



Arte, idea y materia: una lectura de la filosofía del arte de Arthur C. Danto

Max Mazoteras Miras¹

Resumen: El presente estudio constituye una propuesta de lectura global de la obra estética de Arthur C. Danto. Las líneas fundamentales de esta propuesta hermenéutica pasan por la consideración de la estética de Danto como, justamente, una superación de la tradición estética y de la filosofía del arte, una superación que apunta a la consideración ontológica de la problemática del arte. Volviendo sobre las distintas etapas del pensamiento de Danto –y deteniéndonos especialmente en la consideración de su controversia con George Dickie–, caracterizaremos finalmente su trayectoria como un proyecto fallido, incapaz de hacerse cargo de las dificultades engendradas por el nuevo enfoque adoptado.

Palabras clave: arte; estética; Danto; Dickie; ontología; Fin del arte; Warhol.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo no es más que, como su título indica, una lectura de la filosofía del arte de Arthur C. Danto (1924 – 2013). Es *nuestra* lectura: podría ser entendido, incluso, como la crónica de nuestro repaso a algunos de los textos de Danto, o como una recopilación de los apuntes que hemos ido tomando al respecto, redactados de nuevo bajo un aspecto más unitario. Sin embargo, no es propiamente una exposición sistemática del pensamiento de Danto; precisamente, hemos tratado de salir del seno de las categorías de

¹ mazoterasmax@gmail.com. Universitat de Barcelona.

las que se vale en sus escritos, para situar su pensamiento en un plano más amplio, más allá de él mismo, en el que las obras en que se desarrolla, así como las polémicas suscitó –especialmente aquella con George Dickie, una controversia que nos hemos detenido a analizar en profundidad–, lucen de un modo distinto, y se revelan ahora como involucradas en relaciones antes ocultas.

Por ello, el único objetivo del presente trabajo es trasladar dicho pensamiento a un entorno ajeno al mismo, extraño, y acaso hostil. No pretendemos más –ni menos–, pues, que descubrir un nuevo ángulo desde el que aproximarnos a la filosofía del arte de Danto, sin desarrollar nada, ni *desde* ese plano, ni *en* él.

El arte y la disposición material

EL PROBLEMA DE LOS INDISCERNIBLES

El mérito del problema de los indiscernibles, propuesto por Danto en 1964 (Danto, 1964, pp. 575 y ss.), es el poner de relieve la imposibilidad de definir el arte en términos estéticos –*i.e.*, sensibles– y materiales. El *mecanismo* de este problema es sencillo: al ser un problema *ontológico*, y no *estético*, desborda la estética misma (Danto, 2005a, p. 37), y no puede ser, pues, solucionado dentro de los dominios de la estética. Y si el problema de los indiscernibles no puede ser solucionado, como vemos, dentro de esos límites, tampoco el arte podrá ser definido dentro de ellos, en la medida en que la solución a dicho problema no parece ser otra que la solución misma a la pregunta a propósito de la esencia del arte.² Justamente por eso, la *Brillo Box* de Warhol, en tanto que ejemplificación real de ese problema, supone el «fin de las narrativas maestras del arte» (Danto, 1999, p. 12 y p. 34), el fin de la estética –*i.e.*, *el fin del arte* mismo– (Danto, 1999, p. 11).

A menudo, Danto presenta el problema bajo la forma de un experimento mental³; pese a ello, no se debe olvidar que su filosofía del arte, pese a sus pretensiones de universalidad, es muy deudora del momento en que nació, y que fue una experiencia real

² El último Danto problematiza esta premisa (*vid.* las pp. 16-18 del presente trabajo).

³ Especialmente en la *Transfiguración* (Danto, 2002, pp. 21-25), con la galería de cuadros rojos de J. y otros ejemplos parecidos. Por alguna razón –y a diferencia de en *The Artworld, El abuso de la belleza, o Después del fin del arte*–, Danto parece resistirse a hacer referencia a la *Brillo Box* –posiblemente para que las pretensiones de universalidad de su teoría no se viesan eclipsadas por la referencia a un acontecimiento tan concreto en la historia del arte–.

—a saber, el ver en la *Stable Gallery* de Nueva York, a principios de 1964, las *Brillo Box*— lo que suscitó en él las dudas que vertebran toda su filosofía del arte —¿qué distingue a la obra de arte de la *mera cosa* [*mere thing*]? ¿Cómo es posible que hoy pueda ser arte algo que no podía serlo ayer? ¿Ha agotado el arte todas sus posibilidades?—. En la exposición de la *Stable Gallery* —titulada *The American Supermarket*— habían otras obras por el estilo —cajas de *Kellogg's*, paquetes de ketchup *Heinz*,...—, pero fue la experiencia concreta de la *Brillo Box* lo que causó en él tanta impresión. (Danto, 2005a, pp. 38 y ss.)

En cualquier caso, como decíamos, el problema de los indiscernibles —sea bajo el aspecto de su acaecimiento real el 1964 en la *Stable Gallery* o bajo el de experimento mental— muestra la imposibilidad de definir el arte en términos materiales —o, dicho de otro modo, la imposibilidad de discernir la obra de arte de la mera cosa por referencia a sus distintas configuraciones materiales o a elemento estético alguno—. Sin embargo, la vía por la que Danto ha dado con esta aporía es una vía *a posteriori* o, al menos, *no analítica*; no se ha limitado al mero análisis del concepto de *arte*, sino que ha recurrido a situaciones concretas —reales (como la *Brillo Box*) o no (la galería de cuadros rojos de J.)— para dar con el problema de los indiscernibles —que sería el modelo general, el paradigma, ejemplificado en esas distintas situaciones— y su mencionada conclusión aporética. Nosotros creemos, no obstante, que existe una vía *analítica* por la que podemos dar con esa misma conclusión aporética, sin recurrir a ejemplos de ningún tipo. Exploremos esa vía.

