojito de globos que la elevaban sobre las calles parisinas. ¿Es que de identificar «son globos» (junto a otros cuantos elementos) la imagen publicitaria de Walker se inserta genuinamente al lado de obras como *Las Meninas* o *En busca del tiempo perdido*, mudando su estatuto de representación de uso corriente en una representación artística? La prueba está en que no es este el caso. Lo que quiere decir, al menos, que la obra de Freymuth se apuntala en una trama distinta o descansa y justifica sus identificaciones observando un plano extravisual que se halla interconectado lógicamente con ellas (esto siguiendo a Danto). Este plano extravisual de índole discursivo, tiene que ver con los presupuestos teóricos que motivan la pintura de la californiana, con la narrativa que tiene detrás de cada una de sus piezas y en su conjunto (como el ancestral problema del machismo, como problema psico-social, económico y político; como el papel que juega la mujer en la sociedad contemporánea), con los significados que vuelven de su obra objetos de crítica picante, objetos sagaces, objetos atrevidos, objetos inteligentes; con los puentes intertextuales que la conectan a otros artistas y otras obras, con su situación histórica de técnica y

¹¹³ “En cualquier caso, un título es más que un nombre o una etiqueta: es una instrucción para la interpretación. Ponerle a las obras títulos neutros o llamarlas «sin título» no elimina dicha conexión, sólo la distorsiona. Como vimos, «sin título» implica al menos que se trata de una obra de arte, [...]. Una conclusión final a esta práctica: el hecho de que el título lo dé el propio autor, parece apuntar a la intención con que estructura éste la obra”. A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 176

temas que la involucran en determinado discurso de la plástica contemporánea. Así, para que la identificación «son globos, grandes globos» se trate no de un mero acto descriptivo de cualificación y/o enumeración sino de un acto de *interpretación artística* tiene que presentarse como un diálogo que exponga las correspondencias entre la identificación (no literal) y el universo extravisual que constituye y soporta al objeto *como arte* (la interpretación del artista). He aquí una característica de la interpretación artística. El intérprete o receptor tiene que justificar sus identificaciones articulándolas en el conocimiento que posee y maneja de ese trasfondo o contexto extravisual o, en palabras de Danto, en un «mundo del arte». Y la interpretación correcta de la obra será sólo aquella que tuvo en cuenta las consideraciones relevantes (teóricas, intencionales, temáticas, históricas, discursivas) bajo las que la obra fue producida, deslindando, de este modo, la práctica interpretativa o la práctica crítica, de la corriente y bien repartida facultad del gusto, y reservándola únicamente para aquella comunidad de individuos versados e instruidos en materia de historia y teoría del arte, lo suficiente como para poner en perspectiva histórica una obra y adjudicarle las identificaciones (los significados) y predicados coherentes con su génesis. No desviarse en algo que el artista pudo nunca haber imaginado o que quedaba fuera del alcance de sus paradigmas, esta es la tarea que ha de cuidar el crítico. El artista delibera en cuanto a cómo manipula el material a su disposición y cuál será el posible efecto que conseguirá en su audiencia, delimitando así el espacio lógico del modo en que ha de ser interpretado. No obstante, cabe que destaquemos, a modo de matiz y crítica de nuestra parte, unos problemas conectados con la cuestión nodal de la identificación y la interpretación en la teoría dantiana. Preguntemos primero, ¿alcanza la noción de mundo del arte con su importante implicación del acto de identificación artística para la interpretación a capturar lo que sea específicamente artístico? Da la impresión que Danto cae en un exceso cuando las identificaciones, para que asignen genuinamente un significado a los rasgos o aspectos de las imágenes sobre las que se aplican, deben estar respaldadas por un marco de teoría artística o, mejor, que se trata de una condición suficiente el que una serie de identificaciones apelen, dependientemente, a ese marco para que éstas constituyan el objeto como un objeto representacional y, no sólo, sino como una representación artística. Es cierto que cuando aplicamos ese «es» de uso poco corriente a imágenes, acciones, conductas o situaciones e identificamos dos rasgos o elementos literalmente no idénticos pareciera que en el fondo lo que queremos decir es que uno de los elementos, el elemento *A* (de una imagen, una estatua, una acción u otro estado de cosas) es *acerca de* o se encuentra *en lugar de* o representa al elemento *B* (con el que lo identificamos). Como cuando decimos del óleo de Freymuth que «esas pinceladas son globos». Pasando a estar las pinceladas en lugar de los globos. Y específicamente que dichas pinceladas representan unos globos. He aquí en breve nuestro matiz. Mi argumento es que en la medida en que las imágenes o figuras extraartísticas desbordan la existencia de las representaciones artísticas, en tiempo y número, no es difícil acordar en que es de un rigor muy elevado el que deba existir un «mundo del arte» para que paralelamente exista el tipo de identificaciones tales como «esas pinceladas son globos», esto es, no se necesita apelar a ningún mundo del arte para aplicarse y dar cuenta del carácter representacional de la

relación que describimos con tal identificación. Hasta cierto punto pues, quiero afirmar que las identificaciones dadas entre un material, una superficie coloreada o una acción, con su contenido o uno de sus contenidos (en tanto representaciones) es independiente de ese *cluster* de teoría artística. Pasa que contamos con la habilidad de *ver*, en cualquier representación, formas *de algo*, formas significativas —el niño y el chimpancé también lo hacen, arguye Danto— sin que ese *algo* sea lo que está presente. Se trata simplemente de nuestra capacidad reconocional puesta en marcha por nuestras facultades perceptivas. Una capacidad que reconoce en una imagen aquello *de* lo que es imagen o aquello por lo que están *en lugar de*. Es decir, la reconoce y la trata como representación. Huelga señalar que podemos aplicar un sin número de identificaciones exitosas a todos los casos de representaciones (más cuando pensamos en representaciones pictóricas o figurativas) sin que por ello le concedamos una especificidad artística a todas. No todas las representaciones son representaciones artísticas y Danto se mostró siempre consciente de ello, luego entonces, no todas las identificaciones que se llevan a cabo sobre el conjunto que las representaciones abarcan es abarcado, a su vez, por un mundo del arte. Y la identificación «esas pinceladas son globos» como «esas manchas de luz impresas en gelatina son globos» (de la foto familiar o de la foto publicitaria de Walker) son aplicables a sus correspondientes representaciones sin la necesidad de apelar a un mundo del arte que la sustente (entendido como *background* de teoría artística) y sin la suficiencia para subsumir el objeto *o* en la categoría de obra *O*. De hecho, el asunto se complejiza cuando oponemos las capacidades de reconocimiento —compartidas con los chimpancés, por ejemplo— con las capacidades representacionales. No está claro que una conduzca necesariamente a la otra. Que ser capaz de reconocer y señalar «pelota» (dado el caso del chimpancé) cuando se le muestra su dibujo y ser capaz de dirimir que esa imagen no es una pelota sino una imagen *acerca de* una pelota o que está *en lugar de* ella, o que la representa, son capacidades de grados y órdenes lógicos distintos. La estructura de la representación es de una lógica no reductible a la de simplemente *ver algo* o reconocer *algo*.¹¹⁴ Y este plus que aporta la capacidad representacional, privativa de nuestra especie, —por lo menos hasta que se demuestre lo contrario—, se estratifica en el reconocimiento, pero también, y muy a menudo, en la participación activa en un juego del lenguaje, en la admisión y manejo de convenciones. Para identificar «globos» en la pintura de Freymuth hace falta echar a andar nuestra capacidad representacional, que no únicamente reconoce sino que es consciente para desmentir que no son literalmente globos sino que se trata de una configuración plástica que *trata de* globos o *está en su lugar* o los representa. Pero también, y muy marcadamente en casos como éste, la asimilación de un cierto uso del lenguaje, de unas convenciones que estipulan que los globos significan «pechos femeninos». Así, alguien ajeno a este juego del lenguaje, que no domine los símbolos que normalmente refieren a la sexualidad femenina (y que encima prescinda de tomar en cuenta la

¹¹⁴ “Sin duda, hay que suponer que entre un objeto y su imagen hay tanta semejanza como entre dos objetos con el mismo nombre [...]. Aunque no está claro que basándose en esta especie de capacidad de reconocimiento, el niño o el chimpancé que aprende a identificar imágenes como *de algo*, aprende que también *representan*, que ya es una cuestión lógica distinta”. A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 120

narrativa y la crítica detractora del machismo que ciertamente tiene detrás la artista californiana) pasará por alto el *significado denso* de la representación de Freymuth. Y nos vemos tentados a concluir que no parece perentoria la existencia de un mundo del arte para que la identificación «son globos» se sostenga y tampoco, y yendo más al fondo, la identificación que liga «esas pinceladas son tetas, dos grandes tetas». La mayoría de las veces las convenciones que cargan los símbolos de significado son externas al arte e independientes de él, de ahí que a esta última identificación, exitosa y genuina por cierto, no le haga falta anclarse a ninguna atmósfera de teoría artística para validarse, pero tampoco se lleva el mérito de ser responsable de elevar la pintura como objeto a obra, ni la pintura como representación, en contraste con otras representaciones, a obra de arte. Y la lógica de la identificación no resuelve ni adelanta lo suficiente en la cuestión planteada. Pero tampoco el argumento que aquí desarrollé recién busca ser una refutación definitiva de la postura de Danto. Sólo una matización, como bien lo anuncié. Pongámoslo como sigue: aunque las identificaciones a las que hicimos alusión no requieren ni dependen forzosamente del *background* de teoría artística que presupone el mundo del arte para expresar la relación de representación, cuando se esgrimen dentro del mundo del arte cobran un sentido, es decir, puede ser cierto que un objeto es ascendido a la categoría de arte cuando se le aplica una serie de identificaciones pertinentes y coherentes permeadas por un *cluster* de conceptos y visiones artísticas, al interior de un mundo del arte. La pintura de Freymuth satisfará las condiciones visuales de representación con las que cumple la foto de Walker, pero además reúne las condiciones para que se le apliquen identificaciones que la sitúan en el plano de lo simbólico (cosa que la imagen de Walker no llega a hacer, pero bien podría sin por ello admitirse *ipso facto* entre las obras de arte) y, sobre todo, que su factura es de ordenanza artística, esto es, fue producida respondiendo a ciertas intenciones artísticas. Intenciones que rebasan el mero hecho de la representación visual y la representación simbólica porque se articulan en una trama conceptual que tiene que ver con la pintura como arte. Intenciones que sugieren ver la representación con ojo crítico de su contenido, es decir, sus aspectos psico-sociales, económicos y políticos, pero también estéticamente, técnicamente, estilísticamente. Promoviendo, este hecho no casual, una tipología de identificaciones de interpretación sí necesarias para colocar la representación por encima del círculo vano de meras representaciones, pero insuficiente para delimitar finamente lo que es una obra de arte al lado del resto de las representaciones. ¿Cuándo una representación deja de ser mera representación y pasa a ser representación artística?

§ 6. “METÁFORA, EXPRESIÓN, ESTILO”: LAS PROPIEDADES NO CONTENIDISTAS DEL ARTE

§ 6.1 *Introducción*

Tiende a responderse a menudo que lo que hace posible al arte frente al común de las representaciones, —como una respuesta intuitiva, pero haciendo alusión a un argumento de corte tradicionalista—, es que hay una diferencia sustantiva del contenido representado. «Dirimir en tal asunto es relativamente

fácil, pues, el arte siempre ha gozado de elegir motivos y temas “superiores” frente a cualquier otra representación no artística, denominada por su pobreza de contenido. Y si no “superiores”, por lo menos, un hecho seguro, es que tiene sus propios temas», acertaría con seguridad nuestro espectador imaginario. Todavía más cierto que esto es que, entrados en nuestro tiempo, el bombardeo y la dura competencia entre imágenes desplegadas en todos los ámbitos de la cultura dificulta la cuestión, o, por lo menos la problematiza con especial ahínco. No parece simple, desde esta perspectiva, aventurarse por una supuesta “calidad de contenidos” privativos del arte, para dar cuenta de lo que disgrega del mundo del arte el vasto universo de representaciones ordinarias. Que por lo menos del lado de la publicidad y el diseño gráfico alcanza con sus productos para derribar esta hipótesis poco informada y poco empapada de lo que acontece en nuestra actual cultura.

Como venimos viendo¹¹⁵ Danto aspiró, desde sus inicios, a reconstruir una definición del arte de corte esencialista, ocupándose en lo que sería una especie de restauración filosófica de las condiciones necesarias y suficientes que articulaban el concepto del arte. Trabajando, como primer eslabón crucial de su teoría, el problema del “*aboutness*” o lo que es lo mismo, el aspecto semántico del arte, que para fines sistémicos brillaba como el *quid* de lo que separaba las obras de arte de los meros objetos de la cotidianidad real¹¹⁶. En otras palabras, Danto presentó el “ser sobre algo o tener un significado o contenido” como la primer condición necesaria del concepto de arte. Y aparejó una segunda condición, jubilosa entretanto, porque se presumió no ya con la intención de abrir brecha entre meras cosas y obras de arte, sino con la de distinguir las representaciones artísticas de la masa ingente de representaciones ordinarias. En los escritos tempranos¹¹⁷ esta segunda condición es abordada desde “la retórica, la expresión y el estilo”, propiedades del arte paralelas a “ser sobre algo o tener un contenido”, pero irreductibles a ésta o pertenecientes a niveles distintos de la manifestación del arte. Poco más tarde¹¹⁸, la formulación definitiva de esta segunda condición, apoyándose en una metáfora religiosa, sería que las representaciones artísticas bifurcan su naturaleza de cualquier otro vehículo de la representación “encarnando lo que significan”. Aquí, trabajaré indistintamente el planteo de la retórica, la expresión y el estilo de la obra, como subsumidos a la noción de “encarnación”. Como

¹¹⁵ Especialmente desde el capítulo § 3

¹¹⁶ Reconstruido por nosotros especialmente en los capítulos 1-4

¹¹⁷ Noël Carroll bosquejó en “Essence, Expression, and History: Arthur Danto’s Philosophy of Art” en ROLLINS, M. (ed.) (1993), *Danto and his critics*, Cambridge, Mass., and Oxford: Blackwell., pp. 79-104 un completo resumen de lo que sería en general la teoría dantiana: “[...] la teoría del arte que Danto propone en *La transfiguración* mantiene que algo *X* es una obra de arte sí y sólo sí (a) *X* tiene un tema (es decir, *X* es acerca de algo) (b) sobre el cual *X* proyecta una actitud o punto de vista (este puede también ser descrito como que *X* tiene un estilo) (c) a través de una elipsis retórica (generalmente una elipsis metafórica), (d) que compromete la participación de una audiencia en la compleción de algo que falta (una operación que también puede llamarse interpretación) (e) donde las obras en cuestión y las interpretaciones de las mismas requieren un contexto histórico-artístico (que se especifica como un *background* de teoría históricamente situado)”. La traducción es mía.

