

Arthur Danto y las falacias de las teorías del arte

Arthur Danto and the fallacies of Art Theory

JORGE ROARO

Recibido: 20-Agosto-2013 | Aceptado: 26-Noviembre-2013 | Publicado: 20-Diciembre-2013

© El autor(es) 2013. | Trabajo en acceso abierto disponible en (*) www.disputatio.eu bajo una licencia *Creative Commons*.

La copia, distribución y comunicación pública de este trabajo será conforme la nota de copyright. Consultas a (✉) boletin@disputatio.eu

Este escrito hace un repaso crítico sobre algunos de los temas centrales tratados por el filósofo y crítico de arte Arthur C. Danto a lo largo de su carrera, con un énfasis especial en su famoso ensayo *El mundo del arte*, presentado aquí en conjunción con el presente escrito, y analiza las razones por las cuales la principal contribución teórica de Danto, su Teoría Institucional del Arte, es una representación deficiente de los problemas inherentes al mundo del arte. Está dividido en dos partes: la primera se centra en la idea de la imitación como esencia del arte, y el concepto de «mundo del arte», y la segunda en el papel de la teoría como explicación final del arte, de acuerdo a Danto.

Mimesis · Representación · Teoría Institucional del arte · Realismo · Arte · Ontología del arte.

This paper makes a critical overview of some of the central issues addressed by the philosopher and art critic Arthur Danto throughout his career, with a special emphasis on his famous essay *The Art World*, presented here in conjunction with this paper, and analyzes the reasons why the main theoretical contribution of Danto, its Institutional Theory of Art, is a flawed representation of the problems inherent to the art world. It is divided in two parts: the first one is centered on the idea of imitation as essence of art, and the concept of «world of art», and the second one in the role of theory as a final explanation of art, according to Danto.

Mimesis · Representation · Institutional Theory of Art · Realism · Art · Ontology of Art

Arthur Danto y las falacias de las teorías del arte

JORGE ROARO

PARTE I DANTO Y SU VISIÓN DEL ARTE

ARTHUR COLEMAN DANTO (1924-2013) fue indudablemente uno de los más influyentes pensadores dedicados en el último medio siglo a reflexionar sobre la naturaleza del arte y el papel que éste juega en nuestro mundo hoy en día; desafortunadamente, eso no significa que este filósofo del arte haya contribuido gran cosa a enriquecer o a ayudar a entender mejor nuestra experiencia estética ante los fenómenos artísticos, ni mucho menos que haya aportado algo concreto que permitiese enderezar un poco el camino que sigue el arte institucional contemporáneo para sacarlo de su actual decadencia y mediocridad. De hecho, me parece que fue todo lo contrario, de modo que en las siguientes páginas trataré de explicar brevemente por qué creo que la influencia filosófica de Danto ha sido francamente negativa para el desarrollo de nuestra visión del arte contemporáneo.

Arthur Danto comenzó su larga relación con el arte, que duraría toda su vida, como un joven e inseguro aspirante a artista preocupado por ser «original», pero muy pronto, ante la dificultad de alcanzar esa *originalidad* que buscaba como creador de arte, decidió cambiar de carrera y estudiar filosofía. Como filósofo resultó ser mucho más creativo que como artista, y Danto pudo consolidar una sólida carrera académica como profesor de filosofía en la Universidad de Columbia, dedicándose en un principio a la fenomenología y luego a la filosofía analítica, antes de especializarse en la filosofía del arte. El éxito y popularidad que obtuvieron sus ensayos sobre arte le llevaron a desarrollar también una segunda carrera como crítico de arte para *The Nation* y *Artforum*, paralela a la enseñanza de la filosofía, y a dedicarse con entusiasmo a escribir libros y ensayos sobre teoría artística, apoyar a galerías y museos neoyorquinos como asesor, y ocasionalmente curador de exposiciones, y a promover incansablemente la obra y el mito de Andy Warhol. Así, el aspirante a

artista convertido en filósofo, luego en crítico de arte, y finalmente en celebridad del mundo artístico neoyorquino, pudo ejercer una influencia muy fuerte, con un indiscutible alcance internacional, completamente desproporcionada en relación con la escasa relevancia de su contenido para la comprensión auténtica de la experiencia del arte.

La parte principal de la aportación dantiana al pensamiento crítico sobre el arte es conocida generalmente con el nombre de «Teoría Institucional del Arte», y está sostenida de entrada por un fundamento bastante endeble, que es una cierta concepción popular sobre la naturaleza del arte, extraordinariamente reductiva, que pretende que el arte no ha sido, a lo largo de la historia, ninguna otra cosa que *mimesis*, es decir, una imitación de la naturaleza. Bajo esta concepción simplona del arte, lo que hace un artista cuando pinta, digamos, un paisaje campestre con vacas y caballos, no es sino copiar lo que ve, *imitando* la forma exterior de los caballos, las vacas, los árboles, el cielo y las montañas. Y si el artista pinta escenas imaginarias, con dioses, ángeles o criaturas fabulosas, o con paisajes irreales y fantasiosos que jamás ha visto, de cualquier modo, de acuerdo a esta visión *imitativa* del arte, en realidad no está haciendo sino una extrapolación de elementos conocidos e imitados, reacomodados en nuevas formas. Esta visión es ciertamente pobre y deformadora de la naturaleza del arte, porque no busca adentrarse en los significados emocionales e intelectuales del lenguaje artístico, sino que se queda tan sólo en sus formas exteriores básicas. Aún así, la visión del arte como *mimesis* ha sido usada por grandes pensadores desde tiempos antiguos, y muy notablemente, por Platón. Veinticinco siglos antes de que a Danto se le ocurriera su teoría del arte, Platón había usado al arte para ilustrar su visión eidética sobre la realidad de las diferentes cosas que existen: una cama, dijo el filósofo griego, existe en su única forma auténtica y verdadera sólo como la idea, o *eidos*, de la cama original, perfecta e inmutable, y todas las camas del mundo no son sino copias de esa idea esencial de *la* cama; del mismo modo, las camas que pintan los artistas copiando a las camas que existen en el mundo, no son entonces sino copias de otras copias, todavía más alejadas de la realidad de la cama original, que es la esencia eidética de la cama. Aquí, sin embargo, conviene enfatizar el hecho de que Platón no propuso con este ejemplo ninguna teoría sobre el arte: al filósofo ateniense no le interesaba reflexionar sobre la naturaleza o significado de las obras de arte, sino entender qué cosa es la realidad de lo existente y en qué se fundamenta nuestro conocimiento sobre esa realidad, y si habló de los artistas que pintan camas, sólo fue en forma secundaria, como una mera ilustración para hacer más clara su idea sobre el

eidós a sus lectores.