LA ALTERNATIVA ANALÍTICA

Tomemos el concepto de *arte* en su acepción más general. Fijémonos ahora en que denota toda una serie de realidades muy distintas entre sí: danza, pintura, música, escultura, literatura, y aún todos los posibles términos medios entre ellas. En un primer momento, resulta asombroso que todo ello pueda agruparse bajo una misma idea; ¿qué tendrán que ver las unas con las otras? —piensa uno—.

Todas estas disciplinas —y las respectivas obras que caen bajo su dominio— son, ciertamente, muy distintas entre ellas; pero ¿en qué sentido son tan *distintas*? ¿Qué es eso que tanto las distingue? Precisamente su materialidad; aquello que distingue todas estas realidades es su muy distinta materialidad, sus distintas formas de ser materiales

—compárense, desde este punto de vista, la escultura, la pintura y la música, por ejemplo—. Con todo, y pese a estas diferencias materiales, todas ellas se identifican a nivel *ideal*, en la medida en que son todas ellas denotadas por un mismo concepto.

Ello implica que algo, para ser arte, no requiere de una determinada condición material, o lo que es lo mismo, que *la noción de arte no exige ninguna disposición material concreta de aquello de lo que se predica*. Esto nos obliga a admitir, asimismo, que la materialidad queda fuera de la definición de arte —sin querer decir con ello que pueda haber obras de arte inmateriales, o que no pueda haberlas: no estamos explorando las *posibilidades* del arte, sino las *condiciones de posibilidad* del mismo—.

No se puede decir, pues, que un objeto determinado sea una obra de arte dado el caso que cumpla unas determinadas condiciones materiales o que cuente con una *disposición material* determinada —ni con su correspondiente correlato estético—, sea la que sea, como tampoco se puede decir, pues, que el arte sea aquel conjunto de objetos que cumplen esos requisitos materiales. El arte no se puede definir en términos materiales ni estéticos, porque, como acabamos de ver, nada comparten a nivel material o estético todas aquellas disciplinas —y sus correspondientes obras— que se encuentran bajo el paraguas de este concepto. *En la esencia del arte no hay lugar para la materialidad*.

LA VÍA IDEALISTA, LA VÍA MATERIALISTA Y LA GRUTA DE FOUCAULT

Podríamos sentirnos tentados, al estar acostumbrados a operar con estas categorías, a decir que, si el arte no puede definirse en términos *materiales*, tiene que poder definirse en términos *ideales* —signifique ello lo que signifique, de momento; más adelante volveremos sobre esta cuestión—. Hay que decir dos cosas al respecto. La primera: Danto sucumbe a esta tentación desde el principio al definir —o discernir— el arte en términos de

significado.⁴ La segunda: decantarnos por la vía *ideal* no es nuestra única opción llegados a este punto. Detengámonos brevemente en esto.⁵

Si definir el arte es enunciar su esencia, podríamos optar por una vía *genealógica* alternativa –la vía que, sin duda, hubiera adoptado Foucault de haberse preocupado más por cuestiones estéticas, como lo hizo Deleuze–, y negar consecuentemente que exista tal esencia (Foucault, 1971, p. 148), renunciando, pues, a *definir* el arte, y acogiéndonos, en cambio, a la posibilidad de *explicarlo* por remisión a su *punto de emergencia*, su *point de surgissement* –que es la forma en la que Foucault lee la *Entstehung* nietzscheana– (Foucault, 1971, pp. 154-158), en el que los antagonismos y las relaciones de poder acaban por forjar la categoría de *arte*. Esta vía, como decíamos al principio, es una alternativa al impracticable materialismo y al turbio idealismo en la encrucijada en la que nos dejan tanto el problema de los indiscernibles como nuestra observación a propósito del modo de significación equívoco –o acaso *análogo*, en sentido tomista– del término *arte*: el arte no tiene esencia; no es más que el producto de la contingencia histórica, de la *bêtise*, que ha hecho que tan distintas realidades acaben siendo denotadas con un mismo término.⁶

Naturalmente, Danto no se acoge a este programa;⁷ como decíamos antes, se decantará por la vía *idealista*, si bien va a tener que remendar o ampliar la propuesta de la *Transfiguration*, primero en *After the End of Art*, y luego en *The Abuse of Beauty*. Después de ésta última, como veremos, se podría decir que la solución adoptada es un término medio entre las vías materialista y idealista; sin embargo, hemos de considerar toda una serie de puntos antes de volver aquí.

⁴ O de *tema* [*theme*]: lo que distingue a la obra de arte de la mera cosa es que esta última no es susceptible de tener tema (Danto, 2002, p. 84). Esta denotación nos será más cómoda al tratar de salvar a Danto, más adelante en este trabajo, de posibles lecturas idealistas; sin embargo, hace falta señalar, para ser honestos, que el *tener tema* o el *tener significado* son sólo facetas (en las que nos hemos centrado por conveniencia) de la característica que Danto señala como distintiva de la obra de arte respecto de la *mera cosa*, que es el *ser sobre algo* (Alcaraz León, 2006, pp. 149 y ss.).

⁵ *Vid.*, a propósito de la distinción estético-material, el anexo de la p. 19 del presente estudio.

⁶ De hecho, hay que admitir que es mucho más plausible hacer una lectura *genealógica* del arte como esta que hacerla, como el propio Foucault hace, de la lógica (Foucault, 1971, p. 157); cuesta mucho más creer en la cualidad de *contingencia histórica* de la lógica que en la del arte –al mostrar este concepto, como hemos visto, un aspecto eminentemente disperso y (aparentemente) arbitrario en su significación–.

⁷ De hecho, la *historia genealógica* foucaultiana se opone diametralmente a la *historia filosófica del arte* (Danto, 2005a, p. 51) de Danto, desarrollada en *Después del fin del arte*.

