

“El problema de los indiscernibles: un análisis de la teoría de Arthur C. Danto”

Trabajo de grado
como requisito parcial para optar al título de
Profesional en Filosofía
en la Escuela de Ciencias Humanas
Programa de Filosofía
Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario

presentado por:
Julián Eduardo Guzmán.

Semestre I, 2009

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN

1. El problema de los indiscernibles.
2. Mundo del arte.
 - 2.1 Mundo del arte en Dickie.
 - 2.2 Mundo del arte en Danto.
 - 2.3 Un mundo del arte conjunto.
3. Las dos condiciones.
 - 3.1 Ser sobre algo
 - 3.2 Encarnar su significado
4. Crítica a la indiscernibilidad.
5. Crítica desde la estética.
 - 5.1 Críticas a la teoría de Goodman.
 - 5.2 Estilo y estética

CONCLUSIONES

IMÁGENES

BIBLIOGRAFÍA

Introducción

La búsqueda de una definición del arte tiene como objetivo establecer un criterio que permita dar cuenta de qué objetos son obras de arte y qué objetos no lo son, es decir, el poder distinguir el arte del no-arte. Como sabemos, proponer una definición del arte ha sido uno de los problemas tradicionales en el ámbito de la filosofía. Sin embargo, esta tarea ha sido en gran medida infructuosa debido al carácter dinámico del arte. Si se revisa la historia reciente del arte, especialmente después de las vanguardias históricas, resulta evidente que los artistas (intencional o accidentalmente) se han propuesto desafiar cualquier canon o acuerdo vigente que se pudiera lograr en la definición del arte.

Dentro de la tradición analítica de la filosofía se trató de resolver el problema dándole un giro al mismo. Moritz Weitz (1956), fuertemente influenciado por Ludwig Wittgenstein y su obra *Investigaciones Filosóficas*, afirmó que la búsqueda de una definición del arte, no era un problema sino un pseudo-problema y que para hablar de arte o para poder distinguir entre una obra de arte y un objeto común no es necesaria una definición previa de lo que sea “arte”. Para Weitz, la calificación de obra de arte se le aplica a un conjunto más o menos amplio de objetos que comparten entre sí, algo que se podría llamar “aire de familia” o “parecido de familia”.

La tesis neo-wittgensteiniana del “parecido de familia”, se puede explicar con un experimento mental (Kennick: 1958). El experimento consiste en lo siguiente: tenemos un cuarto que llenamos de objetos, algunos de estos son obras de arte y el resto son objetos comunes, si le pedimos a una persona cualquiera que saque del cuarto lo que él considera como obras de arte, podemos estar seguros (afirman los defensores de la tesis del “parecido”), que dicha persona llevará a cabo su tarea sin dificultad. La razón de esto, es que supuestamente hay “algo” en las obras de arte (aunque no se pueda caracterizar), que las vincula unas con otras como objetos de un mismo conjunto. Adicionalmente, este extraño “algo” es percibido y resulta obvio para todas las personas. La noción de “parecido de familia” es bastante útil, pues dado que no es un concepto normativo se puede adaptar a formas futuras de producción artística.

La tesis del “parecido de familia” se hizo popular a mediados del siglo XX, sin embargo, el rumbo que tomó el arte en Estados Unidos desde la década de los 60 y la aparición de dos textos del filósofo y crítico de arte Arthur Danto, cuestionaron la herencia de Wittgenstein. El primero de estos textos es el artículo “The Artworld” (1964), el segundo es el libro *The Transfiguration of the Commonplace* (1981). En los dos escritos aparece un problema que la tesis del “parecido” no puede resolver. Este problema es conocido en el ámbito de la filosofía analítica como el problema de los indiscernibles. Muy someramente, este problema consiste en la dificultad que se experimenta cuando se intenta diferenciar entre dos objetos que son perceptivamente iguales y que, sin embargo, son juzgados de diferente manera: de uno afirmamos que es una obra de arte y del otro, pese a ser idéntico perceptivamente al primero, no podemos afirmar que es una obra de arte, sino un objeto normal. La importancia de este problema es indudable, pues pone en entredicho no sólo cualquier definición de arte previa, sino la posibilidad misma de construir una definición.

El presente texto se ocupa del problema de los indiscernibles y mi propósito fundamental en estas páginas es arrojar una luz sobre dicho problema. En esa medida, mi escrito consistirá en una interpretación del problema teniendo como referencia teórica la obra filosófica de Danto. Debo subrayar que mi interés no es presentar un comentario ni un resumen de la obra de este autor sino, más bien, hacer un análisis de un problema filosófico. Como veremos, el problema de los indiscernibles vincula temas fundamentales en el campo de la filosofía del arte como el estilo, la estética y la interpretación de una obra de arte. Trataré entonces de dar cuenta de cada uno de estos temas durante mi escrito.

Debo advertir que aunque el problema de los indiscernibles es un problema central dentro de la filosofía del arte en cuanto parece muy difícil plantear una definición de obra de arte sin superar el problema, también debo aceptar que el problema apenas abarca una pequeña parte de la historia del arte contemporánea. Ahora bien, también es importante señalar que el problema de los indiscernibles actualmente no es solo el eco del impacto de *Brillo Box* en la pintura y escultura de la época dominada por el PopArt, sino que antes y después del PopArt han existido múltiples casos de indiscernibles en el arte contemporáneo. En el contexto colombiano, por ejemplo, está muy presente *Shibboleth* de

Doris Salcedo¹. Y en el contexto internacional, son incontables los casos, una obra paradigmática es *Perfect Lovers* de Felix González Torres². Pero la incursión de los indiscernibles en el mundo del arte no se circunscribe³ al terreno de la escultura y podríamos dedicar varias páginas a enumerar diversos ejemplos provenientes de diferentes subsistemas de las artes plásticas y también de otras artes. No obstante, quisiera detenerme por ahora con los ejemplos de los indiscernibles y dar paso a otra advertencia, en este caso referente a la universalidad de la teoría de Danto y al ejemplo de la *Brillo Box* que va a guiar la escritura de las siguientes páginas.

Como veremos, el problema de los indiscernibles vincula temas fundamentales en el campo de la filosofía del arte como el estilo, la estética y la interpretación de una obra de arte. Trataré entonces de dar cuenta de cada uno de estos temas durante mi escrito. Sin embargo, es necesario decir que el tratamiento del problema de los indiscernibles desplaza otros conceptos fundamentales en el proceso artístico; en particular, los que corresponden al proceso creador que en este trabajo se limitaran a la ‘intención’ del artista⁴. Esta falencia viene dada por la naturaleza misma del problema de los indiscernibles y además porque mi método de investigación es el análisis de los *conceptos* fundamentales en los que Danto sustenta su teoría del arte y el análisis de los *usos* de estos conceptos al tratar de establecer un criterio que permita distinguir lo que es arte de lo que no es arte. Lastimosamente, dado que Danto reduce toda la riqueza del proceso artístico a la intencionalidad del artista, la

¹ *Shibboleth* fue expuesta en el *Tate Modern* de Londres en 2007 y se trata de una grieta de 167 metros de largo abierta en medio de la galería. La obra es una reflexión acerca de la violencia y la xenofobia. El asunto que nos interesa es que la grieta es indiscernible o indiferenciable de cualquier otra grieta hecha por un fenómeno natural y, sin embargo, la grieta de Salcedo se consideró una obra de arte.

² *Perfect Lovers* es una escultura que consta de dos relojes idénticos puestos uno al lado del otro. Los dos relojes están sincronizados exactamente a la misma hora. No obstante, el desgaste desigual de las baterías hace que terminen perdiendo la perfecta sincronización con la que empezaron a andar. Es evidente que la obra es una reflexión acerca del amor pero también, entre otras cosas, es un llamado de atención sobre la cercanía de la muerte de los seres amados y de nosotros mismos. Como es de esperar el objeto que representa a la obra de arte, es decir, la pareja de relojes, son objetos hechos industrialmente en masa y como tales son indistinguibles de cualquier pareja de relojes manufacturados por la misma empresa constructora.

³ Tampoco se circunscribe a obras de arte avaladas histórica-institucionalmente (*Brillo Box*, *Shibboleth*, *Perfect Lovers*, etc.) sino también a los casos en los que son expuestos en museos y galerías objetos que no son necesariamente obras de arte (armas, momias, mascarar rituales, trajes de diseñador, etc.) pero que al entrar en el contexto institucional del arte parecen adquirir ciertas propiedades que poseen las obras de arte, a pesar de que estos objetos son indistinguibles de objetos del mundo cotidiano.

⁴ Agradezco al profesor Adolfo Chaparro por haberme señalado este problema.

teoría de Danto como este escrito se ven limitados a ser, respectivamente, una teoría y un análisis fragmentarios.

El otro asunto que quería tratar antes de pasar al análisis de los indiscernibles es el del ejemplo de la *Brillo Box*. *Brillo Box* es el ejemplo paradigmático de la filosofía de Danto y como tal aparece repetidamente en el texto. En mi opinión, no es necesario acudir a infinidad de ejemplos para entender el problema de los indiscernibles, un estudio detenido de *Brillo Box* nos puede dar las bases para entender todas las obras de arte indiscernibles. Ahora bien, es importante señalar que a solo a una pequeña cantidad de obras de arte se les puede considerar indiscernibles y que además el análisis del ejemplo proveniente de la obra de Warhol no agota ni en una pequeña parte el problema de la definición de arte. Sin embargo, el lograr resolver todo el problema de la definición del arte es una tarea que sobrepasa la intención misma del presente texto.

Siguiendo este orden de ideas, la estructura que presenta mi texto es la siguiente: en la sección 1, haré una presentación del problema de los indiscernibles valiéndome de dos ejemplos bien conocidos en la teoría de Danto. Estos ejemplos son la *Brillo Box* de Andy Warhol y el experimento mental de los cuadros pintados de rojo. Posteriormente, reconstruiré la solución que presenta Danto para resolver el problema de los indiscernibles. Esta solución presenta hasta el momento dos momentos distintos del pensamiento del autor. La primera parte de la solución, que reconstruiré en la sección 2, consiste en apelar a la teoría del ‘mundo del arte’ para distinguir entre una obra de arte y un mero objeto. La segunda parte, que corresponde a la sección 3, se resume en el planteamiento de dos condiciones necesarias (‘ser sobre algo’ y ‘encarnar su significado’) que deben cumplir las obras de arte para que sean merecedoras de ese título. En la sección 4, planteo una crítica a la teoría de Danto en la que argumento que el problema de los indiscernibles en realidad no es un problema legítimo, pues la condición de indiscernibilidad solo se presenta entre objetos comunes y no entre objetos comunes y obras de arte. En la sección 5, en oposición al pensamiento de Danto, propongo que la estética sí puede resolver el problema de los indiscernibles en caso de que este lograra presentarse.

1. El problema de los indiscernibles

Pensemos en un objeto A, al que reconocemos claramente como una obra de arte, y al que además instituciones como galerías, museos y academias (y las personas relacionadas con ellas), han consagrado como obra de arte. Pensemos ahora que este objeto es indiscernible de otro, llamémosle B, que, sin embargo, no pertenece al “mundo del arte”, sino que es un objeto de nuestra cotidianidad, que encontramos en nuestra cocina o en el baño.

En virtud de lo anterior, podríamos decir que A y B podrían ser intercambiables. Danto habla de un abrelatas que es una obra de arte y que, no obstante, es indiscernible de cualquier abrelatas que tenemos en nuestro hogar para uso doméstico. *Prima facie*, podríamos cambiar nuestro artefacto de cocina, por su idéntica contraparte expuesta en el museo, y muy posiblemente nadie, ni siquiera los más expertos, notarían la diferencia. Ahora bien, si es cierto que podemos llevar a cabo esta tarea, entonces estamos frente a un problema de *identidad ontológica*, pues los objetos podrían “saltar” del mundo del arte a la realidad y de esta al mundo del arte sin ninguna restricción.