Danto, en cambio, tomó la idea platónica de la *mimesis* y la hizo suya, radicalizándola en una forma más bien burda, y así, lo que en Platón había sido filosofía, en Danto se convirtió en simple teoría, y, como suele suceder con todas las teorías que pretenden explicar algo muy complejo, como el arte, en una forma muy simple, terminó volviéndose algo inaceptable por ser excesivamente reductivo y estrecho. Danto, en efecto, imaginaba toda la larga historia del arte como un fenómeno simple y unívoco, moviéndose en línea recta hacia adelante impulsada por el único e invariable deseo de *imitar* a la naturaleza, al mundo, en un modo cada vez más preciso y convincente. En esta historia lineal del arte como un *progreso* continuo en busca de la eficacia imitadora, había habido ciertamente algunos fuertes tropiezos (¡como toda la Edad Media, que había «olvidado» las habilidades imitativas del arte clásico, perdidas hasta su redescubrimiento en el Renacimiento!), pero nada verdaderamente insuperable hasta fines del siglo XIX y principios del XX, cuando la aparición de la fotografía y luego el cine dejaron atrás, en forma definitiva, al arte en su carrera hacia la imitación convincente del mundo. Puesto que el arte no era capaz de competir contra las capacidades imitadoras de la fotografía y el cine, que siempre tendrían una ventaja tecnológica sobre el arte, al ser capaces de *reproducir* objetivamente la realidad en imágenes completamente fidedignas, y no en meras imitaciones exitosas, el arte se quedó, en el siglo XX, repentinamente sin una meta clara, ni una razón de ser discernible, ni la posibilidad de seguir progresando, superado por la tecnología moderna que, según Danto, lo había privado de su sentido histórico, que no era otro que el de la búsqueda de la *mimesis*.

Ahora bien, este avance progresivo del arte que imaginaba Danto (quien comparaba al arte con la ciencia, en el sentido de que ambos supuestamente seguían un camino «de progreso sostenido»), de cualquier modo había llegado a su fin, aún sin considerar que la tecnología fotográfica le había cerrado todos los caminos posibles al futuro, pues en el siglo XX ya había alcanzado el éxito total y definitivo en su meta imitadora, habiendo logrado un «punto de no retorno» en su camino mimético, más allá del cual ya no se podía seguir avanzando. El artista que había logrado la proeza de coronar toda la historia universal del arte con su mayor hazaña, con un realismo insuperable por ninguna técnica o ningún talento pictórico, no era ninguno de los grandes genios del Renacimiento ni ningún portentoso representante de cualquiera de las escuelas de pintura realista que dominaron el arte europeo hasta la época de gloria del arte académico, sino, de todos los candidatos posibles, era un vecino

del propio Danto, otro neoyorquino famoso en esos días: Andy Warhol.

La manera en que el filósofo cobró conciencia del espectacular destino que la historia del arte le había reservado a su amigo Warhol la explicó años después el propio Danto, refiriendo la anécdota en varios libros y ensayos, siendo, por lo tanto, una historia muy conocida: cierto día en que paseaba por el vecindario, Danto pasó frente a la Stable Gallery, que en ese año de 1964 se había mudado ya a la 74th Street, y decidió entrar para ver qué había de novedad; al principio, Danto pensó que todavía no se había instalado ninguna nueva exhibición, pues todo lo que veía en el piso eran cajas de embalaje de jabón y detergente marca Brillo, y le llevó un rato darse cuenta de que *ésa* era la exhibición de arte. Se trataba de unas falsas cajas de detergente Brillo, elaboradas por Warhol y tituladas, no muy imaginativamente, *Cajas de Brillo* («*Brillo Boxes*»). Aunque tanto el artista como el filósofo llamaron siempre a estos objetos «esculturas», lo cierto es que, más que esculturas, se trataba de modelos a escala original, 1/1, fabricados con madera contrachapada y con el logo de la marca Brillo estarcido con una plantilla en su superficie, haciendo de ellos una copia fiel de las cajas originales de cartón. De acuerdo a Danto, su efecto inmediato era tan convincente al imitar la ordinarietà de una caja común de detergente, que eran prácticamente indistinguibles de las auténticas cajas comunes de detergente.

En todo caso Danto, bien sea porque en realidad no era muy observador, o bien porque la ilusión mimética realmente estaba bien lograda, confundió realmente estos objetos *artísticos* con vulgares cajas de jabón comercial. Y esto, para un profesor de filosofía interesado en el arte, resultó un golpe muy fuerte. Tan fuerte, de hecho, que las reflexiones que en esos días mantuvieron entretenido a Danto después de su encuentro con la obra de Warhol, terminaron por proporcionarle el material para sostener enteramente toda su posterior carrera como filósofo del arte y la celebridad que le acompañaría hasta el final de su vida. Como San Pablo camino a Damasco, Danto fue cegado por el resplandor del «genio» de Warhol, y se encontró de golpe con su propia versión de la verdad revelada: el arte *había muerto*. El arte había alcanzado el final de su recorrido y ahora, habiendo cumplido su meta eterna de lograr la *mimesis* perfecta, llegaba a su fin.

Desde luego, la historia del arte abunda en ejemplos de obras de arte, ya sean pinturas o esculturas, tan realistas y bien logradas que confundieron a los espectadores de su época, haciéndoles creer que se encontraban ante diversos objetos auténticos, y no ante una *representación* de esos objetos: un siglo antes de Platón, ya era conocida en toda Grecia la historia de los pintores Zeuxis de

Heraclea y Parrasio de Éfeso, quienes compitieron una vez para ver quién de ellos podía pintar la imagen más realista; el día del encuentro, con sus respectivas pinturas cubiertas por paños, Zeuxis estaba tan convencido de su triunfo que se declaró vencedor antes de tiempo, aunque con buenos motivos: al destapar su pintura, mostró unos racimos de uvas tan exquisitamente detallados y bien hechos, que incluso engañaron a los pájaros, que bajaban de los árboles para picotear las uvas pintadas; sin embargo, cuando Zeuxis le pidió a Parrasio que ahora él le mostrara su pintura, para ver si era capaz de superar sus uvas, Parrasio contestó socarronamente «Ha estado frente a ti todo el tiempo, ¿acaso no lo habías notado?». Parrasio, en efecto, había pintado en su lienzo la imagen de una cortina corrida, y la tela estaba pintada con tal maestría, que había logrado engañar no sólo a los pájaros, sino a otro artista.

Considerando que la larga historia de los trampantojos pictóricos muestra lo fácil que ha resultado para los artistas en diversas épocas engañar con éxito a su público, gracias a un derroche de ingenio y de realismo mimético, ¿qué hace entonces especiales a las cajas de Brillo de Warhol? La respuesta de Danto nunca fue demasiado clara. Según él, Warhol no trataba de engañar a sus espectadores, a pesar de que lo engañó a él, sino de «reproducir íntegramente» la realidad de las cajas de Brillo; además, puesto que las cajas eran «esculturas» tridimensionales, eran esencialmente diferentes a cualquier pintura. Estas explicaciones, como se puede ver fácilmente, de cualquier modo siguen dejando sin explicar qué haría tan especial o importante a esta pieza particular, por encima de cualquiera de las otras obras de arte, o modelos o maquetas profesionales, que pueden lograr un efecto equivalente. Aparentemente, lo único especial que tiene este ejemplo es que fue directamente el que pensó Danto, y lo que él tuvo a la mano para desarrollar su idea.