George Dickie: la teoría institucional del arte

EL DEBATE ENTRE DICKIE Y DANTO COMO UNA CONTROVERSIA A PROPÓSITO DE LA POSICIÓN

Hasta aquí, hemos usado expresiones como *disposición material*, *materialidad* o *condiciones materiales* de forma un tanto ambigua, si bien lo hemos hecho en pro de la accesibilidad de nuestras ideas. Al usar estos términos, nos referíamos a cierta forma material de ser tal que, de ser poseída por un objeto determinado, este objeto es necesariamente una obra de arte. Hemos visto, a través del análisis del concepto de arte, que no puede existir algo así, en la medida en que ninguna forma material, sea la que sea, puede ser poseída a la vez, por ejemplo, por una pieza musical y una estatua.

Podría ser interesante distinguir *materialidad* –el ser o no esencialmente material de una obra–, *disposición material* –el modo de ser material– y *condiciones materiales* –una expresión que, por sus resonancias marxianas, podríamos identificar con lo que Walter Benjamin denota al hablar de la *historia* [*Geschichte*] de la obra de arte–;⁸ sin embargo, tenemos que avanzar a partir de otro matiz: la distinción entre *disposición* (material) y *posición*.

Hemos visto que tratar de definir el arte en términos de *disposición material* es una vía impracticable. Sin embargo, hay quien trató de definirlo en términos de *posición*: George Dickie con su *teoría institucional* del arte; esta sería otra posible salida de la situación en que el problema de los indiscernibles y nuestro análisis del concepto de *arte* nos deja –además, como ya hemos visto, de las alternativas idealista y genealógica–.

Lo natural sería oponer a la senda de la *disposición material* la de la *posición* igualmente *material*; pero, de hecho, el *debate* –que, como veremos a continuación, no fue tal– entre Danto y Dickie no se mueve en el eje *disposición material/posición material* –en la medida en que ninguno de los dos trata de transitar el sendero de la *disposición material* en ningún momento–, sino que lo hace en el eje *posición material/posición estructural*. Dicho de forma más llana: es una controversia a propósito de cómo deba entenderse la *posición* que propone Dickie como esencia del arte; no es una cuestión de

⁸ *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (GS I-2, 437): «dentro de esta historia se encuentran lo mismo las transformaciones que ha sufrido en su estructura física (...) como las cambiantes condiciones de propiedad en las que haya podido estar» (Benjamin, 2003, p. 42).

disposición material y posición material, sino de *posición material y posición estructural*. Veámoslo.

Nos aproximaremos ahora desde un punto de vista más bien histórico a la controversia Dickie - Danto, y veremos luego en qué sentido lo que está siendo objeto de polémica es, en realidad, la forma de entender la *posición*, que es lo que Dickie, a nuestro entender, está proponiendo como esencia del arte.

LA GESTACIÓN DE LA TEORÍA INSTITUCIONAL DEL ARTE DE GEORGE DICKIE

En los años 50, era ampliamente admitido en el panorama analítico de la filosofía del arte el «mito» [*myth*] (Danto, 2002, p. 50; Dickie, 1964, p. 56-65) de la *distancia* o *actitud estética*;⁹ esta actitud era la forma correcta de relacionarse con las obras de arte, la disposición adecuada para con ellas, distinta de nuestra forma de relacionarnos con las *meras cosas*. Parece que el primero en problematizar este paradigma, con una larga tradición por aquel entonces, fue Monroe C. Beardsley, aunque fuera sólo de modo implícito; en un manual que escribió en 1958 sobre teoría de la crítica artística, Beardsley omitió toda mención relevante a la doctrina de la distancia estética (Dickie, 1974, p. 9), preparando así el terreno para la siguiente generación de teóricos del arte, quienes debieron de usar el manual de Beardsley siendo aún estudiantes.

Esta segunda generación de críticos y de teóricos del arte, Danto y Dickie incluidos, van a empezar a escribir, en los años que siguieron a la publicación de Beardsley –a principios de los 60–, todo un seguido de artículos que problematizaban los grandes pilares de la estética analítica: en primer lugar, la presunta existencia de una forma correcta y especial de aproximación a la obra de arte –*i.e.*, la actitud estética–; luego, la naturaleza del arte misma tal y como venía definiéndose en dicha tradición. (Dickie, 1997, p. 77)

Por lo que a Dickie respecta, parece –si hemos de fiarnos de su propio testimonio– que fue en 1961 cuando surgió en él la intuición de que la mayor parte de problemas a los que la filosofía del arte del momento se enfrentaba podían ser discutidos al margen de

⁹ Hay académicos quienes distinguen *distancia* y *actitud estética* (e.g. Mandoki, 2006, pp. 32-37) y hay quienes no. Nosotros no lo haremos, pues, además de no ser relevante para nuestra lectura, no compartimos dicha distinción.

toda referencia a la actitud estética. En 1964 publica su primera crítica a este mito, el ya citado *Myth of the Aesthetic Attitude*; en el 69 publica el primer boceto de lo que será su propuesta *institucional* (Dickie, 1969, pp. 253-256); en el 71 publica su primer libro, que cuenta con cinco capítulos, de los cuales el segundo y el tercero recogen la crítica al mito de la actitud estética y la propuesta institucional respectivamente (Morton, 1973); finalmente, en el 74, el análisis institucional es plenamente desplegado en *Art and Aesthetic. An Institutional Analysis* –donde se expone más detalladamente este periplo que tiene lugar entre 1961 y 1974–.¹⁰

Entre estos dos años, en 1964, Danto ha publicado *The Artworld*; Dickie lo lee, y extrae las consecuencias *positivas* de lo dicho por Danto en este artículo –que, con la obvia excepción de su oscura cuarta sección (Danto, 1964, pp. 582-584), sólo tiene el (inmenso) valor *negativo* del problema de los indiscernibles, que, como hemos dicho ya, se presenta por vez primera en este escrito–; el resultado de este desarrollo de Dickie sobre lo dicho por Danto es lo expuesto en los ya mencionados artículos del 1969, 1971 y 1974, *i.e.*, la *teoría institucional del arte* misma.