¹¹⁸ En *Después del fin del arte.*, pp, 221 la noción de “encarnación” ya queda explícitamente formulada.

cuando digo que la obra encarna lo que expresa o que es una metáfora encarnada o que encarna su estilo. En lo que sigue, pues, atenderé el tratamiento que Danto desarrolla de esta segunda condición con el fin de desopacar los márgenes entre las representaciones artísticas y el maremagno de representaciones no artísticas que le circundan.

§ 6.2 *La expresión o la encarnación de una actitud*

Danto confronta una representación artística con otra representación no artística de indiscernible apariencia¹¹⁹, donde además, ambas, podría decirse, comparten el mismo contenido. Puedo imaginar un hombre que peleó como soldado en la Primera Guerra Mundial y que, llegado un punto, decidió escribir a manera de autobiografía su experiencia de la guerra y la influencia que tuvo en la apreciación de los episodios de su vida, sus viajes, una vida impregnada de dolor y miedo, de amores fracturados, de nomadismo, de decepción e ira, de taberna y vicio, de persecución, de trato con personas de los “bajos fondos” como el lumpen, la prostitución, la baja estofa, y todo «como un ejercicio reconstructivo, un recuento del daño, no para ablandarme el corazón sino para acabar por convencerme de no rendirme cómodamente ante las apariencias, eufemismos ni matices endulzantes». Y el resultado será un amplio trabajo escrito tal vez como parte de un plan de gimnasia de reconciliación interior, de enmienda. Ahora, en cuanto a nosotros, para completar el trámite de la indiscernibilidad perceptiva, hace falta la contrapartida que en este caso será la obra de L. F. Céline, *Guignol's Band*. Es sorprendente notar las coincidencias entre el manuscrito de uno y otro, los acontecimientos relatados, los lugares de las acciones, el énfasis en el vocabulario raspado y los modales groseros de los caracteres que desarrollan las acciones, lo absurdo de incontables situaciones contadas, las muchas veces risibles catástrofes y, por si fuera poco, el deliberado empeño por narrar con la expansividad de la “lengua hablada”, por su espontaneidad, su impulsividad. Céline explica que *escribe así* con el principal motivo de exaltar el sentido afectivo de los lectores e invocar a su entraña íntima más que al recurso de sus ideas¹²⁰. Nuestro soldado F. replica, sin ambigüedad, que sencillamente *es así* y no de otra manera, y encuentra incluso capciosa nuestra pregunta. Queda pues que ambos objetos son representaciones y son

¹¹⁹ He decidido, con el afán de introducir un toque de creatividad a mi trabajo, modificar el ejemplo original que Danto nos ofrece en *La trasfiguración*, donde confronta un artículo periodístico y una historia no ficticia que es trabajada en el mismo formato de artículo periodístico, dando como resultado no sólo dos objetos indiscernibles a la discriminación óptica, sino también al nivel del contenido. Véase pp., 210-3. Antes Danto había librado ya la confrontación de un diagrama hecho por el crítico Erle Loran y un lienzo que consiste en un diagrama hecho por Roy Lichtenstein, *Portrait of Madame Cézanne* (1969). Ambos indiscernibles al nivel de la discriminación óptica y al parecer discernibles en cuanto al contenido, el diagrama de Loran representando un cuadro de Cézanne en el que analiza su estructura y, por su parte, la pintura que se vale del diagrama de Lichtenstein que trata de la forma en que Cézanne pintó el cuadro de Madame Cézanne (hice ya alusión en la *Introducción* de este capítulo al fracaso que conlleva el contraponer representaciones así, si lo que se quiere es extraer la marca definitiva de lo artístico atendiendo a una supuesta “calidad del contenido”). Véase pp. 207-9 y 213-6.

¹²⁰ De hecho, este fue, repetidas veces resaltado por Céline, el propósito o interés de su literatura.

indiscernibles a la percepción; y por si fuera ya poco, ambas representaciones tienen idéntico contenido, por lo menos a un nivel importante de representación. ¿Qué es lo que deposita al volumen de Céline en el panteón de las obras de arte y deja fuera cualquier otra representación, aún en contenido indiscernible, como es la de nuestro retirado soldado F.? Lo que queda refutado con el ejemplo, y no provisionalmente, es que el contenido no es precisamente el decisivo a la hora de separar representaciones artísticas de representaciones ordinarias (ni por vía positiva ni por vía negativa, es decir, ni porque difieran en contenido ni porque éstos sean idénticos). No, porque como lo muestra el ejemplo puede darse el caso en que dos representaciones de rangos irreductibles casen en sus contenidos. Pero tampoco abogando porque las representaciones artísticas son de “contenidos elevados”. ¿Cuál sería la salvedad a la que una expresión así haría alusión? Dejarse llevar por una hilarante idea como ésta sería como admitir que, estrictamente, sólo los objetos artísticos pueden ser bellos o que pensar en la belleza conduce necesariamente al arte y sus productos. Y tenemos clara advertencia, desde dentro y fuera del arte de que no hay nada más estafalario que comulgar con cosa semejante. Igualmente, tampoco es por *el valor* que se le dé a determinados contenidos por lo que se distinguirían las representaciones artísticas al exponerlos. Indudablemente, entonces, tiene que ver con las resueltas *intenciones literarias* (empadronadas en el mundo del arte) con que Céline procedió en su novela. Y además, y muy marcadamente, del uso autoconsciente que hizo del *estilo*. El volumen de Céline (como en el curso de su escritura lo será) asume una búsqueda consciente de lo que sería el sustrato del lenguaje, o lo que es lo mismo, la emoción que trasluciría, adoptando el modelo de la “lengua hablada”, cosa que devendría en asomar su estilo. El estilo del relato de Céline tiene el formato de la lengua hablada; entrecortado, intermitente, exprimido, tonal, apasionado, “con música”, diría él. *Adoptando* la virulencia del argot de la calle como recurso estilístico, que con su léxico vulgar, picante y prácticamente incomprensible, se permitiría, según él, ir hasta el fondo de la Emoción, hasta su exceso.¹²¹ Cimbrar el piso sólido del lenguaje *correcto*, poniéndolo en entredicho, y balconear la pedante convicción de que el lenguaje es el alma prístina de la racionalidad humana. Céline, con su estilo arrastrado, mutilado y espontáneo, convirtió su escritura en un derogar, en un odioso anatema, donde el magma de la palabra es la emoción, la afectividad, posicionándose, de este modo, como un planteamiento crítico, subversivo, de la literatura dogmáticamente preciosista, esteticista. Su *estilo* consiste en hurgar en lo explícito de la vulgaridad y el sexo, la violencia y la risa, hiperbolizando el lenguaje, *para esgrimir un comentario acerca del hombre y sus conductas, pero también acerca de la literatura*. Algo trama el estilo musical célineano —que son las mismas fibras o entrañas vibrando—, que además se liga con el resto de sus obras en una concordancia no casual. Céline explota el

¹²¹ “Así, cuando se rebela contra las “ideas” es para dejar aparecer “la emoción del lenguaje hablado a través del escrito””; “ la emoción no puede ser captada ni transcrita más que a través del *lenguaje hablado*”. Julia Kristeva, *Poderes de la perversión*, pp. 256

vocabulario vulgar de la lengua hablada¹²², los personajes estafalarios, la fauna de los antros y los proxenetas, exacerbando su dolor como electroconductor de su escritura, justo para *expresar*, en una indicación estratégica, la patética y ridícula existencia humana al mismo tiempo que el gran arte de sus creaciones. La música de Céline es una música que tarde o temprano aturde. En cambio, nuestro soldado mutilado no se propone nada que se articule en la historia de las obras de arte. Sencillamente quiso contar, así, «crudamente», su vida de arrabal y pasiones extremas, y las consecuencias físicas y psicológicas que le marcaron el haber disparado en la guerra, resultando herido. No pretende desarrollar ni un comentario, ni elaborar un planteamiento específico sobre el lenguaje ni sobre el arte. Escribió con la naturalidad de sintaxis, léxico y gramática que sus posibilidades precarias se lo permitieron. Mientras que la obra de Céline, con su *estilo y expresión*, preparaba una coartada, nuestro soldado se limitó a describir su duro pasado, como ejercicio de memoria y tal vez de expiación. Así, en la terminología de Danto, una de las representaciones *usa* el lenguaje de tal o cual modo, y la otra, la de Céline, *menciona* ese tal o cual modo del lenguaje. Es decir, *usar* el lenguaje para representar es situarse en un nivel primario de la representación, y *mencionar*, en un nivel secundario o en un metanivel.¹²³ Nuestro soldado usa el lenguaje para poner de relieve aspectos de su vida que tal vez no quiere que se repitan en su descendencia. Céline menciona el lenguaje para expresar, y llamar con ello la atención, algo sobre el lenguaje mismo, sobre determinadas prácticas, costumbres y convicciones. La mención que hace Céline lleva una función inherentemente *retórica*.¹²⁴ Y es, atinadamente, en esta bisagra donde se halla un salto para seguir avanzando. No precisamente en la distinción *uso/mención*, ya que no sería del todo útil en la generalidad del análisis del contraste entre las representaciones comunes y las artísticas. Estoy seguro de que ni el estilo de Homero o el de Blake, o en pintura, el de Caravaggio, Vermeer o Courbet, hayan sido necesariamente adopciones críticas, al modo de una mención, para expresar sus contenidos. Ellos usaron más que mencionaron con sus estilos particulares. Se trata entonces de la *expresión*, que revestida por sus *estilos*, no queda, según Danto, atrapada en el contenido de la representación sino que es externa a él, pero que, como bien queda exigido, toda obra ha de

¹²² “resensibilizar la lengua, que palpita más de lo que razona—ESA FUE MI INTENCIÓN”, escribió Céline en una carta a Hindus fechada el 15/05/1947, y un poco antes declaraba: “de modo que una vez escrito [...] al lector LE PARECE que le hablan al oído”., *Lettre à Hindus*, 15 May 1947, *L’Herne.*, pp. 113 y 112 respectivamente.

¹²³ “Los lógicos marcan una distinción crucial entre el *uso* y la *mención* de una expresión. Usamos la expresión «san Pablo» cuando queremos hacer una declaración acerca de san Pablo. Mencionamos «san Pablo» cuando la usamos para hacer una manifestación acerca de esa expresión. Se puede hacer la misma distinción en pintura. Usamos una pintura para hacer una declaración sobre cualquier cosa que muestre la pintura. Pero mencionamos una pintura cuando la usamos para describir lo que en efecto dice: «¡Esa pintura parece así!». [...] Las pinturas mencionadas son pinturas dentro de pinturas”. A. Danto, *Después del fin del arte.*, pp. 231 Cuando yo escribo en mi ejemplo “usa o menciona el lenguaje”, con lenguaje no me refiero más que al medio de la representación.

¹²⁴ A. C. Danto, *La trasfiguración del lugar común*, pp., 214

expresar algo sobre su contenido.¹²⁵ “Las obras de arte no sólo representan o son sobre algo sino que expresan algo sobre su productor: representan un mundo, algunos objetos o hechos, y manifiestan (expresan y provocan) una actitud hacia ellos”,¹²⁶ suscribe Pérez Carreño. ¿Cómo ha de entenderse, pues, el fenómeno de la expresión en el arte? De la obra de Céline podemos predicar que expresa ira, animadversión y hasta odio. Sus atmósferas sombrías, paisajes pegajosos, llenos de humos y eructos; sus caracteres corrompidos y corruptores, su cinismo, sus groseros modales, su inclinación a la crápula; la prosa imbricada en hoyos sintácticos insalvables, la rebeldía de su vocabulario, la tenacidad en la agresividad terminológica del argot de la calle; juntos *expresan* esa ira, ese odio. El *estilo es expresivo*. ¿Pero en verdad quiere Danto que la expresión en el arte sea entendida de esta manera?

§ 6.3 *El medio: contorno de las propiedades no contenidistas*

El primer acercamiento que motiva a Danto es caracterizando la expresión (que junto con los componentes retóricos como la metáfora y el estilo, completa la triada) como perteneciente a un grupo de propiedades no representacionales o que no forman parte del contenido representado. Su argumento se pone en sincronía con la especulación que de inició había puesto en primer plano de discusión, a saber, la vindicación del “medio de la representación” frente a la sobrevaloración que la teoría mimética había hecho del “contenido de la representación” en detrimento o anulación de aquél¹²⁷. Recordemos brevemente: la desaparición del medio en pos de favorecer la ilusión y así, estrechar la realidad sin que se interpusiera nada que hiciera ruido e interferencia pictóricas. Tenía que refulgir el contenido de las obras, que no era con un predicamento muy distinto a acortar el abismo entre la realidad y la mimesis artística. Pues “es el medio el que separa la realidad del arte”¹²⁸. Con la comparación del arte como cristal queda detallado explícitamente este propósito. Si “[...] reproducimos sobre el cristal lo que el objeto así visto haya de poseer a modo de cualidades, el ojo debería ser incapaz de distinguir entre la percepción del objeto y la réplica sobre el panel de cristal interpuesto”¹²⁹. Tornar invisible el medio y dejar que la representación sea puro contenido. Así, el medio es explicado por Danto como una suerte de maya transparente que le sirve a un contenido para vehicularse. El medio transporta el contenido y, en un sentido fuerte, es el coloide sobre el que se hace posible «el milagro de la encarnación». Es obvio que en Danto el concepto de medio es de un tinte metafísico y se pone de

¹²⁵“una obra de arte expresa algo sobre su contenido, en contraste con la representación ordinaria”. A. C. Danto, *La transfiguración del lugar común*, pp., 216

¹²⁶ Francisca Pérez Carreño, “Símbolo encarnado: del cuerpo al efecto” en Francisca Pérez Carreño (comp.), *Estética después del fin del arte*. Ed. Antonio Machado Libros, (2005)., pp.214

¹²⁷ Que yo traigo a colación en el capítulo 3 y específicamente en § 3.2 cuando ofrezco el panorama y las consecuencias del dilema euripídeo.

