

Connor. «The Pundits and The Whatshit», 1991.

Gerard Vilar

## DANTO Y LA TRANSFORMACIÓN DE LA ONTOLOGÍA DEL ARTE

Harol Rosenberg proclamó ya en 1940 el fin de París como capital del arte a raíz de la ocupación alemana. Europa, devastada por la Segunda Guerra Mundial e hipotecada en sus dos mitades por las dos grandes superpotencias nucleares e ideológicas, descubre que ya no es el centro del mundo. Tras la guerra Nueva York se convierte en la capital del arte moderno mientras la Francia existencialista, al igual que la Inglaterra de posguerra, verá desmoronarse su imperio colonial, y España vive un proceso de desertización cultural impuesto férreamente por el nacionalcatolicismo de la dictadura franquista. No es de extrañar que en Estados Unidos pudiera desarrollarse con mayor facilidad el arte moderno y una mirada más libre sobre el mismo. El expresionismo abstracto americano es el principal movimiento artístico de esta época, un movimiento vanguardista paradigmático de los vicios y virtudes de las vanguardias que en poco tiempo se exportará a todo el mundo aunque fuera eminentemente americano. Ya a finales de los años cuarenta y luego con fuerza en los años cincuenta, a la vista de las paradojas planteadas por la evolución del arte moderno algunos filósofos americanos de formación analítica descubren en la pregunta por el arte un campo para el análisis conceptual que hasta esa fecha había hecho poca o ninguna fortuna. Voy a recordar brevemente, en primer lugar, las tesis principales de los autores que se sitúan al final del ciclo de la filosofía del arte centrada en la ontología para pasar luego a Danto y Dickie, quienes anticipan un punto de vista pragmático, esto es, ya no centrado en la obra sino en la experiencia artística.

### El desafío neowittgensteiniano

La filosofía analítica estuvo desde sus orígenes fijada a las ciencias experimentales y a la lógica y las matemáticas como modelo de lenguaje al que debía aplicarse el análisis filosófico. Frege, Russell, Wittgenstein, Carnap o Quine, con independencia de que en sus vidas privadas el arte, la literatura y la música ocuparan algún lugar más o menos relevante, como así fue en el caso de Wittgenstein, nunca consideraron que fueran objetos en los que ocupar el tiempo del filósofo como ámbito de estudio del que sacar algún

<sup>1</sup> L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, 4.042.

<sup>2</sup> *Vermischte Bemerkungen*, Londres: Blackwell, 1977. Traducción castellana como *Aforismos. Cultura y Valor*, Madrid: Espasa, Calpe, 1995.

<sup>3</sup> *Conferencias sobre estética, psicología y creencia religiosa*, Barcelona: Paidós, 1996.

<sup>4</sup> Aforismo 460, *Aforismos*, cit., p. 145.

provecho en términos teóricos. Para todos estos pensadores la principal función del lenguaje es la exposición de hechos o estados de cosas y la unidad básica del lenguaje es la oración, no los nombres. Una oración expone un hecho según un sentido y ese sentido es el que determina el significado o la referencia de lo que se dice en la oración. Por ejemplo, «la estrella de la tarde brilla sobre el horizonte» expone un estado de cosas que se refiere al planeta Venus. Las condiciones de verdad de esta oración están determinadas por la experiencia: esa frase es verdadera si se dan las condiciones que describe y entendemos esa frase si, como escribe el joven Wittgenstein «sabemos lo que es el caso cuando es verdadera.»<sup>1</sup> En este modelo reduccionista de lo que es el lenguaje las oraciones del tipo «*Las Meninas* son una obra maestra» o «En un lugar de la Mancha...» no encontraron más atención que las órdenes, las promesas o las metáforas. Las oraciones exponían hechos o bien eran analíticas como las de la lógica. Todo lo demás era condenado al ámbito de lo carente de sentido o de la expresión subjetiva. En éste último caso las oraciones eran equivalentes a las interjecciones. Cuando J. Ayer publicó su manifiesto filosófico empirista en los años treinta — *Language, Truth, and Logic*— situaba todas las oraciones de la ética y de la estética en el mismo saco de la expresión de las emociones subjetivas convirtiendo en una caricatura la sofisticada posición del primer Wittgenstein. Esta sería la posición dominante en la filosofía analítica hasta los años cincuenta cuando unos pocos filósofos, a la vista de lo que acontecía con el arte de la época se atrevieron a romper con el prejuicio de que no había nada interesante que hacer en la estética. Paul Ziff fue el pionero a principios de la década y Morris Weitz, William Kennick y Maurice Mandelbaum le siguieron después en una polémica que, vista con posterioridad, parece decisiva para el cambio de actitud de la filosofía analítica en relación a la estética que habrían de representar las obras de Goodman, Wollheim y Danto aparecidas a partir de mediados de los años sesenta.

Este giro de la filosofía analítica tiene, sin embargo, un denominador más o menos común en algunas ideas del segundo Wittgenstein. Desde finales de los años veinte, como es sabido, Wittgenstein estuvo desarrollando otra concepción del lenguaje, muy distinta de la caracterizó al *Tractatus*, una concepción con un enfoque más pragmático centrada en las categorías de forma de vida, juego de lenguaje, significado como uso, seguir una regla, etc. En esta nueva concepción del lenguaje, a diferencia de lo que ocurría en la concepción anterior, tenían cabida las expresiones estéticas como oraciones plenas de sentido. E incluso aunque el propio Wittgenstein sólo escribió notas dispersas sobre temas de estética<sup>2</sup>, nos quedan las notas tomadas por algunos de sus alumnos de una conferencia sobre estética que dio en 1938.<sup>3</sup> Wittgenstein, que había expresado que a diferencia de los problemas científicos, los problemas conceptuales y estéticos eran los que realmente le «apresaban»,<sup>4</sup> proponía entender el arte y nuestros juegos de lenguaje sobre el arte —como la evaluación estética o la crítica— como parte de una serie de prácticas integradas en una forma de vida, y sólo cuando conocemos

esta forma de vida podemos comprender un determinado juego de lenguaje («imaginar un lenguaje es imaginar una forma de vida»). Con este enfoque Wittgenstein pretendía un cambio en el estilo del pensar: en lugar de plantearse preguntas que dan por supuesto que por lógica hay algo *x*, hay que ir y mirar cómo funcionan realmente las cosas. Dicho planteamiento abría las puertas a una posibilidad de abordar los problemas de la estética y la filosofía del arte con menos dogmatismo acerca de lo que sean los juicios estéticos o las categorías con las que nos referimos al arte, introduciendo una dosis de relativismo que, por un lado, evitaba no sólo el positivismo, sino que, por el otro, también rebajaba las pretensiones universalistas fuertes del kantismo o del hegelianismo que seguían (y siguieron) impregnando la estética de la segunda mitad del siglo *xx*. Las intuiciones filosóficas del segundo Wittgenstein constituirían, así, una fuente de inspiración para aquellos filósofos que, a la vista de la evolución del arte contemporáneo, encontraron en el concepto de arte o en el juicio crítico sobre el mismo un renovado desafío para la filosofía. Por aquellos años, el expresionismo abstracto se había convertido en el nuevo movimiento de la vanguardia artística, Jackson Pollock era la cabeza visible de esa nueva religión artística y Clement Greenberg su profeta. La pregunta de cómo era posible que esas telas realizadas en el suelo con la técnica del *drip* fuesen arte, y Pollock el mayor artista americano vivo, sedujo a varios filósofos en la misma época en que empezaban a ser conocidas las ideas del segundo Wittgenstein.

En 1953 Paul Ziff, a la sazón profesor en la Universidad de Michigan, publicó un artículo en la revista de filosofía de la Universidad de Cornell planteando el problema general de la definición del arte.<sup>5</sup> Es cierto que, algunos años antes, W.B. Gallie ya había adelantado una crítica a la «falacia esencialista» en la filosofía del arte,<sup>6</sup> pero fue Ziff el primero en apelar a una idea clave para abordar el problema de que el arte parece carecer de propiedades que lo definan de modo general, a saber: que aunque el lenguaje nos invite a creer que hay siempre una definición de las palabras, lo cierto es que el significado de éstas depende de su uso en un contexto determinado. Ziff examinaba el uso de la expresión «obra de arte» y concluía que en distintos contextos se empleaba de distinto modo. Así la crítica tradicional empleaba el concepto de «obra de arte» para referirse a pinturas como las de Rembrandt o Poussin, pero no para las obras de arte moderno. En cambio la crítica moderna usa la misma expresión para referirse a cuadros de Picasso o Miró, un uso que no contemplaba el uso tradicional. Para Ziff «ninguna definición puede recoger esta pluralidad y variedad de usos» de modo que el filósofo puede como mucho describir un uso, quizá nuevo, de la expresión «obra de arte» que explícita o implícitamente considere ser el más razonable de esta expresión a la luz de las consecuencias e implicaciones sociales características de que algo sea considerado una obra de arte y sobre la base de son o deben ser las funciones, finalidades y objetivos de una obra de arte aquí y ahora. El arte siempre cambia y no puede dejar de hacerlo. Así, «a medida que se creen nuevas y diferentes clases de arte, a

<sup>5</sup> Paul ZIFF, «The Task of Defining a Work of Art», *The Philosophical Review* 62 (1953): 58-78.

<sup>6</sup> W.B. GALLIE, «The Function of Philosophical Aesthetics», *Mind*, 57 (1949): 302-321.

<sup>7</sup> M. WEITZ, «The Role of Theory in Aesthetics», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15 (1956): 27-37. Aquí se cita según está reproducido en p. 169-180.