En todo caso, Danto siempre supo ignorar convenientemente todas las partes y aspectos de la historia del arte que no se ajustaban a las necesidades de sus explicaciones teóricas, y en este punto sencillamente decidió pasar por alto los verdaderos alcances del realismo artístico, con todas sus implicaciones estéticas, técnicas, culturales, psicológicas, emocionales o espirituales, y sus igualmente complejos efectos en nuestra valoración moral y estética del arte, para, en cambio, hacer depender enteramente de la trivial anécdota de su descubrimiento personal de las cajas de Brillo de Warhol la magna consecuencia de anunciar, con ecos de Zaratustra, que el arte *había muerto*, felizmente colmado por el *exceso de realismo imitativo* que sólo Warhol había sabido darle. (Aquí, inevitablemente, cabe preguntarse cómo habría reaccionado el mundo institucional e internacional del arte si hubiese sido un

profesor de filosofía de alguna universidad española, italiana, mexicana, argentina, brasileña o escandinava quien, con toda desfachatez provinciana, hubiese declarado al mundo que había confundido unas semanas atrás la obra de algún artista local con un objeto ordinario cualquiera, y como consecuencia de ello, había llegado a la conclusión de que el arte había llegado a su fin, después de milenios de historia, con ambos, el profesor y su amigo el artista local, firmemente colocados en la cumbre de este camino histórico, uno haciendo la última contribución significativa a la historia del arte, y el otro teorizando sobre ese significado. Mi suposición es que no hubiese pasado absolutamente nada, que nadie se habría dado por enterado, y que la moraleja final es que si uno quiere anunciar mesiánicamente la muerte del arte o algún otro postulado similarmente estridente, siempre resulta de lo más conveniente, o incluso indispensable, el poder contar con el apoyo de la imbatible máquina publicitaria neoyorquina que alimenta a sus museos, galerías y casas de subastas).

Por supuesto, cuando Danto publicó sus ideas sobre el fin del arte (principalmente en *The End of Art*, su ensayo más conocido), el clima intelectual de la época se prestaba perfectamente para tomar en serio este tipo de fanfarronadas y aceptar (o hacer como que se aceptaba) su radicalismo extremo. En la década de los sesenta del siglo pasado, después de todo, florecían en Occidente todo tipo de teorías relativistas que buscaban negar el carácter esencial de los valores culturales de la civilización occidental, como el postestructuralismo, el desconstruccionismo y el nihilismo existencialista, y que terminaron, con un mayor o menor grado de frivolidad, negando no tanto esa visión esencialista, sino el sentido mismo de esos valores civilizatorios. De ahí la proliferación de tremendistas pseudo-filosofías que anunciaban «el fin de los tiempos», no en el tono apocalíptico de los fanáticos religiosos de antaño, sino en el tono frívolo y petulante de los teóricos académicos de hoy en día. Así, entre las modernas visiones que proclamaban «el fin de la historia», «el fin de la filosofía», «el fin de la literatura», «el fin de la belleza», «el fin de la poesía», «el fin del Estado», «el fin del patriarcado», «el fin de la Modernidad» o «el fin de la razón», la sonora afirmación de Danto sobre el fin del arte fue una aportación bienvenida por los gurús culturales que dictaban las modas intelectuales del momento.

A partir de los años ochenta, Danto comenzó a variar un poco su tesis sobre la «muerte del arte», y explicó que lo que había llegado a su fin no era el arte, después de todo, sino *la historia* del arte: puesto que la *mimesis* perfecta entre el objeto de arte y el objeto cotidiano que copia el primero ya había sido

alcanzada –gracias a la contribución «extraordinaria» de Warhol–, ahora el arte ya no tenía ninguna meta ni objetivo discernible, ni nada que lograr o que demostrar, y por lo mismo, ya no había tampoco ningún criterio posible para medir o clasificar o valorar el grado de *avance* que los artistas y sus obras, los movimientos y las escuelas de arte, o nuestras propias ideas sobre el arte, podían tener, y puesto que el darnos cuenta de que el arte «avanza» es precisamente aquello que fundamenta nuestro sentido histórico del desarrollo del arte, ya no era posible entonces hablar de una *historia* del arte, ni de ningún tipo de desarrollo propiamente dicho, y por ello, la historia del arte, como disciplina genuina, «había muerto», aunque siguiera habiendo artistas y obras de arte (y, claro, historiadores del arte). A este nuevo estado del arte, Danto lo llamaba «El arte post-histórico», nuevamente acoplándose al gusto del momento, con su manía por agregar el prefijo «post» a cualquier cosa con la que se pretendiera romper o haber superado, para dejar en claro que el arte, después de Warhol, ya no debería ser considerado simplemente como «postmoderno», sino decididamente *más allá* de la historia. A este último periodo, no menos grandilocuentemente pretencioso que el anterior, pertenecen sus obras *After the end of Art* y *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-historical Perspective*.

Evidentemente, para que la teoría de Danto haga sentido, uno tiene que aceptar antes su premisa inicial, acerca de que el arte no ha sido nunca nada más que un intento por imitar a la naturaleza, y que todo su mérito se reduce a la perfección con que pueda alcanzar esta *mimesis*; si uno empieza a introducir otras consideraciones aquí, como cualquier tipo de valor estético inherente al arte mismo, toda la teoría de Danto se desmorona irremisiblemente. Así, para aceptar cualquiera de las conclusiones de Danto sobre la naturaleza del arte o del fenómeno artístico, primero es necesario aceptar la visión que él propone sobre lo que es y ha sido históricamente el arte, y ésta es, ciertamente, una visión muy pobre –o más bien, deliberadamente empobrecida–, como para ser genuinamente significativa para nuestra comprensión del arte. Esta pobreza de la visión dantiana sobre el papel que juega el arte en nuestro mundo no sólo se debe a la reducción arbitraria de todos los aspectos que componen el fenómeno artístico a uno solo, el imitativo, negando así la riqueza natural que hace valiosas a las obras de arte, sino también a la forma en que Danto pretende suprimir todos los elementos vivenciales y emocionales de la experiencia del arte para hacer descansar todo su análisis en un solo criterio: la conceptualización teórica del arte.

¿Qué queda del arte si uno ha declarado ya que el arte, o su historia, han llegado a su fin natural? Las teorías, dice Danto.

Después de la «muerte del arte», lo que nos queda son las teorías sobre el arte, indispensables para dotar de sentido y significado al arte en su etapa «post-histórica», carente ya de las metas y dirección que antes le imponían las narrativas tradicionales que buscaban asociar al arte con la búsqueda de la belleza o de la perfección mimética. En el enrarecido mundo del arte contemporáneo, sin dirección ni criterios estéticos en los cuales sostenerse, el pensador teórico (sobre todo, de acuerdo a Danto, si éste es además un filósofo) es más necesario que nunca, ya que sus teorías serán el único fundamento posible para poder aceptar cualquier cosa que de aquí en adelante llamemos «arte».

¿Cómo llega Danto a esta (de nuevo, completamente arbitraria) conclusión? Bien, todo parte de la misma anécdota de las *Cajas de Brillo* de Warhol que Danto confundió con cajas de Brillo auténticas y ordinarias, y las reflexiones que este hecho desató en el filósofo. La pregunta que en ese entonces se hizo Danto fue la siguiente: puesto que el objeto artístico –es decir, las *Cajas de Brillo* de Warhol– se ve exactamente igual que un vulgar objeto utilitario, como las cajas ordinarias de detergente Brillo, y no hay ninguna forma de distinguir un objeto del otro, ¿qué distingue entonces a las cajas de Brillo reales de las falsas? Que unas son arte, y las otras no. Pero, ¿cómo sabemos que unas de esas cajas son, en efecto, *arte*? La respuesta de Danto es esta: porque las cajas de Brillo que son *arte* (es decir, las que hizo Warhol, que son falsas cajas de Brillo, pero *auténticamente* artísticas) se encuentran en el interior de una galería de arte, exhibidas como arte, y hay alguien que nos dice que son arte. ¿Quién nos dice que son arte? El teórico del arte.