¹²⁸ A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 222

¹²⁹ A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 217

manifiesto cada vez que distingue el medio de la mera materialidad de la obra¹³⁰. El medio, pues, no es reductible ni a la mera materialidad, ni tampoco al contenido. El medio, si bien he entendido, es lo que ensambla materia y significado, de ahí que Danto adscriba, en este respecto, una analogía con el concepto sartreano de la conciencia. La conciencia, como el medio, es una transparencia o una *nada* que une sus representaciones, entre ideas y sus objetos, sin ella representarse a sí misma, no se alumbra a sí misma, o es invisible¹³¹. El medio es el punto de reunión de la materialidad de la obra y el contenido representado. ¿Cómo saber entonces que una propiedad como la expresión no se despliega a nivel del contenido representado? El razonamiento al que Danto recurre tiene que ver con esta característica o tendencia a concebir el medio como una “prótesis” invisible; y también, con ese acto del habla que, *de facto*, empleamos en la práctica (del mundo del arte) a la hora de juzgar las obras de arte, tratándolas con predicados a los que llamaríamos *expresivos*. Así, si aseguramos que la representación pictórica de Freymuth expresa «atrevimiento e irreverencia» y el contenido representado son unos globos —magistralmente representados como para pasar por alto que se trata de una representación y sean tomados por globos reales—, cuesta trabajo admitir que una consideración del sentido común acerca de los globos sea manifestada de este modo. Es contraintuitivo que nos refiramos con predicados como estos a unos simples globos con los que adornamos las fiestas infantiles, v.g. Y es que si el arte no es más que contenido puro y medio efímero, de modo que alcanza una equivalencia no gradual el contenido y el motivo que es imitado por ese contenido, lo que se predique de uno, automáticamente se predicará del otro. Minándose los predicados *destinados* para las obras de arte, al mundo de los objetos reales. Lo cierto es que no hay globos que sean «atrevidos e irreverentes» o que expresen esa cualidad, y si no queremos sonar descabellados y absurdos debemos obviar estas opiniones¹³². Tampoco usaríamos estos predicados para calificar el pigmento o el lienzo de que está hecha la obra *de globos* de Freymuth. Ni el pigmento ni el lienzo son «atrevidos e irreverentes», quedando así excluido del territorio legítimo donde empleamos estos predicados, el contenido y la materialidad de la obra¹³³. Y ese territorio legítimo, en este orden de ideas, se consagra como el medio de la representación. La expresión de las obras de arte pertenece a ese grupo de propiedades a las que podríamos llamar propiedades no contenidistas o propiedades del medio de la representación. Cuando decimos de la representación de Freymuth que es «atrevida e irreverente» o que expresa esas actitudes, por razones

¹³⁰ “El medio, hacia el que la teoría de la transparencia ha tomado una postura tan mojigata como para pretender que no existe —en la esperanza de que alguna ilusión la convierta en invisible— no puede ser nunca eliminado. Siempre habrá un resto de materia que no se pueda evaporar en contenido puro. Aun siendo así, se debe distinguir entre el medio y la materia, como se deduce del hecho de que, aunque los predicados en cuestión se pueden aplicar a dibujos sin contenido, no se pueden aplicar a la mera materia que los formó: sencillamente no se aplican a objetos reales; tampoco se aplican al papel y a la tinta, que también son objetos reales”. A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 229-30

¹³¹ A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 220

¹³² A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 227

¹³³ A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 228

ya expuestas, no tenemos que concluir que unos globos comunes sean de ese modo (ni siquiera los globos de la foto de Walker)¹³⁴. La expresión es de esas propiedades de las representaciones artísticas que no pertenecen al contenido representado. Y por ello justamente no concierne al *qué* sino al *cómo* de la representación. Es debido al trabajo o al tratamiento con que Freymuth organiza el medio que su representación alcanza determinado rango expresivo. Según sea tratado el medio la representación logrará expresar ésta o aquella actitud hacia el contenido. Además de que el óleo de la californiana representa unos globos, lo hace irreverentemente, atrevidamente, trabajando la forma: en la hinchazón, lo pletórico de sus contornos y el brillo del color. Y esto es lo que, acorde con Danto, no descansa en el nivel temático o en el contenido. Concluyente, Danto reservará la diferencia entre meras representaciones y representaciones artísticas a esas propiedades que, como la expresión, descansan en el medio de la representación y con énfasis dirá que expresar (lo que sería equivalente a encarnar una actitud) algo sobre el contenido representado ofreciendo bajo un determinado ángulo de visión el tema representado, es privativo e inalienable de las obras de arte.

§ 6.4 *Los predicados expresivos*

Pero, pareciera entonces, y corroborándolo en cierta medida con el ejemplo que dimos de la obra de Céline y su contrapartida común, que la idea que Danto mantiene cuando habla de expresión en el arte es de corte psicologista, para el que, como filósofo analítico, significaría pagar el *desliz* con un costo muy alto. ¿La obra de Céline expresa «ira y odio» sin ser «iracunda y odiosa» al mismo tiempo? O, ¿puede ser «iracunda y odiosa» sin expresar «ira y odio»? Rápidamente Danto nos arroja una respuesta afirmativa de esta flexión terminológica y lo hace aduciendo, como buen descendiente que se reconoce, la teoría goodmaniana de los símbolos¹³⁵. Tal como podemos decir que un ramo de flores expresa amor y no por ello el ramo ha de ser amoroso. O unas lágrimas pueden expresar tristeza y no ser ellas mismas tristes. Como, por otro lado, una narración triste, como los pasajes de La Biblia que cuentan el calvario del Cristo, no tendría por qué expresar tristeza, podría más bien expresar redención y gloria. “[...] una pintura puede expresar poder sin ser una pintura poderosa en el sentido artístico habitual; un dibujo puede expresar rapidez sin ser un dibujo rápido”¹³⁶. No tendrían porque coincidir identitariamente los predicados expresivos como lo son poderoso, iracundo, triste, odioso, irreverente, profundo, osado, nostálgico (entre otros cientos que no se agotan afortunadamente en el espectro de las emociones) con

¹³⁴ A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 224-30

¹³⁵ “[...] llamar a una imagen triste no la hace triste al mismo tiempo”, N. Goodman, *The Languages of art* pp. 88 y “Describir, así como pintar una persona como triste o con expresión de tristeza no necesariamente conlleva a que expresa tristeza”, N. Goodman, *Ibid.*, pp. 92 y “Un relato de acción rápida puede ser lento; una biografía de un magnánimo benefactor, pichicata; una descripción de una música colorida, monótona; y una obra sobre el tedio, eléctrica”, N. Goodman, *Ibid.*, pp. 91-2

¹³⁶ A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 275

las propiedades expresivas del arte¹³⁷. Si dijéramos de la novela de Céline que «es iracunda y odiosa», siguiendo a Danto, la operación que hacemos es aplicar *literalmente* unos predicados del mundo del arte; y si dijéramos que expresa «ira y odio», usaríamos unos predicados corrientes *metafóricamente*¹³⁸. Fenómeno que nos coloca, en ambos casos, dentro de los márgenes de *los lenguajes del arte* (y sin cometer ningún desliz psicologista). De modo que la expresión es entendida por Danto como la aplicación de un mundo del arte y como metaforización, o como metaforización de un contenido apelando a un mundo del arte. Si sustrajéramos los rasgos de los caracteres en la prosa de Céline, su morbo, peligrosidad, maliciosidad; si ilumináramos sus atmósferas sombrías y pegajosas de calidez y amabilidad, es obvio que su cometido hubiera fracasado en cuanto a la expresión del odio y la ira, pero esto no nos obliga a asimilar los predicados expresivos como odioso e iracundo en las propiedades expresivas de la obra y viceversa. El modo en que presenta Céline a los hombres, sus relaciones, su trato, es decir, el modelado que Céline desempeña del medio literario permite que su novela exprese esa animadversión y ese odio, esa repulsión, que es la actitud que el mismo Céline se carga para con lo que ha representado en su novela. Al final, es cierto, Danto tiene la certeza de que la obra, mediante estas propiedades expresivas, nos acerca a la perspectiva del artista. “La encarnación necesariamente liga al artista y la obra, comunica subjetividad”¹³⁹, indica Pérez Carreño.

§ 6.5. *La obra de arte, un símbolo metafórico*

Hay, pues, que entender la expresión como *exteriorización encarnada* de un modo de ver o una actitud o toma de postura sobre un determinado tema. Pero, al dar por hecho que las obras de arte no son subjetividades y sólo éstas cuentan con la facultad para expresarse, y en tanto que las obras de arte expresan una actitud sobre su contenido, éstas han de expresar metaforizando su contenido¹⁴⁰. El caso

¹³⁷ “Un actor, un intérprete musical pueden expresar tristeza o expresar alegría (acaso porque el director o la partitura así se lo indican) y resultar en la práctica literalmente tristes o alegres sin que esa tristeza o alegría que expresen sea cosa suya, ya que podrían expresar estas cosas de la manera requerida independientemente de cual pueda ser su estado interior en ese momento. Pero lo importante es que los predicados emocionales no agotan la gama de los predicados expresivos”. A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 274

¹³⁸ A. C. Danto, *Idem*.

¹³⁹ Francisca Pérez Carreño, *Op. Cit.*, pp. 223

¹⁴⁰ “He transformado insidiosamente el concepto de ejemplificación metafórica (Goodman) en la idea de que una obra de arte expresa aquello que metaforiza”. A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 276. En *The Languages of art* Goodman había escrito sobre la expresión cosas como: “Y una imagen expresa sólo propiedades que ejemplifica metafóricamente como un símbolo pictórico”, pp. 86-7 y “La imagen metafóricamente ejemplifica tristeza si la imagen refiere a alguna etiqueta coextensiva con “triste” y ésta metafóricamente denota a aquella”. N. Goodman, *Ibid.*, pp. 85 y “En suma, si *a* expresa *b* entonces: (1) *a* posee o es denotada por *b*; (2) esta posesión o denotación es metafórica; y (3) *a* refiere a *b*”. N. Goodman, *Ibid.*, pp. 95 Además, Goodman había mantenido que si afirmamos cosas como que una pintura es triste o alegre la operación que hacemos es construir un símil implícito entre las pinturas y las personas, tal cual si las pinturas fueran como las personas. Serían parecidas, así, pinturas y personas en cuanto a su tristeza o alegría, pero una lo sería metafóricamente y la otra literalmente. Es como si ambas pudieran pues expresar sentimientos; ese sería el sentido del símil. Pero lo verdaderamente perspicuo de comparar las pinturas con las personas, acorde con

es, pues, que Céline ha construido una representación o una efigie que se correlata o corresponde con una actitud (sea ésta un pensamiento o un sentimiento), adoptando la valencia de símbolo de dicha actitud hacia la vida humana, su indignancia y mediocridad inherentes, y logra expresarla mediante una estructura metafórica. La obra es, así, un símbolo metafórico que encarna la actitud que el artista expresa. Danto deja así el concepto de expresión estrechamente vinculado con el concepto de metáfora. Dando por hecho que las actitudes (concepciones o emociones) no pueden representarse sensiblemente, en tanto contenidos mentales de un orden distinto de contenidos de objetos, sino que tiene que representárseles mediatamente valiéndose de recursos que enfoquen transversalmente (como si dijéramos, por el patio trasero) las propiedades de dicha actitud, se les representa metafóricamente. Para Danto la metáfora es decisiva para el concepto del arte porque funciona como la coyuntura de las propiedades no contenidistas de las representaciones artísticas (como la expresión y el estilo). Danto escribió que la expresión podría asimilarse en el concepto de metáfora cuando se toma inseparablemente el *modo* (el estilo) en que un contenido es representado y dicho tema representado¹⁴¹. La metáfora es el meollo de las representaciones artísticas. ¿Pero qué significa que las representaciones artísticas, a diferencia de las meras representaciones, cuenten con una estructura metafórica?

§ 6.6. *Transfiguración metafórica*

Cuando se especula sobre las metáforas, —al menos en su más concurrido o visitado modelo—, se admite como lugar común que su estructura formal consiste en una identificación¹⁴² de términos en esencia incompatibles, consiguiendo mostrar un objeto iluminado por una luz nueva¹⁴³. Al dejar que uno de los objetos de esta identificación no convencional permeé¹⁴⁴ con sus connotaciones ajenas o anómalas o no reconocidas o “que sencillamente no le son literalmente adecuadas”¹⁴⁵ al otro objeto de la identificación, permite que éste gane y se enriquezca o que por lo menos sea puesto en perspectiva desde otro ángulo de visión. O sea que, de tener éxito las metáforas, el significado del término identificado se ve transfigurado (no alterado, acrecentado tampoco), mostrándose a la luz de ese otro

Goodman, es que acaba indicando no que pinturas y personas comparten una determinada propiedad, sino que las pinturas *no* son personas y que sólo sirviéndose de un fundamento metafórico se vuelve razonable y justificable que unas pinturas puedan ser tristes o alegres.

¹⁴¹ A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 280

¹⁴² Para este propósito no se debe perder de vista lo ya dicho de la “identificación artística”, que es un tipo de identificación metafórica.

¹⁴³ Por lo menos desde Aristóteles, que escribió en *Poética* que “Metáfora es transferencia del nombre de una cosa a otra” (Aristóteles, *Poética*, CAP. XXI, 1457b ed. UNAM, 1946, trad. Juan David García Bacca), se ha tomado como plataforma esta raíz para el análisis en torno.