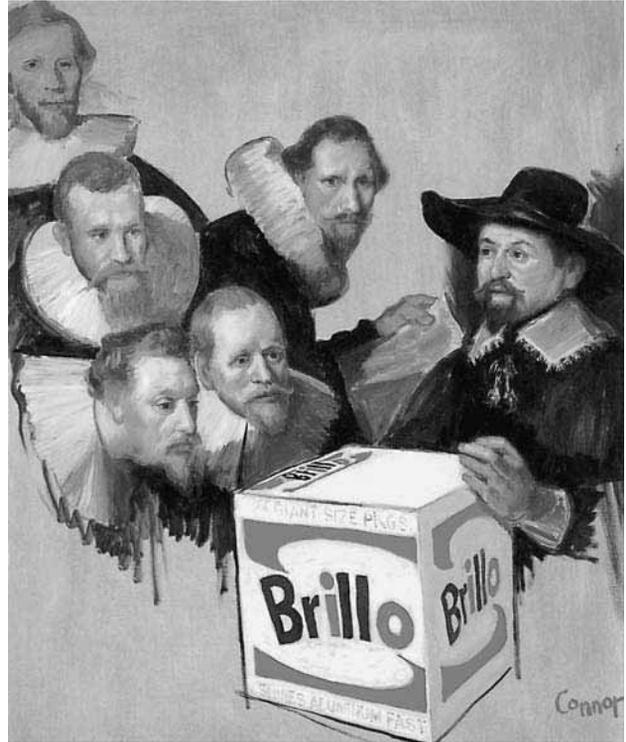
<sup>8</sup> L. WITTGENSTEIN, *Investigaciones filosóficas*, I, §§ 65-75.

medida que el carácter de la sociedad cambie y el papel del arte en la sociedad varíe, como ha solido ocurrir en la historia, lo más probable es que sea necesario revisar nuestra definición de obra de arte» (78).

La coincidencia del argumento de Ziff con los típicos planteamientos de la denominada «filosofía del lenguaje ordinario» es evidente, aunque Ziff no cita a ningún filósofo de esa corriente entonces incipiente. Quien sí cita a Wittgenstein es Morris Weitz, que en su célebre artículo sobre el papel de la teoría en la estética<sup>7</sup> apelaba a la idea del segundo Wittgenstein de las «family resemblances» (o *Familienähnlichkeiten*) para definir lo que es un «juego»<sup>8</sup> para resolver el problema de la inaferrable definición del arte. Para Weitz éste había sido el problema central de la filosofía del arte desde siempre, es decir, el de encontrar una teoría que caracterice y distinga el arte de las demás clases de entes, que defina su esencia. Esta no sería un ejercicio intelectual gratuito y sin más utilidad que el saber por el saber, algo adjetivo a las prácticas artísticas y al goce por parte del público de las obras de arte, sino que sería de capital importancia por el siguiente motivo: a menos que sepamos qué es el arte, cuáles son sus propiedades necesarias y suficientes, no podemos empezar a responder a él adecuadamente o decir por qué una obra es buena o mejor que otra. Así, la teoría estética sería importante no sólo en sí misma, sino para la fundamentación tanto de la apreciación como de la crítica del arte. Sin teoría, pues, no habría ni goce ni crítica razonables. Frente a este punto de vista Weitz sostiene que la teoría en el ámbito de la estética jamás progresa en el sentido de encontrar y mejorar la definición de arte y que lo mejor que podrían hacer los filósofos es abandonar la pregunta acerca de la naturaleza del arte a favor de otras cuestiones que puedan favorecer nuestra comprensión de lo que sean las artes. Ello se debe a que el arte no tiene unas propiedades necesarias y suficientes y, por tanto, se viola la lógica de su concepto al buscarlas infructuosamente. Weitz pone varios ejemplos de esta fracasada búsqueda de esas propiedades: el formalismo de Bell y Fry, la teoría emotivista de Tolstoi y Ducasse, el intuicionismo de Croce, el organicismo de Bradley o el suyo propio en un intento anterior y, finalmente, la teoría voluntarista de D. Parker. Ninguna de ellas satisface a la universalidad buscada y para todas hay numerosos contraejemplos. El problema es, pues, que quizás no hemos de preguntar qué es el arte, sino investigar qué clase de concepto es el de arte.

Weitz, como anteriormente Ziff, se dirige primero al uso corriente del término arte pero bajo la invocación expresa del nombre de Wittgenstein como modelo del tipo de descripción lógica o de filosofía que quiere emprender. Wittgenstein había mostrado cómo no es posible hallar una definición del término «juego» que valga para todos los juegos conocidos. Si consideramos todos los modos de proceder que llamamos «juegos» — juegos de tablero, juegos de cartas, juegos con bolas, juegos olímpicos, juegos de lucha, etc. — no encontraremos propiedades que les sean comunes a todos, algo común que justifique que les llamemos a todos «juegos». En lugar de algo que sería común a todos lo

que podemos observar es que hay semejanzas, parentescos. Lo que vemos, sostiene Wittgenstein, es una compleja red de semejanzas que se solapan y entrecruzan. Es lo que denomina «parecidos de familia»: estatura, rasgos faciales, color de los ojos, talante, temperamento, etc. etc. Los juegos constituyen una «familia» en este sentido. Aunque no hay ningún rasgo que sea común a todos no por ello se les puede reconocer como miembros del mismo grupo familiar. Se trata de un concepto que tiene una lógica diferente que otros conceptos porque no se puede cerrar. Sería absurdo determinar la frontera de lo que es un juego y de lo que no lo es. Si uno pregunta qué es un juego elegimos una muestra de juegos, los describimos y decimos «esto y cosas similares es lo que llamamos 'juegos'». Y eso es todo lo que necesitamos decir y, de hecho, cualquiera sabe lo que son los juegos. Conocer lo que es un juego no significa conocer alguna definición real o tener una teoría sino ser capaz de explicar juegos y decidir cuáles entre los ejemplos imaginarios y nuevos llamaríamos o no llamaríamos «juegos».



Connor. «The Pundits and The Whatshit», 1991.

Para Weitz el problema de la naturaleza del arte es como el de la naturaleza de los juegos: «Si miramos actualmente y vemos qué es lo que llamamos 'arte' no encontraremos propiedades comunes —sólo grupos de parecidos o semejanzas. Saber lo que es el arte no consiste en aprehender alguna esencia manifiesta o latente sino ser capaz de reconocer, describir y explicar aquellas cosas que llamamos 'arte' en virtud de esas semejanzas» (175). De este modo la semejanza básica entre el concepto de juego y el de arte es su «textura abierta», esto es, que se pueden dar ciertos ejemplos (paradigmáticos) de ellos acerca de los que no haya discusión, pero no se puede dar un conjunto exhaustivo de casos. Se puede dar un conjunto de casos y una lista de condiciones para aplicar correctamente el concepto de arte, pero no se puede dar una lista de todos ellos «por la razón básica de que las condiciones imprevisibles y nuevas siempre están por venir y son imaginarias» (id.). Un concepto es abierto si sus condiciones de aplicación son revisables y corregibles. En realidad sólo en la lógica y en las matemáticas, donde los conceptos se construyen y están completamente definidos, nos encontramos con conceptos completamente cerrados. Pero eso no puede ocurrir con los conceptos empíricamente descriptivos y normativos a menos que los cerremos estipulando el alcance de su uso. Así, la respuesta a «la pregunta acerca de si un determinado *collage* es o no una pintura no depende de un conjunto de propiedades necesarias y suficientes de la pintura sino de si decidimos, tal como ocurrió, extender el término pintura para incluir este caso» (176). El de

«arte» es un concepto abierto: siempre hay nuevos casos planteándose y con seguridad los seguirá habiendo en el futuro: aparecerán nuevas formas de arte, nuevos movimientos que exigirán decisiones en el sentido de extender el concepto a lo nuevo. Evidentemente, se puede elegir cerrar el concepto, pero ello no hace más que negar las condiciones de la creatividad en el arte excluyendo por adelantado los cambios y las creaciones nuevas. Evidentemente, hay algunos conceptos cerrados muy útiles en el ámbito del arte como es el caso del concepto de «tragedia griega». Pero fuera de este tipo de uso de los términos los conceptos del arte constituyen una gran familia en la que podemos reconocer «grupos de condiciones parecidas, agrupaciones de propiedades ninguna de las cuales necesita estar presente aunque la mayoría lo esté cuando describimos algo como obra de arte» (177). Weitz llama estas agrupaciones «criterios de reconocimiento» de las obras de arte. Dichos criterios son importantes porque han servido a las teorías tradicionales del arte para definir sucesivamente lo que es el arte. Lo más significativo de ellos no es que hayan permitido a la teoría triunfar en su búsqueda de la definición del arte, sino que han sido la base para «los debates acerca de las razones para cambiar los criterios del concepto de arte integrados en las definiciones... lo que tiene más importancia son las razones enunciadas en la argumentación a favor de la respectiva teoría, esto es, las razones dadas para el criterio elegido o preferido... Es este permanente debate en torno a estos criterios... es lo que convierte la historia de la teoría estética es un importante estudio. El valor de cada una de las teorías reside en su intento de afirmar y justificar ciertos criterios que fueron negados o distorsionados por las teorías previas... Entender el papel de la teoría estética no consiste en concebirla como una definición, lógicamente condenada al fracaso, sino verla como una suma de recomendaciones hechas seriamente para atender de cierta manera a ciertos rasgos del arte» (179-80). En definitiva, pues, aunque la búsqueda de definiciones del arte sea una tarea condenada de antemano al fracaso el papel de la teoría queda salvado por su fundamental contribución al discurso de razones en torno al arte, el modo de experimentarlo y sus criterios. Así ocurrió a principios de siglo con el formalismo de Fry y Bell: «en una época en la que los elementos literarios y representacionales adquirieron extrema importancia en la pintura, *volver* a los elementos plásticos porque esos son propios de la pintura. Así, el papel de la teoría no es definir nada más que el uso de la forma definicional, casi epigramáticamente, para alzar una recomendación crucial para llamar nuestra atención otra vez sobre los elementos plásticos en la pintura» (180). Pese al desencantamiento llevado a cabo de la tarea milenaria de la teoría, Weitz salvaba, pues, la asignatura por su labor terapéutica y por su función pragmática estimuladora.