Las *Cajas de Brillo* de Warhol son arte porque las hizo un artista y se exhibían en una galería de arte de Nueva York (y hoy en día se exhiben en el Andy Warhol Museum, en Pittsburgh), mientras que las cajas ordinarias de detergente Brillo ni son arte ni le importan a nadie porque sólo sirven para almacenar detergente en tiendas y bodegas, que nada tienen que ver con el mundo del arte. Esta es la clave para entender todo esto: *el mundo del arte*.

La expresión «el mundo del arte» denota al conjunto de gente e instituciones que tienen la capacidad para determinar que algo es, en efecto, *arte*, al tener los medios, la influencia, y sobre todo, *la teoría adecuada* para justificar ante el resto de la gente que tal o cual cosa es realmente un objeto artístico. Para Danto, el mundo del arte está formado por los museos y sus mesas directivas, los

comisarios de las exposiciones de arte, los críticos que escriben en la prensa sobre esas exposiciones, los patronatos y fundaciones que financian y administran los proyectos artísticos, los galeristas y los comerciantes en arte, los coleccionistas que pagan dinero por adquirir arte, y, desde luego, por los artistas que producen las obras de arte. Pero en la visión dantiana del mundo del arte hay alguien todavía mucho más importante que todos los anteriores, y no es otro que el teórico del arte. La teoría, para Danto, lo es todo. La teoría fundamenta toda concepción posible de arte, y por lo tanto el teórico del arte es el árbitro último de todas las modas artísticas, determinando qué cosas son arte y qué cosas no lo son, y por qué. Este es el papel, claro, que Danto se reserva para sí mismo, en tanto destacado teorista filosófico del arte, de acuerdo a su propia visión del mundo del arte.

(Nótese, en cambio, que en la visión de Danto sobre el arte, el público general no juega ningún papel, y carece totalmente de importancia el que haya aficionados entre la gente común que tengan un gusto por el arte, o que posean una verdadera sensibilidad artística; nada de esto importa a Danto, ya que la *gente común* suele guiarse únicamente por su instinto, y desde luego, no por una teoría institucionalizada por un teórico filosófico. Tampoco importan aquí los historiadores del arte ni ningún otro conocedor real de la historia y la evolución del arte, ya que, como se ha visto, Danto está jugando a las teorías rupturistas que, supuestamente, «superan el pasado», y su idea del arte «posthistórico» evidentemente excluye toda perspectiva histórica. Tampoco hay espacio aquí, en fin, para ninguna asociación entre el arte y cualquier tipo de valor estético, moral o religioso, ya que todas estas cosas son ajenas a la teoría, y por lo tanto, desde la perspectiva de Danto, *superfluas*).

A pesar de la teatral admiración por Andy Warhol que prolifera en los escritos de Danto, es evidente que para el escritor, el verdadero protagonista de «los tiempos post-históricos» del arte no puede ser ningún creador artístico. Después de todo, ni el mismo artista *pop*, en la visión de Danto, es capaz de crear un nuevo arte. El único que puede hacer eso es el teórico del arte. Alguien como Danto, evidentemente. Alguien con una teoría que pueda explicar, por ejemplo, el verdadero estatus ontológico de los *ready-mades* o las *Cajas de Brillo* de Warhol.

Lo que Danto ha hecho, finalmente, es promover la idea de que el objeto artístico y el objeto utilitario cotidiano pueden ser intercambiables, a condición de que se aplique una teoría adecuada para incorporar al segundo dentro del mundo contextual en el que existe el primero. Pero, ¿cuál es la meta de esta

confusión, de esta insistencia en desaparecer las fronteras entre un objeto artístico y un objeto ordinario que se quiere hacer pasar por artístico? Danto nunca llega a esta cuestión en sus análisis, pero es bastante fácil intuir el verdadero sentido de esta operación: se trata de poder vender el objeto ordinario como si fuera uno artístico. Se trata, pues, de poder hacer dinero con esto.

¿Hay algún problema fundamental con esta aproximación tan interesada al mundo del arte? Bien, el problema inherente a la visión del arte que reduce su valor a la cantidad de dinero que pueda obtenerse de él es algo muy serio, y de alguna manera evidente en sí mismo, pero en todo caso no es algo de lo que quiera hablar ahora: ya trataré este asunto en su momento al hablar concretamente sobre el culto a Warhol. Por ahora, lo único que me interesa señalar es que esa separación artificial de un objeto de arte con el contexto cultural que lo ha producido, para, en cambio, reemplazar ese contexto con una simple teoría, lleva directamente al tipo de frivolidad y artificialidad inherentes al abuso de cualquier teoría, cuando ya no se ajustan las teorías a la realidad del mundo, sino que se prefiere acomodar nuestra imagen del mundo a las necesidades de una teoría. El resultado, desde luego, es una teoría perfectamente inservible.

El mundo del arte que concibe Danto es artificialmente reductivo, y por ello, notablemente pobre, y sobre todo, notablemente empobrecedor de nuestra experiencia estética. En el famoso ensayo que Danto escribió en diciembre de 1964, *The Art World*, poco después de su primer encuentro con las *Cajas de Brillo* de Warhol, y que le sirvió para delinear su Teoría Institucional del Arte, el filósofo estadounidense concluyó lo siguiente: «*Lo que al final hace la diferencia entre una caja de Brillo y una obra de arte que consiste en una caja de Brillo es una cierta teoría del arte. Es la teoría la que la lleva al mundo del arte, y evita que se colapse en el objeto real que es. Es el papel de las teorías artísticas, hoy como siempre, hacer el mundo del arte, y el arte, posibles*».

Si Danto hubiese estado menos empeñado en convencernos de que una caja de jabón Brillo puede ser legítimamente una obra de arte, y en cambio, hubiese puesto más atención al hecho innegable de que una obra de arte puede ser algo infinitamente más rico que una caja de jabón Brillo, muy probablemente habría llegado a ser un filósofo del arte no solamente célebre e influyente, sino influyente en un modo auténticamente positivo, profundo y enriquecedor de nuestra experiencia del arte.

PARTE II

DANTO Y LAS FALACIAS DE LA TEORÍA DEL ARTE

La fama de Arthur Danto como teórico del arte, y concretamente, como experto, gurú y promotor del arte conceptual neoyorquino contemporáneo, comenzó en diciembre de 1964 con la publicación de un trabajo decisivo en su carrera, *El Mundo del Arte*, que era el texto de una conferencia presentada por Danto en un simposio sobre la obra de arte, que organizó la American Philosophical Association, de la que el mismo Danto era presidente en esos días¹. Este escrito tuvo una importancia inmensa en el desarrollo del pensamiento posterior del propio Danto en torno al arte, y sobre todo, ejerció una gran influencia en el pensamiento académico de los filósofos dedicados a temas de estética en todo el mundo, muchos de los cuales han seguido repitiendo y reelaborando las ideas básicas de Danto a lo largo del medio siglo que ha transcurrido desde la aparición de este texto clave.