¹⁴⁴ Goodman en *The Languages of art* usa para esta conjugación de la metáfora el término “Transferencia”. En adelante me inclinaré a usarlo a modo de cita o, en su defecto, podré usar entrecruzamiento o traslape.

¹⁴⁵ Francisca Pérez Carreño, *Ibid.*, pp. 216

término literalmente disímil. Danto recalca que lo que acontece en las metáforas es una transfiguración y no una transformación porque el término identificado conserva sus propiedades aprovechando el significado que le arroja (a modo de convidado) el término con que se identificó o al menos no se desfigura de modo que caiga en lo irreconocible¹⁴⁶.

Se cuentan en Danto al menos dos vías para entender la metáfora como una agencia imprescindible de las representaciones artísticas. La primera es muy general y arriesgada por su misma laxitud. Tiene que ver con la identificación más elemental o rudimentaria (y que se da frecuentemente en las artes figurativas) entre el material y el contenido representado con él, como cuando decimos que «esas pinceladas son globos» en el óleo de Freymuth. Esto se explicaría de esta manera: debido a que los globos no están presentes sino que los reconocemos en una superficie pintada que no es *literalmente* globos, lo es *metafóricamente*. En ese sentido, inconsistente por cierto, el arte es metafórico o pone de relieve un contenido —representándolo— metafóricamente. La segunda idea de metáfora es de mayor densidad y se imbrica en una trama más extendida y mucho más digna de atención. Tiene que ver no tanto ya con lo representado («globos») —aliándose a las propiedades no contenidistas de las que ya hemos hablado— sino con el *modo* en que el artista configura el medio de la representación (de tal suerte que los «globos» se identifiquen con unas «tetas femeninas»). La metáfora es así, concerniente al *cómo* de la representación, imbricándose necesariamente en el corazón del arte¹⁴⁷. Danto: “Entender la obra de arte es captar la metáfora que —me parece— siempre hay en ella”.¹⁴⁸ Danto ubica la metáfora —para pasar a examinarle su estructura interna— dentro del margen de los contextos intensivos, y si bien es cierto, la metáfora¹⁴⁹ tiene una “estructura *intensiva*, siendo uno de los rasgos de tales estructuras el resistirse a la sustitución por expresiones equivalentes”¹⁵⁰. O sea que, propio de estos contextos es que tienen restringida la sustitución sinonímica y/o las paráfrasis. Con el ejemplo de Freymuth, si «las tetas» son definidas como «las glándulas mamarias» y en la obra sustituimos «los globos son glándulas mamarias» acabaríamos por disolver la preciada carga retórica que su autora conjugó y que gracias al contexto cultural, a las connotaciones incómodas que codifican el sentido de «tetas», en contraste con el dominio médico, psico-social, moral y religioso. Es el aprovechamiento o la “transferencia” de estas connotaciones lo que regala a la representación de Freymuth un sitio entre las

¹⁴⁶ A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 243

¹⁴⁷ La estructura de la metáfora aparece en la obra de alguna manera independiente del contenido de la obra; por eso es que una mera representación que tuviera en contenido que la obra tiene, no por ello sería obra *ipso facto*, esto explica que la “energía de la obra” tiene un “vínculo interno con los rasgos de aquella representación” [A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 253], o sea que no se puede sustituir por otra representación por idéntico que sea el contenido, aún cuando este no es decisivo.

¹⁴⁸ A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 248

¹⁴⁹ Como las citas, las adscripciones psicológicas, los moduladores, y los textos (de los que Danto hace análisis al respecto) compartirían en estructura el ser “intensivos”. A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 257-70

¹⁵⁰ A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 257

representaciones metafóricas¹⁵¹. Y aunque, si bien es cierto, siendo estrictos, que podrían las metáforas ser traducidas,¹⁵² no podrían serlo sin alterar el influjo retórico o el efecto buscado, es decir, si no se quiere tergiversar o destruir el efecto (o el hechizo) que se busca excitar en el espectador. Esto, de cuajo, descarta el hecho de que el valor de las metáforas resida en su verdad. De hecho, al hacer la sustitución sinonímica o el parafraseo, como antes, vemos que la verdad del enunciado como tal se conserva. La metáfora tiene que ver con *cómo* se muestran las cosas. Y ese *cómo* es de índole retórico, persuasivo, sugestivo o seductor, para conseguir imprimir un efecto en el que es testigo y participe en la construcción de la metáfora. Danto está de acuerdo en que el propósito de la retórica en general, como de la retórica que hay en el arte es el de “generar actitudes”.¹⁵³ “Es difícil concebir un arte que no albergue en alguna medida la voluntad de producir algún efecto”,¹⁵⁴ declara Danto. La tarea retórica es sobre todo persuasiva, provocativa, o una en tanto otra. Suscitar en el espectador una respuesta acorde con lo que trama el discurso del artista. Así, la audiencia, no sólo se ve obligada a identificar de qué se está tratando, a cerciorarse de que sea verdad o falsedad lo que tiene sugerido, sino que responde ante ello con determinada actitud, con ira, coraje o indignación, con parsimonia o solemnidad, con alegría y paz, con excitación y deseo, con miedo o angustia, etc., dependiendo de cómo el artista haya modulado y sugerido lo que expresa en lo que su obra muestra metafóricamente. La actividad artística, en tanto actividad retórica, es sugestiva, encierra la intención de despertar determinadas actitudes o modos de ver¹⁵⁵. En uno de sus libros más recientes, *El abuso de la belleza*, Danto caracterizaba, con una distinción entre las *cualidades semánticas* y las *cualidades pragmáticas* del arte, la retórica (metáforas incluidas) junto a las propiedades estéticas, v.g, dentro del rubro de la *pragmática* de la obra (distinción útil por lo demás para entender el papel jugado por la metáfora en tanto tropo retórico). Mientras que la semántica tiene que ver con el objeto de la representación, con el *aboutness*, la pragmática tiene que ver con lo que el sujeto de la representación busca causar (provocar) que *sientan* los que están a la espectancia de su obra.¹⁵⁶ Pero entonces, este aspecto pragmático que abandera la metáfora, por su misma estructura, vimos ya, se deslinda de toda preocupación por ser un asunto de referencialidad o de verdad, y se centra en uno de *efecto*, de *afecto*; es esa su primordial razón de ser.

Explícitamente, pues, Danto se colocaría en el bando de los que definen la metáfora de lado de la pragmática y no de la semántica, y no únicamente por su característica función perlocutiva sino muy

¹⁵¹ A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 215

¹⁵² A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 270

¹⁵³ “Puede que uno de los principales méritos del arte sea menos representar el mundo que hacerlo de tal suerte que su visión suscite en nosotros cierta actitud y una determinada imagen”. A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 241

¹⁵⁴ A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 242

¹⁵⁵ A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 244

¹⁵⁶ A. C. Danto, *El abuso de la belleza*, pp. 176. Igualmente en este análisis Danto insertaba la belleza y las cualidades estéticas características, concernientes a la pragmática de la obra, que relacionan la obra con una respuesta emotiva de sus receptores.

claramente porque sitúa el mecanismo para su comprensión del lado de las intenciones del autor. Así, no es, en el fondo, que una expresión tenga necesariamente al menos dos acepciones (de ahí que la metáfora no implique una ganancia en términos semánticos; en términos semánticos el valor es el de su transfiguración, pero neto al fin y al cabo), sino que a ésta misma puede dársele dos o más usos que varían en función a un contexto (el literal y el metafórico). Uno de estos usos nos regresa, con un grado alto de obligatoriedad, a comprenderlo bajo el conjunto de reglas gramáticas y semánticas, y el otro, más permisivo, bajo códigos lingüísticos que marcan flujos de conductas en un contexto o sociedad determinada (que a su vez reclaman ideales, formas de convivencia y definiciones del mundo). En sí, explicar los procesos y mecanismos que le permiten al público acceder a las intenciones del autor de la metáfora, tiene que ver, de nueva cuenta, con el medio de que éste se ha servido para transmitir sus contenidos. De la interpretación de la metáfora a la interpretación de la obra. Como he ya dicho de la metáfora, ésta se caracteriza ante todo por ser una ruptura o una disfunción que disloca el discurso (sea visual, lingüístico o del orden en que se le reconozca). Y es precisamente en este conflicto o disonancia a partir de la cual se ve motivada la interpretación de la obra. Un público espectador incitado por esa especie de anomalía, de absurdo manifiesto, de violación categorial y, sobre todo, de falsedad literal, que pone en marcha su competencia asociativa, intuitiva, emotiva e intelectual, para apresar las intenciones de quien ha articulado de ese modo lo que pretende significar. En Danto además, —alcanza a leerse entre líneas—, sí cuenta el significado literal, si no para ser traducida la metáfora y exportar algún contenido cognitivo, por lo menos como medio o trampolín para trazar las posibles líneas de interpretación de la metáfora, núcleo de la obra.

En definitiva, para Danto la metáfora no sólo llega a ser el puntal interpretativo de las obras de arte, sino también, y muy especialmente, el estímulo formal, —me gusta decirlo así—, de la expresión, y por decir lo más, lo que Danto mismo llama “la *energía* de la obra”, que es lo que en últimas vuelve única e insustituible una obra de arte.¹⁵⁷ Por eso, aunque comprender la metáfora que encierra la obra alcance para comprender la obra, esto no implica que la mediación crítica con su interpretación dé para intercambiar la obra por tal interpretación, por más acabada que la interpretación se resuelva ser, ni agota la obra ni la reemplaza. La metáfora es, con esto (como todo lo recogido por la *dimensión pragmática* de la que ésta forma parte), valorada por Danto como ese componente de las obras de arte que recoge una dimensión irreductible (emotiva, afectiva, paradigmáticamente) a la interpretación más juiciosa y exhaustiva (sin que esto obste para la imprescindibilidad del ser interpretada la obra). Con el quiebre que introduce la metáfora o la excepción que representa, ésta comporta el excedente expresivo del arte, irreductible, irremplazable, evitando un acceso epistémico puro y unívoco a la obra. Presentando su contenido bajo un *nuevo* enfoque, la representación artística muestra su objeto transfigurado, sin perder su identidad, pero pasando al mismo tiempo por otro, “dejándose ver de un

¹⁵⁷ A. C. Danto, *La transfiguración del lugar común*, pp. 250. El subrayado es mío.

nuevo modo”¹⁵⁸, consiguiendo mediante este nudo estratégico, *expresar* una actitud hacia lo representado, desencadenando una respuesta (paradigmáticamente emotiva) del lado del espectador. Y, en gran medida, pues, comprender la obra sería ver el significado de la obra revestido por el *estilo* en que fue modelado el medio de la representación, por la actitud que este contenido expuesto expresa y mediante la metáfora que se expresa.

Veámoslo más de cerca. Los globos no se convierten en tetas, sólo son representados-como-tetas, o lo que es lo mismo, “ostentan sus atributos”.¹⁵⁹ Los globos, así representados, son una metáfora de la sensualidad femenina, de su «alegre festividad conquistada no mucho ha», pero a la par, de su vulnerabilidad y fragilidad, de su inseguridad (al fin y al cabo unos globos corren el peligro de reventarse con apenas un toqueo, sin importar su tamaño, “su Grandeza”, es más, es proporcional el peligro de reventarse a la cantidad de aire que se haya soplado en ellos). La que configura Freymuth es una metáfora compleja porque establece la posibilidad de su *lectura*, sin incurrir en un contrasentido o extravagancia que enfrasque o encripte las connotaciones sugeridas con la identificación («los globos son tetas») y el efecto perseguido al unísono de su comprensión, de ida y de vuelta («los globos son tetas» «las tetas son globos»). Compleja es la metáfora que encierra la obra de Freymuth, insisto, porque además, una vez que atendemos al mundo del arte, panorama desde el que su autora produce, podemos perfilar la idea, encomendada en su obra, de que el proyecto feminista y todos los pujidos y cabreos han quedado trancos a la mitad del camino o han fracasado. Los globos-como-tetas evocan el valioso objeto de deseo que han sido las tetas femeninas hasta nuestro presente histórico donde se han hinchado, robustecido, vivificado, voluminado, sensualizado, o lo que sería lo mismo, liberado. Pero también, las tetas femeninas por más que se vistan de fiesta, por más que se rellenen con prótesis (como síntoma de libertad de elección sobre su propio cuerpo, de libertad para el deseo y la satisfacción), no son más que globos frágiles que pueden romperse con un suave testereo, por más inflados y soberbios que aparenten ser. Ahora bien, esta declaración implícita que borda la artista mediante su metáfora, implica, para participar en el proceso de comprensión de la metáfora de su obra, del lado de la audiencia, el conocimiento necesario para mirar unos globos-como-tetas o bien unas tetas-como-globos.¹⁶⁰ Sólo quienes comparten en la cultura estas connotaciones que posibilitan esta identificación, y quienes atienden el *cluster* narrativo que Freymuth tiene detrás, consuman con éxito la metáfora visual, comprendiendo el meollo de la obra.¹⁶¹ Bien pues que la expresión que tan potente es no pueda *localizarse* por otra vía más que a través de la metaforización. La expresión de la actitud que

¹⁵⁸ Francisca Pérez Carreño, *Ibid.*, pp. 212

¹⁵⁹ A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 243

¹⁶⁰ “Para entender la metáfora necesito saber cuál es el uso habitual de los términos [...] y poder contrastar aquello que conozco con lo que no he oído nunca, esto es, reconocer lo nuevo sobre lo familiar y ver la trasposición simbólica que tiene lugar entre”, por ejemplo, tetas y globos. Gerard Vilar, *Las razones del arte*, pp. 145