Los argumentos del concepto abierto y del parecido de familia tuvieron un inmediato éxito en la época que se formularon. Pese al tiempo transcurrido los argumentos de Weitz mantienen todo su fuerza y actualidad y su artículo no sólo se reproduce en todas las antologías sino que sigue siendo discutido. Un ejemplo reciente, como veremos más adelante, lo ha ofrecido

N. Carroll en la introducción a su *reading* sobre las teorías contemporáneas del arte<sup>9</sup> donde intenta presentar el argumento de Weitz como una *reductio ad absurdum*. En cualquier caso, en los años posteriores a su publicación las ideas de Weitz tuvieron una enorme influencia. Otros filósofos neowittgensteinianos, como William Kennick,<sup>10</sup> emplearon argumentos muy parecidos para minar el planteamiento tradicional de la filosofía del arte y llevar la cuestión de su naturaleza a un territorio más cercano al de la estética. Kennick sostenía que toda la estética descansaba en el error de buscar esencias y que ese error podía disolverse comprendiendo adecuadamente la compleja lógica de palabras y expresiones como «arte», «belleza», «experiencia estética», etc. Pero aunque las características comunes a todas las obras de arte sean objeto de una búsqueda sin posibilidades de éxito, la búsqueda de las semejanzas de familia, en el sentido wittgensteiniano en obras que suelen ser muy distintas puede ser útil. Pues aunque las definiciones que los filósofos y teóricos del arte sean inútiles para los fines que normalmente se les asignan no se puede ignorar el papel activo que juegan como eslóganes en el esfuerzo por cambiar el gusto y como instrumentos para abrir nuevos espacios para la crítica y la apreciación. Entendida, pues, pragmáticamente, la búsqueda, no de definiciones del arte, sino la de los parecidos de familia, tiene un valor iluminador, pedagógico y pragmático —pero no descubre esencias del arte. Así, apuntando al mismo ejemplo que Weitz, Kennick sostiene que cuando Clive Bell definió el arte con su famoso dictum de que «el arte es forma significativa» lo productivo de su discurso estaba en señalar que si se pretendía entender y apreciar las obras de Cézanne, Matisse y Picasso había que ver en ellas no la mimesis de la realidad o las asociaciones sentimentales, sino que había que ver la «forma significativa»: líneas y colores, patrones y armonías que se mueven con independencia de las asociaciones evocadas por el tema de las obras. Bell encontró, además, que también podía mirar a los maestros antiguos, a los pintores venecianos y holandeses, por ejemplo, del mismo modo que a Cézanne. Bell descubrió algo y quiso compartir sus descubrimientos con los demás. Ése es el sentido de su famosa «definición» del arte como forma significativa: «Un eslogan, el epítome de una plataforma para la reforma estética que tiene una labor que realizar. No la labor que los filósofos le asignan, sino la de enseñar a la gente una nueva forma de mirar las pinturas» (325). Con ello Kennick no despreciaba toda la labor realizada por la estética y la filosofía del arte desde sus comienzos, sino que, como también Weitz hacía, la reinterpretaba para darle un nuevo sentido: la nueva estética es la legítima heredera de la estética tradicional, pero hace otra cosa de menores pretensiones, menos metafísicas y más pragmáticas.

El primer cuestionamiento serio del enfoque neowittgensteiniano del problema de la definición del arte tardó algunos años en producirse pero resultó ser un sólido ataque a las líneas de defensa del planteamiento pragmático. En 1965 Maurice Mandelbaum publicó su potente crítica del argumento del parecido de familia.<sup>11</sup> El contraargumento principal de Mandelbaum era que

<sup>9</sup> N. CARROLL (ed.), *Theories of Art Today*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2000.

<sup>10</sup> W. KENNICK, «Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?», *Mind* 67 (1958): 317-334.

<sup>11</sup> M. MANDELBAUM, «Family Resemblances and Generalizations concerning the Arts» *American Philosophical Quarterly* 2 (1965): 219-228.

Weitz y los que le seguían en su argumento como Kennick habían adoptado una versión del argumento del parecido de familia adaptado a sus necesidades, pues olvidan que los parecidos o semejanzas de familia, si son genuinas semejanzas, se fundamentan en la herencia genética. El que el color de mi pelo y mis ojos coincidan con los de Tom Cruise no significa que yo tenga un parecido de familia con el actor norteamericano. Si, en cambio, estos rasgos fisonómicos míos coinciden con los de mi hermana entonces sí podemos hablar de un genuino parecido de familia, pero *porque* hay una base genética que la explica: el mecanismo de la herencia. Por otra parte, que yo parezca una morsa no constituye tampoco un rasgo que pueda hacernos suponer que pertenecemos a la misma familia ya que difícilmente podemos compartir el mismo equipo genético. Aunque nos podamos parecer nuestro parecido no es un parecido de familia. En otras palabras: si las semejanzas son semejanzas dentro de una misma familia, entonces es que hay algo más que las semejanzas que hace que una serie de individuos pertenezcan a una familia. Los auténticos parecidos de familia se pueden definir en base a condiciones precisas y uno pertenece a una familia si las cumple, esto es, hay que cumplir unas condiciones necesarias para pertenecer a una familia que vienen definidas por la genética. Mandelbaum argumenta convincentemente que Wittgenstein hizo un uso negativo de la expresión «Familienähnlichkeiten», subrayando los parecidos y olvidando lo que significa pertenecer a una familia. Por tanto Wittgenstein confundió a sus seguidores al no subrayar que «primero caracterizamos las relación de *familia* en términos de lazos genéticos y luego observamos hasta qué punto quienes están relacionados así *se parecen* entre sí» (244). Con los juegos pasa otro tanto. Wittgenstein sólo subrayó las coincidencias casuales entre juegos, sin hacer ningún esfuerzo por señalar que a pesar de las enormes diferencias o la pluralidad de parecidos entre los juegos hay algo en común a todos ellos que no hace falta explicar cuando leemos un libro de reglas de juegos, a saber: que la finalidad con la que fueron creados o inventados tiene que ver con la potencialidad del juego para absorber intereses no prácticos tanto de los jugadores como de los espectadores. Wittgenstein, pues, no habría logrado dar una pista adecuada de lo que al menos en ciertos casos gobierna el uso de los nombres comunes y, por ende, habría confundido a los filósofos del arte de los años cincuenta y sesenta que pretendían huir de los planteamientos tradicionales mediante un enfoque lingüístico. El uso del término arte, como el de juego, apunta también a un «algo más» que la estética y la filosofía del arte llevan siglos buscando sin éxito. Desde luego, Mandelbaum no tiene una teoría definida acerca de lo que hace que todas las obras individuales de arte pertenezcan a la gran familia del arte. No obstante, en dos párrafos apunta en una dirección que creo se puede calificar de pragmática.

... no se puede asumir que si hay una característica común a todas las obras de arte ésta tenga que consistir en algún rasgo específico directamente manifiesto. Al igual que las conexiones biológicas entre quienes están conectados por semejanzas de familia, o igual que las intenciones en base a las cuales distinguimos entre decir la fortuna y los juegos de cartas, dicha característica puede ser un atributo relacional más que alguna caracte-

rística a la que se pudiera apuntar directamente y decir: «Este particular rasgo del objeto es lo que me lleva a designarlo como obra de arte.» Un atributo relacional del tipo requerido sólo podría aprehenderse, por ejemplo, si se considerara que específicamente los objetos artísticos ha sido creados por alguien para algún público real o posible.

La sugerencia de que la naturaleza esencial del arte se encuentra en esta suerte de atributo relacional seguramente no es implausible cuando se recuerda algunas de las muchas teorías tradicionales del arte. Por ejemplo, el arte ha sido caracterizado a veces como una forma especial de comunicación o de expresión, o como una forma de satisfacción de deseos, o como una presentación de la verdad en forma sensible. Dichas teorías no asumen que en cada poema, pintura, obra teatral y sonata hay un ingrediente específico que las identifica como una obra de arte; antes bien, lo que se afirma como común a estos objetos por lo demás distintos es una relación que se supone ha existido, o se sabe que ha existido, entre algunas de sus características y las actividades e intenciones de quienes las hicieron (246).

Mandelbaum no desarrolla este punto de vista porque su interés en ese artículo estaba en desmontar el argumento del parecido de familia, cosa que logra por goleada. Su conclusión es que los neowittgensteinianos se habían conformado acriticamente con el argumento de Wittgenstein en razón de su deseo de abandonar los planteamientos filosóficos tradicionales. El contraataque de Mandelbaum llevaba a la conclusión de que «el análisis lingüístico no proporciona un medio para escapar de las cuestiones que fueron tema fundamental de la estética tradicional» (246). Los neowittgensteinianos habrían asumido con demasiada ligereza los argumentos de Weitz y la consecuencia sería que la estética habría estado perdiendo el tiempo.

La argumentación demoleadora de Mandelbaum, sin embargo, no tenía razón en que los filósofos hubieran estado perdiendo el tiempo denigrando o evitando las grandes tareas que incumben a la estética. Algunos no pretendían disolver todos los problemas de la estética en problemas lingüísticos. Unos meses antes de que apareciera su artículo, Arthur Danto publica el suyo sobre el mundo del arte y a penas dos años después Nelson Goodman publica su fundamental *Languages of Art*. Vamos a dejar la original contribución de Goodman para concentrarnos en el significado de la obra de Danto en dirección a la consolidación de un punto de vista pragmático en la estética que supere el callejón sin salida en el que se había metido la filosofía del arte y a la que también parecía apuntar Mandelbaum.

## El concepto de mundo del arte: Danto y Dickie

Paralelamente al camino abierto por Goodman, en los años sesenta la discusión encontraría una nueva vía por la que transcurrir con la pionera introducción en 1964 por parte de Arthur C. Danto del concepto filosófico de «artworld», mundo del arte, un concepto que señalaba que el estatus de obras de arte de los objetos artísticos no depende de propiedades o cualidades más o menos definibles o indefinibles con conceptos abiertos o cerrados, sino que depende de otra cosa, algo más parecido a una forma de vida que entonces calificaba de «atmósfera conceptual» que nos permite que en

cierto momento histórico identifiquemos un objeto como obra de arte mientras que en un momento histórico anterior dicha identificación hubiera sido imposible. Para Danto esta atmósfera teórica es el mundo del arte.

El concepto de mundo del arte tiene un origen popular y lato. Se habla del mundo del arte como se habla del mundo del fútbol, del mundo de la ciencia, el mundo de la danza o del mundo de la moda. Una expresión ambigua que resulta cómoda para referirse a un complejo entramado de instituciones, prácticas, valores e intereses sociales que no es nada fácil distinguir de otros mundos sociales. A veces el mundo del arte se ha entendido y se entiende en el sentido, a menudo despectivo, del «mundillo del arte», de ese núcleo aparentemente más activo y vistoso de todo mundo del arte que en las grandes ciudades está en el ajo de lo último, secretea acerca de las tendencias que vienen, participa en todas las inauguraciones y fiestas importantes y hace ruido cuando puede en los medios más importantes. El mundillo del arte es siempre una parte de algo mucho más amplio y a menudo destaca por sus rasgos más parodiables, pero es inevitablemente parte importante del mundo del arte.