¿Qué hace que reconozcamos a A como una obra de arte y a B como un objeto común? ¿Qué propiedades tiene A que lo diferencian de B? En otras palabras ¿cómo es posible que de dos objetos indiscernibles, uno sea una obra de arte y el otro no? Una respuesta rápida a estas preguntas consiste en decir que A posee ciertas propiedades definitorias que son propiedades exclusivas de las obras de arte y no de los objetos de la cotidianidad. Sin embargo, resulta paradójico que de dos cosas (A y B) que son iguales físicamente, una tuviera “propiedades exclusivas de las obras de arte” y la otra no. Además ¿por qué razón no podríamos otorgarle dichas “propiedades” a B? o inversamente ¿por qué razón no podríamos quitarle estas “propiedades” a A?

Es necesario mencionar que este experimento mental no surgió como un ejercicio intelectual de Danto, sino que tiene su origen en *Brillo Box* (Imagen 1), uno de los trabajos de mayor reconocimiento de Andy Warhol. En los años 60 existía en los Estados Unidos un producto de limpieza conocido como ‘Brillo’; Brillo era comercializado en cajas de cartón blancas decoradas en algunas caras de la caja con dos ‘olas’ rojas en la parte superior e inferior. En la ola superior está impresa la palabra “new” y en la mitad de las olas aparece

la palabra Brillo en letras azules y rojas. La caja tiene otras particularidades, pero no vienen al caso. Lo importante es que en 1964 Warhol construyó una serie de facsímiles exactos de la caja de Brillo hechos de madera contrachapada. Warhol tituló su obra como *Brillo Box*. Las copias de Warhol eran visualmente exactas a sus contrapartes comerciales. Sin embargo, *Brillo Box* era expuesta en la *Stable Gallery* como una obra de arte mientras que las cajas de Brillo eran vendidas en los supermercados. Danto visitó la exposición en donde se exponía la obra de Warhol y desde ese día *Brillo Box* ha sido el ejemplo paradigmático en su filosofía.

El clásico ejemplo de la *Brillo Box* caracteriza el problema de dos objetos que son físicamente iguales, pero que son ontológicamente distintos (uno es obra de arte, el otro no). Ahora presento otro caso, también propuesto originalmente por Danto, en donde la indiscernibilidad no solo se presenta entre un objeto del mundo real y una obra de arte, sino entre varias obras de arte. Este caso es expuesto en el primer capítulo de *The Transfiguration of the Commonplace* en donde Danto plantea el experimento mental de los cuadros pintados de rojo. El experimento consiste en imaginar una colección de lienzos pintados de rojo. Estos lienzos tienen el mismo tamaño y el mismo tipo de color rojo que se extiende uniformemente a lo largo de la superficie de la pintura. Los cuadros son visualmente indiscernibles. Sin embargo, el autor afirma que todos los cuadros son distintos, unos son obras de arte y otros son objetos del mundo real.

Miremos cómo caracteriza Danto cada uno de los cuadros. Empecemos por los cuadros rojos que Danto considera obras de arte. Primer cuadro: es una pintura de los israelitas cruzando el mar rojo. El cuadro representa el momento en que el pueblo judío ya ha pasado y los egipcios que los persiguen han muerto ahogados; segundo cuadro: *El ánimo de Kierkegaard*. En este caso el cuadro es un “retrato psicológico” del filósofo danés Søren Kierkegaard. “Kierkegaard comenta que el resultado de su propia vida es como esa pintura [*Los israelitas cruzando el mar rojo*] Toda su agitación espiritual, el padre que sobre una colina maldice a Dios, la ruptura con Regina Olsen, la búsqueda interior del sentido cristiano, la continua disputa con un alma angustiada, que al fin se funde –como los ecos de

las grutas de Malabar- en «un estado de ánimo, un tono único»⁵; tercer cuadro: *La plaza roja*. Pintura basada en la plaza más famosa de Moscú; cuarto cuadro: Cuadrado rojo. Esta obra es una pintura característica del arte geométrico tanto visualmente como en el minimalismo de su título; Quinto cuadro: *Nirvana*, “una pintura metafísica basada en el conocimiento que el artista tiene de que los ordenes del *nirvana* y del *samsara* son idénticos, y de que el mundo del *samsara* es designado por sus detractores como el «polvo rojo»⁶; sexto cuadro: Mantel rojo. El cuadro es un bodegón que evoca la pintura de Henri Matisse *Harmony in Red* también conocida como *The Red Room*.

Hemos visto la serie de cuadros rojos de la colección que serían obras de arte. Pasemos ahora a ver lo que dice Danto del resto de los cuadros. Séptimo cuadro: es un lienzo que estaba preparando antes de morir el pintor italiano Giorgione. Aunque sabemos que la obra se iba a llamar *Converzazione Sacra*, solo tenemos un lienzo preparado con un fondo rojo. “Es una superficie roja que, si bien dista mucho de ser una obra de arte, no carece de interés histórico y artístico, aunque solo sea porque Giorgione estampó el fondo”⁷. Octavo Cuadro: un lienzo pintado de rojo, simplemente eso. Tela pintada de rojo.

Las razones para que estos últimos cuadros no sean obras de arte mientras que sus gemelos indiscernibles sí lo sean, tienen que ver con el ‘mundo del arte’ y con las dos condiciones que Danto exige en todas las obras de arte. La explicación de las condiciones y del ‘mundo del arte’ van a ser dadas en las siguientes secciones del escrito. Empecemos con el ‘mundo del arte’ que fue la primera solución que planteó el filósofo norteamericano para resolver el problema de los indiscernibles.

⁵ Ver Danto, *La transfiguración del lugar común*, p. 21.

⁶ Ver Danto, *La transfiguración del lugar común*, p. 22.

⁷ Ver Danto, *La transfiguración del lugar común*, p. 22.

2. Mundo del arte

El mundo del arte es un concepto teórico que tiene, al menos, dos interpretaciones distintas: por un lado, está la interpretación de George Dickie en la que se basa su teoría institucional. Por otro lado, está la interpretación de Danto que, además de hacer referencia a las instituciones, entiende el mundo del arte como una atmósfera histórico-teórica que rodea a la producción artística. Miremos cada una en detalle.

2.1 Mundo del arte en Dickie

La teoría institucional proponía en sus primeras formulaciones la siguiente definición de obra de arte:

- (i) A es obra arte, si A es un artefacto.
- (ii) A es obra de arte si se le ha conferido el status de candidato a la apreciación por alguna o algunas personas que actúen en nombre de una institución del “mundo del arte”.

Estas primeras definiciones corresponden a una “versión temprana”⁸ de la teoría institucional. Dickie, posteriormente, decide plantear otras cinco definiciones debido a las críticas y al supuesto malentendido que generaron en la comunidad filosófica las interpretaciones de Wolheim (1987) y de Danto de la “versión temprana” de su teoría.

- (1) Un artista es una persona que participa con entendimiento en la fabricación de una obra de arte.
- (2) Una obra de arte es un artefacto creado para ser presentado a un público del “mundo del arte”.

⁸ Dickie, George. *Art and the Aesthetics: An Institutional Analysis*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1974.

- (3) Un público es un conjunto de personas preparadas en algún grado para entender un objeto que se les presenta.
- (4) El mundo del arte es la totalidad de todos los sistemas del mundo del arte.
- (5) 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.

Esta segunda versión o “versión tardía”⁹ como la llama el mismo Dickie, es la que ha mantenido su autor hasta ahora. Pasemos ahora a explicar brevemente cada uno de estos últimos planteamientos reconstruyendo una de las secciones finales del artículo “The Institutional Theory of Art” en el que Dickie recopila el desarrollo de su pensamiento y da respuesta a sus detractores.

(1) Un artista es una persona que participa con entendimiento en la fabricación de una obra de arte.

Un artista debe poseer ‘entendimiento’ en dos sentidos. El primero se refiere al entendimiento del medio o los medios que dan la forma física a su obra. No es necesario que el artista posea una gran maestría, con un entendimiento mínimo del medio es posible empezar a crear arte. El segundo sentido de entendimiento se refiere a poseer un grado de conciencia de la actividad artística. Es necesario que el artista sepa que cuando hace su trabajo está participando de la actividad artística. Un corolario de esta definición de artista es que existen sujetos que, aún teniendo el conocimiento en los dos sentidos que hemos dicho, no crean obras de arte. Un restaurador de arte es un buen ejemplo de esto.

(2) Una obra de arte es un artefacto creado para ser presentado a un público del “mundo del arte”.

En (1) sobre la palabra *entendimiento* recaía la comprensión de la definición, en (2) la noción de *creación* es la palabra esencial del planteamiento. Mientras que en la “versión

⁹ Dickie, George. *The Art Circle: A Theory of Art*. New York: Haven, 1984.

temprana” a un artefacto se le confería, de forma algo arbitraria, el status de candidato a la apreciación, en la “versión tardía” el status se adquiere si cierta clase de objeto es creado. La clase de objeto que se debe crear es la clase de objeto que se presentaría a un público del ‘mundo del arte’. Es importante dejar claro que una obra de arte puede que nunca se haya presentado a un público y, no obstante, seguir siendo obra de arte, pues lo que en realidad importa es que el artefacto tenga la capacidad, por decirlo de alguna forma, de ser presentado a un público, aunque de hecho nunca sea presentado.

(3) Un público es un conjunto de personas preparadas en algún grado para entender un objeto que se les presenta.

La definición de público es similar a la de artista y, como este último, debe poseer entendimiento en dos sentidos. Por un lado, al igual que el artista conoce el medio o los medios para *crear* una obra, el público debe tener un mínimo entendimiento del medio o los medios en los que está hecha la obra que le *presentan*. Por otro lado, el público debe tener una idea general del arte.

(4) El mundo del arte es la totalidad de todos los sistemas del mundo del arte.

El mundo del arte es una construcción cultural formada por un conjunto de sistemas individuales como el teatro, la pintura y la música, entre otros. No hay un criterio para aceptar o rechazar un sistema dentro del mundo del arte. La explicación de por qué sistemas como el arte culinario y las exposiciones de animales no pertenecen al mundo del arte se reducen a que el mundo del arte se desarrolló de la forma en la que lo hizo y no de otra.

(5) 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.

El “marco” no es un marco teórico, sino institucional. Como en cualquier institución el entramado de roles que adoptan las personas y, en especial, las acciones que desempeñan

personificando estos roles son los que conforman y sostienen el complejo institucional. Según Dickie, los roles necesarios son los del artista y público, mientras que roles como el curador, galerista, críticos etc, no son más que parasitarios, pues en el fondo el 'mundo del arte' solo necesita del artista y del público. Esta quinta definición al volver sobre las otras cuatro definiciones completa lo que se conoce como el círculo del arte.

Con esto queda explicada la "versión tardía" de la teoría institucional. No obstante, no entiendo cómo podría funcionar el 'mundo del arte' con solo artistas y público. En realidad, tampoco es necesario un público, pues la condición es que el artefacto sea creado para ser presentado a un público, pero como Dickie nos dice, no es necesario que el artefacto sea efectivamente presentado. Dado este orden de ideas podría darse un mundo en el que solo existieran artistas creando obras y que nadie las pudiera observar. ¿Sería este un mundo del arte? Pues según la teoría sí, pero entonces ¿dónde quedaría el componente institucional de este mundo del arte? En general se puede aceptar que una obra de arte no tiene por qué ser expuesta en una institución artística (museo, galería, etc), y aceptar también que en el mundo del arte algunos roles, como el de los merchands, se podrían suprimir. Pero si solo existen artistas guardando sus obras en sus sótanos ¿cómo podría existir un sistema del mundo del arte como la pintura o la escultura?

Creo que la teoría de Dickie al ser llevada al extremo de esta manera, manifiesta una falencia evidente. Pero se puede considerar también una vía de solución al problema planteado por este forzamiento de la teoría si se amplía la noción de público. En mi opinión hay una diferencia clara entre el público y el Público. El Público con mayúscula son los sujetos relevantes en el mundo del arte: los críticos, los galeristas, los mismos artistas, etc. Esta élite se diferencia del público con minúscula en que tienen, casi siempre, un mayor conocimiento del mundo del arte y además son ellos mismos los que lo construyen y lo constituyen. Los roles que juegan estos expertos son fundamentales, pues estos son los que "conectan" las obras con el público (con minúscula), ya sea exponiéndolas en su museo o galería, escribiendo una crítica en una revista o un periódico, dando fondos para que el artista pueda vivir haciendo arte o de cualquier otra forma. Sin esta dinámica no habría

instituciones artísticas, sino algunas personas creando cosas para su propio goce, es decir, personas con un *hobbie*, pero no personas haciendo arte.