En la *Transfiguration*, ya en 1981, Danto critica la teoría institucional del arte de Dickie; el corolario que este último ha extraído de *The Artworld* es erróneo, y el apropiado es lo que integra el contenido mismo de la *Transfiguration*. En la sección que sigue, veremos detalladamente cómo se desarrolló esta polémica.

Antes, pero, hay que matizar una cosa: después de la publicación de *The Artworld*, el silencio de Danto respecto de cuestiones artísticas fue casi total durante 17 años, hasta la publicación de la *Transfiguration* en el 81, por lo que, cuando la controversia empieza, Dickie tiene ya ampliamente desarrollado su análisis institucional. Esto nos indica el modo en que tenemos que entender el (pseudo)debate que tuvo lugar a partir del 81: no se produce entre dos teorías independientes en estado embrionario; es el choque entre dos teorías del arte sólidas y sistemáticas con, al menos a nivel –como acabamos de ver– histórico, una raíz común.

¹⁰ Cuanto hemos expuesto al respecto hasta aquí puede encontrarse más desarrollado en Dickie, 1974, pp. 9-15.

Dickie se da cuenta, con la publicación de la *Transfiguration*, que había malinterpretado *The Artworld*—el germen de toda su teoría institucional del arte—; de ello hay dos pruebas: en primer lugar, el hecho que Danto no haya llegado a conclusiones siquiera remotamente parecidas a las suyas, pese a no haber roto explícitamente con el planteamiento de *The Artworld*; en segundo lugar hay una prueba mucho más concluyente, a saber, la exposición y crítica explícita de Danto (2002, pp. 141-145) del análisis institucional de Dickie, en el que este último no se reconoce.

Dickie habría caracterizado a la obra de arte, según Danto, como «candidata a la valoración» del *Artworld*, definiendo este último como un «grupo institucionalizado de personas» —personas, se entiende, profesionalmente vinculadas al arte: críticos, comerciantes, directores de museo, etc.—. Así pues, lo que hace que un objeto sea arte es esta dimensión «potencial», este *poder ser apreciada* (Danto, 2002, pp. 141-142). A todo esto, Danto presenta dos objeciones.

En primer lugar, hace referencia a una crítica que Ted Cohen —otro de los filósofos del arte de la generación de Danto y Dickie, de la que antes hablábamos— le había hecho previamente a la propuesta institucional de Dickie: ser «candidata a la apreciación» es una condición demasiado restrictiva, pues el término *apreciación* [*appreciation*] parece sugerir que una obra tiene que ser valorada positivamente, excluyendo así todas aquellas obras que no son susceptibles de serlo (todas aquellas que puedan provocar, por ejemplo, asco —como el *Piss Christ* de Andrés Serrano—, o que simplemente no sean susceptibles de ser valoradas de forma positiva o negativa —como la *Fountain* de Duchamp, cuya elección como *ready-made* «nunca estuvo dictada por el deleite estético» [Danto, 2005a, p. 45; 2013b, p. 36; Reed-Tsocha, 2005, p. 49]—). Danto trivializa esta crítica de Cohen, y la lleva más lejos: el problema no es que ser candidata a la apreciación sea una condición problemática para aquellas obras que no son *esencialmente*¹¹ bellas; el problema es que *ser candidata a la apreciación* es una propiedad estética de la obra. En resumen: *a Dickie se le ha colado de nuevo la estética en casa*.

¹¹ La distinción entre belleza *interna* y belleza *externa* (*esencial* y *accidental* respectivamente, vaya) es explorada sobre todo en Danto, 2005a, p. 49 y capítulo 4.

La segunda crítica –más interesante para *los analíticos*, pero menos para nosotros– es que, si la teoría del arte de Dickie tiene que ser coherente con su crítica al mito de la actitud estética, hay que admitir que la única diferencia en la apreciación del arte respecto de la apreciación de la *mera cosa* es que el objeto al que nos aproximamos es él mismo distinto –y no nuestra forma de aproximarnos a él, que es igual en ambos casos–.¹² El problema es, sin embargo, que la diferencia entre obra de arte y *mera cosa* ha sido establecida en el hecho que la primera es candidata a la apreciación, mientras que la segunda no, y el hecho de que ostenten o no esa propiedad depende, a la vez, de si son o no obras de arte –a falta de la actitud estética como fundamento–; es decir: Dickie estaría incurriendo en una circularidad. (Danto, 2002, p. 143)

De alguna forma, Danto también parece creer que la crítica significativa es la primera, pues concluye este fragmento diciendo que Dickie no ha llegado a hacer una ontología del arte, que no ha explicado el *qué es* del arte, qué es aquello que tiene la obra de arte que no tiene la *mera cosa* (Danto, 2002, p. 145). Si *traducimos* en esto a nuestro lenguaje, veremos que lo que Danto recrimina a Dickie es que ha explicado el arte en términos de *posición* y no de *disposición*.

En cualquier caso, Danto (1992) vuelve a cargar contra la teoría institucional de Dickie, esta vez, según parece, de forma más agresiva, negando toda responsabilidad paternal respecto de dicha teoría; en esencia, la crítica es la misma que la de la *Transfiguration*, que ya hemos analizado. Finalmente, en el 93, Dickie responde. (Dickie, 1993, pp. 73-78)

La razón –dice– por la que fue posible que, a partir de un mismo artículo –*The Artworld*–, él y Danto acabaran en posiciones tan distintas es que *malinterpretó*¹³ el término clave de este escrito primerizo: *Artworld*. Por ello fue posible que de una misma raíz surgieran dos doctrinas tan distintas.