El mundo del arte es un fenómeno de base urbana. Hay un mundo del arte parisino, uno barcelonés, otro berlinés, otro bonaerense y otro tokyota. En cada uno de ellos se funden tradiciones, influencias e idiosincrasias que tienen que ver con la cultura propia de la ciudad, con su historia y con sus formas de vida de las que, al fin y al cabo, el arte no deja de ser un elemento más. Aunque en las ciudades más grandes como París o Londres el mundo del arte es algo realmente muy complejo, sólo Nueva York ha tenido y tiene varios mundos del arte en el mismo espacio metropolitano.

La definición intuitiva de mundo del arte es bastante simple: el mundo del arte es el complejo formado por los artistas, los galeristas, los museos, los coleccionistas, las fundaciones, los críticos de arte, algunas revistas y otros medios de comunicación, algunas instituciones docentes, algunas instituciones políticas y algunos mecenas que tienen prácticas sociales como producir obras de arte, venderlas, comprarlas, tasarlas, coleccionarlas, exhibirlas, escribir sobre ellas, defenderlas, atacarlas, gozar de ellas, fascinarse y obsesionarse con ellas, etc., etc. Todo el mundo entiende lo que es el mundo del arte. Pero sea lo que sea el mundo del arte, cuando intentamos definirlo siempre nos remite, sin embargo, a las obras de arte. De ahí que no fuera tan sorprendente que cuando las éstas empezaron a parecerse demasiado a objetos o acciones difícilmente distinguibles de otros objetos no artísticos, a alguien se le ocurriera intentar definir lo que el arte es precisamente remitiendo a esas instituciones, prácticas, valores e intereses económicos, sociales y culturales. Los presupuestos teóricos para este cambio estaban dados desde hacía siglo y medio, en Hegel, en Marx y algunos pensadores marxistas, en el pensamiento sociológico. Pero por entonces este cambio de perspectiva no había sido necesario porque todo el mundo sabía más o menos lo

que era arte a simple vista, aunque pareciera extraño o mereciera el más absoluto rechazo como valor artístico. Desde 1917 la cosa se preparaba aunque la filosofía del arte en el sentido más amplio no abordaría de verdad hasta los años sesenta el cambio del huevo por la gallina intentando precisar, en lugar de un concepto filosófico de arte, uno de mundo del arte.

### *Danto I: Una atmósfera teórica*

La primera versión de la noción filosófica de mundo del arte fue introducida, como hemos dicho, por Arthur C. Danto en 1964 en su célebre artículo «The Artworld».<sup>12</sup> Por entonces Danto vivía desde hacía años en Nueva York y ya trabajaba como profesor de filosofía en la Universidad de Columbia. Aunque Danto había intentado hacer carrera como artista plástico, la filosofía, a la que casualmente había llegado más bien por ser para él un cómodo *modus vivendi*, se había convertido en su única ocupación laboral e intelectual en general. Sus comienzos como filósofo en los años cincuenta estuvieron marcados por la dedicación a la filosofía de la historia, la filosofía de la acción y la epistemología. El primero de esos campos no pertenecía, ciertamente, al elenco habitual de ocupaciones de los filósofos analíticos, a diferencia de los otros dos. Así que en un ambiente dominado por lógicos y filósofos del lenguaje no le fue tan difícil a Danto hacerse con un nombre con su filosofía analítica de la historia,<sup>13</sup> un ámbito y una perspectiva de la reflexión para el que el análisis filosófico sigue siendo hoy en día notablemente insensible. Con todo, su interés por el arte, que al menos a nivel privado jamás la abandonaría, le llevó en los sesenta a ocuparse tentativamente de los problemas de la estética y de la filosofía del arte. Además, en los años sesenta, ese mundo de mundos del arte que era Nueva York estaba sin duda en su mejor momento. Aunque la ciudad se había convertido en capital del arte moderno ya en los años cuarenta, en los sesenta y principios de los setenta tuvo su momento más floreciente con la coexistencia del arte pop, el minimalismo, el conceptual y otros movimientos de aquel momento. Danto era absolutamente receptivo a cuanto ocurría en ese mundo, hasta el punto de que su primer artículo sobre problemas de estética, el artículo sobre el mundo del arte, le fue sugerido por una exposición de Andy Warhol en la Stable Gallery de la calle 74 Este en la que se apilaban las famosas cajas *Brillo* creadas por el artista copiando al detalle las auténticas cajas en las que iban empaquetadas las pastillas de jabón *Brillo* para su transporte y almacenamiento diseñadas por el grafista de publicidad y pintor expresionista fracasado Steve Harvey.

<sup>12</sup> A. DANTO, «The Artworld», *Journal of Philosophy*, 61 (1964): 571-584.

<sup>13</sup> A. DANTO, *Analytical Philosophy of History*, 1965.





Tras citar un pasaje del artículo de Kennick que comentamos anteriormente en el que éste afirma que puesto que sabemos emplear correctamente las palabras «arte» y «obra de arte» podemos distinguir los objetos que son obras de arte de los que no lo son, Danto observa que la situación actual del arte no permite hacer tan alegremente esta clase de afirmaciones que bien pudieron ser correctas en otros tiempos pasados. Así escribe: «Pero distinguir obras de arte de otras cosas no es un asunto tan sencillo, incluso para los hablantes nativos, 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» (572). Tras citar a Roy Lichtenstein, a Jasper Johns, a Robert Rauschenberg y a Claes Oldenburg, lo que muestra y demuestra que la inspiración de la teoría de Danto está claramente en el movimiento Pop y en un conocimiento directo de dicho movimiento artístico, plantea su famoso argumento de los indiscernibles. Tanto Rauschenberg como Oldenburg han hecho auténticas camas: la cama del primero cuelga en la pared y está en parte cubierta de pintura, mientras que la cama de Oldenburg es trapezoidal, más estrecha en un extremo que en el otro, lo que la convierte en ideal para habitaciones pequeñas porque lleva incorporada la perspectiva. No es difícil imaginarse a un personaje, al que llama Testadura, y que es conocido por su llaneza y rudeza intelectual, que es incapaz de ver que los objetos que tiene delante son obras de arte y las toma por camas reales. Testadura no ve las obras de arte porque carece de la teoría, del ojo educado por un discurso, y «no le podemos ayudar hasta que domine el *es de la identificación artística* y lo constituya así como una obra de arte. Si no puede lograrlo nunca verá las obras de arte: será como un niño que ve los palos como palos» (579). Por consiguiente, resume Danto en la frase más citada de su artículo, «ver algo como arte requiere algo que el ojo no puede denunciar —una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte: un mundo del arte» (580).

El caso Warhol, como sabemos, es, sin embargo, el que domina la imaginación teórica de Danto: «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 es (en un sentido del *es* distinto del de la identificación artística). Desde luego, sin la

teoría es improbable que se la vea como arte, y para verla como parte del mundo del arte se tiene que dominar una buena dosis de teoría artística así como una considerable cantidad de historia reciente de la pintura neoyorquina. No pudo ocurrir hace cincuenta años. Pero, siendo todo lo demás igual, tampoco pudo haber seguros de aviación en la Edad Media, o correctores de escritura a máquina etruscos. El mundo tiene que estar maduro para ciertas cosas, para el mundo del arte no menos que para 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» (581).

Las obras de arte siempre pertenecen a dos mundos: el mundo real y el mundo del arte. Es el discurso teórico el que transfigura o transubstancia al elevarlas del primero hasta el segundo —como dirá en una terminología posterior a la publicación de este primer artículo—. O, como también Danto afirma aludiendo a otra metáfora teológica, «el mundo del arte se sitúa en relación con el mundo real de modo parecido a la Ciudad de Dios con la Ciudad Terrenal. Ciertos objetos, como ciertos individuos, disfrutaban de una doble ciudadanía... pero sigue habiendo un contraste fundamental entre obras de arte y objetos reales» (582). En cualquier caso, lo esencial para él es que «esos objetos no serían obras de arte sin las teorías y las historias del Mundo del Arte» (584), que es lo que, en última instancia, constituye la diferencia ontológica entre los objetos reales y las obras de arte.

Lo primero que hay que decir es que Danto tiene una visión ingenua del problema del conocimiento que sin duda hay que remontar a sus esquemas de fondo cartesianos. Parece que Danto sostenga que hay un mundo de objetos reales que percibimos tal como son físicamente (?) y luego unos objetos que gracias a una teoría podemos ver como pertenecientes al mundo del arte. Pero eso es teoría del conocimiento clásica. Lo que en cierto modo sabemos desde Kant y fundamentalmente el giro lingüístico ha puesto de relieve es que estamos ya siempre en un mundo simbólicamente estructurado de antemano, un mundo interpretado a través de nuestros esquemas conceptuales —que para Kant era nuestra «razón pura» y para nosotros son las categorías y estructuras de nuestros lenguajes históricos y contingentes. Que distinguir una pastilla de jabón Brillo «real» no es menos un acto teórico que ver e interpretar la obra de arte de Andy Warhol *Brillo Box*. Por eso la filosofía contemporánea ha sustituido el modelo de la percepción de la filosofía moderna clásica por otros modelos como el de la comprensión, el de la forma de vida o el del perspectivismo. En muy distintas formulaciones y con posiciones muy diferentes en torno al relativismo, todas las teorías contemporáneas sostienen que los objetos «reales» no son menos dependientes de nuestro lenguaje, de nuestros esquemas conceptuales y de nuestras formas de vida que lo son las obras de arte más indiscernibles. Por decirlo wittgensteinianamente, puesto que estamos ya viviendo formas de vida en las que hay un

<sup>14</sup> A. DANTO, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge: Harvard U.P., 1981. Aunque en el artículo sobre el mundo del arte de 1964 ya se encontraban elementos de esta teoría, la primera formulación de la misma se encuentra en el artículo del mismo título aparecido en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 35 (1974), p. 139-148.