Así como cualquier persona con poco o mucho conocimiento puede pasar un domingo por un museo y alabar o censurar a un artista. Sus opiniones solo tendrán incidencia si dicho personaje pertenece al contexto institucional del arte. El público tiene el derecho a disfrutar y dar su opinión sobre el arte, pero siendo el Público el que conforma el marco institucional del mundo del arte será el que tome la decisión de qué es arte o qué no es arte.

2.2 Mundo del arte de Danto

Tal vez la tesis central y la parte más conocida de “The Artworld” es la siguiente: “Ver algo como arte requiere algo que el ojo no pueda censurar –una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte: un mundo del arte”¹⁰. El ‘mundo del arte’, por tanto, permitiría ver la Brillo Box de Warhol como una obra de arte y no como un producto de supermercado. En palabras de Danto:

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 de arte. Es la teoría la que la integra en el mundo del arte, la sostiene y le impide derrumbarse en el verdadero objeto real que es (en un sentido del *es* diferente del de la identificación artística). Por supuesto, sin la teoría es improbable verla como arte, y para verla como parte del mundo del arte, uno debe tener dominio de buena parte de la teoría artística, así como una cantidad considerable de historia reciente de la pintura en Nueva York. Esto no pudo ocurrir hace cincuenta años.¹¹

¹⁰ Ver Danto, “The Artworld”, p. 580: “To see something as art requires something the eye cannot decry- an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld” (Mi traducción).

¹¹ Ver Danto, “The Artworld”, p. 581: “What in the end makes the difference between a Brillo box and a work of art consisting of a Brillo Box is a certain theory of art. It is the theory that takes it up into the world of art, and keeps it from collapsing into the real object which it is (in a sense of *is* other than that of artistic

El ‘mundo del arte’ sería la clave para resolver el problema de los indiscernibles. Sin embargo, la noción que queda del término es bastante intuitiva, puesto que el autor no nos da una definición del ‘mundo del arte’ tan formal como la de Dickie, aún más, ni siquiera da una definición explícita. El ‘mundo del arte’ es de cierta forma un marco de referencia temporal y teórico demasiado grande que puede definirse de formas tan diferentes como un estilo, un movimiento o hasta una concepción general del arte. Por ejemplo, Alcaraz León afirma que:

Un “mundo del arte” puede entenderse como un conjunto de teorías, prácticas, creencias, reglas y roles que determinan qué se considera como arte en un determinado momento, así como el tipo de consideraciones valorativas que son pertinentes para juzgar una obra. Por ejemplo, durante siglos la atmósfera de teoría artística en Occidente ha estado dominada por una concepción mimética del arte. Así, para que un objeto o representación pudiera ser presentado como artístico había de satisfacer la condición mimética. A su vez, el criterio de excelencia artística venía dado por esta condición, de manera que el valor artístico de una obra dependía del grado de verosimilitud de la misma.¹²

La autora pone a la “concepción mimética del arte” como ejemplo de un ‘mundo del arte’. Pero ¿una teoría como la “concepción mimética del arte” sería útil para poder ver algo como arte? Mi respuesta es que es posible que pueda ayudar en algo, pero para analizar en profundidad una obra una categoría tan amplia será casi inútil.

Pensemos que tenemos como marco teórico a la “concepción mimética del arte” en el momento de evaluar dos pinturas: la primera es un cuadro del renacimiento y la segunda es una pintura impresionista. Las dos obras fueron creadas desde la teoría de la mimesis, sin embargo, cada una es muy diferente de la otra. Caricaturizando un poco el asunto, podemos

identification). Of course, without the theory, one is unlikely to see it as art, and in order to see it as part of the artworld, one must have mastered a good deal of artistic theory as well as a considerable amount of the history of recent New York painting. It could not have been art fifty years ago.” (Mi traducción).

¹² Ver Alcaraz León, “La teoría del arte de Arthur Danto: de los objetos indiscernibles a los significados encarnados”, p. 89.

decir que las dos obras imitan a la realidad a su manera. No obstante, ¿cuál es la mejor forma de representar la realidad? ¿Teniendo como eje la perspectiva o puede ser concentrándose en la luz?; la “concepción mimética del arte” no nos dice en realidad cuál es la correcta o la incorrecta, o al menos, cuál es mejor o peor. El problema de una categoría como la “concepción mimética del arte” que abarca varios siglos de historia del arte es que no nos aporta mucho en el momento de interpretar una obra, sin embargo, la categoría parece que es consistente con la intuitiva noción del ‘mundo del arte’ de Danto.

La noción del mundo del arte también es problemática en relación con el arte de masas. Esta objeción está influenciada por el libro de Noël Carroll *Una filosofía del arte de masas*. Los relatos de Stephen King, las películas de Steven Spielberg, las canciones de Michael Jackson, entre otros, son los ejemplos más representativos del arte de masas. Estos ejemplos nos dan una pista de qué clase de obras estamos hablando cuando nos referimos al arte de masas. Pero para no movernos en un terreno tan intuitivo, citemos una definición más formal del arte de masas:

X es una obra de arte de masas si y solo si (1) x es una obra tipo o de múltiples ejemplares, (2) producida y distribuida con la tecnología de masas, (3) concebida intencionadamente para inclinarse por su estructura (por ejemplo, en la forma narrativa, el simbolismo, los afectos e incluso el contenido) hacia aquellas opciones que prometen la accesibilidad con menos esfuerzo, al menor contacto, al mayor número de público sin instrucción (o relativamente poco instruido)¹³.

De las tres características tan solo la última es la que nos permite diferenciar el arte de masas del arte de vanguardias. Según Carroll, el arte de masas es producido para que sea consumido por grandes grupos poblacionales geográficamente y culturalmente diversos. Dado que el público receptor es tan heterogéneo, sería imposible esperar un *back up* conceptual mínimo en todos los consumidores. Los creadores del arte de masas, entonces, aseguran la comprensión a través de la estructura misma de las obras. Carroll afirma sobre este tema:

¹³ Ver Carroll, *Una filosofía del arte de masas*, p. 174.

El arte de masas ha sido creado para ser accesible en el sentido de que resulte idealmente tan legible como sea posible al miembro del público medio sin instrucción con el que entre en contacto. Éste es al menos, el ideal al que el arte de masas se inclina. [...] El arte de masas es fácil, en especial cuando lo comparamos con la dificultad, tal vez impuesta a sí misma, del arte de vanguardia. Sin embargo, la facilidad con la que el arte de masas se consume no es un defecto, sino un propósito que se basa en su función como instrumento para dirigirse al público de masas¹⁴.

La característica principal del arte de masas es que la estructura misma y la forma en la que es presentado asegura, al menos, dos cosas: (1) que el público pueda diferenciar fácilmente el arte de masas de otro tipo de arte (llamémosle de vanguardia como lo hace Carroll) y (2) que en el arte de masas es innecesario acudir a una atmósfera histórico-teórica (en este caso un 'mundo del arte de masas') para poder reconocer una obra de arte de masas como una obra de arte de masas.

En la teoría de Danto existe un vacío inexplicable al no poder dar cuenta de las diferencias entre arte de vanguardia (del que habla Danto) y arte de masas. Este vacío conceptual debería ser llenado, pues si una obra de arte de masas no necesita de esa atmósfera teórica -un 'mundo del arte'-, para ser reconocida como arte de masas, entonces estaríamos insinuando que las obras de arte de masas pertenecen a una categoría ontológica distinta de las obras de arte. Esta categoría ontológica podría ser la de los objetos reales, pero esto es incierto, pues en la teoría de Danto no hay claridad en el tema, en realidad, ni siquiera se menciona al arte de masas.

Con esto termino mis observaciones críticas al mundo del arte de Danto. Retomemos el hilo del texto: por un lado, vemos que la definición de Danto es demasiado intuitiva lo que conlleva algunos problemas. Por otro lado, tenemos la definición de Dickie que es más restrictiva y podría evitar los problemas en los que cae la teoría de Danto. ¿Debemos, entonces, adoptar la teoría institucional? En mi concepto, las dos teorías son

¹⁴ Ver Carroll, *Una filosofía del arte de masas*, p. 172 y 173.

compatibles y unidas es como debemos comprenderlas. En lo que queda de esta sección voy a hacer una interpretación del ‘mundo del arte’ que contempla la unión de la teoría de Dickie y la de Danto. Para esto voy a acudir al ejemplo de las corbatas azules (otro grupo de indiscernibles), a la noción de *declaración* y al mundo del arte entendido como un mundo de *razones*.

2.3 Un mundo del arte conjunto

En el segundo capítulo de *La Transfiguración* y en “Obras de arte y cosas reales” Danto nos pide que supongamos que Pablo Picasso hubiera presentado entre sus obras una corbata pintada completamente de azul. Como sabemos, pintar una corbata de azul no tiene ninguna dificultad, es un ejercicio que no está fuera de las capacidades o posibilidades de alguien con un mínimo de motricidad. Ahora bien, ¿el que la reproducción del *objeto* esté al alcance de todos, implica que todos podemos reproducir la *obra de arte* de Picasso?

Pensemos en el caso, en el que un niño le roba la corbata a su papá y decide pintarla de azul para jugarle una broma. ¿Cuál sería, entonces, la diferencia entre la corbata del niño y la de Picasso? O ¿Cuál es la diferencia entre la corbata de Picasso y una falsificación que decide hacer Van Meegeren para ganar un dinero? O ¿Cuál es la diferencia entre una hipotética corbata azul pintada por Cézanne y la mencionada corbata de Picasso?

Parece demasiado arbitrario afirmar que llamamos arte a la corbata de Picasso porque Picasso es un artista reconocido, en cambio la corbata pintada por el niño, no es arte, pues fue pintada por una persona que no sólo no es artista, sino que no tiene ninguna relación con el ‘mundo del arte’. Pues bien, aunque parezca arbitrario, esa es una parte de la respuesta. Según Danto, “la afirmación de que las obras de arte sólo pueden ser hechas por artistas es analíticamente verdadera, de tal manera que un objeto, a pesar de cuánto se asemeje (incluso exactamente) a una obra de arte no es de quien sea responsable por su existencia, a menos que se trate de un artista”¹⁵. Lo que Danto trata de decir no es que el artista sea una especie de Rey Midas que todo lo que toca se convierte en arte, sino que el

¹⁵ Ver Danto, “Obras de arte y cosas reales”, p. 38.

artista ha adquirido su status de artista por ser capaz de hacer obras de arte. Pero hay que ser claros con esta afirmación que aparenta ser una petición de principio pero no lo es, pues hacer obras de arte no es hacer objetos (aunque sean indiscernibles de otras obras de arte) que aparenten ser arte, sino en hacer objetos que digan algo (que *sean sobre algo*), que hagan una *declaración*, pero una declaración cargada de *razones* históricas y teóricas consistentes con el mundo del arte en el que la obra es producida.

Ahora bien, qué pasa con la corbata de Cézanne; Cézanne es un artista reconocido, y por tanto, el argumento usado en contra de la corbata del niño ya no es válido aquí. Según Danto, una parte de la respuesta es que, en la época en que pintaba Cézanne no había espacio en el mundo del arte para una corbata pintada, en cambio en la época de Picasso sí. “No todo puede ser una obra de arte en cualquier época: el mundo del arte debe estar preparado para ella”¹⁶. No solo en el sentido en que si, por alguna razón, presentáramos una obra de arte contemporánea a un público antiguo, dicho público sería incapaz de entenderla, sino en el sentido en que al presentar una obra de arte inconsistente con el mundo del arte presente en el momento de su producción no se está haciendo ninguna *declaración* válida.