¹⁶¹ A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 247

encarna Freymuth en su obra tiene también que leerse, pese a la opinión ambigua o contraria de Danto, revisando los patrones teóricos que incitaron su producción, es decir, echando una mirada al mundo del arte (esa agencia extraperceptual, teórica, como Danto define el “mundo del arte”). A través de esta criba, nuestra mirada puede localizar esa expresión encarnada que, por supuesto, se deja ver en la forma. Freymuth invita a ver unas tetas bajo el aspecto de unos globos (y unos globos bajo el aspecto de unas tetas). La metáfora es precisamente esa, mostrar unos globos-comunes-como-tetas, como carne, tan hinchados y exuberantes, para que los deseara cualquiera (incluso otra mujer, en el sentido de tenerlas bajo el vestido o bajo sus caricias), constituyéndose la *expresión* de irreverencia, de atrevimiento, de insumisión; pero a la vez tan frágiles y sensibles, que podrían igualmente ser expresión de decepción, desánimo, desazón, frustración. Los globos se nos muestran como carne, saludables, lúbricos, irrigados, simétricos, firmes, voluptuosos, nada tímidos, pero a la par, hipersensibles, volubles, desinflables, vulnerables, poco resistentes, débiles, desechables, de infortunado destino. Pero esto es difícilmente accesible a una mirada naïv que por simple curiosidad se asoma a esa representación *obscena* de unos globos. ¡Pero aún esta mirada concuerda con que ahí hay algo de obscenidad! ¡En unos simples globos! Pero no irá más lejos. Sin mundo del arte, sin trasfondo de producción, sólo hay impacto, pero no genuina compenetración de la imagen de arte. Y por tanto, en palabras de Danto, tampoco interpretación. Hay sólo degustación gastronómica del objeto, igual como puede hacerse con cualquier otra representación u objeto de ornamentación. En particular, pues, las metáforas del arte están ahí para ser desmenuzadas, examinadas y comprendidas, aunque este examen y esta comprensión nunca sean suficientes para subsumir la obra en ellos. Invita a la comprensión la metáfora, y sin anularla, la desborda, ganando la obra no en univocidad, sino en plurivocidad, no en puridad, concurridas y múltiples visitas de miradas, deseos, y por supuesto, apuestas interpretativas. Más allá de la negativa a que la metáfora comporte un contenido cognitivo, su función la pone Danto en su capacidad para hacernos ver unas cosas como otras. Y aquí estriba su verdadero éxito. No tiene por blanco decirnos qué sea la realidad, sino más bien cómo es o cómo puede ser, estimulándonos a ver algo con un aspecto que en el curso normal de las cosas aparecería de otro modo. Por eso es que la sugestión de la metáfora es inagotable, y no porque sea o contenga un elemento misterioso sino porque se resiste a una naturaleza proposicional y, entre tanto, suscita en quien la interpreta nuevas visiones, generando nuevas actitudes, no del todo previstas por el sistema lingüístico y de pensamiento en curso.

§ 6.7. *El estilo como “modo de formar” la obra y como llave de la autoconciencia*

Para aquilatar la cuestión, Danto, de inicio, remite al núcleo del origen del ‘Estilo’, al *stilus*, —en latín—, como instrumento de escritura que, en el acto, va dejando una especie de marca o huella propia.¹⁶² El *stilus* tiene la propiedad de que singulariza las marcas que imprime, imponiéndoles el modo mismo en que las produce, su carácter, por así decirlo, su unicidad, y por decirlo de otro modo rimbombante, así

¹⁶² A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 281

éste se *expresa*. Por metonimia, entonces, el *stilus* dio lugar al estilo, que no sólo remite, en las manifestaciones en las que de él se habla, remite a ese acto de depositar la rúbrica del instrumento con que se trabaja, sino, y muy especialmente, la rúbrica y el carácter propio, como talante personal, de la mano que lleva el instrumento con que se trabaja. Nos documenta, el estilo, más del ejecutor propiamente dicho, que de los instrumentos de ejecución de que se sirve, aunque en último término pareciera que el primero subsume al último. Y, en el mismo tenor, que la marca del *stilus* nos habla más de sus características (grosor, filo, material, edad), que de las marcas que con él se inscriben; “las maquinaciones del estilo” [Eco] nos informan más sobre la *expresión* del ejecutor, misma con la que reviste y define la sustancia (su objeto) que ha materializado (encarnado).

Aún cuando el tópico del estilo es vasto y nos retrotrae al terreno del arte, hoy no parece tan obviamente privativo y característico del arte, cuando nos damos el tiempo y constamos que la cuestión es planteada en ámbitos como el diseño gráfico e industrial, la moda e incluso la gastronomía. Y no se trata de que el concepto se haya neutralizado tanto al grado de poderlo usar con osada indiscriminación, sino que la apropiación se hizo casi automática en ámbitos estéticos aledaños al arte como el diseño, que no sólo se abrió paso en la cultura siendo producto en serie para el consumo, sino como afirma Penny Sparke, como una difusión del gusto. No es extraño, pues, que nos sorprendamos identificando el estilo inconfundible de Jean Paul Gaultier, de Martin Margiela o de la casa italiana ETRO. Ciertamente, en sus prendas, es como si ahí estuviera la impronta de su carácter, original y exclusivo. Notamos que algo —por más que se trata de moda y que por definición ésta sea efímera— sirve como constante en el trazo, en el punto, en la selección del color, del *print*, de la confección, en la propuesta conceptual que a menudo los respalda. O de Diseñadores Industriales que compenetran sus creaciones con el trabajo de artistas y aspiran a un esmerado esfuerzo por la definición de la forma, que reclama una atención especial, por supuesto, pero más allá de eso, por sustraer el objeto de su término medio y alzarlo hacia el paraíso de las formas expresivas, y de aquí, hablar de su estilo, el tramo es meridianamente corto. ¿Pero, interroguemos, conviene entender en estos ámbitos la noción de estilo tal como corresponde entenderla para el arte? Y aunque esta es sólo una pregunta que permanece como pregunta por no ser el interés central de este trabajo, es crucial, para estudiar el tópico del estilo en las representaciones artísticas, al menos tener bien presente lo multifacético que puede ser este concepto y, por tanto, fino de desentrañar.

Para Danto, —como para Umberto Eco—, el estilo es un concepto de la forma, entendido sucintamente como “*modo de formar*”¹⁶³, y no es que se repele del contenido de la representación,

¹⁶³ Umberto Eco, “Sobre el estilo”, en *Sobre literatura*, ed. Oceano, pp. 172. En ésta misma página Eco afirma acerca del estilo en la literatura: “[...] el modo de formar no atañe ya solamente al léxico o a la sintaxis (como puede suceder con la así llamada estilística), sino en todas las estrategias semióticas que se desenvuelven tanto en la superficie como en las profundidades siguiendo las nevaduras de un texto. Pertencerán al estilo (como modo de formar) no sólo el uso de la lengua (o de los colores o de los sonidos, según los sistemas o universos semióticos) sino también el modo de disponer las estructuras narrativas, de bosquejar personajes, de articular puntos de vista”. Y más adelante comenta: “Hablar del estilo significa,

siendo independiente totalmente de él, sino que es el que reviste tal contenido, el que estructura y conforma. Así visto, no resulta un concepto estéril para extenderlo exitosamente a fenómenos estéticos como el diseño y la moda, (que además son fenómenos que hoy día conciertan un diálogo íntimo con el arte). Tampoco cuando resulta que la originalidad y la autenticidad son un síntoma de este modo de formar, como su producto inmediato, es decir, cuando reporta el *toque único*, por así decirlo, talante, personalidad, expresión, del sujeto en cuestión. Y es que en efecto, Danto mismo identifica el estilo con una suerte de inmanencia en la ejecución (de la representación artística, para sus fines teóricos), capaz de grabar en el objeto una marca de quien ejecuta, que no podría tratarse meramente de una técnica aprendida con “conocimiento o arte”¹⁶⁴, de una acción mediatizada por éstos, sino de la manipulación espontánea de los elementos, de una conjugación que no recurre a fórmulas ni recetarios. Para ilustrar, Danto trae a cuento la distinción entre “acciones básicas” y “no básicas”, que ha tratado en un artículo publicado originalmente en 1965 llamado “Acciones Básicas”¹⁶⁵. Las acciones no básicas —como las cogniciones básicas y no básicas— serían aquellas que cuando *x* hace *y*, hay algo que *x* hace distinto de *y* mediante lo cual se hace *y* —de igual modo para las cogniciones no básicas, que serían aquellas que se sabe mediante otra cosa, o lo que se llama conocimiento doxástico¹⁶⁶. Lo interesante que Danto invita a derivar de aquí es la mediación por la que algo es sabido o hecho. En términos del estilo, éste sería como una acción básica, que prescinde totalmente de mediación, quedando definido así por su espontaneidad, naturalidad o inmanencia. Y despejándole más su territorio, el estilo es eso que *no se aprende*, sino eso mismo con lo que el hombre nace, un *don*.¹⁶⁷ Al contrario de la *manera*, que recurre a métodos, a esquemas prefijados, a recetarios convenidos, o en las palabras de Sócrates, que ocupa de “conocimiento o arte”. Con esto dicho, una cosa es el estilo del escultor escénico español Ivan Prieto o la fotógrafa estadounidense Sally Mann —artistas contemporáneos a los que admiro— y otra el “estilo” de alguien que con su escultura o fotografía trabajara como aquellos. O propiamente dicho, no es que éste último sea poseedor de un estilo, sino que esculpe o fotografía al estilo de Prieto o Mann y eso se traduce mejor en una *manera*, en un pleonismo más que en un estilo. Lo que querría decir que se ha familiarizado con el estilo de estos artistas, ha aprendido adecuadamente el modo en que equalizan la forma y la técnica para manipular el material. Y suponiendo que con su habilidad y destreza lograra

pues, hablar de cómo está hecha la obra, mostrar cómo ha ido haciéndose [...], mostrar por qué se ofrece a un determinado tipo de recepción, y cómo y por qué la suscita. Y para los que estén interesados todavía en pronunciar juicios de valor estético, sólo identificando, persiguiendo y desnudando las supremas maquinaciones del estilo se podrá decir por qué esa obra es bella, por qué ha gozado de distintas recepciones en el curso de los siglos [...]”, pp. 173-4

¹⁶⁴ Danto juega aquí con el ejemplo de Sócrates cuando éste habla de Ion como un recitador de la poesía homérica.

¹⁶⁵ A. C. Danto, “Acciones Básicas” en *Cuadernos de Crítica*, no. 10, 1981, INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS, UNAM

¹⁶⁶ A. C. Danto, *La transfiguración del lugar común*, pp. 285

¹⁶⁷ A. C. Danto, *Idem*.

construir obras idénticas a las de éstos artistas, no por ello serían réplicas que no carecieran de estilo¹⁶⁸, y por tanto, imágenes sin derecho a tomarse por arte. Los rasgos del estilo de estos artistas, como ya hemos dicho, son tales que expresan su carácter, no así los de este imitador que se limita a trabajar a la manera de aquellos. En Prieto o Mann, lo que es fruto de una actividad intuitiva, creativa y no esquemática, —y además podríamos decir edénicamente inocente—, en el imitador es producto de su destreza para dominar el estilo que imita. De igual modo, tiendo a creer, éste es un fenómeno que puede observarse en el ámbito del diseño. Los grandes diseñadores, en la moda como en la publicidad o en los objetos, remueven la forma de modo que ésta retiene algo de lo que ellos son, algo que los define y vuelve especiales. Como si dijéramos que en sus productos quedara estampada su forma de ver, obligándonos a remitirnos a su estilo para comprender a cabalidad su diseño. De modo que también en estos ámbitos puede alegarse que el estilo nos habla y nos prueba de la originalidad, la creatividad, el virtuosismo para generar, de algo que *se trae ya*. No es, pues, un uso meramente coloquial el que se le da al término en estos ámbitos.

Convento que lo que es importante retener es que el concepto de estilo en Danto es de linaje expresivo, es justo lo que se propone rescatar de que en el “modo de formar” queda registrado el carácter de quien forma, la expresión de quien forma y, en última instancia, el modo de ver de quien forma. El estilo de un artista expresa su carácter. Al final el estilo es como un molde o recipiente que reviste de forma el contenido representado, poniendo de manifiesto el modo de ver del artista, exteriorizándolo, encarnándolo. El estilo pues, se apareja con la noción de *farbung*¹⁶⁹, pues resulta ser el modo de ver que *colorea* la representación. Expresando una actitud (o modo de ver) al metaforizar un contenido, a través de una forma *modulada*, así es que se dice el estilo. Danto es de la opinión de que las representaciones artísticas encarnan modos de ver, actitudes, visiones del mundo, bajo las que se expresa un contenido, es decir, las obras de arte exhiben su asunto a la luz de un modo ver que reviste de color la representación.

Eco relata que para Flaubert, “el estilo es una manera de forjar la propia obra, y es ciertamente irrepetible; mediante el estilo se manifiesta una manera de pensar, de ver el mundo”¹⁷⁰. Podríamos aventurar que Danto le da una justificación filosófica a esta magnífica idea de Flaubert, por lo que atinaríamos en festejarlo. Y desde mi punto de vista es esto lo que vuelve atractiva, conspicua y hasta

¹⁶⁸ A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 289

¹⁶⁹ “Frege, al tratar los vehículos del significado, distingue lo que entiende por *Farbung* (coloración)”. A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 235. Y en *El abuso de la belleza* recalca, “El lógico Frege utiliza el término «color» —*Farbung*— para designar el modo en que los términos son modulados por los poetas y eso se aproxima a caracterizar el modo en que, por ejemplo, se emplea la belleza para hacer que los espectadores adopten cierta actitud ante lo que se les muestra”. A. C. Danto, *El abuso de la belleza*, pp. 155 Danto familiariza esa expresión fregeana, adoptándola como trasfondo de lo que en resumidas cuentas fungen las propiedades no contenidistas, como la expresión, la metáfora y el estilo. Ya Frege la había tematizada como ese *uso* que se le da a las expresiones más allá de su “sentido” y su “referencia”, refiriéndose al *cómo* son expresadas, y hablándonos más que del mundo, del sujeto que expresa sobre el mundo.