<sup>15</sup> A. DANTO, *The Madonna of the Future*, Nueva York: F., G. & S, 2000, p. XVII-XVIII.

cierto juego o ciertos juegos de lenguaje en torno al arte que nos permiten distinguir lo que es arte de lo que no lo es, puesto que sabemos siempre ya lo que es arte, sólo por eso nos resulta posible extrañarnos y sorprendernos de que alguien nos presente como obra de arte aquello que en nuestro juego de lenguaje habitual sólo es una caja de pastillas de jabón Brillo pero en modo alguno una obra de arte. El hecho de que una importante galería y un importante artista nos propongan contemplar, apreciar y tal vez comprar ese objeto por  $2 \times 10^3$  veces su valor monetario como mera caja de jabón nos permite ya ver ese objeto como candidato a la apreciación como obra de arte. Eso es lo que la mayoría del público, incluyendo al propio Danto, hizo en ese momento. Algunos rechazaron ese arte y otros lo abrazaron; para Danto fue una revelación filosófica. Pero Danto ha tardado una vida en desarrollar su teoría filosófica sobre ese arte indiscernible. Cuando lo contempló por primera vez, Danto tenía en el mejor de los casos retazos de ideas y corazonadas teóricas, pero en modo alguno tenía ya la «teoría» correcta para «ver» la *Brillo Box* y no meramente el objeto «real» caja Brillo. El contexto institucional invitó a Danto y al público en general a considerar aquel objeto como arte. Danto así lo hizo, llamando arte a esos objetos y elaborando, a continuación, una teoría sobre el mismo que denominaría teoría de la «transfiguración de un lugar común»<sup>14</sup> y que incluye te tesis de que, puesto cualquier cosa podía ser arte, «lo que convierte a algo en arte no es algo que el ojo pueda ver.»<sup>15</sup> De ahí que haya que buscar lo que caracteriza al arte en nuestras cabezas y no en el ojo, en la comprensión y no en la mera visión.

Aunque en este texto pionero sobre el mundo del arte no se contiene una clara definición ni de éste ni de arte, parece claro que Danto urge de vueltas en torno a su intuición con el objetivo de dar con alguna clase de definición, algo que con el tiempo se convertirá para él en una obsesión. Para ello Danto ha recuperado a lo largo de muchos años, desde premisas propias de la filosofía analítica, algunas de las tesis de Hegel sobre el arte completando así una especie de círculo que cierra la historia de la filosofía del arte de los últimos doscientos años, aunque para comenzar de nuevo, como bien decía Hegel de todo saber, ya que éste no es más que un inacabable círculo de círculos. Si para Hegel el arte era «una apariencia que significa alguna cosa», «un alienación del espíritu en lo sensible», para Danto el arte es *embodied meaning*, significado encarnado que aparece, aunque no de modo necesariamente evidente. El significado está siempre ahí pues las obras de arte son siempre sobre algo, su propiedad característica es la *aboutness*, la concernencia o el sobrequé. El significado de las obras de arte en el mundo moderno no es algo evidente como pudo ser en otras épocas lo que hace que la crítica de arte y la filosofía sean progresivamente necesarias. El arte queda, así, *diesenfranchised*, sujeto filosóficamente a la tarea creativa y teórica de la crítica, la recepción y la interpretación.

El núcleo de su reflexión le conduce a la tesis del fin del arte, esto es, que al observar las dificultades del concepto de arte que se ha empleado hasta

recientemente, se ve que éste ha descarrilado porque ya no tenemos una narrativa que nos explique cómo continúa ese arte que ha evolucionado desde la baja edad media hasta la alta modernidad. Danto sostiene la problemática tesis de que en las vanguardias el arte fue alcanzando progresivamente su autoconsciencia y que ello es lo que ha llevado al fin del mismo entendido como fin de esa narrativa. Ahora, en el mundo posmoderno en el que todo vale, no hay narrativa que pueda recoger la pluralidad de direcciones en las que se mueve el arte contemporáneo y, por consiguiente, vivimos en una época pluralista *tras el fin del arte*. Y, no obstante esta conclusión, Danto sigue empeñado en defender una definición a la vez esencial e histórica del arte como *embodied meaning*, algo que le ha acarreado muy sólidas críticas, como más tarde habremos de ver con más detenimiento. Pero ahora volvamos al hilo del artículo del 64 que estábamos comentando.

Dos cosas parecen claras de la lectura del confuso artículo de Danto sobre el mundo del arte. En primer lugar, la incorrecta descripción de la distinción entre obras de arte y meros objetos reales debido a que pese a moverse en la filosofía analítica Danto nunca ha dejado de ser un cartesiano que no acaba de comprender el *carácter previo del comprender frente al conocer*, por decirlo al modo de la hermenéutica. Ello le lleva a negar la evidencia, a saber, que podemos contemplar y comprender hasta cierto punto una obra de arte nueva sin tener ni la «teoría» correcta o una buena teoría acerca del mismo ni la narración histórica que nos una los bisontes de Altamira con las vacas laminadas de Damien Hirst.<sup>16</sup> Pero, en segundo lugar, Danto tampoco pone demasiado énfasis en los elementos institucionales que soportan esa «atmósfera de teoría artística». En su descripción el énfasis se lo lleva por completo la teoría. El primer problema vamos a tratarlo brevemente de nuevo en la sección final de este artículo, pero a este segundo le dieron respuesta algunos filósofos, particularmente Dickie con su teoría institucional del arte. De ésta vamos a ocuparnos ahora.

### *Dickie y la teoría institucional del arte*

Tal vez fuera el filósofo británico T.J. Diffey el primero en defender un punto de vista claramente institucional ante el problema de la definición del arte. En su artículo «The Republic of Art»<sup>17</sup> de 1969 sostiene que la artisticidad es un estatus conferido por la «república del arte», y reconoce que dicha propuesta teórica requiere la descripción de una institución estructurada y la distribución de la autoridad en el seno de dicha institución. La república del arte está formada por «cualquiera relacionado con las artes como creador, intérprete, espectador o crítico de novelas, obras de teatro, pintura música, etc.» (45). Diffey pensaba, ante todo, en el público entendido como república porque su intuición de fondo es que el estatus de obra de arte «es conferido por el juicio del público, no del individuo» y que «las obras de arte que no han sido sometidas al escrutinio pública no son obras de arte» (41). La metáfora de la república es opuesta a la de la monarquía o la autocracia porque no es una

<sup>16</sup> Más aún, como más adelante veremos, su pretensión de que podemos distinguir obras de arte de objetos reales porque las primeras son *embodied meanings* no permite distinguirlas de las señales de tráfico, los billetes de dólar o los escapularios.

<sup>17</sup> T.J. DIFFEY, «The Republic of Art», *The British Journal of Aesthetics*, 9 (1969), p. 145-156; reimpresso en su libro *The Republic of Art and Other Essays*, Nueva York: Peter Lang, 1991.

autoridad personal la que confiere el estatus de arte a algo, sino que es el conjunto del público democráticamente, por así decirlo, quien tiene la autoridad. Por supuesto, para Diffey, la idea de república no implicaba unanimidad en el juicio, como el caso de la recepción del Impresionismo evidencia. «Las personas pueden aplicar el término "obra de arte" a algo en un "ejercicio libre" de su capacidad de juzgar. Sin embargo, lo que importa es que estos usos meramente "personales" se pueden ignorar, despreciar o fracasar en conseguir el apoyo de la república» (49). Que yo diga que una determinada mancha de tinta en un papel es una obra de arte es insuficiente para que eso sea considerado arte, aunque yo sea el crítico de arte más reconocido. Hace falta que la república me muestre un cierto grado acuerdo público.

Una de las varias debilidades de la posición de Diffey es que está utilizando un concepto normativo de arte. Su ejemplo más reiterado es el de las novelas de Jane Austen frente a las de Mrs. Ann Radcliffe, una novelista inglesa de finales del XVIII y principios del XIX conocida por sus novelas góticas, especialmente los famosos *Misterios de Udolfo* (1794), uno de los primeros clásicos del género de terror. Nadie tuvo ni tiene dudas hoy de que los cuentos y novelas de Mrs. Radcliffe fueran obras literarias. Si son buenas o malas, mejores o peores no afecta para nada su condición de obras literarias. Y visto desde el presente, no estaría yo tan seguro de que las novelas de Jane Austen sean mucho más leídas en el mundo que las obras de Mrs. Radcliffe. Los partidarios del género de terror en el mundo son legión y están enteramente convencidos de que *Los misterios de Udolfo* o de *El italiano* son obras de arte. Por consiguiente, lo que Diffey discute es en primer lugar que algo que ya tiene las propiedades de algún género artístico sea finalmente reconocido como «arte» en el sentido normativo de «buen arte» por parte de la república. Pero ese no es el problema que planteaba Danto, el problema de reconocer como arte algo que no tiene el aspecto de serlo, algo que parece un objeto corriente. En literatura el equivalente sería si se puede reconocer como obra literaria un volumen de las páginas amarillas, por ejemplo. Para Diffey «nada puede ser una obra de arte sin ser una obra de teatro, una escultura o una novela, etc., al igual que nada puede ser un animal sin ser un oso, un lobo o un camello, etc. La diferencia es, desde luego, que si algo es un oso tiene que ser un animal, pero si algo es una novela no es necesariamente una obra de arte, puesto que sólo algunas novelas alcanzan este estatus» (46).

Aunque el artículo de Diffey intentaba recuperar la vieja metáfora de la república de las letras para extenderla a todo el arte, y su visión democrática tiene un indiscutible valor, su argumentación era sin duda bastante floja. De todos modos, quiero señalar todavía otro elemento digno de mención. Cuando al final del artículo discute la posible acusación de irracionalidad contra la «república» que en último término puede hacer supuestamente lo que le venga en gana —ese clásico argumento contra los principios de la democracia según el cual que la mayoría esté a favor de algo no lo convierte ni en justo, ni en bueno ni en correcto—, Diffey contraargumenta aducien-

do la tesis de que en la república impera no la arbitrariedad sino las decisiones por medio de razones. «Las novelas de Jane Austen no son meramente proclamadas como obras de arte. Antes bien, se argumenta en general que sus novelas son buenas; o, para tomar un caso controvertido, no se afirma meramente que las latas de sopa de Warhol sean obras de arte, sino que se hacen algunos intentos (de amplio alcance) por explicar (y por tanto justificar) lo que Warhol estaba haciendo» (50). En este punto Diffey se orienta como Danto y los wittgensteinianos en general: algo es arte por una serie de razones. Pero esto es lo que se perdería en la formulación estricta de la Teoría Institucional del arte por parte de George Dickie.