Pasemos al caso del falsificador, la respuesta a este caso de Van Meegeren completa también los casos del niño y de Cézanne. Danto afirma que “Picasso usó la corbata para hacer una declaración, el falsificador usó la corbata para copiar aquello con lo que Picasso había hecho una declaración, pero no hizo ninguna declaración con ella”. Ahora bien, el niño tampoco hace ninguna *declaración* (por lo menos desde un punto de vista artístico), pues el niño no se ha apropiado, ni de la historia, ni de la teoría del arte para hacer una declaración sobre este. Cézanne tampoco se ha apropiado de estos elementos, pues el mundo del arte en la época de este no se había desarrollado lo suficiente como para que fuera inteligible una corbata pintada azul.

El punto, entonces, es la *declaración*. Si bien el pintar una corbata azul supone una capacidad que tiene hasta un niño, este no tiene la capacidad para convertir esa simple corbata en una obra de arte. Por ejemplo, dice el autor, cualquiera puede pronunciar las palabras “los declaro marido y mujer” o “treinta días o treinta dólares”, pero solo algunos están en la capacidad de casar realmente a las personas o de castigar a alguien. Así como el

¹⁶ Ver Danto, “Obras de arte y cosas reales”, p. 33.

juez tiene la capacidad de hacer declaraciones validas con sus sentencias, el artista tiene la capacidad de hacer declaraciones validas con sus obras.

Es claro que el artista no es “artista” por hacer declaraciones con obras de arte, esto sería sospechosamente circular, pues se podría decir que los que hacen declaraciones con obras de arte son los artistas. Las declaraciones de los artistas son declaraciones dadas desde el discurso de las razones. Pues no es lo mismo declarar que A es una obra de arte y declarar que A es una obra de arte en cierto momento histórico y bajo cierta teoría artística, es decir, declarar con razones validas que A es una obra de arte. Danto afirma de esto que:

Una distinción tiene que ser trazada entre tener razones para creer que algo es una obra de arte y que algo sea una obra de arte dependiendo de las razones para serlo [...]. Algo que es una obra de arte depende de un conjunto de razones, y nada es realmente una obra de arte fuera del sistema de razones que le confieren ese estatus: las obras de arte no lo son por su naturaleza. Una rosa es una rosa cualquiera sea su nombre, pero una obra de arte no. Eso es parte de lo que hace al concepto de arte ontológicamente interesante¹⁷.

Los artistas son aquellos con la capacidad de representar una idea que pueda ser descifrada por un público especializado en un momento histórico específico. Pero esta capacidad no se adquiere por un talento natural, sino por entender esa atmósfera teórica conocida como mundo del arte. Es decir por participar en el mundo de la razones del arte. En el caso de las corbatas azules: el niño no está relacionado con el mundo del arte; Cézanne, de haber presentado la corbata, habría malinterpretado el mundo del arte de su tiempo; el falsificador copió el objeto con el que se hizo una declaración, pero no hizo ni la misma ni una nueva declaración.

¹⁷ Ver Danto, *Beyond the Brillo Box*, p. 39: “A distinction has to be drawn between having reasons for believing something is a work of art and something being a work of art depending upon the reasons for it being so[...]. Something being a work of art is dependent upon some set of reasons, and nothing really is a work of art outside the system of reasons which give it that status: works of art are not such by nature. A rose is a rose whatever its name, but a work of art is not. That is part of what makes the concept of art ontologically interesting”. (Mi traducción).

La comparación juez-artista es bastante útil en cuanto nos permite entender cómo funciona el mundo del arte. Por un lado, tenemos que la capacidad “declarativa” del artista es similar a la capacidad del juez. Así como las declaraciones del juez son válidas no solo porque es un “juez” sino porque sus declaraciones son consistentes con la constitución y con las leyes de cierto país, las declaraciones del artista son válidas por ser consistentes con el ‘mundo del arte’ en cierta época histórica. Pero no solo los artistas, sino también el Público (con mayúscula) hace *declaraciones* y presenta *razones* consistentes con el ‘mundo del arte’. Un miembro del mundo del arte también es un juez pues es “poseedor del discurso de las razones”. Como dice Danto “ser un miembro del mundo del arte es participar en lo que podríamos llamar el discurso de razones”¹⁸.

Como vemos, bajo la teoría de Danto un miembro del mundo del arte es quien participa del discurso de las razones. Y un miembro del mundo del arte es la clase de sujeto que declara A es arte o A no es arte. Esto, y seguimos hablando de Danto, es una versión del mundo del arte muy cercana a la del mundo del arte institucional de Dickie. Ahora bien, un miembro del mundo del arte o Público (con mayúscula) puede equivocarse por culpa de las teorías o porque falla en su interpretación, pero esto no quiere decir que un mundo del arte de las razones (al estilo de Danto), conformado por personas institucionalizadas (al estilo de Dickie), no funcione para evaluar una obra de arte. Lo que esto quiere decir, simplemente, es que los jueces no son ideales y las teorías son imperfectas y revisables.

En síntesis, se podría decir que el ‘mundo del arte’ está conformado por dos esferas: una institucional y una histórica. La institucional está constituida básicamente por instituciones como: galerías, museos, facultades de arte y por las personas relacionadas con estas: artistas, críticos, curadores, etc. La histórica se podría definir como esa “atmósfera” teórica dominante en ciertos momentos. Por ejemplo, la atmósfera dominante en el arte de los 60’s en Estados Unidos es el PopArt, entonces, una obra propia de la estética renacentista no tiene cabida en este mundo del arte de los 60’s en Estados Unidos; inversamente, *Brillo Box* tampoco tiene cabida en el arte del renacimiento.

¹⁸ Ver Danto, *Beyond the Brillo Box*, p. 40: “to be a member of the art world is to participate in what we might term the discourse of reasons”. (Mi traducción).

Teniendo un A que es una obra de arte y un B indiscernible del objeto A, pero que no es una obra de arte. Podemos decir, siguiendo la idea del “mundo del arte”, que A ha sido aceptado por las principales instituciones artísticas y además que no “desentona” con la atmósfera artística en la que ha sido producido (o presentado). Mientras que B, no cumple con una o tal vez con las dos características. Lo problemático del asunto es que quienes deciden si un obra “desentona” con el mundo del arte son las instituciones artísticas, y los veredictos que emiten muchas veces están supeditados a la lógica económica del mercado del arte y a la arbitrariedad misma que conlleva la imposibilidad de tener jueces ideales.

3. Las dos condiciones

En escritos como *Beyond the Brillo Box*¹⁹, *After the End of Art*²⁰ y *The Madonna of the Future*, Danto afirma que en *La Transfiguración* es donde se plantean las dos condiciones necesarias que debe poseer una ‘obra de arte’ para que sea digna de llevar dicha etiqueta. En *La Madona* el autor afirma lo siguiente:

La transfiguración procuró responder esta pregunta [¿por qué de dos objetos indiscernibles uno era arte y el otro no?], y esto llevó a una formulación provisional de parte de la definición del arte. Sostuve, primero, que las obras de arte son siempre sobre algo, y por tanto tienen un contenido o significado; y segundo que para ser una obra de arte algo tuvo que encarnar su significado.²¹

Para Danto ser sobre algo es tener algún contenido; tener algún significado. Un significado se puede representar de distintas formas, en muchas obras de arte el significado o el contenido se representa a través de una *metáfora*. Lo que hace el espectador es tratar de *interpretar* estas metáforas para poder aprehender el contenido real de las obras. Señalaré en bastardilla las palabras claves que representarían cada una de las condiciones. (1) Ser sobre algo: si una obra es sobre algo, ese algo se debería poder descifrar o *interpretar* y (2) Encarnar su significado: el significado de una obra de arte aparece representado o encarnado en una *metáfora*. Expliquemos más extensamente cada una de las condiciones y sus respectivas relaciones con la interpretación y el contenido metafórico.

¹⁹ Ver Danto, *Beyond the brillo box*, p. 41.

²⁰ Ver Danto, *After the End of Art*, p. 195.

²¹ Ver Danto, *The Madonna of the future*, p. XIX. “Transfiguration sought to answer this question [so why was one art the other not, since they looked as much alike as anyone cared to make them?], and it arrived at a provisional formulation of part of the definition of art. I argued, first, that works of art are always about something, and hence have a content or meaning; and secondly that to be a work of art something had to embody its meaning”. (Mi traducción).

3.1 Ser sobre algo

En la explicación del ‘mundo del arte’ ya nos hemos acercado al tema de la interpretación del significado de una obra mencionando el asunto de la declaración. La declaración o, más exactamente, el contenido de esta es lo que se interpreta teniendo como marco teórico al ‘mundo del arte’.

Interpretar una obra es ofrecer una teoría sobre las intenciones del artista. Como hemos visto, los cimientos de la teoría ya están dados por el ‘mundo del arte’, pero también hay otras cosas que sirven para interpretar una obra de arte. Entre estas cosas tenemos el título que es una característica que tienen las obras de arte que los diferencia de los objetos. Danto hablando del caso de las corbatas azules afirma en relación al título de las obras de arte que:

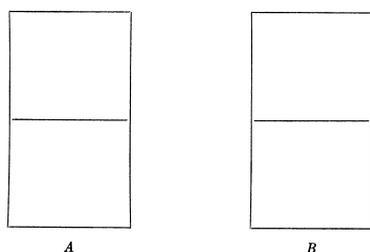
“Resulta interesante señalar que los *títulos* son propios de las obras de arte, mas no de las cosas indiferenciables de ellas que no son obras de arte [...]. Incluso “Sin título” es una especie de título: las cosas que no son obras de arte ni siquiera tienen derecho a no tener título. La corbata pintada a mano por Cézanne puede llevar un rótulo, en la casa de Cézanne, por ejemplo, junto con otros recuerdos suyos, pero “Corbata de Cézanne” no es su título (Corbata de Cézanne podría ser el título de la de Picasso si estuviera pintada exactamente del mismo color del Vase Bleu del Louvre.) Los nobles también tienen títulos. ‘Título’ indica posición, algo que puede ser conferido”²².

Por ejemplo, el que Duchamp haya titulado *Fuente* a un urinario, es una de las cosas que diferencia a dicho urinario de los demás urinarios indiscernibles del mundo que no son obras de arte. Como dice Danto, el mismo efecto tiene poner un título tan neutral como *Brillo Box* a una caja de Brillo o, incluso, que una obra se exponga en la galería o en el museo con un letrero a su lado que diga ‘Sin título’. Una cosa que nos indican las obras ‘sin

²² Ver Danto, “Obras de arte y cosas reales”, p. 35.

título' es que son las obras de arte las que tienen el “derecho” para tener un título, mientras que los objetos reales no.

Pasemos a un nuevo ejemplo en donde gracias a diferentes interpretaciones podemos diferenciar dos indiscernibles. El ejemplo que quiero mostrar es el de las leyes de Newton que ha sido expuesto por el filósofo norteamericano tanto en *La Transfiguración* como en “Artworld”. El ejemplo es un experimento mental. El autor nos pide que imaginemos que se encarga a dos artistas hacer un cuadro que ilustre una de las leyes del movimiento de Isaac Newton. Al artista conocido como A se le pide que su obra ilustre la primera ley, al artista conocido como B se le pide que su cuadro represente la tercera ley. El resultado del trabajo de estos dos artistas es el siguiente:



La primera ley de Newton dice algo así: *Si no se aplica ninguna fuerza sobre un cuerpo, este continúa en su estado de reposo o de movimiento rectilíneo uniforme a no ser que sobre él se ejerza una fuerza que lo obligue a cambiar al estado contrario en el que se encuentra.* Según A, su cuadro ilustra correctamente esta ley, pues la línea horizontal que se ve en la mitad de la pintura representa la trayectoria de una partícula aislada que se encuentra en movimiento y la línea va de borde a borde, pues no hay ninguna fuerza que la obligue a detenerse.

La tercera ley de Newton, también conocida como la ley de acción y reacción dice lo siguiente: *Si un cuerpo P ejerce una fuerza sobre un cuerpo K, entonces K realizará una fuerza igual pero en sentido opuesto sobre P.* La explicación del cuadro de B, es que la pintura nos muestra dos masas. Según B, la masa de arriba empuja hacia abajo con una

fuerza que es proporcional a su aceleración, mientras que la masa de abajo empuja hacia arriba con una fuerza igual a la de la masa de arriba.