En principio, cuando uno lee el famoso texto, cuesta bastante trabajo entender el por qué un escrito que en realidad ofrece tan poco, tuvo en cambio un reconocimiento y una influencia tan grandes. Hasta ese momento, Danto había sido un filósofo típico de la tradición analítica anglosajona, especializado en teorías de la representación, y sin ninguna inclinación particular por el estudio serio de la Historia del Arte ni por el aprecio estético de las obras de arte, aparte de un jugueteo romántico juvenil con la idea de ser él mismo un artista algún día. Su primer encuentro verdadero con el arte ocurrió por casualidad, y estuvo determinado enteramente por el hecho fortuito de vivir en el mismo vecindario neoyorquino donde florecía en esos años la vanguardia artística del Expresionismo Abstracto y el Pop Art, movimientos promocionados y sostenidos, y en buena medida, inventados, por los marchantes de arte locales. Ese contacto inicial de Danto con el arte se dio al tropezarse el filósofo, en una galería de arte de su vecindario, con la obra de Andy Warhol, un artista completamente atípico en el panorama general del arte hasta esos momentos, y quien siempre ha sido mucho más conocido por su personalidad extravagante y su obsesión con la fama y el dinero, que por su trabajo artístico, de una monotonía aplastante. Sin duda, esto fue determinante para el tipo de teoría que Danto desarrolló entonces para explicar el arte, ya que en realidad Danto

¹ *The Art World*, conferencia de Arthur Danto presentada el 28 de diciembre de 1964 en el 61 ° Encuentro Anual de la American Philosophical Association, Eastern Division, dedicado a «La obra de arte». Texto traducido por mi en este volumen, bajo la siguiente referencia: «El mundo del arte». *Disputatio* 3 (2013), pp. 53-71. Todas las citas se harán por esta versión.

no buscaba explorar el arte en general, sino particularmente, el arte de Warhol, y todo su empeño estaba dirigido a la simple justificación de las obras de Warhol como legítimas obras de arte. El punto de mira por el que Danto se asomó al mundo del arte fue entonces, desde el primer momento, inevitablemente demasiado estrecho.

Las obras de Warhol que vio Danto –unas cajas de jabón de la marca Brillo, que representaban justamente cajas de jabón de marca Brillo– eran indistinguibles de un objeto ordinario de uso cotidiano, y por lo tanto, Danto pensó que imitaban al objeto real con total perfección. Luego, la teoría que urdió Danto para explicar la legitimidad artística de las obras de Warhol es una que se basa enteramente en la facultad del arte para imitar los objetos del mundo real. Evidentemente, el arte, en su extraordinaria riqueza de valores espirituales y estéticos, en su inagotable capacidad de asociación de ideas, conceptos y símbolos relacionados con cualquier aspecto de nuestro mundo cultural, y en su ilimitada posibilidad de generar nuevos significados y sentidos metafóricos para cualquier cosa que tome como referente, hace mucho, mucho más que meramente imitar objetos del mundo real. Pero, precisamente, el arte de Warhol, en cambio, no ofrecía nada aparte de la simple imitación de objetos ordinarios, como cajas de jabón, o latas de sopa, o fotografías de celebridades. La explicación de Danto, por lo tanto, deliberadamente redujo la apabullante complejidad del mundo del arte para acomodarla a las modestas dimensiones del mundo de Andy Warhol.

Este arreglo benefició a la larga tanto a Warhol como al mismo Danto, y ayudó a promocionar las carreras de ambos, agregando una suerte de falso glamour filosófico e intelectual a la obra de Warhol que le permitió venderse mejor como producto comercial y sacar un mayor provecho del mercado del arte; sin embargo, también contribuyó, sin duda, a empobrecer simultáneamente el nivel y el alcance de la reflexión académica contemporánea en torno al arte, y a imponer la absurda idea de que al hablar de arte, lo que importa no es el arte mismo, ni su relación con nosotros y nuestro mundo, sino la teoría del arte desde la cual se pretende justificar lo que sea que se esté defendiendo en cada ocasión. Danto, así, no sólo se promovió incansablemente a sí mismo, y a Warhol y a los otros artistas conceptuales con los que estaba relacionado, sino también la noción de que la teoría lo justifica todo, de que una teoría es, finalmente, un mejor árbitro para juzgar el mundo del arte, superior a nuestro propio gusto estético, o a nuestros valores morales, o al canon histórico, o al simple sentido común.

Sin duda, la importancia de *El mundo del arte* radica en que en este escrito se desarrolla por primera vez la «Teoría Institucional del Arte», como se conoció luego a la idea de que el sentido final que adquiere en nuestro lenguaje una obra de arte depende de nuestros propios conceptos del arte, que a su vez se han formado y condicionado dentro de un contexto general que constituye un «mundo del arte». Esto, desde luego, es en realidad algo bastante obvio, y no tengo ninguna objeción contra esta visión del arte. El problema con Danto, más bien, es que él hizo depender este mundo del arte enteramente de la teoría. Y esto, desde luego, es una simplificación arbitraria e inaceptable. Esta idea ya estaba plenamente desarrollada en el texto de *El mundo del arte*, que funciona, en esencia, como un alegato radical a favor de teorizar toda nuestra relación con el arte, en vez de simplemente *vivir* con el arte en la forma en que siempre se ha hecho.

Danto, así, inicia su argumentación equiparando arte con imitación: el arte se caracteriza históricamente por lograr una imitación convincente de las cosas. Esta caracterización del arte, como he dicho, es absurdamente reduccionista, al extremo de la banalidad, pero le sirve a Danto para llevar el argumento a donde él quiere, es decir, al punto en que podrá justificar a partir de esta *mimesis* fundamental del arte la legitimidad artística de la obra de Warhol, y con ello, su propio papel protagónico como teórico del arte. A continuación, Danto introduce un razonamiento engañoso, al comparar esa imitación con el reflejo en un espejo: si el reflejo de un objeto en un espejo es *una imitación* de ese objeto, y si el arte tiene como meta la imitación de las cosas, entonces tendríamos que conceder que los reflejos en los espejos son arte; pero nosotros sabemos que un simple reflejo especular no es arte, de modo que estamos obligados a concluir (nótese el carácter sofisticado de todo el silogismo) que la simple imitación de las cosas no es una condición suficiente para aceptar que algo es verdaderamente arte. Luego, la *mimesis* como meta del arte es, según Danto, una «teoría deficiente».

Pero, continúa Danto, como los artistas estaban obsesionados en su empeño mimético, y ciegos ante cualquier otra cosa que no fuera alcanzar la perfección en su imitación, nunca notaron la «deficiencia» de esta teoría. Es decir, no la notaron hasta la invención de la fotografía, y entonces se hizo evidente que la imitación bien lograda no es suficiente para que algo deba ser considerado arte. Y si la imitación no es suficiente para que algo sea tomado como arte, entonces quizás ni siquiera sea necesaria. Luego, el afán mimético puede ser visto como un simple estorbo, que no produce arte, sino sólo una «ilustración».

Así, en tan sólo la primera página de su texto, Danto ha llegado ya al punto esencial que mantiene a todo el edificio teórico del conceptualismo artístico contemporáneo: el arte *no* es una simple «ilustración» o copia mimética de las cosas.