Como Diffey, y también en 1969, George Dickie se orientó en el sentido de que es la institución del mundo del arte la que confiere a algo el estatuto de obra de arte,<sup>18</sup> aunque la primera formulación rigurosa de su teoría se demoraría hasta 1974. Dickie ha desarrollado su teoría a lo largo de bastantes años, ofreciendo diversas versiones de la misma a medida que, para evitar las críticas que se le han dirigido, ha debido modificar las definiciones que la forman. Sin embargo, la intuición principal de su teoría, ha sido siempre la misma. En las propias palabras de un texto reciente de Dickie: «Por una Teoría Institucional entiendo la idea de que las obras de arte son arte a causa de la posición que ocupan dentro de un contexto institucional».<sup>19</sup> Es decir se trata de una teoría no cognitivista de tipo sociológico que evita entrar en toda tentativa de identificar propiedades o cualidades específicas de las obras de arte incluso en plano discursivo o comunicativo que Danto había señalado como decisivo para la identidad de las obras de arte. Para Dickie, la «atmósfera teórica» no es ningún elemento fundamental en la identificación de las obras de arte, basta con que ocupen la posición de obras en un contexto institucional. Es famosa la formulación originaria de la teoría institucionalista. En su primera tentativa, la teoría temprana, como Dickie la llama, especificó la definición del siguiente modo: «Una obra de arte en sentido descriptivo es 1) un artefacto 2) al que la sociedad o algún subgrupo de la sociedad le ha conferido el estatus de candidato a la apreciación.»<sup>20</sup>

Un par de años más tarde, en 1971, con la pretensión de evitar la posible impresión equivocada acerca de quien crea el arte, reformuló la definición del siguiente modo: «Una obra de arte en sentido clasificatorio es 1) un artefacto 2) al que alguna persona o personas actuando de parte de cierta institución (el mundo del arte) le ha conferido el estatuto de candidato a la apreciación.»<sup>21</sup> Y todavía en 1974 formuló la definición virtualmente del mismo modo: «Una obra de arte en sentido clasificatorio es 1) un artefacto 2) a un conjunto de aspectos del cual le ha sido conferido el estatus de candidato a la apreciación por alguna persona o personas que actúan en nombre de cierta institución social (el mundo del arte).»<sup>22</sup>

A la vista del alud de críticas que la teoría recibía centradas en la arbitrariedad y el decisionismo en el que la TI deja la cuestión del carácter artís-

<sup>18</sup> G. DICKIE, «Defining Art», *The American Philosophical Quarterly*, 6 (1969), p. 253-256.

<sup>19</sup> G. DICKIE, «The Institutional Theory of Art», en N. Carroll (ed.), *Theories of Art Today*, Madison: The University of Wisconsin Press, 2000, p. 99.

<sup>20</sup> G. DICKIE, «Defining Art», *American Philosophical Quarterly* 6 (1969): 252.

<sup>21</sup> G. DICKIE, *Aesthetics: An Introduction*, Indianapolis: Pegasus, 1971, p. 101.

<sup>22</sup> G. DICKIE, *Art and The Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca, N.Y.: Cornell U.P., 1974, p. 34.

<sup>23</sup> G. DICKIE, *The Art Circle: A Theory of Art*, Nueva York: Haven, 1984, p. 80-82.

<sup>24</sup> G. DICKIE, «The Institutional Theory of Art», en N. Carroll (ed.), *Theories of Art Today*, Madison: The Winsconsin U.P., 2000, p. 93-108. El texto se reproduce G. Dickie, *Art and Value*, 2001.

tico o no de las obras, Dickie se vio forzado a sofisticar más su teoría, lo que le llevaría a una segunda versión de la Teoría Institucionalista, la que él denomina versión tardía, que formularía en 1985 como un conjunto de cinco definiciones:

- «Un artista es una persona que participa con comprensión en la fabricación de una obra de arte.
- Una obra de arte es un artefacto creado para ser presentado al público de un mundo del arte.
- Un público es un conjunto de personas cuyos miembros están preparados en algún grado para entender un objeto que se les presenta.
- El mundo del arte es la totalidad de todos los sistemas del mundo del arte.
- Un sistema del mundo del arte es un marco para la presentación de una obra de arte por parte de un artista a un público del mundo del arte.»<sup>23</sup>

Esta es la versión a la que se ha aferrado como se demuestra en su último escrito al respecto<sup>24</sup>, en el que encontramos exactamente la misma definición acompañada de unos comentarios aclaratorios que no añaden nada substancialmente nuevo a las posiciones ya conocidas.

La Teoría Institucionalista es verdadera en un sentido trivial completamente insuficiente. El correcto afirmar que el complejo entramado institucional formado por los artistas, el público, los galeristas, los museos, los comisarios, los críticos de arte y otros teóricos, son el marco necesario cultural e histórico en el que ciertos «artefactos» se crean para ser presentados al público de un mundo del arte. A pesar de la terminología tradicional propia de las filosofías mentalistas, la teoría de Dickie señala una condición necesaria al menos de los últimos siglos. Pero sólo nos señala el marco sociológico, por así decir, en el que se producen y tienen su existencia las obras de arte, sin decirnos nada acerca de qué tipo de relación existe entre las obras y su público, qué significa apreciar una obra de arte y comprenderla a diferencia de apreciar y comprender un artículo o un anuncio del periódico. La TI podría valer también, cambiando las palabras pertinentes, para las teorías científicas o para las leyes jurídicas, y tampoco en estos casos nos aclararía la diferencia entre una obra de arte y otro tipo de productos culturales, ni la diferencia entre el mundo de la ciencia y el mundo del arte.

Aunque Dickie lo ha desmentido con rotundidad varias veces, la TI está abierta a la interpretación tantas veces planteada de que al final en todo mundo del arte hay un grupo de individuos que determinan lo que es arte y lo que no lo es, pues si las obras de arte se definen por su presentación a un público entendido como un conjunto de personas preparadas en alguna medida para entender el objeto que se les presenta será este público el que determine qué atiende como arte y qué no, y como no hay unas reglas

democráticas que valgan en el mundo del arte, parece como si se estuviera afirmando que en suma son los galeristas, los comisarios y los coleccionistas aconsejados por ellos quienes mandan en el mundo del arte. Esto es algo que no deja de coincidir con una sensación generalizada acerca de lo que ocurre en el mundo del arte desde hace una década. Incluso un crítico pertinaz de la TI como Danto formula sus temores de que esta interpretación de la misma se corresponda hoy con la verdad de las cosas.<sup>25</sup> Incluso otro importante teórico del arte contemporáneo como Robert Morgan se ha atrevido a hablar del «final del mundo del arte» en el sentido del triunfo de la arbitrariedad y el dinero como lógica determinante del mundo del arte.<sup>26</sup> Dickie sostiene que, al igual que el público que vota en las elecciones, el público del baloncesto o el público de una exhibición de perros, el público del mundo del arte es aquel conjunto de personas que entienden y saben cómo tratar con una clase particular de situación. Así, «un miembro de un público de un mundo del arte tiene características paralelas a las de un artista: (1) una idea general del arte y (2) una mínima comprensión del medio o los medios de una forma particular del arte.»<sup>27</sup> Dicho así seguramente será cierto, pero, como antes apuntaba, la definición parece que depende de algo que Dickie evita siempre, a saber, de qué permite comprender (aunque sea «mínimamente») una obra de arte. Y a uno se le ocurren algunas cuestiones como si sólo constituyen el mundo del arte los enterados o cualquiera que pueda atender a razones también es potencialmente un miembro del mismo. Las obras de Manet, de Picasso o de Pollock se abrieron camino por la resolución de algunos sujetos relevantes dentro del mundo del arte y frente un público (incluyendo otros sujetos relevantes) que las rechazaba. Volvemos entonces a lo mismo: que Manet o Pollock presentaran sus obras al público del mundo del arte parisino o neoyorkino fue una condición tan necesaria para que su arte prosperara como su formación y sus talentos artísticos, pero el marco institucional no nos dice nada o no nos dice gran cosa de lo que el arte hace, de lo que el público hace con él y, por tanto, de lo que el arte es *en tanto que arte* y no en tanto que un producto cultural e histórico como cualquier otro. Al fin y al cabo, la estética y la filosofía del arte persiguen explicar los fenómenos estéticos y artísticos en aquel plano que las ciencias empíricas no aciertan a explicar.

Por consiguiente, el mundo del arte tiene su «base material» por así decirlo en el complejo institucional que la TI conceptúa con mayor o menor acierto y que la sociología, la economía, la psicología y la historia pueden describir hasta cierto punto con teorías más o menos contrastables y fallibles. Pero el mundo del arte es más que eso, es un mundo en el que tienen lugar cierto tipo de experiencias con su lógica, cierta clase de procesos de comprensión, cierto tipo de discursos y ciertos modos de dar razones. Pollock con sus telas densamente manchadas o Koons con sus esculturas de mal gusto se abrieron camino en el mundo del arte no simplemente porque presentaran sus obras, sino porque el público reaccionó ante ellas, se discu-

<sup>25</sup> Véase, por ejemplo, su crítica de la Bienal Whitney de 1995 en *La Madonna del Futuro*.

<sup>26</sup> R.C. MORGAN, *The End of Art World*, Nueva York: Allworth Press, 1998.

<sup>27</sup> G. DICKIE, «The Institutional Theory of Art», en N. Carroll (ed.), *Theories of Art...*, p. 100.

<sup>28</sup> A. DANTO, *Después del fin del arte*, Barcelona: Paidós, p. 201.

<sup>29</sup> A. DANTO, *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, Los Angeles: University of California Press, 1992.

<sup>30</sup> A. DANTO, «Art and Meaning», en N. Carroll (ed.), *op. cit.*, p. 130-140; id., *The Madonna of the Future*, Nueva York: F., G. & S, 2000, p. XVII-XXX.

tió su valor y su sentido, porque gustaron y disgustaron, porque se escribió sobre ellas y se sigue haciendo.