Siguiendo con el experimento mental, Danto presenta a un supuesto crítico que alaba el cuadro de A por su dinamismo, mientras que censura el de B por su rigidez. Lo que este curioso ejemplo nos muestra es el poder de la interpretación en el mundo del arte. Después de pasar dos obras, en apariencia indiscernibles, por el “filtro” de la interpretación empezamos a ver el mundo de manera distinta. Como en el caso de las obras de A y B, que a pesar de ser físicamente exactas, después de conocer la interpretación de cada una podemos verlas como obras muy distintas.

Considero que la interpretación para Danto es lo que en definitiva logra resolver el problema de los indiscernibles. Esto se puede ver claramente cuando el autor compara a la interpretación con la comunión²³. Así como la interpretación de los creyentes basada en el cristianismo, identifica a la hostia y el vino no como simples alimentos sino como el cuerpo y la sangre de Cristo, de manera similar, la interpretación del público basada en el ‘mundo del arte’, identifica a *Brillo Box* no como un simple producto que se encuentra en el supermercado, sino como una valiosa obra de arte.

Precisamente, la analogía de la comunión ilumina el sentido en el que Danto usa el término de *transfiguración*. Una transfiguración es una transformación que implica un cambio en la naturaleza misma del objeto o de la persona que la sufre. Pero esa transfiguración, al menos desde el arte, no se da sin que medie una interpretación. La presencia de la interpretación es lo que permite que un objeto se transforme en una obra de arte, aunque perceptivamente siga siendo indiscernible de un objeto cotidiano. Así como sin la interpretación cristiana no se puede transfigurar el vino en sangre, sin la interpretación que deriva del mundo del arte, no se podría transfigurar un urinario en una *Fuente*.

Para finalizar, mencionaré un asunto problemático relacionado con lo que Danto consideraría un error de interpretación. Según Danto, se pueden cometer dos errores en la interpretación de una obra de arte: el primer error es filosófico y consiste en tratar de interpretar un objeto real como si fuera una obra de arte; el segundo error está relacionado

²³ Comparar Danto, *La Transfiguración del lugar común*, p. 186.

con la labor del crítico y consiste en interpretar inadecuadamente una obra²⁴. En cuanto al primer error no tengo nada que objetar o añadir, sino simplemente subrayar aquí lo que se ha insinuado en la sección anterior; esto es, que el derecho se obtiene no porque un artista decida poner un título a un objeto, sino porque las obras logran consistencia entre el ‘mundo del arte’ y sus etapas de concepción, producción, exposición, interpretación y consumo. Según esto, los errores del filósofo podrían ser, entre muchos otros, que juzga una obra sin tener como marco teórico al ‘mundo del arte’ o que juzga a una obra desde un ‘mundo del arte’ que no corresponde con la época de su producción. En cuanto al segundo error el que Danto afirme que interpretar una obra es labor del crítico me parece que es inconsistente con la tesis de Danto del fin del arte o la muerte del arte.

Aunque la tesis del fin del arte no es el tema de este texto, se puede deducir que esta también tiene su origen en el problema de los indiscernibles. Obras como *Fuente o Brillo Box*, llevaron a pensar a Danto que el arte se transforma en filosofía al traer al mundo del arte reflexiones que eran tradicionalmente filosóficas, como la definición o la imposibilidad misma de la definición del arte. Por ejemplo, los ready-mades de Duchamp lo que nos muestran es una profunda reflexión de la naturaleza de la producción artística. El artista francés lo que hace es declarar que no tiene ninguna importancia que el artista mismo diseñe y construya sus obras, lo que importa es que el artista logre apropiarse y cree un nuevo significado del objeto. Lo que nos muestra este ejemplo es que lo que realmente importa en una obra es el significado y no el objeto físico que la representa. Cuando los artistas, como Duchamp y Warhol entre muchos otros, desplazaron al objeto para posicionar al contenido, ya no le plantearon al espectador soluciones respecto a la perspectiva, la luz o el color (asuntos artísticos), sino que le plantearon problemas filosóficos que van desde el terreno de lo moral y lo político hasta el terreno ontológico (como en el caso en que se presentan obras de arte que son indiscernibles de objetos reales y que a pesar de su indiscernibilidad se encuentran en planos ontológicos distintos). Lo que un artista hace, paradójicamente, no es arte sino filosofía. Y si el crítico interpreta equivocadamente una obra, lo que está haciendo es malinterpretando una tesis filosófica y, por tanto, cometiendo un error filosófico y no simplemente un error crítico.

²⁴ Comparar Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, p.40

3.2 Encarnar su significado

La característica esencial que define a las metáforas es que estas tienen un carácter retórico y como tal lo que se busca al plantear una metáfora es lograr un cierto efecto en quien la recibe. Este efecto no es emotivo, sino intelectual. En este sentido, una metáfora es como un acertijo en donde el emisor conoce la solución, mientras que el receptor la ignora y tratará de deducirla. Consideremos la popular metáfora “el tiempo es oro”. La solución de la metáfora claramente es que el tiempo es valioso, pero para llegar a esta conclusión es necesario incluir en la deducción que el oro es valioso. La metáfora sería entonces una especie de entinema, donde la metáfora cumple la función de la premisa explícita y para llegar a la conclusión debemos descubrir la otra premisa.

El asunto ahora es saber si podemos trasladar este análisis de las metáforas lingüísticas a las metáforas visuales. Las caricaturas son ejemplos muy claros que nos ayudan a trasladar este análisis y que además nos permiten entender por medio de una representación visual cómo se puede encarnar un significado. En “Metaphor and Cognition” Danto usa la caricatura de Charles Philipon titulada *Louis Philippe as a Pear* (Imagen 2), que sirve para ilustrar el tema que estamos tratando en esta sección.

La caricatura tiene cuatro momentos: en el primero se ve un retrato de Luis Felipe; en el segundo y el tercer momento los rasgos del último rey de Francia han sido distorsionados ensanchando sus cachetes, alargando su frente y el pelo; en el último momento la mayoría de los rasgos que pueden definir un rostro humano han desaparecido, dando paso al dibujo de una pera.

El sentido de la caricatura no es que Luis Felipe tiene cara de pera, esto no sería ninguna metáfora, podría ser un símil, pero definitivamente no sería una metáfora. El tema de la metáfora es la inteligencia, o la falta de esta, del monarca francés. Según Danto: “Es importante, primero, que de toda la pera lo que contribuye a esta reducción de Luis a ella es su forma -no su sabor o color-, pero esa forma, ancha en la parte inferior y estrecha en la superior, implica una gorda papada y un cerebro diminuto, es decir, alguien estúpido y

glotón a la vez”²⁵. Este es un buen ejemplo en que una metáfora visual, encarna el significado o el contenido que quería dar a conocer el artista. Philipon quería indicar que Luis Felipe era un idiota y, dada la consistente explicación de Danto, el caricaturista lo logró.

Los montajes de fotos en los que vemos a George W. Bush haciendo gestos muy similares a los de un chimpancé (Imágenes 3, 4 y 5), son ejemplos visuales, que en apariencia son bastante similares a la caricatura de Philipon pero que no son metáforas y tampoco logran encarnar un significado. Tales montajes se aprovechan de algunas similitudes anatómicas y expresivas que existen entre el mandatario estadounidense y algún chimpancé. El contexto del montaje, llamémosle *Bush like a Monkey*, guarda algunas similitudes con la caricatura *Louis Philippe as a Pear*, algunas son histórico-políticas como el que Luis Felipe era el rey de Francia y Bush es el presidente de Estados Unidos; otras semejanzas son visuales como el que en realidad tanto Luis Felipe como Bush sí guardan algún parecido físico (exagerado por la caricatura y el montaje fotográfico) con una pera y un mono respectivamente; un último parecido es que a los dos mandatarios se les ha considerado estúpidos. Es irrelevante la validez de esta opinión, sin embargo, al analizar las dos propuestas visuales esta opinión acerca de la inteligencia adquiere importancia. Mi impresión es que mientras *Louis Philippe as a Pear* es una buena metáfora y cumple con la condición de encarnar un significado, *Bush like a Monkey* no puede ser una metáfora y por tanto no encarna ningún significado.

Bush like a Monkey no se le presenta al público como un metáfora, es decir, quien ve el montaje fotográfico no tiene que tratar de resolver ningún acertijo; *Bush as a Monkey* no tiene la forma de la premisa implícita que se presenta en un entinema. En este orden de ideas, la imagen no tiene ningún efecto, al menos no intelectual, en el receptor de la imagen. La explicación de esto es que *Bush like a Monkey* es un propuesta que podríamos llamar transparente, pues no hay ningún contenido que develar, el contenido de la imagen es la imagen misma, esto es, que la cara de Bush se parece a la de un mono o un chimpancé. No obstante, intuyo que quienes crearon el montaje tenían algo más que decir

²⁵ Ver Danto, *Beyond the Brillo Box*, p. 75: “It is important, first, that all the pear contributes to this reduction of Louis to itself is its shape –not its taste or color- but that shape, large at the bottom and narrow at the top, implies fat jowls and a tiny brain, hence someone stupid and gluttonous at once”. (Mi traducción).

del presidente de los Estados Unidos, por ejemplo que es un mandatario estúpido. Un mejor animal para lograr transmitir esa opinión podría ser un asno. El problema del chimpancé es que es considerado un animal inteligente con la capacidad de usar algunas herramientas, entender ordenes cortas, aún más, es un hecho científico el gran parecido genético que guardan con los seres humanos. Un chimpancé no es el mejor ejemplo de un animal estúpido, un burro o un asno sí, pero no porque en realidad sean estúpidos sino porque en occidente así se les ha considerado. Es interesante que algunos animales representen cualidades o defectos de los seres humanos como la gallina cobardía y el perro lealtad, pero creo que es claro que un mono no representa la estupidez. En síntesis, un mono no encarna la estupidez por tanto *Bush like a Monkey* no encarna su significado.

Quiero agregar que no fue accidental el que haya bautizado el montaje *Bush LIKE a Monkey* en lugar de *Bush AS a Monkey*. Esto tiene una explicación en la teoría de Danto. En español ‘as’ y ‘like’ se traducen por la palabra ‘como’, pero ‘as’ hace referencia a *identidad*, mientras que ‘like’ tiene un sentido de *semejanza*. “Like” hace referencia a un símil, mientras que “as” se asocia más a una metáfora. En palabras de Danto: “En inglés "as" tiene la fuerza de "like" y, por tanto, de similitud o semejanza, que puede entonces marcar la diferencia en la fuerza, al menos, entre símiles y metáforas, por cuanto un símil simplemente comenta sobre parecidos, mientras que la metáfora, que es tácitamente demostrativa, identifica la esencia de la cosa”²⁶.

Ahora bien, símil y metáfora pueden coincidir en una representación visual como en el caso de Luis Felipe, en el que la caricatura da cuenta tanto de su esencia (la estupidez) como de su físico. Lo importante en todo caso es lograr distinguir metáfora de símil. Una metáfora tiene una doble estructura que consiste en una demostración implícita (un eso) y en una representación. Si entendemos la diferencia podremos entender la diferencia de dos indiscernibles, como en el caso de una mera representación y una obra de arte. Por ejemplo, la caricatura de Philipon tiene una representación que es Luis Felipe como (*like*) pera y una

²⁶ Ver Danto, *Beyond the brillo box*, p. 82: “The English "as" has the force of "like" and hence of similarity or resemblance, which may then mark the difference in force at least between similes, and metaphors, in that a simile merely remarks upon likenesses, whereas the metaphor, with its tacit demonstrative, identifies the essence of the thing.”. (Mi traducción).

demostración implícita a Luis Felipe como (*as*) un idiota; en cambio, el montaje de Bush solo tiene una representación que es Bush como (*like*) un chimpancé.

El punto al que quería llegar con este análisis es que a pesar de las similitudes de *Louis Philippe as a Pear* y *Bush like a Monkey* la primera es una metáfora mientras que la segunda no. En este caso, la caricatura encarna su significado mientras que el montaje fotográfico no lo logra. *Philippe as a Pear* es una obra de arte y *Bush like a Monkey* es una mera representación.