Transparentemente, el argumento de Danto es falaz, un sofisma engañoso que acomoda las cosas a su conveniencia para llegar a la conclusión que quiere vendernos desde el primer momento, o sea, que la capacidad mimética del arte no es suficiente para legitimar a sus productos. Pero esta conclusión, desde luego, es algo que ya sabemos, y de hecho, algo que siempre hemos sabido: por eso es que, a lo largo de la historia del arte, siempre se ha admirado en los objetos artísticos una enorme cantidad de cosas –la belleza, la perfección técnica, la sensibilidad, el ejemplo moral, la creatividad, la grandeza espiritual, el ingenio, el humor, el erotismo, la nostalgia por el pasado o lo lejano, el fomento o reconocimiento de la virtud, la viveza narrativa, la enseñanza, la capacidad de conmover, excitar u horrorizar nuestras emociones, etc.– que van mucho más allá del mero deseo de imitación fidedigna de un objeto. La trampa de Danto consiste en hacer como si esto no fuera así, en cerrar los ojos ante toda esta riqueza de sentidos y significados, para, en cambio, aislar la mimesis, separada de cualquier contexto concreto que le dé sentido, y presentarla como la única razón de ser del arte, como si los artistas de todos los tiempos no hubiesen hecho otra cosa que imitar objetos porque sí, sin mayor ambición, curiosidad o meta que la de producir mecánicamente copias caprichosas de las cosas a su alrededor. Y después de establecer una visión tan pobre y reducida de la naturaleza del arte y las metas de los artistas, Danto se da el gusto de exclamar triunfalmente «¡Pero esto no puede ser suficiente!». Bien, claro que no es suficiente. El arte, después de todo, nunca ha sido sólo imitación. Y si Danto finge que lo ha sido, es solamente porque él está jugando a combatir enemigos de paja, convenientemente despojados de toda su complejidad real, para poder permitir el «triunfo» de su propia teoría, endeble como es.

Así, Danto establece las reglas de su juego desde el primer momento, y en *El mundo del arte* declara, con el tipo de desfachatez arrogante que sólo un filósofo analítico se podría permitir al hablar del arte, lo siguiente:² «*Las complejidades artístico-históricas deben ceder ante las exigencias de la exposición lógica*». Esto está expresado con tanta claridad (y cinismo) que no hace falta detenerse

² Esta cita, así como todas las que siguen sobre *The Art World*, están tomadas del texto publicado por el mismo Danto, y cedido por él para su traducción al español. El texto en español, *El mundo del arte*, traducido por mí, aparece en *Disputatio*, vol. 2, n. 3, pp. 53-71, diciembre de 2013.

mayormente en ello: el mundo del arte, y la historia de ese mundo, es algo muy complejo; pero, como una teoría requiere necesariamente de una simplificación de la realidad para poder presentar sus nociones y conceptos en una forma lógica, es necesario olvidarse de la idea de representar toda esa complejidad del arte y de su historia, en aras de tener una representación lógica funcional. Para Danto, no se trata, de ninguna manera, de tratar de entender o reflexionar sobre la complejidad del fenómeno artístico o de su desarrollo histórico, sino todo lo contrario, de olvidarse de esa complejidad, de cancelarla artificialmente dejándola fuera de la teoría, precisamente para poder simplificar nuestra visión del arte adaptándola a las necesidades lógicas de una teoría de conveniencia. Como suele suceder con los teóricos radicales, Danto nunca pensó que tuviera que cambiar su teoría para adaptarla a la complejidad de la historia del arte, sino que prefirió (como algo infinitamente más sencillo de hacer) dejar fuera de sus consideraciones todos aquellos elementos de la historia o la naturaleza del arte que fueran demasiado complejos para poder ser explicados por su teoría.

Danto, por lo tanto, se sentía justificado en su afán por simplificar las cosas hasta los extremos más groseros y absurdos posibles. En la falacia que emplea al principio de su ensayo para convencernos de que el arte no ha sido históricamente otra cosa que «imitación», Danto asume, o pretende asumir, que todo tipo de imitación es equivalente, y por lo tanto, comparable, y que es lícito entonces poner en un plano de equivalencia la búsqueda consciente y deliberada de *realismo* que asume un pintor, en su representación artística del mundo, con los reflejos que se producen en forma natural en un objeto inanimado como un espejo. Cuando Danto califica ambas cosas de «imitación», para luego poder sugerir que, negada una, se tiene que negar la otra, debido a su « semejanza », está deliberadamente cerrando los ojos al modo en que empleamos la palabra *imitar*, y así quiere pasar por alto, contra el simple sentido común, que un artista hace mucho más que simplemente «imitar» cosas, mientras que un espejo, que no es más que un objeto inanimado carente de voluntad, en realidad no puede «imitar» nada. Lo mismo sucede cuando una y otra cosa, la representación figurativa de los artistas y un reflejo producido por un espejo, son equiparados igualmente con la «imitación» que produce una fotografía. El silogismo de Danto no funciona sencillamente porque sus elementos no tienen ninguna relación entre sí, y por lo tanto, no hay realmente equivalencia alguna, y sin ella, la conclusión de Danto es improcedente.

Pero, aunque el argumento falaz de Danto no puede en realidad demostrar que una teoría del arte como imitación es deficiente, precisamente por ser *falaz*,

el hecho es que, en cualquier caso, es verdad que tal teoría sería completamente deficiente como un modo de explicar la complejidad del fenómeno artístico. Como he dicho, el engaño de Danto consiste en aparentar que efectivamente la gente hubiera utilizado una teoría así como un medio para justificar el arte a lo largo de la historia. Esto, por supuesto, nunca sucedió (independientemente del ejemplo de Platón, quien no estaba tratando de explicar el arte sino de explorar los fundamentos de nuestra experiencia de la realidad misma). La gente ha hecho arte desde el principio de la historia de la humanidad sin necesidad de contar con explicaciones teóricas para justificarse a sí mismos. Hay muchos motivos diferentes para hacer arte, hay muchas cosas a las que llamamos arte, y hay muchas causas que influyen en el modo en el que imaginamos o definimos el arte. Pero, lo que es indudable, es que las *teorías del arte* son algo muy reciente en todo este asunto, algo que apareció hace apenas unos pocos siglos, y algo que definitivamente tiene una condición accesoria de cara a todo el fenómeno del arte. Una teoría puede ser útil, o no, para explicar el arte, pero definitivamente no es indispensable. Ninguna teoría lo es. Simplemente, hay muchos modos diferentes de explicar el arte sin necesidad de recurrir a una teoría y a sus mecanismos de artificialidad.

Danto, obviamente, creía todo lo contrario. Para él, los teóricos, como él mismo, resultaban por completo indispensables para poder justificar el arte. Sin teorías ni teóricos «no habría arte», llega a sostener con aparente ingenuidad. Y aquí, claro, cabe preguntarse entonces qué tiene de especial el papel de un teórico del arte. ¿Qué lo hace, de acuerdo a Danto, tan importante dentro del mundo general del arte? Después de todo, siempre han existido personas que han reflexionado sobre la naturaleza del arte, mucho antes de que surgieran las primeras teorías sobre el arte. Desde antes incluso de que comenzara nuestro tiempo histórico, es decir, en la prehistoria, hubo hombres dedicados a hacer arte (aunque en ese entonces, evidentemente no existía aún un concepto en uso de «arte») y espectadores para sus obras. Y habiendo creadores de arte y un público para apreciar sus creaciones, había arte. Con el tiempo, surgieron – durante el Renacimiento– los primeros críticos de arte, es decir, personas dedicadas intelectualmente a discutir, valorar y enseñar a otros las cualidades de las obras de arte. Y aparecieron, también bajo el impulso humanista del Renacimiento, los historiadores del arte, dedicados a estudiar la historia de los artistas, de las obras, y de las ideas detrás de ellas. Y luego, en el siglo XVIII, surgió la disciplina académica de la Estética, dedicada al estudio sistemático de las cualidades sensibles que percibimos en el mundo, y particularmente de la belleza, a la que la Ilustración dedicó sus mejores esfuerzos, con frecuencia

uniéndola al arte para hacer una reflexión acerca de los objetos bellos. Y además, claro, siempre hubo filósofos dedicados a pensar en el arte, quienes, ya desde los tiempos de Aristóteles, se habían hecho las preguntas fundamentales acerca del cómo y el por qué de la naturaleza del arte.