### *Danto II: Un mundo de razones*

Aunque Danto ha sido responsabilizado de introducir la teoría institucional del arte, siempre se ha desentendido de ella porque en su formulación habitual no se recoge lo que para Danto es más importante, a saber: el papel de la teoría en la constitución de las obras como tales, además de las instituciones. Como ha formulado de modo preciso en los años noventa: «En términos filosóficos la diferencia entre un institucionalista como Dickie y yo, no radica en que yo fuera un esencialista y él no, sino que concebí que las decisiones del mundo del arte al constituir algo como obra de arte requieren de un tipo de razones para que las decisiones no sean meros hechos de la voluntad arbitraria».<sup>28</sup>

En los últimos tiempos ha reconsiderado en varias ocasiones sus puntos de vista sobre sus diferencias con Dickie y la teoría institucional de un modo algo sistemático. Vamos a comentar dos de ellas. La primera es su artículo «The Art World Revisited: Comedies of Similarity» aparecido primero en 1990 y recogido luego en el volumen *Beyond the Brillo Box* así como en la introducción a dicho volumen.<sup>29</sup> En él defiende la idea de que el mundo del arte es un mundo de razones, es el discurso de las razones institucionalizado. La segunda de las reconsideraciones que vamos a tratar se encuentra su texto «Art and Meaning», aparecido primero en la *reading* de Carroll sobre la teoría del arte hoy y, en una versión posterior más extensa, en su libro *The Madonna of the Future* así como en la introducción y la conclusión de esta última obra.<sup>30</sup>

Recordemos que Danto formulaba su concepto de mundo del arte en 1964 como «una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte». Entonces argumentaba que «lo que constituye la diferencia entre una Brillo Box y la obra de arte consistente en una Brillo Box es una cierta teoría del arte. Es la teoría la que la recoge del seno del mundo del arte y la preserva de desmoronarse en el objeto real que es (en un sentido del es distinto del de la identificación artística). Desde luego, sin la teoría, sería muy improbable que la viéramos como arte, y para verla como parte del mundo del arte se tiene que haber dominado una buena cantidad de teoría artística sí como una buena cantidad de historia de la pintura reciente en Nueva York. No podía haber sido arte hace cincuenta años. En la Edad Media tampoco podía haber, siendo todo lo demás igual, seguros de vuelo, o borradores etruscos de máquina de escribir. El mundo ha de estar preparado para ciertas cosas, el mundo del arte no menos que el mundo real. En el presente como siempre es el papel de las teorías artísticas el que hace posible el mundo del arte y el arte. Hay que pensar que a los pintores de Lascaux no se les habría ocurrido nunca que en

aquellas paredes estuvieran produciendo *arte*. No, salvo que hubiera teóricos del arte neolíticos.»<sup>31</sup>

Este sobrepeso de la teoría no ha cambiado en el curso de la evolución de la teoría filosófica de Danto sobre la relación entre el arte, la teoría y el mundo del arte. Recordando la revolución filosófica puesta en marcha por Andy Warhol en la Stable Gallery de Nueva York en 1964, Danto afirma que «se necesitaba algún sentido que estuviera en relación con una teoría liberadora de la que las obras de arte derivaban su identidad como obras de arte. Me pareció que sin ninguna de esas dos cosas no se podía ver la *Brillo Box* como obra de arte, y por tanto para poder hacerlo había que participar en una atmósfera conceptual, un 'discurso de razones', compartido con los artistas y con otros individuos que forman el mundo del arte».<sup>32</sup>

Al igual que los animales tenemos competencias pictóricas. «Donde diferimos es en el hecho de que nosotros *hacemos* pinturas, y que al producir pinturas, construidas como acciones racionales, las razones entran en la explicación de las pinturas que hacemos, y ello debe recuperarse como parte de la interpretación de esas pinturas. Debemos suponer a los animales ciegos ante dichas razones e interpretaciones. Vivir en la historia, en la medida que tiene que ver con la experiencia de la pintura, es vivir en un mundo de razones. El modo en que esas razones están institucionalizadas define los diferentes mundos que hemos desarrollado en diferentes culturas.»<sup>33</sup> Por consiguiente, no sólo vivimos en la historia, sino que también tenemos una historia del arte constitutiva de la noción de mundo del arte: «Actualmente entiendo el mundo del arte como el mundo históricamente ordenado de las obras de arte, liberadas por teorías que están también ordenadas históricamente».<sup>34</sup>

En este sentido Danto defiende una teoría cognitivista del arte y, por ende, una versión cognitivista del mundo del arte. Y esa es su gran diferencia con Dickie, que ha defendido y defiende una teoría no cognitivista. Dickie, de hecho sostiene una teoría del arte en el fondo emparentada con el emotivismo ético que defendieran los positivistas para explicar la moral. «¡Esto es arte!» tiene el mismo estatuto lógico que «¡Esto es bueno!», sólo que Dickie deriva hacia la sociología allí donde los positivistas derivaban hacia la psicología. El problema de la teoría institucional de Dickie es, para Danto, el que en general más se ha señalado. Si es arte lo que se declara como arte por parte del mundo del arte, entonces, en primer lugar, quiénes son los que mandan en él y, en segundo lugar, por qué actúan como actúan. Respecto a la primera cuestión para Danto está el factor de la inestabilidad y carácter fluido del mundo del arte. ¿Quiénes son los expertos que prescriben lo que es arte y lo que no? Danto recuerda en unas interesantes páginas algunos hechos históricos en torno a las famosas *Brillo Box*. Para empezar él no formaba parte entonces del mundo del arte de Nueva York,

<sup>31</sup> A. DANTO, «The Art-world», *Journal of Philosophy*, 61 (1964), p. 581.

<sup>32</sup> *Beyond the Brillo Box*, p. 5.

<sup>33</sup> *Idem*, p. 11.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>35</sup> Ibidem, p. 37.

<sup>36</sup> R. WOLLHEIM, «The Institutional Theory of Art», en *Art and Its Objects*, 2ª ed., Cambridge: Cambridge U.P. 1980, p. 157-166.

<sup>37</sup> *Beyond the Brillo Box*, p. 39.

<sup>38</sup> Idem, p. 40.

<sup>39</sup> Ibidem.

a pesar de ser el primer filósofo que habló de Warhol en una revista de filosofía y de tener una teoría filosófica del arte pop. Quién sí formaba parte del mundo del arte era sin duda la directora de la galería Stable, Eleanor Ward, quien se sintió absolutamente traicionada por Warhol a causa de las *Brillo Box* y el día de la inauguración estaba lívida. Un artista amigo suyo, miembro del mundo del arte, escribió en el libro de invitados ese día en letras bien grandes «MIERDA». Y en 1965 el director de la Nacional Gallery de Canadá, Charles Comfort, preguntado como experto por la Oficina de Aduanas canadiense si las *Brillo Box* eran esculturas o mercancías a efectos de las tasas aduaneras respondió que, desde luego, esculturas no eran. Danto argumenta que «el mundo del arte no es un cuerpo claro que actúe a una: ciertamente no estaríamos dispuestos a definirlo en términos de todos aquellos y sólo aquellos que consideramos que *Brillo Box* era una obra de arte en 1964, pues eso me llevaría a mí, un filósofo, al mundo del arte y a excluir al Director de la Nacional Gallery de Canadá, por no mencionar a la propietaria de la galería que las expuso y creyó que le tomaban el pelo. Y excluye ciertamente al artista que tomó postura en el libro de invitados, por no mencionar a un montón de críticas desdeñosas». <sup>35</sup> Aun cuando este carácter fluido del mundo del arte no tuviera demasiada importancia cabría preguntarse, como hace Wollheim, si «los representantes del mundo del arte, si existen, pasan revista a todos los candidatos al estatus de arte y si, entonces, mientras confieren dicho estatus a unas lo niegan a otras... ¿Tienen o no tienen los representantes del mundo del arte razones para lo que hacen... [Pues si es que sí] esas razones se convertirán en todo lo que necesitamos saber. Nos proporcionarán una explicación total de lo que significa que una pintura es una obra de arte». <sup>36</sup> La conclusión de Danto es que la noción de mundo del arte, tal como la emplea Dickie, se hunde desde el momento que aceptamos que los miembros del mundo del arte tienen *razones* para decidir que algo es una obra de arte, pues entonces lo determinante son esas razones y no las posiciones de poder que declaran un fiat, razones que hacen que ese fiat parezca gratuito. Con esto se responde también a la segunda cuestión, la de por qué los miembros del mundo del arte actúan como actúan.

Así pues, «que algo sea una obra de arte depende de algún conjunto de razones, y nada es realmente una obra de arte fuera del sistema de razones que le da su estatus: las obras de arte no son como los objetos naturales. Una rosa es una rosa cualquiera que sea su nombre, pero una obra de arte no.» <sup>37</sup> Las obras de arte lo son porque son miembros del mundo del arte, pero «en, primer lugar, ser miembro del mundo del arte es participar en lo que podríamos denominar el discurso de razones; y, en segundo lugar, el arte es histórico porque las razones se relacionan unas con otras históricamente». <sup>38</sup> Este segundo elemento hay que entenderlo como parte integrante del primero. Por tanto, y en conclusión, «el discurso de razones es lo que confiere el estatus de arte a lo que de otro modo serían meras cosas, y que el discurso de razones es el mundo del arte construido institucionalmente». <sup>39</sup>

Dando por sentada esta centralidad del discurso para la existencia de las obras de arte la crítica de arte, inevitablemente, adquiere un protagonismo inexistente en la Teoría Institucional y que ya se anunciaba en la primera versión de la teoría del mundo del arte formulada por Danto en su artículo de 1964. Puesto que «la tarea de la crítica es identificar los significados y explicar el modo en que se encarnan. Así construida, la crítica es precisamente el discurso de razones, la participación en el cual define el mundo del arte de la teoría institucional: ver algo como arte es estar preparado para interpretarlo en términos de lo que significa y cómo significa».<sup>40</sup> Esta predominancia de la interpretación y del significado convierte a la teoría de Danto en algo muy distinto de la Teoría Institucional de Dickie, que reposa en la mera «apreciación». Además Danto sostiene un concepto fuerte de interpretación que difiere hasta cierto punto del concepto hermenéutico y, sobre todo, difiere del posestructuralista o del desconstruccionista. En las propias palabras de Danto: «El tipo de interpretación al que me refiero aquí está bajo un régimen de ser verdadera o falsa: interpretar una obra de arte es comprometerse con una explicación histórica de la obra. La teoría de los mundos del arte que suscribo es la de una afiliación suelta de individuos que saben suficiente por medio de la teoría y de la historia para poder practicar lo que el historiador del arte Michael Baxandall denomina 'crítica de arte inferencial' que, de hecho, es simplemente la explicación histórica de las obras de arte. Las interpretaciones son falsas cuando las explicaciones lo son».<sup>41</sup> En una jerga alejada de la que emplea habitualmente Danto diríamos que la crítica de arte se mueve en el juego discursivo del reconocer, dar, tener y razón o razones, de redimir pretensiones de validez discursivas. Este *do ut des* de las razones planteadas principalmente por la crítica de arte es lo esencial de este juego de lenguaje en el que consiste la crítica, y menos la verdad de los argumentos. Como sostiene en *Beyond the Brillo Box*: «Para mí la cuestión, no obstante, es menos quién tiene razón y quién está equivocado que el discurso de razones que es la sustancia del mundo del arte al atender y constituir las obras de arte en cuyo seno se plantean las cuestiones de corrección o incorrección. No hay fiat alguno. A su manera algo tambaleante, la crítica finalmente consiste en un mucho de ciencia, en cultivar hipótesis hasta sus límites y rehacerlas o cultivar otras».<sup>42</sup> En resumen, pues, «el mundo del arte es el discurso de razones institucionalizado, y ser miembro del mundo del arte consiste, consiguientemente, en haber aprendido lo que significa participar en el discurso de razones para la propia cultura. En cierto sentido, el discurso de razones para una cultura dada es una especie de juego de lenguaje, gobernado por reglas de juego y por razones paralelas a las que sostienen que sólo donde hay juegos hay victorias, fracasos y jugadores, así sólo donde hay un mundo del arte hay arte».<sup>43</sup>

<sup>40</sup> Ibidem, p. 41.