4. Crítica a la indiscernibilidad

Richard Wollheim (1993) encuentra un problema en el experimento de los indiscernibles. Wollheim no está seguro si Danto cree que A y B son indiscernibles a “primera vista”²⁷ o, si a pesar de recolectar toda la información posible de A y B, estos siguen siendo indiscernibles. Wollheim aceptaría la indiscernibilidad en la primera situación y la negaría en la segunda. Según Wollheim, cuando el espectador adquiere cierta información, esta influirá directamente en la manera en que el espectador percibe y, por tanto, aunque A y B sean objetos físicamente idénticos, el saber que uno es una obra de arte y el otro no, o el que los dos son obras de artes distintas, determinará la forma en que los percibimos.

Para empezar a resolver este problema voy a usar un ejemplo que aparece en el *Analytical Philosophy of Action* y luego es citado en *The Transfiguration of the Common Place*:

En la franja central del muro norte de la Capilla de la Arena de Padua, Giotto ha narrado en seis episodios la predicación de Cristo. En cada uno de los seis paneles, la figura predominante de Cristo se nos muestra con un brazo en alto. Pero a pesar de esta invariable postura del brazo, con ella se nos muestra en cada escena un tipo diferente de acción y desciframos la identidad de cada acción por el contexto en que se lleva a cabo. Discutiendo con los doctores, el brazo en alto es admonitorio, por no decir dogmático; en las bodas de Canaán es el brazo levantado del prestidigitador que acaba de convertir el agua en vino; en el bautismo se eleva en signo de aceptación; le *ordena* a Lazaro; *bendice* al pueblo a las puertas de Jerusalem; *expulsa* a los mercaderes del templo. En la medida en que el brazo levantado está siempre presente, estas diferencias de acción deben ser explicadas a partir de las variaciones de contexto, dando por sentado que el mero contexto no basta para construir las diferencias y que debemos remitirnos a los motivos e intenciones de Cristo, si bien

²⁷ Cuando digo a “primera vista” me refiero a una situación en la que los cuadros son presentados a alguien, y este alguien el único conocimiento que posee de los mismos es el que le proporcionan sus sentidos.

tampoco podemos sobrestimar la medida en que el contexto penetra en la intención²⁸.

El contexto y la intención es lo que nos permite diferenciar la acción del brazo. Si aceptamos esta explicación en la filosofía de la acción, ¿por qué no habríamos de aceptar una similar en el tema que estamos tratando? En mi opinión, dado que, por un lado, cada cuadro tiene su propio título, una historia de producción distinta y está relacionado con escuelas, estilos y épocas diferentes (contexto); y por otro lado, cada cuadro ha sido creado por artistas con distintas concepciones del mundo (intención). Pienso que un razonamiento similar al hecho en las obras de Giotto puede servir para diferenciar los cuadros rojos de Danto. Por ejemplo, *Nirvana* es una pintura metafísica y *Cuadrado rojo* es arte geométrico, y si revisamos una historia del arte veremos que los dos son estilos completamente diferentes, aún más, la pintura metafísica surgió por el descontento de algunos pintores italianos con la estética geométrica que dominó al arte entre la primera y la segunda guerra mundial. El punto es que *Nirvana* se ve *como si* fuera una pintura metafísica, mientras que *Cuadrado rojo* se ve *como si* fuera arte geométrico. Parece que, por un lado, estamos viendo dos objetos idénticos (dos figuras geométricas del mismo tamaño y pintadas del mismo color), pero por otro lado, estamos viendo dos obras de arte antagónicas.

El experimento mental de los indiscernibles parece inválido, pues desde un principio sabemos que los cuadros rojos son obras de arte que se pueden distinguir unas de otras. Para diferenciar un cuadrado rojo de otro es suficiente, por ejemplo, siguiendo a Danto, revisar sus títulos. Después de esto, podremos averiguar su historia y ubicar cada cuadro en una época y un estilo diferente. Cada cuadro rojo tendría entonces su propia atmósfera histórico-artística (su propio mundo del arte) desde el cual sería analizado y admirado. Se me ocurre el caso de un crítico alabando la profundidad psicológica de *El ánimo de Kierkegaard* y al mismo tiempo criticando a *Mantel rojo* como una copia burda de la obra de Matisse. A pesar de ser físicamente exactos, el crítico podría acertar en las dos apreciaciones, pues los dos serían juzgados por teorías artísticas distintas. Wollheim tenía razón en que la información influye en nuestra forma de percibir las obras de arte.

²⁸ Ver Danto, La transfiguración del lugar común, p. 25.

Es importante mencionar que este argumento no está en total desacuerdo con el pensamiento de Danto. Para Danto, es bastante claro que a cada cuadro se le aplican criterios de evaluación y análisis distintos, dependiendo de la intención del artista, la época en que fue creado y el estilo al cual pertenece. Son tan distintos estos cuadros para el mismo Danto que enumera sus géneros como “pintura histórica, el retrato psicológico, el paisaje, la abstracción geométrica, el arte religioso y la naturaleza muerta”²⁹. Como dije, el argumento esgrimido no tiene como objetivo mostrar que Danto se empeña inútilmente en sostener la indiscernibilidad de los rectángulos rojos, sino que el problema es que en el experimento mental nunca se presenta la condición de indiscernibilidad. Desde el principio, el autor nos da los títulos y una sintetizada historia de la producción de cada obra. Así pues, los supuestos indiscernibles no lo son tanto, pues son claramente reconocidos por el mismo Danto como obras de arte distintas. Este argumento también da alcance al primer caso de indiscernibles, pues si se plantea que uno es obra de arte y el otro un objeto de la cotidianidad, es evidente que se pueden diferenciar.

El argumento en contra en este punto es casi obvio, pues un defensor de Danto podría responder que, modificando un poco el experimento mental, la indiscernibilidad persiste. Podemos imaginarnos, diría el defensor, que el curador de la exposición de los cuadros rojo es algo torpe y termina confundiéndolo todo. En lugar de poner el título “La plaza roja” al lado de *La plaza roja*, el curador pega un aviso en el que se lee “Converzacione sacra (obra inconclusa)”; al lado del cuadro de J. escribe “Israelitas cruzando el mar rojo” y sucesivamente confunde todas las obras. Como era de esperarse ninguno de los críticos, historiadores, ni siquiera los mismos artistas se percataron de la confusión hecha por el curador. De qué forma se iban a dar cuenta, si a pesar de tener una serie de obras radicalmente diferentes, todas estaban representadas por los mismos objetos (lienzos pintados de rojo). El acérrimo fanático del filósofo norteamericano diría que si al intercambiar los cuadros, el contenido de las obras es inalterable, se puede concluir que los cuadros siguen siendo indiscernibles. Si por ejemplo, *El ánimo de Kierkegaard* conserva su identidad como obra pese a estar representado por el rectángulo rojo que originalmente fue titulado *Nirvana*, se puede decir que se conserva la indiscernibilidad entre estas dos obras.

²⁹ Ver Danto, *La transfiguración del lugar común*, p. 22.

Ahora bien, la validez del argumento depende de que efectivamente las obras conserven su identidad. La identidad de una obra se puede interpretar, sin deformar la teoría de Danto, como el significado de la misma. Y *Cuadrado rojo*, *El ánimo de Kierkegaard*, *Nirvana* y las demás, conservaran el mismo significado siempre que estén representadas por cuadros pintados de rojo, sin importar, que el cuadro rojo haya representado originalmente a otra obra.

Debo admitir que al cambiar la versión del experimento mental de Danto, la crítica de Wollheim y mis observaciones anteriores pierden sentido. El experimento mental de los cuadros rojos adquiere nuevamente validez y se puede aceptar que la indiscernibilidad sí se presenta. Ahora bien, esto no quiere decir que no tenga ninguna respuesta. Mi suposición, es que el defensor de Danto estaría confundiendo a una parte de la obra de arte que es el objeto físico (el lienzo pintado de rojo) con la totalidad de la obra de arte (el lienzo pintado de rojo + la interpretación). En *The Philosophical Disenfranchisement of Art* Danto afirma algo muy similar: “Mi opinión es que las interpretaciones constituyen las obras de arte, de manera que usted no puede tener, por así decirlo, la obra de arte en un lado y la interpretación en el otro”³⁰. En este mismo sentido, podemos decir que el objeto físico es el que representa visualmente a la obra, pero la obra en sí es algo más que el mero objeto. Un objeto al que no se le aplica una interpretación no se puede transfigurar en una obra de arte. Por lo tanto, si bien el defensor de Danto logra preservar la condición de indiscernibilidad, este solo logra conservar dicha condición entre simples cosas reales, pero no entre cosas reales y obras de arte que es el caso que nos interesa si estamos buscando una definición del arte.

³⁰ Ver Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, p. 24: “My view is that interpretations constitute works of art, so that you do not, as it were, have the artwork on one side and the interpretation on the other.” (Mi traducción).

5. Crítica desde la estética

¿Introducir la noción de valor estético contribuirá a resolver el problema de los indiscernibles? Según Danto:

La cuestión de definir el arte se hizo urgente [...] cuando comenzaron a aparecer obras de arte que se parecían a objetos ordinarios [...], la estética no podía explicar por qué uno era una gran obra de arte y el otro no, ya que para efectos prácticos eran estéticamente indiscernibles: si uno era hermoso, el otro también debía ser hermoso, ya que eran idénticos. Entonces, la estética simplemente desapareció de lo que los filósofos Continentales llaman la "problemática" de definir el arte³¹.

Creo que con la cita queda claro que para Danto la estética no puede resolver el problema de los indiscernibles. Encuentro dos razones para justificar esta opinión: la primera es porque las diferencias estéticas son irrelevantes (o inexistentes) entre indiscernibles que pertenezcan a categorías ontológicas distintas; la segunda es porque un objeto real y una obra de arte indiscernibles perceptivamente, también serán indiscernibles estéticamente. Mi impresión es que las dos razones son inconsistentes con el resto de la teoría de Danto, en especial con sus opiniones acerca del estilo.

Empecemos con la *primera razón*, es decir, con la razón que justifica el excluir a la estética de la definición del arte, pues las diferencias estéticas entre una obra de arte y un objeto cotidiano no tienen demasiada importancia. En mi opinión, es incompatible sostener esta idea y al mismo tiempo (como lo hace Danto) sostener la tesis, según la cual, dos o más objetos que no difieren en sus propiedades formales pueden presentar diferencias de

³¹ Ver Danto, *The abuse of beauty*, p. 7: "The issue of defining art became urgent when art works began to appear which looked like ordinary objects. Aesthetics could not explain why one was a work of fine art and the other not, since for all practical purposes they were aesthetically indiscernible: if one was beautiful, the other one had to be beautiful, since they looked just alike. So aesthetics simply disappeared from what Continental philosophers call the "problematic" of defining art". (Mi traducción).

estilo, es decir, diferencias estéticas que resultan relevantes en el momento de distinguir entre obras de arte y meras cosas.

En cuanto a la segunda razón, esta se podría resumir así:

- (i) El valor estético de una obra de arte se aprehende en la percepción de esta.
- (ii) Como nos muestra el problema de los indiscernibles, la percepción no nos ayuda a diferenciar entre lo que es o lo que no es una obra de arte.
- (iii) Por lo tanto, dado que el valor estético depende de la percepción y la percepción no nos ayuda a diferenciar entre lo que es o lo que no es arte, entonces, el valor estético tampoco nos podrá ayudar a establecer esta distinción.

Presentado el argumento, mi punto es que la crítica de Danto se centra en cierta versión de valor estético que es demasiado inocente. Según Alcaraz León, Danto critica una versión estética naif que básicamente se caracteriza por la siguiente premisa: el valor estético de un objeto se aprehende en una experiencia perceptiva del mismo que depende exclusivamente de las propiedades formales del objeto. Las propiedades formales son propiedades que podríamos llamar “objetivas” como el color, la forma y el tamaño. Todas las propiedades formales son propiedades visibles, pero no todas las propiedades estéticas son visibles, y un ejemplo de esto es el estilo. Y al igual que con la primera razón, es incompatible sostener al mismo tiempo (como la hace Danto) una noción de valor estético naif y la tesis, según la cual, dos o más objetos que no difieren en sus propiedades formales pueden presentar diferencias de estilo, es decir, diferencias estéticas que resultan relevantes en el momento de distinguir entre obras de arte y meras cosas.