Lo jocoso, si se me permite, de la situación, es que Dickie, quien había *malinterpretado* a Danto, dice ahora que Danto le ha malinterpretado a él, primero en la *Transfiguration* y luego en *Beyond the Brillo Box*: contra lo que dice Danto en su crítica

¹² Nótese que esto puede ser relacionado con la noción de *desinterés*. No podremos desarrollar este interesante punto; para ello remito a Mandoki, 2006, p. 37.

¹³ Posiblemente por educación, Dickie dice que su lectura fue errónea en un principio (1993, p. 73); sin embargo, lo que realmente cree es que, en la *Transfiguration*, Danto ha cambiado el sentido original del término en *The Artworld*, al que Dickie se habría mantenido fiel, por otro distinto y equívoco. (1993, p. 75)

(Danto, 2002, p. 141; 2005a, p. 61), él nunca había sostenido unas ideas tales que tuvieran como consecuencia, por ejemplo, el que un director de museo pueda decir qué es arte y qué no.

La raíz de este malentendido –el de Danto respecto de Dickie, digo– es una fórmula ambigua en su artículo del 69, que define la obra de arte como «un artefacto al que algún tipo de sociedad o subgrupo social le ha otorgado el estatus de candidato para la apreciación»; rápidamente advierte la ambigüedad del término *sociedad*, y reformula esta definición en sus textos del 71 y del 74, hablando ahora de «alguna persona o personas actuando en nombre del *Artworld*»: no es el crítico quien confiere el estatuto de *arte*, como pretende Danto, sino el artista o el colectivo artístico. Aún en un escrito del 84, Dickie lo reformula de nuevo –ya que había visto, gracias a la *Transfiguration*, que no estaba siendo entendido–; ahora habla simplemente de «crear un artefacto». (Dickie, 1993, p. 74)

Todo apunta, sin embargo, a que Danto no leyó más que el artículo de 1969 –pues sólo la fórmula que en él se usa autoriza una lectura como la que hace; además, no cita en su crítica ningún texto de Dickie–.¹⁴ Por ello, no entendió que su tesis central era que un objeto –un orinal, por ejemplo– es una obra de arte porque ha sido colocado –*¡por el artista!*– en un conjunto [*set*] de relaciones del mundo del arte en el que su homólogo banal no se encuentra (Dickie, 1993, p. 75); por el contrario, Danto pretende, a la luz de la crítica de Dickie al mito de la distancia estética, que, para este último, todo aquello que es situado en un museo o en un espacio privilegiado es reconocido como candidato para la apreciación por el *mundo del arte*.

Es en este sentido en el que decíamos que el debate entre Dickie y Danto es un *pseudodebate*: Danto no está hablando con Dickie, sino con un hombre de paja. Tampoco después del artículo de Dickie del 93, en el que denuncia todo lo que acabamos de ver, Danto parece abandonar su conversación con el espantapájaros, pues en *El abuso de la belleza* (2005a, pp. 61-62), si bien admite la reformulación que Dickie hace en el 84 de su definición de la obra de arte, no deja de hacerle la misma crítica que le hacía ya en la *Transfiguration*, desoyendo la denuncia de Dickie; de hecho, aún 20 años después de la protesta de Dickie, Danto mantiene exactamente la misma crítica en su último trabajo,

¹⁴ Dickie, 1993, p. 75. Hay que decir, sin embargo, que la falta de citas y de notas a pie es habitual en Danto.

What Art Is (2013a, p. 33), que también había sido reproducida en 2009 en *Andy Warhol* (2013b, p. 42).

Ahora podemos ver lo que anticipábamos al principio de este apartado: lo que está sucediendo aquí es que Danto está leyendo a Dickie como si este pretendiera que lo que hace de un objeto una obra de arte fuera el hecho de haber sido situado en un museo o espacio extraordinario, indicándose y reconociéndose así su cualidad de *candidato para la apreciación* –i.e., como si pretendiera que su estatus de obra de arte dependiera del estar o no en unos espacios determinados o, lo que es lo mismo, de su *posición material*–¹⁵, mientras que lo que proponía realmente Dickie es que el estatus de obra de arte de un objeto es conferido por el artista al ser situado en unas determinadas relaciones en el seno de una estructura de roles. Es por ello, para citar el propio ejemplo de Dickie, que un chimpancé no puede producir arte: porque no es capaz de situar el objeto en el lugar que le corresponde en el seno de esa estructura para poder devenir arte, en la medida en que no puede comprenderla, ni de comprender su propio rol en la misma –el rol de artista–. Así pues, lo que realmente marcaba para Dickie la diferencia entre *mera cosa* y obra de arte es que esta segunda ocupa una posición determinada en una *sociedad* –ahora entendemos el sentido que este término entrañaba en el artículo del 69–, en una estructura de roles: la *posición estructural*.¹⁶

La filosofía y la historia filosófica del arte de Danto

LA SOLUCIÓN DE DANTO

Decíamos, páginas atrás, que Danto, después de declarar impracticable el sendero materialista y estético a la luz del problema de los indiscernibles, se decanta por una solución *idealista* –y léase ésta expresión con tanta cautela como se debe leer todo cuanto

¹⁵ Reed-Tsocha. 2005, p. 22: «el hecho de que las cajas de Warhol estuvieran en una galería fue considerado por algunos [Dickie] como una respuesta [a la pregunta a propósito de qué es lo que hace de ellas arte]».