<sup>41</sup> Ibidem, p. 42.

<sup>42</sup> Ibidem, p. 53.

<sup>43</sup> Ibidem, p. 46.

En su más reciente discusión del asunto tal como aparece en *The Madonna of the Future*, Danto insiste una vez más en su idea de que la participación en el discurso de razones del arte es lo que define la condición de miembro del mundo del arte. Pero esta vez pone más énfasis que nunca en

<sup>44</sup> «The being of a work of art is its meaning. Art is a mode of thought», *The Madonna...*, p. X.

<sup>45</sup> En «Danto's New Definition of Art and the Problem of Art Theories», *British Journal of Aesthetics* 37 (1997), p. 386-392.

<sup>46</sup> *The Madonna...*, p. XXI.

<sup>47</sup> *Idem*, XXIII-XXIV.

el concepto de significado como definitorio del ser del arte.<sup>44</sup> Insistiendo en que las obras de arte se caracterizan por ser un significado encarnado, y rechazando razonadamente el contraargumento de Dickie según el cual hay obras de arte que no tienen significado alguno, como la pintura abstracta, Danto intenta hacer frente al problema que le planteó Noël Carroll<sup>45</sup> de que «algo puede a la vez ser sobre algo y encarnar su significado y, sin embargo, no ser una obra de arte. Se ha apuntado, por ejemplo, que las cajas de Brillo corrientes en los estantes de los supermercados son acerca de algo —Brillo— y que encarnan sus significados mediante los diseños de sus superficies. Puesto que yo quería una definición que distinga obras de arte de cosas reales, cualquiera que sea su aspecto, no puedo haber tenido éxito, ya que la definición que acierta con las cajas de Warhol acierta también con las cajas corrientes a las que estaba impaciente por distinguir». <sup>46</sup> Danto, pues, reconoce que tanto la *Brillo Box* de Andy Warhol como la caja Brillo común pertenecen a un mundo estructurado de significados. Ello le lleva a reconocer «el problema de qué paradigma emplear para los objetos reales, cosa que resulta ser en una empresa nada fácil. Se requeriría encontrar algo que no derive parte de su identidad de una red de significados, y no está nada claro que se pueda encontrar, pues sería como buscar algo que no esté en la mente en un esfuerzo por rebatir las tesis del obispo Berkeley. Contrariamente a lo buscado, en el momento en que se encuentra deja de estar fuera de la mente». <sup>47</sup> En este punto, en lugar de sacar las lógicas consecuencias de que hace falta encontrar algún elemento más para completar su teoría del arte como significado encarnado, Danto se entretiene en hacer más sutil su tesis de que es necesario un mundo del arte como conocimiento de la teoría y de la historia del arte. Su posición consiste en sostener que hay diferentes estructuras de la crítica de arte conectadas con los objetos. Y centrándose por enésima vez en la *Brillo Box* introduce un tercer objeto, a saber las *Brillo Box* que el artista apropiacionista Mike Bidlo expuso en la galería de Bruno Bischofsberger en Zúrich en 1990 con el título *Not Andy Warhol*. ¿Qué diferencia a las cajas, a la vista iguales, de Steve Harvey, de Andy Warhol y de Mike Bidlo? Para Danto la respuesta es que cada una de ellas exige una crítica diferente: la primera una crítica como arte comercial en la que el cartón de embalaje habla de limpieza, de valores americanos, es una obra maestra de la retórica visual dirigida a mover las mentes al acto de compra y luego a utilizarlas; la segunda es una obra de arte sobre el arte comercial, una celebración de la poética de lo común y corriente, una crítica implícita a las fronteras entre el arte culto y el arte popular, una reacción contra el expresionismo abstracto que buscaba honrar aquello que éste despreciaba; la tercera, aunque es igual que las anteriores, trata sobre Warhol y no sobre el arte comercial de Harvey, como de un clásico sobre el que se invita a reflexionar. Por tanto cada una de ellas trata de cosas diferentes y la crítica que les corresponde es distinta: «la tesis es que todas esas diferencias son invisibles, que la caja efectiva ante la que uno está subdetermina qué obra es —Warhol, Harvey o Bidlo. Es importante para el problema que en

todos los aspectos visuales relevantes las tres cajas son totalmente iguales. Eso es lo que he querido decir al sostener tan a menudo que lo que hace que algo sea arte no es nada visible al ojo. Y esto también aclara por qué tanto depende del significado cuya explicitación es tarea de la crítica de arte. Las obras no son, como parece, sinónimas.<sup>48</sup> En definitiva, al vivir en un mundo en el que cualquier cosa puede ser una obra de arte la crítica de arte se convierte en central porque es ella la que realmente permite distinguir los objetos artísticos de los que no lo son y la que desarrolla la crítica adecuada para cada obra. Pero el ejemplo de Danto nos deja más o menos como estábamos. No está claro que podamos distinguir entre obras de arte y objetos reales y en última instancia todo queda dependiendo de la tarea correcta de unos críticos que puedan confirmar con su crítica que se trata de objetos artísticos diferentes. Pero el crítico no hace más que confirmar lo que ya se suponía. Tal vez las cajas de Harvey pudieron ser transfiguradas en objetos de museo y de coleccionista de arte contemporáneo porque ya eran obras de arte aunque fuera comercial o, cuando menos, ya tenían unas propiedades estéticas que Warhol, apropiándose desde el mundo del arte un objeto del mundo publicitario del consumo, densificó desde el punto de vista del significado y que Bidlo, apropiándose reflexivamente una obra de arte, todavía intensificó más, sumando más estratos de significado sobre aquella base estética del principio. Y aquí el crítico, señalando y reconociendo estos movimientos de apropiación y reflexión, sólo viene a confirmar y a explicitar, como la lechuza de Minerva, lo que ya es real en tanto que es también racional.

<sup>48</sup> Ibidem, xxvii-xxviii.

Sea como fuere la tesis de Danto de que el mundo del arte es un mundo de razones parece de lo más acertada pero presenta graves insuficiencias o problemas en la formulación que éste le da. Intentemos resumir estos problemas:

1. Con el concepto de mundo del arte de Danto, sin embargo de lo acertado de su crítica de la teoría institucional de Dickie, la cuestión de la ontología de la obra de arte queda abierta. Para Danto existe incontestablemente una ontología de la obra de arte común al arte y al lenguaje distinta de la de los objetos reales. Pero cuál es la diferencia entre la universalidad codificada del lenguaje y la individualidad de las obras de arte que es irreducible a ningún código del tipo que sea. Dicho con un simple ejemplo: ¿qué distingue una obra de arte de una señal de tráfico? O, por decirlo en los términos en que lo planteaba Goodman, ¿cuándo hay arte?
2. La naturaleza lingüística de las obras de arte queda oscurecida por un concepto de significado que no parece distinguir entre modos de significar. ¿Por qué una señal de tráfico significa lo que significa y esa misma señal de tráfico como obra de arte puede significar otras cosas? ¿Qué hace el arte con los objetos reales en tanto que significados encarnados?

<sup>49</sup> Eso es lo que intento hacer en mi próximo libro, *Las razones del arte*.

3. El mundo del arte es un mundo de razones, pero ¿qué clase de razones se esgrimen en los discursos estéticos y artísticos? ¿En qué difieren de las razones que se dan, rechazan y aceptan en otros ámbitos culturales?
4. La concepción de Danto sobre lo que es el arte estuvo desde el principio vinculada a su tesis de que la teoría es determinante para poder ver e identificar lo que es arte, sin embargo en su posterior definición del mismo como significado encarnado la atmósfera teórica no aparece para nada. ¿Por qué? ¿No debería estar incorporada la noción de un discurso de razones en la definición general de arte?
5. Es cierto que éstas son grandes cuestiones y que Danto no tiene por qué tener respuestas ni teorías para todo. Pero en cualquier caso todo ello hace preciso replantear algunas nociones básicas en torno a las razones del arte, algunas de las cuales son las que aparecen en la noción de «mundo del arte como discurso de razones institucionalizado».<sup>49</sup>

Gerard Vilar  
Universitat Autònoma de Barcelona

#### RESUM

A la segona meitat del segle xx es produeixen canvis radicals en l'ontologia de moltes obres d'art en la línia ja avançada per Duchamp. L'art moltes vegades ja no és quelcom que salti a la vista, sinó que depèn del reconeixement del món del art. Aquest article reconstrueix les passes principals que l'estètica anglo-saxona va donar des dels anys cinquanta i que desemboquen en la coneguda reflexió filosòfica d'Arthur C. Danto sobre la importància de la teoria per a poder veure l'art.

Paraules clau: Arthur C. Danto, Art del segle xx, teoria de l'art, estètica.

#### ABSTRACT

During the second half of the twentieth century radical changes in the ontology of artworks forced some American and British philosophers to elaborate a new philosophy of art in response to the fact that some artworks were not visible to the eye, but only recognized from the appropriate theoretical point of view. This article reconstructs the main philosophical steps taken by these philosophers as from the fifties until A.C. Danto reflected on the importance of theory to understand the nature of contemporary art.

Keywords: Arthur C. Danto, 20<sup>th</sup> Century Art, Art theory, aesthetics.