Así pues, considerando todo lo anterior, y ante la sólida presencia histórica de críticos, historiadores y filósofos del arte para reflexionar con profundidad sobre las obras artísticas, ¿qué, exactamente, ofrecen de novedoso los teóricos de arte al estilo de Danto? ¿Qué pueden aportar ellos a la reflexión en torno al arte que no hubiese sido cubierto ya por los pensadores tradicionales del arte? La respuesta que apuntaba Danto ya desde *El mundo del arte* no deja de resultar curiosa: una teoría del arte es una «verdadera definición del arte», y la función del teórico del arte es, por lo tanto, la de indicarnos, de acuerdo a esa definición, qué cosa es arte y qué cosa no lo es. O, como el mismo Danto reconoce en su texto, «hacer explícito lo que nosotros ya sabemos, pues sabemos cómo aplicar el término *arte*».

Pero, si ya sabemos cómo aplicar el término «arte», ¿para qué necesitamos al teórico del arte? Después de todo, Danto reconoce este dilema al mencionar las palabras –sin mencionar al autor³– de un pensador que recientemente había demostrado que el supuesto problema de la «definición» del arte (un tema favorito de los teóricos del arte) es, en realidad, un falso problema, al ser evidente que la gente no tiene ningún problema, ni lo ha tenido a lo largo de la historia, para aplicar correctamente la palabra «arte» a las cosas que entiende como arte. Esto es algo, en realidad, bastante obvio; sin embargo, Danto, no prestando ninguna atención a esta objeción definitiva, insistió siempre en mantener su propia versión del carácter supuestamente indispensable del papel del teórico del arte, que tiene que definir para nosotros aquello que es arte, para que podamos distinguirlo de aquello que no lo es. «*Pero distinguir obras de arte de otras cosas no es algo tan simple...*», decía Danto en la tercera página de su ensayo, tratando de abrir paso a la necesidad de aceptar que sólo los teóricos como él mismo pueden definir cuáles cosas son arte. ¿Por qué? ¿Por qué esta insistencia en imaginar que sin un teórico profesional para guiarnos y dar explicaciones, la gente no puede distinguir objetos artísticos de objetos ordinarios no artísticos? Bueno, básicamente porque Danto no estaba pensando en pinturas, esculturas, dibujos, poesías o catedrales góticas, sino en las obras de

³ Se trata del profesor William Kennick, quien en 1958 publicó un artículo en la revista *Mind*, n.267, titulado *Does traditional aesthetics rest on a mistake?*, donde afirmaba lo siguiente: «Somos capaces de separar estos objetos que son obras de arte de aquellos que no lo son, porque sabemos inglés; es decir, sabemos cómo usar correctamente la palabra «arte» y aplicar la frase «obra de arte».

Andy Warhol. Y en la necesidad de convencer a la gente de que esas obras eran arte, a pesar de no parecerlo en absoluto. Si una obra artística no es otra cosa que una simple imitación de una caja de detergente o una lata de sopa, entonces, efectivamente, se tiene que justificar de alguna manera (que, de todos modos, no tendría que ser forzosamente teórica) el carácter *artístico* de este tipo de obras. Pero esto, obviamente, no es un problema para el arte en general, ni lo ha sido nunca, sino un problema que sólo surge específicamente con el tipo de *arte* representado por Warhol y el resto de los neoyorquinos que promocionaba incansablemente Danto desde su teoría. Una teoría elaborada, desde luego, no para explicar el fenómeno general del arte a lo largo de la historia, sino para justificar la minúscula parte que en esta historia ocupan los amigos neoyorquinos de Danto.

Como las obras de Warhol, Rauschenberg, Lichtenstein, *et al* no podrían ser explicadas como arte con los criterios tradicionales de la historia del arte, Danto (quien, por supuesto, ni por un momento cuestionó el valor artístico de estas obras ni el valor intelectual de las ideas de sus creadores) se ve obligado entonces a cuestionar a los criterios tradicionales mismos, haciendo todo lo posible por negarlos, minimizarlos, o simplemente ignorarlos, al grado, claro, de transformar estos criterios históricos en simples «teorías del arte», desprovistas de cualquier valor o mérito específicos, o siquiera de un contexto histórico social concreto. Para Danto, la historia del arte no era el resultado de complejos hechos históricos, culturales, sociales, políticos, religiosos o espirituales marcando y condicionando el impulso creador de los individuos de carne y hueso que dedicaron sus vidas al arte, sino simplemente un juego artificial de sencillas teorías del arte que se cambian o se modifican unas por otras en abstracto. La artificialidad que caracteriza a las explicaciones artísticas de Danto se origina en su convicción de que sólo la teoría importa, y nunca las peculiaridades del contexto histórico y espiritual en el que vive el arte.

Véase, como ejemplo, el modo en que Danto explica, en *El mundo del arte*, la llegada de los post-impresionistas al escenario artístico de fines del siglo XIX: «Un episodio tal surgió con el advenimiento de las pinturas post-impresionistas. En términos de la teoría artística predominante (la del “arte como imitación”) era imposible aceptar éstas como arte, excepto como un arte inepto... Así que para conseguir que fuesen aceptadas como arte, en un mismo plano con la Transfiguración (por no hablar de un ciervo de Landseer), no se requirió tanto una revolución en el gusto, como una revisión teórica de proporciones bastante considerables... como resultado de la nueva teoría, no sólo fueron consideradas como arte las pinturas post-impresionistas, sino también numerosos objetos (máscaras, armas, etc.) fueron transferidos de los museos

antropológicos a los musées des beaux arts». En este recuento dantiano, como podría esperarse, están completamente ausentes las obsesiones personales de un Gauguin o de un Van Gogh, o el revuelo cultural ocasionado por los impresionistas, o el gusto estético de la época, o el ansia por las novedades y la preocupación con la moda del momento, o las convenciones académicas o el gusto de romper con ellas, o las apuestas especulativas de los marchantes de arte o los criterios acomodados de los críticos establecidos y demás árbitros de la estética imperante en aquella época. Parece, más bien, como si todo cambio artístico fuese decidido por un misterioso comité de expertos teóricos que, desde las sombras, o desde las alturas del Olimpo de las artes, decidieran aplicar o no una cierta teoría artística, en razón de la cual la gente tiene que aceptar incondicionalmente un modo inequívoco de entender el arte. En la visión de Danto, los teóricos del arte tienen un protagonismo en los sucesos artísticos que en la historia real del arte jamás, ni de lejos, han llegado verdaderamente a tener. Para Danto, el arte no se afirma en el gusto de la gente a partir de las virtudes presentes en el arte mismo, o por las conexiones que puedan existir entre la sensibilidad del artista y la de su propia época, o las que le atribuya una época posterior, sino sólo a partir de una teoría que lo explique y lo justifique: para que un arte progrese y adquiera aceptación popular, no es necesario que haya mejores artistas, o siquiera artistas competentes, sino simplemente que haya teóricos más convincentes.