¹⁷⁰ Umberto Eco, *Ibid.*, pp. 172

exquisita la tesis dantiana sobre el estilo, al pensarlo desde un prisma epistemológico-fenomenológico de la forma, —¿acaso sea este traspatio filosófico lucubrado para las representaciones artísticas lo que aísla el concepto de estilo de otra clase de representaciones y en particular de productos provenientes de fenómenos como el diseño, y lo que lo vuelve exclusivo del arte?

¿Qué significa, pues, que lo que el estilo de las representaciones artísticas hace es encarnar una actitud hacia lo que representa, exteriorizando un modo de ver el mundo? En *La transfiguración del lugar común* Danto dejó asomar la intuición de que el hombre es un “sistema de representaciones”¹⁷¹, queriendo decir con ello, *grosso modo*, que el hombre es lo que se representa o es el modo en que ve el mundo. Y bien, más allá de lo que un sujeto se representa, el modo en que se lo representa, es, hasta aquí, lo que ha entendido por estilo. Considerando, pues, que el estilo de un hombre es el modo en que se representa el mundo o el modo de ver que hacia él proyecta; la estructura de este modo de ver será la estructura de su estilo. “El estilo de un hombre es, por usar la hermosa expresión de Schopenhauer, «la fisiognomía del alma». Sobre todo en el arte, es a esta fisiognomía externa de un sistema interno de representación a lo que considero que remite el estilo”,¹⁷² concluye Danto. Concretamente, para Danto, uno de los más loables méritos del arte consiste en llevar desde el interior hacia el exterior, sensiblemente hablando, los modos de ver o de representarse el mundo. Y este es el principal poder de enclave que introduce el concepto de estilo. Si el estilo es un modo de ver, —que no tiene por naturaleza verse inmediatamente a sí mismo—, las representaciones artísticas son exteriorizaciones sensibles de modos de ver, *dándonos* la posibilidad de aproximarnos *a ver* lo que comúnmente no es visible, o sea, un modo de ver el mundo. Regalándonos la posibilidad de la distancia y la perspectiva. Como creyó efectivamente Hegel, y Danto haría eco después, el arte es una forma de conciencia, la exteriorización de un modo de representación en que el hombre se ejemplifica a sí mismo y en él o a través de él, se conoce¹⁷³. Para instruir mejor este movimiento de la representación que hace la

¹⁷¹ A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 290-1

¹⁷² A. C. Danto, *Idem*.

¹⁷³ Pero sería muy limitado no reconocer, no obstante, que la ciencia, la religión o la política, por ejemplo, hacen lo mismo (como Hegel lo puso de manifiesto dejándole al arte, con su estatuto de sensible, la tarea de manifestar el espíritu y en él éste mismo conocerse). ¿Qué es lo que, más allá de ser un objeto sensible, hace especial al arte, y lo carga de valor frente a estas otras esferas culturales que cumplen igualmente con una función cognitiva? Gerard Vilar escribe en *Las razones del arte*: “Aperturas de mundo se producen continuamente y en muchos ámbitos —en la ciencia, en la política, en la religión, etc.—. En esto el arte no parece distinto de otros lugares en los que al abrir mundo se plantea una pretensión de inteligibilidad, como cuando un político propone reconocer un derecho universal a la reproducción o un científico plantea por primera vez una teoría sobre los quarks o los agujeros negros. [...] En este sentido la obra se nos presenta primero con una pretensión de inteligibilidad (dice ¡atiéndeme, que tengo sentido, compréndeme!) y luego ya podremos ver cómo este sentido se relaciona con lo fáctico, lo normativo o lo estético (es decir, ¡luego ya verás si soy verdadera, buena o bella!).” pp. 148. Y no hay más de dos salidas, o la función cognitiva del arte es de una naturaleza especial o lo es como los otros ámbitos la cumplen. Vilar se decanta así: “En el arte no se produce una apertura de mundo cualquiera sino que [...], el arte nos abre a las posibilidades de la experiencia, nos abre un mundo de mundos posibles [...]. [M]ás allá de su significado singular, lo toda obra de arte nos comunica es ante todo que en cada obra hay una «apertura de la apertura del mundo» no sólo

conciencia Danto alude a la estructura de las creencias, que va más o menos como sigue. Cuando *p* cree que *q*, es necesario que crea a la vez que *q* es verdadero o que se relacione con *q* como si éste fuera verdadero. De lo contrario incurriría en una contradicción insalvable, chocando irremediabilmente en la práctica. Y es, pues, en la práctica donde se constata la prueba que respalda lo anterior. Comúnmente no se va diciendo por ahí «creo que *q*», «creo que *r*», «creo que *s*», como un modo de ser típico en el mundo. Esto implica que sencillamente actuamos dando por supuesto que *q*, *r*, *s*, son verdad, y que el mundo es así. “Por eso nos referimos en nuestra práctica más al mundo que a nuestras creencias, y tenemos la impresión de que describimos la realidad misma (en lugar de estar haciendo una confesión)”.¹⁷⁴ Acá ocurre que mientras que *p* no puede creer *q* y tenerlo por falso a una, sí puede creer, de «*r* que cree que *s*», que *s* sea falso, sin ninguna contradicción. En tanto que *r* configura el mundo creyendo *s*, su creencia es sobre el mundo y a él refiere. Así, *p* puede calificar, sin contradicción, que el *s* que cree *r* es falso, porque es estrictamente al mundo, configurado *así*, a lo que *p* se refiere con su acusación. Esto nos devuelve a la cuestión del “medio”. Las creencias son-el-medio, a través de las cuales *p* configura el mundo, a través de las cuales se lo representa, y son *transparentes* (invisibles) para él. Igualmente con *r*. Pero “el medio” de *r*, —sus creencias— para *p* es *opaco*, ya que no configura el mundo a través de *s*, y por tanto, no lo ve ni actúa a través de él, sino que más bien lo ve-a-él. “En este aspecto mis creencias son invisibles para mí hasta que algo las vuelve visibles y puedo verlas desde fuera”¹⁷⁵. Esto es inseparable de lo que ya se apuntó antes, al mismo tiempo refiriéndonos al medio de la representación, de la estructura de la conciencia. La conciencia es conciencia de objetos, se representa objetos, pero no se representa a sí misma como objeto al modo en que se representa sus objetos. Tiene que salir de sí misma y, por así decirlo, ponerse en perspectiva para verse-a-sí. En menos palabras esto es, pues, lo que el arte consigue, exponer como objeto lo que comúnmente es puro-sujeto, el modo de ver de la conciencia. Volcar hacia el exterior lo interior, darle apariencia o cara visible al interior secreto de las representaciones. Representar la representación que tenemos del mundo, y así, *devolvemos* (como reflejo) el modo de ver el mundo. Como quiera que sea, Danto pone en consonancia, en una compenetración impresionante, el concepto de estilo con el de medio. Percatémonos, es tal cual si el *estilo* consistiera en esas cualidades *expresadas* —puestas en el exterior y visibles desde fuera en las representaciones artísticas— de lo que una vez fue interior invisible, modo de ver el mundo, *medio*.

una visión del mundo sino la visión de la pluralidad de las visiones del mundo”. pp. 149-50. El arte no sólo invita a comprender lo que ahí se está tramando en términos semánticos, sino a dialogar con ello como una posibilidad de posibilidades de comprensión y conocimiento.

¹⁷⁴ A. C. Danto, *Ibid.*, pp. 292

¹⁷⁵ A. C. Danto, *Idem*.

Conclusiones

A lo largo de esta disertación me propuse analizar las nociones centrales que ocupan la definición del concepto del arte sugerido por Arthur Danto. Me limité, en la presente investigación, a enfocar las nociones que convenientemente han llegado a ser materia de las discusiones contemporáneas más candentes acerca de la naturaleza del arte. Desde la reformulación del concepto de *mímesis* y su reinserción en la trama de las representaciones; su aplicación, como modelo heurístico, del experimento de los “indiscernibles visuales”; el recorrido por las así llamadas *condiciones necesarias* de existencia del arte como el “ser sobre algo” (*aboutness*) y el “encarnar su significado” (*embodiment*), cruzando por la problemática y sobradamente acusada noción de “mundo del arte” (Artworld).

Aunque no sin problemas, el aporte principal de la teoría de Danto tiene que ver con haber ofrecido una definición en términos de condiciones necesarias y suficientes. Y obviamente, más allá de su verdad filosófica, la resonancia de sus más notables tesis a la hora de examinar y explicar el fenómeno del arte en el horizonte contemporáneo.

Primeramente, la novedosa actitud de encarar el problema de la naturaleza del arte a través de la vía del experimento de los indiscernibles visuales, que aunque ha presentado un sinnúmero de opositores que le refutan por su supuesto “carácter contraintuitivo”, no deja de ser sugerente y ensambla bien a la hora de trabar conversación con los problemas actuales de la *apariencia* en el arte. Esa idea, sofisticada todavía para algunos, de que dos objetos que se presentaban minuciosamente indiscernibles a la vista, pero que sus identidades diferían profundamente, en su *ser* y en su *aparecer*, al formar uno parte del *mundo del arte* y el otro permanecer intacto en el *lugar común* de la *realidad*, y de que pudiera imaginarse indefinidamente la posibilidad de este acontecimiento en lo sucesivo del acaecer del arte, no es, para mis adentros, ni arriesgada, ni descolocada, ni filosóficamente ociosa. No profana ninguna de nuestras intuiciones ya aceptadas en nuestra relación inmediata con el arte. Finalmente, el problema de la indiscernibilidad visual planteado por la evaluación de Danto, está presente en gran parte de las discusiones sobre la autenticidad y el valor de lo contemporáneo, en más de un ámbito de la cultura, más o menos desde la década de los sesenta. Indudablemente ya hoy asistimos a una época plagada de imágenes, pero sobre todo de imágenes con gemelos idénticos; de plagios, de apropiaciones, de histriones bandidos, de competidores por el parecido, de regularidades y estandarizaciones de fábrica, de simulacros vendidos y representaciones vacuas. En este panorama no cabe, pues, manifestarle escándalo a la propositiva tesis de los indiscernibles de Danto, pero tampoco cabe, considero, tratarla de *naïve* o ya superada.

En cuanto a los presupuestos epistemológicos que normalmente se ponen de relieve a la hora de dar cuenta de la percepción al modo como lo hace el experimento propuesto por Danto, ya se ha tratado con amplitud el trasfondo teórico que sustenta dicho experimento y el extremo opuesto que disputa con éste. En Danto, el peso que tiene el tema de la indiscernibilidad perceptiva se remonta a la conclusión de que el arte no puede identificarse por simple inspección visual. Su punto es que si las condiciones del experimento de los indiscernibles se aceptan, entonces el arte no puede ser definido en

términos perceptuales. Y dado que ningún conocimiento ni ninguna interpretación es capaz de penetrar la percepción, en el modelo de Danto, ésta no se modifica, ocluyéndose la posibilidad de tenerla como criterio para establecer las diferencias entre el arte y lo que no lo es. He trabajado, como principal adversario de este proyecto, la teoría de Richard Wollheim que estima la cara opuesta de la moneda: la percepción no escapa de ser permeada de los contenidos del lenguaje tales como el conocimiento e interpretaciones de objeto, mismos que se inyectan en la percepción o son inseparables de ésta en la medida en que la codifican, la modelan y la alteran. Lo que viene a ser lo mismo que decir que menor o mayor conocimiento en nuestros esquemas conceptuales, envuelve el factor de modificar una percepción más primitiva, si no es que de removerla. Fue en este marco que inserté la discusión sobre los presupuestos epistemológicos acerca de la percepción.

Mi postura se deja apreciar en el esfuerzo de moderar la severidad de ambos enfoques extrapolados y excluyentes entre sí. Si Danto protestaba contra el *internismo* de Wollheim acusándole de ignorar el rol justificativo de la percepción en la adquisición de conocimiento, mi disertación argumenta a favor de que Danto mismo comulga con cierta versión de internismo para apoyar la caracterización que hace de la experiencia del arte. De hecho, Danto no para de exhibir su idea de que percibir una obra de arte es siempre ver un objeto bajo una interpretación, por tanto, no sólo no podemos prescindir de una teoría del arte para reconocerle entre el resto indiferenciado de representaciones, sino que es a ésta, en conjunto con un conglomerado de conocimientos especializados, a la que le debemos la justa separación entre las obras de arte y los meros objetos cotidianos. En este sentido, la experiencia concomitante de *ver arte* es modelada bajo la tutoría de una particular interpretación bajo la que el objeto es percibido. He convenido, pues, que la mejor salida al problema de la indiscernibilidad (del tipo que Danto mantiene) no es respondiendo desde la trinchera contraria –la de Wollheim por ejemplo–, sino admitiendo un grado necesario de indiscernibilidad. Hoy, con la hermenéutica y la psicología de la Gestalt detrás, no puede seguirse sosteniendo acérrimamente una postura dura e intranspasable de indiscernibilidad perceptiva (que ni el mismo Danto esgrimió). Pero tampoco puede deshacerse así como así. Para esto he puesto en sincronía el argumento de la profesora Ma. José Alcaraz que rescata el papel justificativo de un objeto (de frente a *sus* interpretaciones) que con una posición como la de Wollheim no tendría lugar. Efectivamente, la percepción está penetrada por conceptos y estos modifican lo que en cada caso vemos, pero si no se consiente un grado de indiscernibilidad, entonces estos conceptos que se articulan en diferentes redes interpretativas o versiones *del* objeto, ¿son, al fin, de *qué* objeto? Para que una versión o interpretación, que en cada caso penetra y modula la percepción de cada objeto, sea versión o interpretación de *un* objeto, tiene que poderse identificar ese objeto con una relativa autonomía de sus interpretaciones, si no, no hay razones para seguir arguyendo que esas interpretaciones son *suyas* y no de *otro* objeto. En mi opinión, si el dispositivo de los homólogos indiscernibles ha de conservar su plausibilidad y efectividad heurística es en torno a la naturaleza del concepto del arte. Ya que no llegamos a definir lo que sea el arte por medio de ningún artilugio de exclusividad perceptiva. Su naturaleza no es meramente perceptiva. No se aprende a ver