¹⁶ Llegados a estas alturas, podemos señalar, si bien no desarrollar, lo oportuno que resulta por parte de Dickie hablar de *estructura* (Dickie, 1993, p. 75), pues el paralelismo de su propuesta con la noción post-estructuralista del término es notable, si bien, según parece, totalmente fortuito. *Vid.* Deleuze, 2005, p. 227: «los elementos de una estructura no tienen designación extrínseca ni significación intrínseca. ¿Qué nos queda, entonces? (...) No tienen más que sentido: un sentido que es necesaria y únicamente de “posición”». El profesor Antonio Castilla ha hallado interesantes vínculos entre el pensamiento francés de la diferencia y la filosofía del arte de Danto, y a sus textos remito (*vid.* bibliografía).

hemos escrito hasta aquí—: lo que distingue la obra de arte de la *mera cosa* es que la primera *es sobre algo*, tiene un significado, un tema.

Concretamente, la propuesta inicial de Danto, en la *Transfiguration* era que la obra de arte en tanto que tal tiene que 1) «ser sobre algo» —entendido como *tener significado*—; 2) «encarnar su significado» (Danto, 2005b, p. 32).¹⁷ Nótese que lo único que se le exige a la obra a nivel material es que *encarne* su significado; ello es, dicho sea de paso, lo que posibilita la crítica artística, puesto que es a través de esta correspondencia *aspecto- significado* en el seno de la obra de arte que el crítico puede acceder al significado de la obra, acceso que es propiamente el objetivo de la crítica artística (Vilar, 2005, p. 188).

Pero Danto no se detiene aquí. Ya en la *Transfiguration* se indica que este significado que define a la obra de arte en tanto que arte tiene un origen *causal* (Danto, 2002, p. 65-73): viene dado, en parte al menos, por la ubicación de la obra en cuestión en la historia del arte. Lo que distingue a la caja de Warhol de la de Harvey —la de supermercado— es su distinta ubicación en la historia del arte: su *posición histórica* —que no *material* o *estructural*—. Ciertamente, la posición histórica del objeto en cuestión es elemental para que el mismo pueda o no ser arte: si la *Brillo Box* no podía ser arte en 1864, es porque la *posición histórica* se halla en la esencia del arte (Danto, 2005a, pp. 15 y ss, p. 88 y p. 110; 2005b, p. 31) o, lo que es lo mismo, porque *la noción de arte exige cierta posición histórica de aquello de lo que se predica*.

Por ello decíamos que, al definir el arte en términos de significado o de tema, Danto toma el sendero *idealista* en la encrucijada en la que nos sitúa tanto el problema de los indiscernibles como nuestro análisis del concepto de *arte*, si bien ya desde un principio, en la *Transfiguration*, ve que no es posible entender la obra de arte como un *heterocosmos* autónomo, sin referencia a nada más allá de ella, en clave *internista* —como si se tratara, vaya, de una *ἐντελέχεια*—.¹⁸ Esta realidad trascendente a la que el *arte* remite es identificada inmediatamente —ya en la *Transfiguration* (Danto, 2002, p. 68), como decíamos— con la historia; en *El abuso de la belleza* es donde más claramente se hace explícita la relación entre arte e historia: el significado de la obra depende directamente

¹⁷ El modo en el que la obra se relaciona con su significado, el modo en que lo encarna, es su *estilo* (Carroll, 1993, p. 80).

¹⁸ Danto atribuye a Roger Fry el mérito de haber pensado por primera vez la obra de arte fuera de la categoría de *ἐντελέχεια* (2005a, p. 74 y ss.), y llama *internismo* al pensar conforme a esta categoría en (2005a, p. 19).

de ella (Danto, 2005a, p. 61). Pero hacer depender la esencia del arte –i.e., el *ser sobre algo*– de la historia es, de algún modo, hacerla depender de algo material, si bien trascendente a la obra misma; por ello la solución de Danto es en parte idealista –pues define en términos de significado la esencia del arte–, en parte materialista –pues hace depender ese significado de la historia–.

RECAPITULACIÓN

Resumamos sucintamente lo que hemos visto hasta aquí, y hagamos explícitas cosas que hemos dicho de forma oscura.

En la tradición filosófica, la cuestión del arte ha sido abordada siempre desde la estética, esto es, se ha tratado de definir el arte por remisión a unas u otras cualidades sensibles –sea la *belleza* del Renacimiento, sea la *pureza* de los expresionistas abstractos–, con la única excepción de los griegos, quienes entendieron que lo esencial de la obra de arte era el simple *representar*.¹⁹

El problema de los indiscernibles demuestra que el arte no puede definirse, como esta tradición pretendía, en términos estéticos –y parece implicar que tampoco en términos materiales–; nuestro análisis del concepto de *arte* demuestra que no puede definirse el arte en términos materiales –y parece implicar que tampoco en términos estéticos–.²⁰

Por ello, ante la imposibilidad de definir el arte en términos estéticos o de *disposición material*, Danto se embarca en el proyecto de una ontología del arte, mientras que Dickie prescinde de ello, haciendo un *análisis estructural* del arte, y definiéndolo en términos de *posición estructural*; que Dickie *no* está haciendo (ni pretende hacer) una ontología del arte es, en resumen, lo que parece escapársele a Danto en la ya revisada polémica entre estos dos autores.

Así pues, Danto empieza a construir una ontología del arte, a buscar aquella forma de ser, aquella *disposición* de la obra de arte que, frente a la mera cosa, la convierte en arte. Sin embargo, el proyecto se revela condenado desde su primer desarrollo en la

¹⁹ Así es leída por Danto la μίμησις griega (2005a, p. 21).

²⁰ Para una distinción entre *lo estético* y *lo material*, véase nuestro anexo, p. 14.

Transfiguration; desde el punto en el que se ve obligado a recurrir a la historia, concretamente. El recurso a la historia va a hacer que Danto no defina, en realidad, el arte en términos de *disposición*, sino de *posición*: de *posición histórica*.

Es en este sentido en el que el profesor Nemrod Carrasco es realmente oportuno al decir que «el fracaso de Danto no consiste en haber abandonado el horizonte de la ontología, sino en haber permanecido en este horizonte demasiado tiempo» (Carrasco, 2010, p. 111). Y ello nos lleva a nuestro siguiente –y último– punto: el abandono del horizonte ontológico del último Danto.