Lo que sigue entonces es mostrar los argumentos que usa Danto para entender cómo es posible que la estética resuelva el problema de los indiscernibles, apelando a la noción de estilo. Para llevar a cabo esta tarea es importante reconstruir antes una parte del pensamiento de Nelson Goodman, quien se preguntó antes de Danto si dos objetos indiscernibles perceptivamente son indiscernibles estéticamente.

5.1 Críticas a la teoría de Goodman

En el capítulo III de los *Lenguajes del Arte*, Nelson Goodman se aproxima al problema de los indiscernibles a través de otro problema teórico más específico: el problema de las falsificaciones. Goodman se empieza preguntando si ¿dada la imposibilidad para distinguir un cuadro original de su falsificación, esta imposibilidad perceptiva implicaría que el original y su falsificación tienen el mismo valor estético? Formalmente: “¿Hay alguna diferencia estética entre las dos pinturas para x en t , donde t es un período de tiempo adecuado, si x no puede diferenciarlas a simple vista en t ? O bien, en otras palabras, ¿puede algo que x no es capaz de discernir a simple vista en t constituir una diferencia estética entre ellas para x en t ?”³². En las siguientes líneas voy a tratar de reconstruir la respuesta de Goodman.

Lo que dice Goodman es que si en un principio no podemos distinguir ninguna diferencia entre un cuadro y su falsificación, eso no implica que en un futuro no podamos encontrar alguna diferencia. Por ejemplo, alguien nos informa que el cuadro de la izquierda es el original y el de la derecha es la falsificación. Este conocimiento es contextual y parece que no se relaciona de ninguna forma con la percepción visual de los cuadros. Sin embargo, el poseer esta información influirá en la forma en que miremos los dos cuadros en un futuro. Según Goodman:

El hecho de que el de la izquierda es el original y el de la derecha una falsificación, constituye una diferencia estética entre ellos para mí ahora porque el conocimiento de este hecho (1) cuenta como prueba de que puede haber una diferencia entre ellos que puedo aprender a percibir, (2) asigna un rol a la mirada presente como entrenamiento hacia una discriminación perceptiva semejante, y (3) hace demandas consecuentes que modifican y diferencian mi experiencia presente al mirar los dos cuadros³³.

³² Ver Goodman, “Arte y Autenticidad”, p.11

³³ Ver Goodman, *Languages of art*, p.105: “The fact that the left-hand one is the original and the right-hand one a forgery constitutes an aesthetic difference between them for me now because knowledge of this fact (1) stands as evidence that there may be a difference between them that I can learn to perceive, (2) assigns the

Con esta cita se puede resumir el pensamiento de Goodman en relación al problema de los indiscernibles. Para Danto la opinión de Goodman es problemática por tres razones: (i) Goodman rechaza la condición de indiscernibilidad, (ii) Goodman asume arbitrariamente que todas las diferencias estéticas son diferencias perceptivas y (iii) la pregunta importante que nos plantea el problema de los indiscernibles, no es una pregunta de carácter estético, sino una pregunta de carácter ontológico.

En mi concepto, la primera crítica se debe a una mala lectura de Danto, para sustentar esto es suficiente con revisar la siguiente cita en donde la condición de indiscernibilidad es llevada al supuesto ultrahipótesis, como lo llama el mismo Goodman, en que la indiscernibilidad perceptiva entre el original y la falsificación jamás es superada. Miremos la cita:

Supongamos que somos presionados por la pregunta de que, si se diera una prueba [de que nunca podré ver una diferencia entre el original y la falsificación], entonces habría una diferencia estética para mí entre los cuadros. Y supongamos que contestamos a esta forzada pregunta negativamente. Esto todavía no sería una respuesta satisfactoria para nuestro interrogador. Ya que el resultado sería que, si no puede percibirse de hecho diferencia entre las pinturas, entonces la existencia de una diferencia estética entre ellos descansará completamente sobre lo que se prueba o no por otros medios diferentes a la simple vista. Esto difícilmente puede apoyar la afirmación de que no puede haber diferencia estética sin que haya diferencia perceptual³⁴.

present looking a role as training toward such a perceptual discrimination, and (3) makes consequent demands that modify and differentiate my present experience in looking at the two pictures". (Mi traducción)

³⁴ Ver Goodman, *Languages of art*, p.108: "Suppose we are nevertheless pressed with the question whether, if proof were given, there would then be any aesthetic difference for me between the pictures. And suppose we answer this farfetched question in the negative. This will still give our questioner between the pictures. And suppose we answer this farfetched question in the negative. This will still give our questioner no comfort. For the net result would be that if no difference between the pictures can in fact be perceived, then the existence of an aesthetic difference between them will rest entirely upon what is or is not proved by means other than merely looking at them. This hardly supports the contention that there can be no aesthetic difference without a perceptual difference". (Mi traducción).

En cuanto a la segunda crítica, es sorprendente que venga del mismo Danto que actúa como el animal que se muerde a sí mismo la cola; el filósofo norteamericano estaría criticando lo que antes afirmaba. Para Danto, los rasgos estéticos son rasgos que detectamos a través de la percepción. En esta premisa es que se basa la concepción estética naif. Así pues, Danto al igual que Goodman asume que las diferencias estéticas son diferencias que se dan en el terreno de la percepción.

La tercera crítica es algo más difícil de abordar pero creo que se puede resolver, y dicha respuesta daría una solución a otro nuevo grupo de indiscernibles. Para empezar a desarrollar esto volvamos a la pregunta: ¿dada la imposibilidad para distinguir un cuadro original de su falsificación, esta imposibilidad perceptiva implicaría que el original y su falsificación tienen el mismo valor estético? La respuesta es no. Este “no” sería completamente incomprensible si se diera desde el marco teórico de la estética naif. La estética naif, como dijimos antes, está basada en el supuesto de que el valor estético reside en las propiedades formales de la obra de arte. Sin embargo, en las líneas que siguen defenderé una versión estética distinta, una versión en donde hay diferencias estéticas que pueden percibirse físicamente y otras diferencias estéticas que no. En otras palabras, que hay diferencias estéticas visibles y otras invisibles. Las diferencias de *estilo* son diferencias estéticas que en ocasiones son invisibles. Un claro ejemplo de este punto de vista es la estética de las cajas de *Brillo Box*.

5.2 Estilo y estética

En el artículo “Tres *Cajas de Brillo*: cuestiones de estilo”, Danto sostiene que las tres cajas de brillo, la de James Harvey, la de Andy Warhol y la de Mike Bidlo, presentan diferencias estilísticas invisibles. Siguiendo a Danto, reconstruiré conceptualmente las tres cajas, para mostrar que estas diferencias de estilo son también diferencias estéticas.

En 1964, la *Stable Gallery* lucía como una bodega de supermercado; las dos salas principales estaban llenas de productos comerciales: cereales Kellogg’s, sopa enlatada Campbell, salsa de tomate Heinz y naturalmente las cajas de Brillo. En sentido estricto, no

hay ninguna razón para privilegiar a una obra sobre las demás. Sin embargo, es evidente que *Brillo Box* fue la obra destacada por las instituciones relacionadas con el arte y por el propio Danto. Danto arguye razones estéticas para justificar todo el revuelo que implicó *Brillo Box* en el mundo del arte en el momento en que apareció:

El hecho de que caja de Brillo fuera inmediatamente la estrella de la exposición ha de explicarse, creo, por el logrado diseño de ese paquete en particular; lo cual significa que las diferencias estéticas tenían relevancia incluso por lo que respecta a estos objetos inverosímiles. El paquete de Brillo era insignificante en relación con el furor estético del paradigma del cuadro expresionista abstracto, pero en relación con las cajas en las que conocidas marcas de sopa o ketchup estaban empaquetadas, eran algo chocante.³⁵

Para Danto, con esta exposición repleta de productos comerciales, lo que se proponía era una profunda cuestión ontológica, relacionada con la definición y la naturaleza de la obra de arte. En principio, entonces, Danto podía desarrollar toda su teoría con cualquiera de las obras de la exposición Warhol. Una buena razón para escoger *Brillo Box*, pudo ser que esta era la obra más popular de la exposición de 1964 y dado que era bastante conocida, podía servir como un buen ejemplo. Sin embargo, Danto mismo expresa una razón diferente para justificar su elección. Danto arguye nuevamente razones estéticas, aunque esta vez, trata de restarle importancia al valor estético. Según Danto, escoger las cajas de Brillo en lugar de, por ejemplo, las cajas de Kellogg's se debe a (i) una razón estética similar a cuando uno escoge un pantalón en lugar de otro. Por razones de gusto, pero no por razones que contribuyeran en algo a resolver el problema de la definición del arte. (ii) A diferencia de las otras obras de la exposición, el diseño de *Brillo Box*, era imposible de plantear antes de 1950, como afirma Danto: "el diseño exalta su propia contemporaneidad y la de sus consumidores, que pertenecen al presente de la misma manera que los miembros de la llamada Generación Pepsi eran felicitados por su actualidad"³⁶.

³⁵ Ver Danto, "Tres Cajas de Brillo: cuestiones de estilo", p. 26

³⁶ Ver Danto, "Tres Cajas de Brillo: cuestiones de estilo", p.36

Aceptando la razones presentadas por Danto, pasemos finalmente al análisis de las tres Brillo Box, en donde en mi opinión, lo que Danto llama diferencias invisibles de estilo, podrían llamarse diferencias estéticas. Voy a plantear dos preguntas que guiarán la reconstrucción conceptual de las Brillo Box.

1. ¿Por qué la *Brillo Box* de James Harvey (que es el artista que diseñó la *Brillo Box* original), no se concibe como una obra de arte?

Aunque las propiedades estéticas de la *Brillo Box* de James Harvey son notables (por lo menos en comparación con los productos comerciales que existían en los 60's), no se comparara, ni conceptualmente ni estéticamente, con las *Brillo Box* de Warhol y de Bidlo. Conceptualmente, la obra de Harvey es vacía, no hace lo que Danto llama una declaración. Como mucho, la declaración de Harvey cuando diseñó la *Brillo Box* original, es una declaración meramente comercial que a lo único a lo que hace referencia es a la venta de un buen producto de limpieza. Estéticamente, la *Brillo Box* de Harvey es un poco más interesante, en palabras de Danto: “su caja de brillo no es un contenedor de estropajos Brillo sin más: es una *celebración visual* de Brillo. [...] El paquete transmite éxtasis y, a su manera, es una obra maestra de retórica visual, realizada para persuadir a comprar y consumir.”³⁷

A pesar de todos los elogios de Danto, es evidente que los aciertos de la Brillo Box de Harvey, solo se presentan en un nivel estético, que anteriormente llamé visible; en el nivel estético invisible la obra es vacía; aun más, comparada con muchas otras obras que solo se mueven en el nivel visible, la Brillo Box es demasiado pobre. Dado que conceptualmente y estéticamente la obra de Harvey es demasiado mediocre para ser un objeto más del mundo del arte, entonces, podemos concluir que la obra de Harvey tan solo puede aspirar a ser obra de arte. Aunque en sentido estricto, ni siquiera aspira a eso, pues el diseñador de la *Brillo Box* original nunca tuvo esa pretensión.

³⁷ Ver Danto, “Tres *Cajas de Brillo*: cuestiones de estilo”, p. 35 y 36

2. ¿Por qué la *Brillo Box* de Mike Bidlo se considera una obra de arte nueva y diferente de la *Brillo Box* de Andy Warhol?