arte, a identificarlo y mucho menos a juzgarlo, con la cómoda aprehensión de sus cualidades ostensivas y sensibles. Las distintas formas de presencia sensible no son decisivas para el estatuto artístico de un objeto; sino más bien los distintos tipos de concepción y de interpretación involucrados en la obra. Sostengo pues que el experimento de los homólogos indiscernibles toma su valor del hecho de servir como estrategia, como herramienta esclarecedora. Más allá de presentar una situación necesaria, toca aspectos ineludibles del arte, cosas que se ven diariamente en ferias y galerías: que el estatuto de arte está significativamente vinculado más con sus procesos generativos, los márgenes plásticos, poéticos, ideológicos y estéticos que a la mera presentación degustativa de su apariencia. Y, finalmente, que cómo luzca un objeto es un factor insuficiente para decidir si lo que tenemos en frente es, de hecho, una obra de arte o algo que podría serlo pero, en definitiva, no lo es. Aún así, adviértase que de aquí, al entender de Danto, no se colige –como ya mucho se le ha mal ayudado– que las propiedades estéticas sean intrascendentes para la comprensión de la obra. Que Danto las haya puesto al margen de las condiciones de necesidad y suficiencia para el armazón de su concepto no indica que no figuren en la ardua empresa de su comprensión e interpretación. Asunto éste en el que abundé notoriamente al interior de este trabajo. Cuyo alegato principal sigue apelando a la ya discutida labilidad del criterio perceptivo. He dilatado, tal vez hasta el cansancio, mi postura sobre este debate, decantándome abiertamente por desestorbarle de un plano primordial al concepto del arte, el criterio estético. Éste no adelanta ni resuelve el problema de la demarcación, en un mundo del arte donde se ha vuelto demandante e insidioso. Propiedades estéticas se le encuentran a innumerables fenómenos culturales, hasta a artefactos otrora mundanos y banales. De hecho, el esteticismo es, podría decirse, con Yves Michaud y Mario Perniola, el horizonte dominante de nuestra época. Nuestra época se regodea plácidamente en el estanque que ahoga sus productos en cualidades estéticas. De objetos diseñados se abarrota el mundo, de imágenes se infesta. Y del otro extremo, más allá de las altas esferas de la cultura (lo que por ello se entienda), la cultura de masas también comparte este requisito, y lo adoctrina, lo impone. No sólo es el mundo del “todo aparece” sino del ambicioso cuidado del “cómo aparece”. Intereses aparte, la cultura mediática, a mi modo de ver, irrumpe encajosamente en las conductas estéticas. Impone el canon de conductas; no me resisto a aseverarlo. Una estética pormenorizada y vacía, lo será cosmética y glamourosa, ante todo enclenque, pero promoción estética al fin. El importe estetizado de lo circundante alcanza el peso que no tuvo nunca antes, primero porque el arte, siguiendo a Danto, logró desembarazarse (emanciparse) de su perentoriedad apariencial, y segundo, por la conveniencia del interés instrumental que se persigue vertiginosamente en el mercado. En este contexto, ¿dónde cabe, con toda coherencia, oponer de contraste las propiedades estéticas del arte al resto de los objetos de la cotidianidad, cuando éstos suelen ser, incluso, platillos de saboreo más vistosos y seductores que el arte? Sin embargo, mal se le ha interpretado a Danto cuando se dice que ha errado al destituirle al arte su factor estético. La obra de arte está investida de propiedades estéticas, pero no sólo, sino estilísticas, retóricas, expresivas, semánticas, mismas que la dotan del valor que posee. Pero, para Danto, ninguna de estas propiedades, a la hora de querer comprender y criticar la

obra, se vale por sí misma sin la interpretación densa de la obra. Efectivamente, en Danto, es al reino del significado a lo que en arte, su ser le debe tributo y pleitesía.

Haber resuelto que la definición del arte no podía ponerse en términos estrictamente perceptivos, es decir, que el aspecto de los objetos no podía ser el responsable de la condición artística, condujo a Danto a exponer, en un primer intento, que el carácter diferenciador de los objetos artísticos era su “naturaleza teórica”, es decir, la idea de que no puede haber arte sin que sus objetos sean soportados por una atmósfera teórica que proporcione una determinada concepción del arte, o sea, un “mundo del arte”. Danto le delegó dos potentes funciones a esta noción con la que remataría los cabos complementarios de su teoría: una ontológica; la otra epistemológica-hermenéutica. Ontológica porque es al mundo del arte, a ese clúster de teorías e historia del arte, a quien el arte debe su existencia. Sin ellas sería improbable. No se habla de un campo de objetos para el que todavía no poseemos su concepto, dicho con otras palabras, se percibe *x* en relación con un código o convención. Epistemológica-hermenéutica, porque igualmente, sin mundo del arte, la comprensión de las obras particulares y su inserción en la historia del arte así como su discriminación, se volvería inconsecuente y sería arbitraria. Gana en coordenadas la obra. Esta segunda función subraya el “ser interpretable” del arte. Y el *díctum* es: le es analítico al concepto del arte convocar a la interpretación. Pieza esta de la interpretación nítidamente coleccionable para que Danto enderezara la que a entender suyo compone la primera condición necesaria del concepto del arte: el *aboutness* o “ser sobre algo” o “ser una representación”. Las obras de arte son representaciones, y ésta constituye la primera pauta para identificarlas. Automáticamente se desprende de aquí la necesidad incontrovertible de ser interpretadas las obras. Se le ha cuestionado a Danto el haber exigido a la interpretación de las obras con respecto a que su contenido (aquello susceptible de interpretarse) es descodificable necesariamente en términos del lenguaje natural; por más encriptado que estuviese el contenido de una obra, éste puede en principio externarse por la labor crítica. Es innegable que este aspecto del proyecto dantiano es el más ambicioso y, concretamente, que su aseveración más temeraria (de ahí que más criticada) es la de la necesidad de una atmósfera teórica para la existencia del arte. Y es que para Danto, la teoría como la fe en el cristianismo, es constitutiva no especulativa, además de que comporta un filtro de garganta angosta para asegurar el reconocimiento y valoración de las representaciones artísticas. Este es, pues, sin duda, el territorio de la crítica artística.

El sobrepeso que Danto ha conferido a la teoría e interpretación artísticas (“mundo del arte”) es central y decisivo y, con ello entonces, la labor crítica adquiere un papel elemental a la hora de la identificación y discriminación de las obras. Se sabe que Danto aboga por una interpretación paradigmática de las obras, la que se ciñere sucintamente a la interpretación generativa del artista, y que es a la crítica a quien toca desentrañarla. El artista no es, pues, un ente aislado de la vida y los acontecimientos históricos circundantes, y una buena forma de acceder a sus intenciones se convierte en analizar las correspondencias de su arte con los intereses del entorno y el modo en que se inserta en el mundo que le ve nacer, acompañado, por supuesto, de la trama histórica y teórica en materia de arte

que soporta sus pretensiones de inteligibilidad así como de esteticidad, etc. Pero para esto, aduce Danto, se necesita un bagaje, hace falta contar con una copiosa dosis de conocimientos especializados. Hace falta la astucia de un perito que descifre un lenguaje muchas veces jeroglífico. Y es en este escollo donde podemos acomodar una crítica, aunque véase, no precisamente a la filosofía defendida por Danto, sino a la praxis artística de nuestros días. A mi ver, es en verdad una virtud del proyecto dantiano el que haya desvanecido el poder de la facultad del gusto como prisma genuino a través del cual las obras adquieren su valor y se interpretan (y/o se reconocen) y también que haya condensado la interpretación (paradigmática) de una obra en una comunidad (¿élite?) de individuos versados en materia de historia y teoría del arte con suficiente instrucción como para poner en perspectiva histórica la obra y adjudicarle las identificaciones y predicados coherentes con su génesis. Respecto al gusto, es una virtud de su teoría el haberlo desplazado, porque desde la perspectiva de las teorías que lo centralizan, el gusto impone la fundamentación del arte y sus reglas, mientras que a mí, —apegado al veredicto de Danto—, me parece exactamente lo contrario: pienso que eso que llamamos gusto se gesta y se ciñe al interior de un universo de reglas artísticas y prescripciones estilística y poéticas, instituidas por colectividades no por individuos aislados. Ahora bien, en cuanto a la idea de los “críticos paradigmáticos”, lo plausible o rescatable es que plantea la importancia de no desviarse en laberintos que pudieran no estar al alcance del artista, fuera de su incumbencia de trabajo, condicionado siempre por limitantes históricas y de pensamiento (su “mundo del arte”). Dicho sea de paso que no es el “buen gusto” lo que vuelve expertos a los críticos, ni tampoco es que lo tengan como un don de nacimiento, sino la inmersión en el entramado artístico, la sutileza para establecer vínculos y conexiones históricas, el dominio de los márgenes de producción, los horizontes históricos, la perspicacia al analizar contextos de recepción, el cuidado de lo que atiende y a lo que responde la obra, sobre todo en sus operaciones poco explícitas, y, de parejo, la instrucción en materia teórica y/o ideológica, círculo en que se incrustan las obras, etc. El artista delimita el perímetro de la interpretabilidad de la obra e incluso selecciona la audiencia a quien dirige su obra, al menos una parte de ello, y esto está más al alcance del docto que del curioso novato o, en la mayoría de los casos, del marginado. Me temo que la tesis de Danto es feliz, pero con su matiz respectivo de por medio. No es Danto quien se equivoca en su descripción del contexto por el que atraviesa el arte, es el arte el que vacila en el precipicio de sus repetidas crisis; pero, por perseguir un esencialismo filosófico, Danto elasticó tanto sus nociones, y en este respecto no pasó a ser la excepción. Para mí es indudable que el arte tenga su carta de presentación en una convocatoria a la interpretación; el arte azuza el sentido, más allá de la pura y simple receptividad sensorial. Y también me es indudable que en los últimos dos siglos de supervivencia se ha vuelto, —agudizándose como síntoma de una enfermedad crónica—, un asunto de especialistas y conocedores, volviéndole la espalda al público y desinteresándose por la comunidad (communitas). El arte cada vez hace menos comunidad, me refiero al gran arte, que congrega menos o no congrega, en el sentido de que dejó de ser un asunto de interés público, como denunciara Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*. ¿Se requieren peritos en materia de arte para identificarlo y desentrañar sus sentidos? Hoy más que ayer, sí. Pero esta

es una tesis que no debería extenderse con la soltura con que Danto buscó hacerlo hacia todas las épocas del arte. Danto falló al quererle asignar esta dimensión interpretativa, cognitivista e hiperintelectualizada al *arte de antes de la era del arte*, cuando con la noción de “mundo del arte” había pretendido, a mí entender, evitar deslices de anacronismo de semejante fortuna. Le asignó una responsabilidad que aún no le competía, que estaba fuera de sus parámetros reales. Aunque la reconoció, Danto pasó por alto la relación de aquellos hombres del pasado con sus imágenes, escamoteando que el arte es un asunto apenas de ayer. El arte, propiamente hablando, y sobretudo el arte producido en nuestros días ha estrechado sus condiciones de existencia. Mientras que aquellas representaciones existían y tomaban su valor de la usabilidad y el servicio que prestaban a la magia, a la religión y a la política. Era la presencia divina o sobrenatural que hacían acontecer, y por la inmanencia, inminencia y plenitud con que la hacían acontecer, la misión por la que se las tenía como *importantes* entre ellos. Es llamativo e irrisorio cómo el arte *importante* de última hora es el arte de las masas, el que participa del flujo hipermediático y es brazo fuerte del mercado, con función y utilidad latentes, con vasto poder de congregación, un arte domesticado y domesticador, en una palabra, servicial, ya no de la magia, sino de la ausencia de magia, si se quiere. En cambio, las representaciones del mundo del gran arte, y mucho más del actual, se abarcan en una lista de correspondencias teóricas y digresiones doctas y especulaciones de estilo que apenas si son llamativas o atractivas, menos aún poderosas, y cuando lo son, es apenas para unos cuantos. “Adecuadas para el juicio”, subrayó Hegel ya en el siglo que le tocó vivir. Otra fue la era del arte que unificaba, como medio genuino de transmisión y por tanto de congregación. A nuestras obras, las obras de hoy, urge descodificarlas, pues han devenido signos [Baudrillard, Debray]; a aquéllas más antiguas, símbolos, había que reverenciarlas, adorarlas, y ofrecerlas en rito y ceremonia. De unas hay que convencernos; las otras convencieron. Unas son dominadas; otras dominaron. Por eso es que al exaltar la exigencia interpretativa (y con ello la noción de “mundo del arte”) en los términos intelectualizados en que fue diseñada por Danto, y al estirla a esas otras eras de la imagen que no conocieron más que su poder simbólico y de reunión religiosa y política, donde no practicaron con ellas cosa distinta a la idolatría [Debray], Danto falla categóricamente y todo por perseguir afanosamente un esencialismo imposible.