Andy Warhol: El último Danto

La lectura de *Andy Warhol* (2009) podría resultar sorprendente para el neófito en el estudio de la filosofía del arte de Danto, así como para aquel que se haya acogido a una lectura de sus textos más ortodoxa y sistemática que la nuestra; a nosotros, en cambio, dicho lo dicho en el párrafo anterior, nos resulta algo de lo más natural: constatada la intransitabilidad de la vía ontológica practicada por Danto para definir el arte –quien, como sabemos, andaba buscando la *disposición*, pero acabó dando con la *posición*–, es ahora abandonada.

Lo que puede sorprender es, si bien no el cambio mismo, si su radicalidad: el texto ya no tiene el habitual formato de ensayo, sino que se presenta como una suerte de *biografía especulativa*; el vocabulario y los ejemplos son ahora de inspiración religiosa; y, en general, se experimenta al leerlo una sensación de ruptura respecto de los planteamientos anteriores.

Respecto del cambio de categorías y el giro teológico que tiene lugar en el *Andy Warhol*, hemos de decir, antes de nada, que Danto usaba ya elementos y términos teológicos en su obra anterior, aunque de forma discreta e irónica –y acaso más irónica que discreta, especialmente en *The Artworld*–.²¹

²¹ E.g. Danto, 1964, pp. 580-581: «¿Es el mundo, todo él hecho de obras de arte en potencia, como el pan y el vino reales, esperando a ser transfigurado, a través de algún oscuro misterio, en las indiscernibles carne y sangre del sacramento?»; Danto, 2002, p. 27: «redimir»; Danto, 2005a, p. 68: «redimir».

Respecto de la sensación de ruptura respecto de toda la obra anterior que acompaña a la lectura del *Andy Warhol*, hay que decir –como se ha dicho ya– que lo que está sucediendo en el seno de esta obra es ni más ni menos que el *abandono del proyecto de una ontología del arte*, inaugurado con la *Transfiguration*. Fuera ya de este programa ontológico, Danto vuelve a la *Brillo Box*, y descubre que el mérito de Warhol no era el haber problematizado la definición de arte –pues no era, ni de cerca, el primero en hacerlo–, sino haber reformulado la pregunta a propósito de su esencia; no se trata de *qué es el arte*, sino de *cuál es la diferencia entre obra de arte y su homólogo banal* (Danto, 2013b, p. 19).

Agotadas las posibilidades de la ontología para dar respuesta a ambas cuestiones, Danto abandona la primera –la búsqueda de la esencia del arte–, y busca la respuesta de la segunda en la teología cristiana: le parece ver en la figura de Cristo, Dios hecho tan hombre como cualquier otro, indiscernible de cualquier otro, la clave para comprender la diferencia entre la *Brillo Box* de Warhol y la de supermercado.

Apréciase esto en toda su magnitud: después de una odisea de casi 30 años por los mares de la ontología, Danto vuelve a casa, exactamente al mismo lugar del que partió; la *Brillo Box*, la pregunta por la *diferencia* –y no por la *esencia*– y la teología como posibilidad. En una palabra: vuelve a *The Artworld*, con la única –y francamente graciosa– diferencia de que aquella posibilidad que planteaba irónicamente, *de broma*, en 1964 –la vía teológica– se le aparece ahora, en el 2009, como la *única* posibilidad a la que acogerse, ante el fracaso de su proyecto ontológico. Podríamos decir –de forma casi cruel, llegados a este punto– que Danto es el perfecto hijo pródigo.

Con el advenimiento de la *Brillo Box*, el expresionismo abstracto –cuyos elitistas representantes pintaban sólo los unos para los otros– y su hermetismo son derrocados; *todo puede ser arte*. Danto, que ya había explorado la dimensión axiológica de las categorías estéticas –de la belleza, por ejemplo (Danto, 2005a, p. 65 y ss)–, es capaz de ver en esta redención de lo cercano el retorno de la dignidad a lo banal: el arte ya no se opone, como a lo largo de toda la tradición, a la vida, ni se sitúa por encima de ella: «el mundo se vuelve nuevamente deseable» (Carrasco, 2010, p. 113). Nótese lo paradójico de este movimiento: lo que Danto explica en términos teológicos es, precisamente, el proceso de desacralización del arte. Tenemos, pues, un fundamento *religioso* –en el sentido etimológico del término– para un arte profano.

En resumen: el misterio de la *diferencia* entre *mera cosa* y obra de arte no había de resolverse encontrando la esencia del arte –una esencia que la segunda poseía y la primera no, siendo el tránsito entre una y otra, pues, una *transfiguración*–, sino que tenía que *entenderse* esa diferencia –que no *resolverse*; Danto adopta una posición más humilde, de *apertura al misterio*– como una *transubstanciación*. La diferencia entre mercancía y obra de arte es análoga a la que hay entre la carne de Cristo y la mera comida, entre su sangre y la mera bebida; de la misma forma en que Cristo transustancia la comida y la bebida, ahora el artista –Warhol– transustancia la mercancía –cajas de estropajos, tiras de cómic, ...–.

Epílogo

Cuanto teníamos que decir en este trabajo ha sido dicho ya. Nuestra lectura –o nuestra posición de lectura, mejor dicho– ha sido plenamente desplegada; al final, Danto no puede capturar, a la luz del problema de los indiscernibles, la esencia de la obra de arte en términos de su *disposición material*, y el tratar de hacerlo en términos de *disposición ideal* –o *semántica*, *i.e.*, en términos de «ser de algo»– le aboca a un callejón sin salida: *tiene que volver atrás, hacia la calle de la materia, por la acera de la historia*. Sin embargo, la esencia del arte se resiste a ser capturada en términos de *posición* –que es en el plano en el que se mueve ahora Danto; concretamente, en el de la *posición histórica*–. Ello supone un problema para Danto, quien pretende acceder a la esencia misma del arte, pero no para Dickie, quien se contenta con simplemente *explicar* la obra de arte y distinguirla de la *mera cosa*, para lo que la *posición estructural* le parece suficiente.