Y así, al llegar a Warhol, Danto se vuelve hiperbólico y teatral. Pregunta, por ejemplo, en un tono retórico claramente infectado de la frivolidad del entorno artístico neoyorquino: «*¿Es este hombre una especie de Midas, convirtiendo todo lo que toca en el oro del arte puro? ¿Y el mundo entero consiste acaso de obras de arte latentes a la espera, como el pan y el vino de la realidad, de ser transfiguradas, a través de algún oscuro misterio, en las indiscernibles carne y sangre del sacramento?*». Y de inmediato, muy convenientemente, agrega: «*No nos preocupemos de que la caja de Brillo pueda no ser buen, y mucho menos gran, arte. Lo impresionante es que alcance a ser arte*». Desde luego, lo primero que hace un buen crítico de arte, o un historiador del arte, es afirmar un juicio cualitativo informado e inteligente sobre el arte que está analizando o describiendo. Y un filósofo del arte, por su parte, al menos se preguntará a sí mismo por qué atribuimos a un objeto artístico tal o cual juicio estético. Pero para un teórico del arte del tipo ejemplificado por Danto, resulta inútil, y de hecho, muy contraproducente, el admitir juicios cualitativos o criterios estéticos como un punto de partida para medir el valor de las obras de arte. Todas estas cosas nacen en las particularidades del contexto cultural desde el cual se observa una obra de arte, y no hay nada más contrario, o que más

claramente desafíe a la simplicidad artificial de la que se alimentan las teorías en abstracto, que los aspectos particulares de un mundo cultural concreto.

Por eso es tan importante para Danto cerrar las puertas preventivamente a cualquier posibilidad de ejercer juicios cualitativos en el arte. Toda la conclusión final en *El mundo del arte* apunta en esa dirección, al equiparar la cantidad de opciones artísticas disponibles con la riqueza del arte, sin pasar en ningún momento por un juicio de valor sobre las obras particulares, y mucho menos por una reflexión acerca del sustento de ese valor. Danto escribió lo siguiente: «*Es este enriquecimiento retroactivo de las entidades del mundo del arte lo que hace posible discutir a Rafael y De Kooning conjuntamente, o a Lichtenstein y Miguel Ángel. Mientras más grande sea la variedad de predicados artísticamente relevantes, más complejos se vuelven los miembros individuales del mundo del arte; y mientras más conoce uno de la entera población del mundo del arte, más rica será la experiencia con cualquiera de sus miembros*». De acuerdo a esta interpretación, una pintura de Rafael es más rica si hay también una obra de De Kooning con la que pueda ser contrastada. Y una obra de Miguel Ángel se vuelve un objeto más complejo al ser «cuestionada» por la comparación con una de Lichtenstein. Pero, ¿realmente es así?

Obviamente, el objetivo que aquí persigue Danto es equiparar a los grandes genios del arte renacentista con sus propios amigos, los artistas *pop* neoyorquinos. Da lo mismo si la comparación en sí deja de lado los juicios valorativos: el punto es hacer la equiparación de unos con otros. Y una vez que esta comparación se acepte como algo legítimo, se trata de presentar a todas las obras de arte en un artificial plano de supuesta igualdad, al prescindir de todo contexto valorativo, y centrarse en cambio en la imagen de que unas y otras son piezas «equivalentes» de una teoría del arte.

«*Estrictamente hablando, un cuadrado negro de Reinhardt es artísticamente tan rico como Amor Sacro y Profano de Tiziano. Esto explica cómo menos es más*», dice Danto con bastante desvergüenza. El ardid al que recurre nuestro teórico neoyorquino es mencionar, de entrada, que *desde el punto de vista* de los puristas abstractos, ellos han eliminado de sus obras todo aquello que les resultaba «accesorio» o inesencial, y así han podido «destilar la esencia misma del arte» para llegar a un arte «puro». Danto, entonces, advierte al lector que esto sólo es una falacia de los puristas, pues artísticamente el arte «impuro» tiene el mismo valor que el arte «puro», al ser ambas opciones igualmente válidas, como contrarios que se complementan entre sí, en el mundo del arte anunciado por el teórico. Así, limpiamente, Danto quiere establecer generosamente que el «impuro» Miguel

Ángel puede, de hecho, *valer tanto* como Rauschenberg o De Kooning, a pesar de carecer de la «pureza» de los neoyorquinos. Es una bonita manera de dar por asentado aquello que en ningún momento se ha probado argumentalmente, y es, claro, un modo fácil de vender la teoría propia.

Pero moverse en esta dirección es también una forma clara de empobrecer el mismo contexto del arte. En la visión que nos propone Danto, mientras más opciones artísticas haya, más rica será nuestra experiencia del mundo del arte. Aquí, la cantidad es garantía de calidad: a mayor número de formas de arte, mayor calidad y riqueza de nuestra percepción del arte. Pero, en realidad, este aumento de opciones disponibles sólo es posible rebajando drásticamente nuestros criterios en uso para considerar que algo tiene mérito artístico, dejando de exigir, por ejemplo, que una obra de arte deba ser bella, genuina, trascendente, conmovedora, sinceramente representativa de valores estéticos o morales claros, o que se conecte con nuestra tradición, con nuestra historia o con nuestro gusto estético personal. Cuando una teoría logra despojar de todo ello a nuestra idea de lo que debe representar el arte, es precisamente cuando esas «opciones disponibles» se multiplican; pero esto, lejos de traer riqueza alguna a nuestra apreciación del arte, sólo es posible con un empobrecimiento inevitable del propio contexto en el que surge y vive el arte, que no es otro que el de nuestros valores culturales, morales y estéticos, tanto en un nivel personal como social.

Las teorías sobre el arte, como cualquier otro tipo de teorías, no son sino una interpretación acerca de una parte de nuestro mundo, desarrollada desde un punto de vista particular, con intenciones y objetivos concretos, y que de ninguna manera representan la última palabra sobre el tema que abordan. Pueden ser muy útiles, si están bien aplicadas y dirigidas, o ser completamente contraproducentes, si están apoyadas en simples falacias. En todo caso, ninguna teoría puede agotar, o siquiera abarcar por completo, la enorme complejidad de un mundo tan grande y diverso como el de los impulsos creadores de la humanidad, y los objetos artísticos que esta capacidad creadora ha producido. Las teorías falaces no hacen sino resaltar todavía más esta verdad.

INFORMACIÓN DEL AUTOR | AUTHOR AFFILIATIONS

Jorge Roaro es Investigador-FPI en el Departamento de Filosofía, Lógica y Estética de la Universidad de Salamanca. Doctorando [PhD (c)] en Filosofía en la Universidad de Salamanca. Dirección Postal: Departamento de Filosofía, Lógica y Estética, Universidad de Salamanca Edificio F.E.S., Campus Miguel de Unamuno 37007 Salamanca, España. Email: jorge.roaro@gmail.com.

INFORMACIÓN DEL TRABAJO | WORK DETAILS

[Artículo. Original] Licencia: CC. Con permiso del autor. Publicado como:

Roaro, Jorge. «Arthur Danto y las falacias de las teorías del arte». *Disputatio. Philosophical Research Bulletin*, Volumen 2, Número 3 [Diciembre de 2013], pp. 195–216. ISSN: 2254–0601.

Separata: No. Reedición: No. Traducción: No. Licencia: Con permiso del autor.

INFORMACIÓN DE LA REVISTA | JOURNAL DETAILS

Disputatio. Philosophical Research Bulletin, ISSN: 2254-0601, se publica anualmente, bajo una licencia Creative Commons [BY-NC-ND], y se distribuye internacionalmente a través del sistema de gestión documental GREDOS de la Universidad de Salamanca. Todos sus documentos están en acceso abierto de manera gratuita. Acepta trabajos en español, inglés y portugués. Salamanca – Madrid.

E-mail: (✉) boletin@disputatio.eu | Web site: (🌐) www.disputatio.eu