Hay una razón fundamental: por el estilo, es decir, por razones estéticas. Para entender las obras de Warhol y Bidlo es necesario entender desde qué concepción de la estética (o estilo) fueron producidas³⁸. Las obras de Warhol se enmarcan dentro del movimiento del PopArt, para este movimiento los artefactos del mundo cotidiano se consideraban como conceptualmente dignos y *estéticamente* bellos. Con respecto a sus preferencias estéticas Danto afirma que Warhol “Adoraba las superficies de la vida cotidiana, el aspecto nutritivo y lo predecible de los alimentos enlatados, la poética de lo cotidiano”³⁹. El apropiacionismo, por su parte, lo que consideraba suficiente famoso, representativo y *estéticamente* bello de la historia del arte, lo copiaba (se apropiaba) y lo incorporaba a su conjunto de obras. En pocas palabras, los apropiacionistas consideraban la apropiación como un criterio estético.

Los criterios con los que se juzga la obra de Warhol no son los mismos criterios para juzgar la obra de Bidlo. Lo que en un estilo o concepción estética se considera una buena obra de arte, en el otro se consideraría como malo o, muy posiblemente, ni siquiera se consideraría como digno de tener el rótulo de obra de arte. Así como en el siglo XVIII el mundo del arte no estaba preparado para la *Fuente* de Marcel Duchamp, en 1964, no había espacio en el mundo del arte para el apropiacionismo; y en los 80' s y 90's tampoco tenía cabida el PopArt, pero esto último no se debía a que las instituciones artísticas no estuvieran preparadas para entender la obra de Warhol (así como las instituciones artísticas del siglo XVIII no podían entender el arte de Duchamp), sino porque todo el PopArt resultaba obsoleto, aburrido y vacío.

³⁸ Estilo se puede definir como el conjunto de características que conectan unas obras de arte con otras. El estilo puede conectar tanto obras de un mismo movimiento como obras de un mismo artista. Ahora bien, ¿qué es lo que guía en su trabajo a un artista o a un movimiento? Creo que la respuesta es: una cierta concepción filosófica de lo que debería ser el arte, acompañada de una concepción estética que es la que permite dar cuenta dentro de un estilo específico de: qué es, a qué aspira y qué no es una obra de arte. En este sentido, la estética sí ayudaría a resolver el problema de los indiscernibles y, por tanto, el problema de la definición del arte.

³⁹Ver Danto, “*Tres Cajas de Brillo: cuestiones de estilo*”, p. 37

Conclusiones

A lo largo del texto, tanto en las tres primeras secciones, que son fundamentalmente reconstructivas, como en las dos partes finales, que podríamos llamar críticas, he tratado de señalar los principales problemas que encontré en la teoría de Danto. Teniendo en cuenta esto, mi intención en estas últimas líneas es sintetizar dichos problemas en unos pocos párrafos.

El primer problema importante que creí pertinente mencionar es el de la “amplitud” de la noción teórica del ‘mundo del arte’. En las primeras páginas del texto señalaba que la noción del mundo del arte era tan poco precisa que una categoría tan amplia como la “concepción mimética del arte” satisfacía la intuitiva noción del ‘mundo del arte’ de Danto. Esto me parece especialmente problemático, pues tendríamos que juzgar e interpretar, bajo el mismo marco histórico y teórico, dos obras tan alejadas histórica y estéticamente como una pintura del renacimiento italiano y una pintura del impresionismo francés.

Otro asunto problemático tenía que ver con el arte de masas. Danto, inexplicablemente, no dedica ninguna explicación a la ontología de una obra de arte de masas. El arte de masas se convierte en un contraejemplo de la teoría del ‘mundo del arte’ ya que, a diferencia del arte de vanguardia, para ver algo como arte de masas no se necesita acudir a una atmósfera histórico-teórica.

Algunas páginas antes, afirmé que existía una inconsistencia entre la tesis del fin del arte y lo que Danto considera la labor del crítico. Danto afirmaba que existen dos errores que se pueden cometer al interpretar obra: el primero es responsabilidad del filósofo, mientras que el segundo se le podía imputar al crítico de arte. No obstante, si aceptamos la tesis del fin del arte, podemos afirmar que desde el trabajo de Warhol, toda obra de arte presenta o, al menos insinúa, algún tipo de contenido filosófico. Por lo tanto, no es posible sostener que al interpretar una obra de arte nos podemos equivocar únicamente desde un punto de vista crítico, y al mismo tiempo sostener la tesis del fin del arte o la muerte del arte.

Dediqué casi toda una sección a argumentar que el problema de los indiscernibles en realidad no era un problema, pues no se da la situación en que dos cosas

ontológicamente disímiles sean indiscernibles. Sostenía en la sección 4 que el experimento mental de los cuadros rojos es inválido, pues desde un principio la condición de indiscernibilidad ha sido evadida por el propio Danto al otorgar títulos a cada cuadro rojo. El argumento también abarca el caso de supuesta indiscernibilidad entre una obra de arte y un mero objeto, pues si sabemos que una de las cosas es un objeto cotidiano y el otro una obra de arte, es evidente que podemos diferenciarlos. En la misma sección 4 tratando de responder una posible objeción, llegué a la conclusión que la indiscernibilidad se puede conservar entre meros objetos, como tela pintada de rojo, pero no entre objetos del mundo cotidiano y obras de arte que es el asunto interesante en la búsqueda de una definición del arte.

Un último problema es que existe una contradicción en la filosofía de Danto. Por una parte, el filósofo norteamericano sostiene que dada la irrelevancia del concepto de valor estético para resolver el problema de los indiscernibles, podemos afirmar que, el valor estético es un elemento contingente en las obras de arte que no contribuye en nada para resolver el problema de la definición del arte. Y por otra parte, Danto sostiene que dos obras pudieran ser indiscernibles y, sin embargo, poseer estilos radicalmente diferentes. Y puesto que el estilo es una característica que además de ser histórica y cultural también es un elemento de valor estético, entonces, Danto estaría afirmando que el valor estético sí sirve para establecer distinciones entre los indiscernibles y, por tanto, el valor estético ayudaría a solucionar el problema de la definición del arte. Esta contradicción se presenta principalmente porque Danto sostiene una versión de valor estético demasiado encerrada en el aspecto visible. No obstante, durante el texto se ha visto que si cambiamos la noción de valor estético sostenida por Danto, podemos resolver la contradicción en que desemboca la teoría de este autor.

Estos son los problemas que he podido advertir haciendo un análisis del asunto de los indiscernibles. La mayoría de estos problemas se fundan en inconsistencias o vacíos de la teoría de Danto; lo interesante es que cada problema (no solo estos pocos que presenté sino todos los que han ido apareciendo y aparecerán), es un vínculo que nos lleva del problema de los indiscernibles a otros problemas estéticos o filosóficos muy importantes como la ontología del arte de masas, el aspecto invisible de un estilo artístico y la tesis de la

muerte del arte, entre muchos otros. Lo que estoy tratando de decir es que la teoría de Danto no es una teoría que responde a un problema específico de la filosofía analítica del arte, por el contrario, una de las cosas que hace valiosa a la teoría es que de perfeccionarse podría responder a un número importante de problemas filosóficos y no filosóficos relacionados con el arte.



Imagen 1

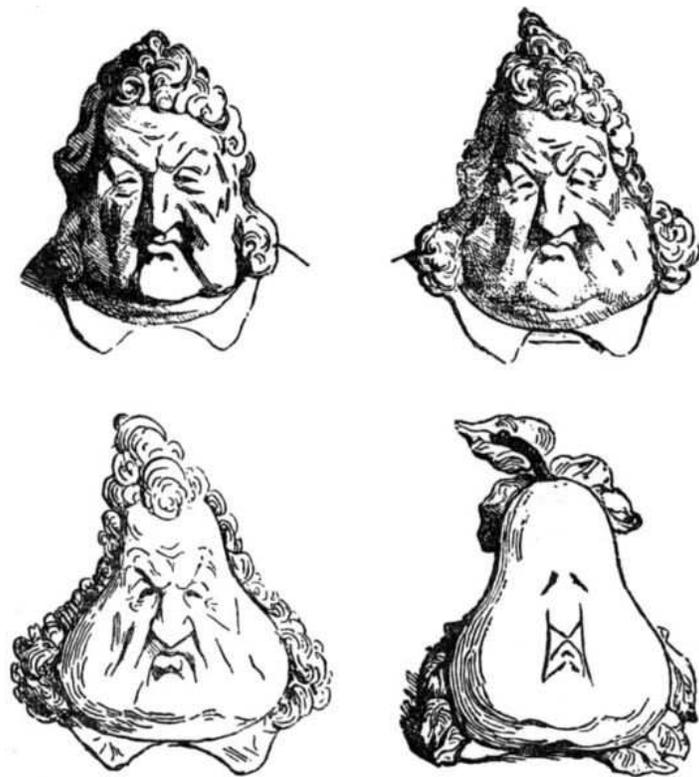


Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



Imagen 5

Bibliografía

Alcaraz León, María José. “Los indiscernibles y sus críticos” en *Estética después del fin del arte*. Ensayos sobre Arthur Danto, Madrid: A. Machado Libros, 2005, pp. 73-92.

_____. “La teoría del arte de Arthur Danto: de los objetos indiscernibles a los significados encarnados”. Tesis de doctorado, Universidad de Murcia, 2006.

_____. “Valor estético y artísticidad en la teoría del arte de A. Danto”. *Disturbis*, no.2 (2007), <http://web.mac.com/gerardvilar/Disturbis/MA.Value.html>

Carroll, Noël. *Una filosofía del arte de masas*. Traducido por Javier Alcoriza Vento. Madrid: A. Machado Libros, 2002.

Danto, Arthur. “The Artworld”. *The Journal of Philosophy* 61, no. 19 (1964): 571-584.

_____. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. Nueva York: Columbia University Press, 1986.

_____. *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1992.

_____. *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

_____. “Obras de arte y cosas reales”. Traducido por Magdalena Holguín. *Ensayos* no 5, (1998-99): 25-40.

_____. *The Madonna of the Future: Essays in a Pluralistic Art World*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 2000.

_____. *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*. Traducido por Ángel y Aurora Mollá Román. Barcelona: Paidós, 2002.

_____. *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the concept of Art*. Illinois: Open Court Publishing, 2003.

_____. “Tres Cajas de Brillo: cuestiones de estilo” en *Estética después del fin del arte*. Ensayos sobre Arthur Danto. Traducido por María José Alcaraz León. Madrid: A. Machado Libros, 2005, pp. 19-40.

Davies, Stephen. *Definitions of Art*. Ithaca, Nueva York: Cornell University Press, 1991.

Dickie, George. *Art and the Aesthetics: An Institutional Analysis*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1974.

_____. *The Art Circle: A Theory of Art*. New York: Haven, 1984.

_____. "The institutional theory of art" en *Theories of Art Today*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2000, pp. 19-40.

Goodman, Nelson. *Languages of Art: An approach to a theory of symbols*. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1976.

Kennick, William. "Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?". *Mind* 67, (1958): 317-334.

Páez, Andrés. "El problema de la demarcación en estética: una crítica del criterio de Danto". *Revista de Estudios Sociales No. 29*, (2008): pp.146-155.

Pérez Carreño, Francisca. "<<Institución-arte>> e intencionalidad artística". *Enrahonar*, no .32/33, (2001): 151-167.

Tilghman, Benjamin. *Pero, es esto arte?: El valor del arte y la tentación de la teoría*. Traducido por Salvador Rubio Marco. Valencia: Universitat de València, 2005.

Margolis, Joseph. "Farewell to Danto and Goodman". *British Journal of Aesthetics* 38, no. 4 (1998): 353-374.

Vilar, Gerard. *Las razones del arte*. Madrid: A. Machado Libros, 2005

Weitz, Moritz. "The Role of Theory in Aesthetics". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15, no. 1 (1956): 27-35.

Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*. Traducido por Alfonso García Suarez y Ulises Moulines. Barcelona: Instituto de Investigaciones filosóficas UNAM, 1988.

Wollheim, Richard. *El arte y sus objetos: introducción a la estética*. Traducido por Carlos Trías. Barcelona: Seix Barral, 1972.

_____. "Danto's Gallery of Indiscernibles" en *Danto and his Critics*. Cambridge: Blackwell Publishers, 1993, pp. 28-38.

_____. *La pintura como arte*. Traducido por Bernardo Moreno. Madrid: Visor, 1997.