Todavía un asunto más concerniente al “mundo del arte”. Convenimos igualmente, en cuanto al tema de la identificación e interpretación artísticas que no son incontestablemente dependientes del mundo del arte. Danto incide en un nuevo exceso cuando concluye que es necesario un mundo del arte para que existan identificaciones del tipo «esas pinceladas son globos» (recordando nuestro ejemplo de la obra *Balloons* de Rose Freymuth). Nuestro argumento alega que en la medida en que las imágenes extraartísticas desbordan los márgenes de las representaciones artísticas, en tiempo y número, que deba existir un mundo del arte para realizar identificaciones exitosas como la anterior, es una condición ahorcante e insostenible. No se sigue que de identificar en una representación, —apoyada en el «es» no atípico que Danto propone—, su contenido y su medio material, ese simple acto lingüístico la convierta *ipso facto* en una representación artística, ni que dicha identificación dependa forzosamente

de un clúster de teoría. Pasa que contamos con la facultad para *ver* formas de *algo*. Pudiendo aplicar un sinnúmero de identificaciones a todos los casos de representaciones sin que por ello le concedamos una especificidad artística a cada una. No todas las representaciones son artísticas, luego entonces, no todas las identificaciones que se llevan a cabo sobre el conjunto que las representaciones abarcan, es abarcado, a su vez, por un mundo del arte. La identificación «son globos» es aplicable a la correspondiente representación en el lienzo de la californiana sin la necesidad de apelar a ningún mundo del arte que la sustente y sin la suficiencia para subsumir el lienzo en la categoría de obra. No obstante, y por lo visto, este podría ser el punto de fuga para seguirle otorgando seriedad y pertinencia a la noción de “mundo del arte”, y es que a la identificación le resta la adscripción a cierta práctica o uso del lenguaje que establece que los globos comparten connotaciones con los «pechos femeninos» y que tomados así, disparan reacciones provocadoras y de groseros modales. Lo que es lo mismo, pues, que poderla tomar como una metáfora y desmentirle su carácter literal. Pero para esto, para conectar la simbología de la sexualidad femenina generada al interior de unas fronteras de usos y empleos con la narrativa y la postura crítica que la artista suscribe hace falta volver a apostar por la necesidad de un mundo del arte, de lo contrario se obviará o relativizará el significado denso de su obra. Es justamente a eso a lo que aludía en el cuerpo de este trabajo con que es hasta cierto punto razonable que podemos prescindir del mundo del arte (como *background* de teoría) para lograr exitosamente identificaciones del tipo «esas pinceladas son globos» o «esas pinceladas son tetas» (las convenciones que permiten saltar de una a otra sinónimicamente desbordan el circuito del arte y la mayoría de las veces son independientes de él); pero cuando estas mismas identificaciones se inscriben al *background* del mundo del arte, se cargan de un sentido distinto. Con Freymuth, p.ej., se inscriben en el marco de una protesta o de una actitud de cínico atrevimiento e irreverencia, pero a la vez de desencanto, desilusión, frustración, enarboladas en una representación de factura intencionadamente artística, lo que significa mínimamente que obedece a pretensiones técnicas, estéticas, poéticas, estilísticas de la plástica contemporánea y que sugieren ver la representación con ojo crítico y no sólo con la vulgar placidez que se jacta de reconocer «tetas femeninas en unos globos inflados». Son expresiones las que encarnan las representaciones artísticas, expresiones que se exteriorizan metafóricamente.

No contentándose con representar, las obras encarnan su objeto del representar. Además de poseer un significado (*aboutness*), encarnan ese significado (*embodyed meaning*), y lo encarnan, comúnmente, expresando una actitud o un modo de ver (un punto de vista) hacia ese significado, que se pone de manifiesto de un modo metafórico. Como puede verse se forma aquí un nudo inextricable. El tema de la metáfora en Danto, como nódulo interpretativo de las obras, ha sido subestimado tal vez por la acusada laxitud con que lo trabajó. Y concedo cierta razón a sus detractores, pues, las ambigüedades en que se enfrasca son más de una. Despejemos la cuestión, tratando primero de comprender el plan de Danto.

Enhebran los hilos de este asunto una premisa subyacente sobre el lenguaje, entendido éste como un espejo, es decir, puede predecirse que la concepción con que cuenta Danto del lenguaje es en su función pictórica o representativa, cosa que la metáfora viene a dislocar o a romper cuando entra en escena. El

lenguaje, que representa idealmente una realidad dada, cuando se lo toma en sus acepciones metafóricas es como si empezara a *conformar* la realidad y dejara de verla como una pieza monolítica y pura. Además, en Danto se presenta como ambivalente el carácter del significado metafórico, si es determinable o no en términos semánticos, ya que hablar del *aboutness* obligaría, en cierto sentido, a pensar afirmativamente, pero cuando se concentra en la metáfora como un excedente expresivo que desborda toda interpretación, conmina a considerar lo contrario. Se entiende que el sistema de la lengua limita esos significados junto al efecto metafórico pero no constituye una explicación omniabarcante.

Es fácil detectar una nueva disonancia: más de una vez Danto plantea que para la comprensión de la metáfora se puede prescindir del significado literal, cargando todo el mecanismo interpretativo del lado de las intenciones del artista, en el *uso* que éste haya deseado darle a su expresión. Afinemos la primera cuerda floja. Ha quedado asentado que la metáfora tiene que ver no tanto con lo representado (*aboutness*) sino con el modo en que el artista configura el medio de la representación. De tal suerte que la metáfora se explica en términos del medio, del *cómo* y no de *qué*, volviéndose, de esta manera, impermeable a una explicación exhaustiva en términos semánticos. En la obra de Freymuth, la representación de unos «globos» no abarca ni agota toda la metáfora. De hecho, la metáfora empieza a dejarse ver cuando se analiza el tratamiento con que fueran figurados dichos «globos». Unos globos pintados no de cualquier modo, sino de *uno particular* que favorece la construcción de una metáfora («las tetas son globos»). Así visto, no tendría porque creerse que el cálculo de la metáfora venga determinado y agotado por la esfera semántica de la obra. De aquí pasamos a afinar la segunda cuerda. Aunque la metáfora en Danto sea *equivalente* a uno o más significados literales, ésta no es nunca *reemplazable*. O puede verse en paráfrasis (lo que le comporta un contenido cognitivo) pero es irreductible. Lo que nos conduce a creer que a Danto le interesa la dimensión intuitiva, emocional-afectiva de la metáfora, no que te haga más instruido al abrirte hacia otro campo de objetos antes desconocido. Es decir, que en lo que toca a sus connotaciones, la metáfora es, en efecto, traducible, esto es, que el contenido cognitivo sería el mismo que el que se consigue con una traducción a la expresión literal, pero lo que no consigue nunca la traducción y, por lo tanto, la vuelve obsoleta o, por lo menos, inconducente son las reverberancias de la expresión. En este sentido, es prescindible el significado literal. Debray: “[...] una imagen de arte «produce efecto» por metáfora”.¹⁷⁶ Y es este sustrato expresivo lo que retiene realmente la atención de Danto. La metáfora, como el estilo, es de corte expresivo, con un alto coeficiente de resonancias afectivas. Dimensión que la radicaliza volviéndola intacta a cualquier paráfrasis o equivalencia, volviéndola indisoluble. Ahora bien, en tanto que la interpretación de la metáfora involucra nuestras competencias asociativas y cierto dominio del conjunto de tópicos que una comunidad comparte sobre lo que se está poniendo en perspectiva metafórica, el *aboutness* no está por un lado y la metáfora por el otro, ya que lo que se está metaforizando en la obra es el contenido de la

¹⁷⁶ Regis Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Ed. Paidós., pp. 191

representación. El *aboutness* se conecta en este sentido, pues, los significados literales no necesariamente fungen como autoridad de apoyo, lo que no implica que el sistema de la lengua no constituya límites de interpretación. Así, pues, no es incompatible aseverar que para Danto el verdadero *leit motiv* de la metáfora incumbe a las resonancias que intencionadamente son buscadas por el artista (y que dicho sea de paso, la metáfora es ubicada por él en el rubro de la pragmática) y que la metáfora no tiene impedida la traducción aunque no gane en contenido cognitivo y por tanto tampoco en significado.

Por último, a mi juicio, el verdadero problema, en lo que toca a este mismo respecto, tiene que ver con la sustentabilidad de la tesis que condensa la idea de que la metáfora es una estructura que se deja ver en todas y cada una de las obras de arte, tanto así que es un componente de la definición del concepto del arte. Sucintamente diré que de no ser afinada y comprendida la metáfora de las obras como ese impacto que favorece un efecto característico al mostrarnos *unas cosas a través de otras o a la luz de otras*, ésta no alcanzaría, por lo menos en la definición aportada por Danto, su éxito. Lo que la metáfora sugiere, al no ser de naturaleza de equivalente proposicional (enunciados declarativos: referencia + dimensión V/F), es su perfil abierto e inagotable. Así presentada, la tesis dantiana de la inextricabilidad de una estructura metafórica se vuelve plausible, pues es el componente retórico, persuasivo, ilocutivo, que dota a las obras de una dimensión lúcida pero sobre todo lúdica, estimulante, a la vez que incisiva y transformadora. Vemos el mundo y los estados de cosas que adquieren una especie de asentamiento, un estado literal, de convenio y conveniencia, entrando en ciclos de tedio, acedia y apatía, y eso es justamente lo que el arte disloca, o por lo menos cuestiona, con su coeficiente afectivo-transformador.

De parte mía agregaré solamente que en un clima donde la cultura mediática ha triunfado, la carrera tecnocientífica se ha endiosado y el régimen del mercado se entroniza, el arte sigue corriendo en la disyuntiva de ser una estación más para aplastar a los marginados o ser una posibilidad viva de destiranizarles. En eso el arte y sus formas de ser no han cambiado demasiado, aún en medio de sus metamorfosis. Son inevitables e incontenibles las mutaciones, tanto de estéticas como de poéticas. A nuestra generación le tocó advertir este dislocamiento, en las obras, en la apreciación y actitud de recepción y participación, y en la ingravidez o relativización de su autonomía. En un intento por pintar con brocha gorda el panorama del arte de última hora, nos encontramos con una «trivialización prestigiosa» de la memoria histórica, descentralización de paradigmas, estandarizaciones, reproducciones y espejismo perenne de la apariencia; de la denuncia benjaminiana de la estética de la dispersión a la banalización y efimerización complaciente. Fragmentación y fractura radicales: el intercambio hipermediático del arte masificado y su ancestro rezagado de las bellas artes y las vanguardias. Arte para el gran público, un público planetario; y arte para una pequeña comunidad de versados, herederos de la Ilustración. Arte descendiente de la racionalidad instrumental, de la visión imperialista; y arte crítico, contestatario, desiderativo, explorativo, inquisitivo. Dice el cineasta austriaco Michael Haneke: "El arte debe hacer preguntas y no avanzar respuestas, que siempre me

parecen sospechosas, incluso peligrosas". Es a partir de esta bisagra donde empieza mi proyecto. De ahí que para mí fuera fundamental trabajar a Danto. Como primer peldaño para establecer fronteras. Mi problema de fondo se revela, pues, de índole denunciativo. Pero para ello era necesaria una visualización del panorama y una regulación del problema de la identidad. Ya fuera exigiendo condiciones de necesidad y suficiencia *à la* Danto o siguiendo métodos más intuitivos, pero era una operación para no desdeñarse. Echados estos cimientos, pensar el arte en medio de las tecnologías de la comunicación, o el arte en mancuerna con los avances tecnocientíficos, haciendo la pertinente valoración y crítica de sus consecuencias éticas, políticas y sociales, será sólo cuestión de mayor examen y dedicación.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Th. y HORKHEIMER, M., *Dialéctica de la Ilustración*, Ed. Trotta., Madrid, 1994
- ALCARAZ LEÓN, Ma. J., “Los indiscernibles y sus críticos”, en Pérez Carreño, F. (ed.), *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, Ed. Antonio Machado, Madrid, 2005
- ARISTOTELES, *Poética*, Ed. UNAM, México, 1946
- BAUDRILLARD, Jean, *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*, Ed. Amorrortu., Buenos Aires, 2007
- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ed. Ítaca., México, 2003
- CARROLL, Noël, “Danto, Style, and Intention”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 53, No. 3, 1995, pp. 251-257
- “Essence, Expression, and History: Arthur’s Danto Philosophy of Art”, *Danto and his critics*, Rollins, M. (ed.), Cambridge Mass., and Oxford: Blackwell, 1993
- CASTRO, Sixto, *Vituperio de Orbanejas*, Ed. Herder, México, 2007
- COSTELLO, D., “Intención e Interpretación: aporía en la crítica de Danto a la teoría estética” en Pérez Carreño, F. (ed.), *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, Ed. Antonio Machado, Madrid, 2005
- DANTO, Arthur, “Acciones Básicas”, en *Cuadernos de Crítica*, no. 10, INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS, UNAM, México, 1981
- *Beyond the Brillo Box. The visual arts and the post-historical perspective.*, Berkeley, University of California, 1992
- “Depiction and Description”, en *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol 43, no. 1 (Sept., 1982).
- *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia.*, Ed. Paidós, Barcelona, 1999
- *El abuso de la Belleza. La estética y el concepto de arte*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2005
- *La Madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural.*, Ed. Paidós, Barcelona, 2003
- *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte.*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2004
- “Obras de arte y cosas reales”, en *Ensayos* 5, año V 1998-1999. Universidad Nacional de Colombia, Instituto de Investigaciones Estéticas. Trad. Magdalena Holguín
- “The Artworld”, en *The Journal of Philosophy*, 61 (1964), pp. 571-584
- ECO, Umberto, “Sobre el estilo”, en *Sobre literatura*, Ed. RqueR/Océano, Barcelona, 2002
- DEBRAY, Régis, *Vida y muerte de la Imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994

- GOMBRICH, E. H., *La historia del arte*, Ed. Phaidon, London, 1997
- GOODMAN, Nelson, *The Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols.*, Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing Company, INC, 1976
- HANSON, N. R., *Observación y Explicación: guía de la filosofía de la ciencia; Patrones de Descubrimiento: investigación de las bases conceptuales de la ciencia*, Ed. Alianza, Madrid, 1977
- HEGEL, G. W., *Filosofía del arte o Estética* (verano 1826), Ed. ABADA/UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID, Madrid, 2006
- KANT, Immanuel, *La Crítica del Juicio*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1999
- KRISTEVA, Julia, *Poderes de la Perversión*, Ed. SXXI, México, 1989
- PÉREZ CARREÑO, F., "Símbolo Encarnado: del Cuerpo al Efecto", en Pérez Carreño, F. (ed.), *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, Ed. Antonio Machado, Madrid, 2005
- PLATÓN, *República*, Ed. Gredos, Madrid, 2008
- TILGHMAN, B. R., *But is it art?*, Oxford, Blackwell, 1984
- VILAR, Gerard, *Las razones del arte*, Ed. Antonio Machado, Madrid, 2005
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Investigaciones Filosóficas*, Ed. UNAM/INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS, México, 1988
- WOLLHEIM, Richard, "Danto's Gallery of Indiscernibles", *Danto and his Critics*, Rollins, M. (ed.), Cambridge Mass., and Oxford: Blackwell, 1993