Al final, Danto termina por renunciar a la *esencia* del arte, y se vuelve a preguntar por la *diferencia*; pero ahora sólo le queda para abordar la cuestión aquello de lo que antaño se rió: la teología.

Puede que al lector le haya parecido que existe una tensión en el presente trabajo entre aquello a lo que llamamos *material* y lo que llamamos *estético*. ¿Hay alguna diferencia? ¿A cuál de estos dos invalida como fundamento el problema de los indiscernibles?

La clave para su neta distinción es la crítica de Danto a Nelson Goodman (Danto, 2002, pp. 76-80): contra lo que Goodman supone –sin entrar a exponer la teoría en el seno de la cual lo supone–, si hay dos objetos distintos, *a* y *b*, son distintos en tanto que hay uno de los dos que tiene al menos una propiedad *F* de la que el otro carece; ahora bien –dice Danto–: *F* no tiene por qué ser perceptible.

Así pues, la diferencia radica en que las propiedades estéticas, perceptibles, son sólo parte del conjunto de propiedades materiales de un objeto. Algunas estas propiedades materiales pueden ser imperceptibles: por ejemplo, las mismas *Brillo Box* de Warhol eran materialmente –usamos ahora el término en el sentido más habitual– distintas a las que uno podía encontrar en un supermercado de los años 60, ya que las primeras eran de madera, mientras que las segundas eran de metal, pero ello no podía saberlo el espectador.

Evidentemente, el problema de los indiscernibles impugna primeramente la posibilidad de definir el arte en términos estéticos y, *de rebote*, la posibilidad de hacerlo en términos materiales –pues nadie va a tratar de distinguir la *Brillo Box* de la caja corriente diciendo que la primera es de madera y la segunda es de metal, como si la esencia de la *Brillo Box* en tanto que obra de arte fuera el hecho de ser de madera–; por el contrario, nuestro análisis del concepto de *arte* muestra primeramente la imposibilidad de definir el arte en términos materiales en general.

BIBLIOGRAFÍA: FUENTES

- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*; México: Ítaca.
- Danto, A. C. (1964). The Artworld. *The Journal of Philosophy*, 61, 571-584.
- Danto, A. C. (1981). *The Transfiguration of the Commonplace. A philosophy of art*; Cambridge: Harvard University Press.
- Danto, A. C. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*; Barcelona: Paidós.

- Danto, A. C. (2006). *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*; Barcelona: Paidós.
- Danto, A. C. (2013a). *What Art Is*; New Haven: Yale University Press.
- Danto, A. C. (2013b). *Andy Warhol*; São Paulo: CosacNaify [edición digital].
- Danto, A.C. (2005a). *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*; Barcelona: Paidós.
- Danto, A.C. (2005b). “Tres Cajas de Brillo: cuestiones de estilo” en Pérez Carreño, F. (ed.). *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*; Madrid: Machado Libros, pp. 19-41.
- Deleuze, G. (2005). *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*; Valencia: Pre-Textos.
- Dickie, G. (1964). The Myth of the Aesthetic Attitude. *American Philosophical Quarterly*, 1(1),56-65.
- Dickie, G. (1969). Defining Art. *American Philosophical Quarterly*, 6(3), 253-256.
- Dickie, G. (1974). *Art and Aesthetic. An institutional analysis*; Nueva York: Cornell University Press.
- Dickie, G. (1993). A Tale of Two Artworlds. Rollins, M. (ed.). *Danto and his Critics*; Cambridge: Blackwell.
- Dickie, G. (1997). *Introduction to Aesthetics. An Analytic Approach*; Nueva York: Oxford University Press.
- Foucault, M. (1988). *Nietzsche, la genealogía, la historia*; Valencia: Pre-Textos, 1988.

BIBLIOGRAFÍA: ESTUDIOS

- Alcaraz León, M. J. (2006). *La teoría del arte de Arthur Danto: de los objetos indiscernibles a los significados encarnados* (tesis doctoral). Murcia: Universidad de Murcia.
- Carrasco, N. (2010). *Andy Warhol. La teología del arte en el último Danto*. *Astrolabio*, 10, 111-116.
- Castilla Cerezo, A. (2006). Anarquía y arte contemporáneo (El fin de las utopías artísticas en Gianni Vattimo y Arthur C. Danto). Jara Guerrero, S. & Sánchez

- Benítez, R. (coords.) *Visiones de futuro*; México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Castilla Cerezo, A. (2006). Semántica de la indiferencia y arte contemporáneo. La Rubia de Prado, L. (coord.) *Dalí: excéntrico concéntrico*; Granada: Universidad de Granada.
 - Johnson, K. (2013, 27 de octubre). Arthur C. Danto, a Philosopher of Art, Is Dead at 89. *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2013/10/28/arts/design/arthur-c-danto-a-philosopher-of-art-is-dead-at-89.html>
 - King, A. The Aesthetic Attitude. *Internet Encyclopedia of Philosophy* [en línea]; ISSN 2161-0002, <http://www.iep.utm.edu/> [consultado 02/06/2018]
 - Mandoki, K. (2006). *Estética cotidiana y juegos de la cultura: prosaica I*; México: Siglo XXI, 2006.
 - Morton, B. N. (1973). Dickie, George. Aesthetics: An Introduction. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 32 (1),115-118.
 - Reed-Tsocha, K. (2005). ¿Era Andy Warhol un genio de la filosofía? Pérez Carreño, F. (ed.). *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*; Madrid: Machado Libros.
 - Roberts, J. *¿Qué es el arte? La polémica entre Dickie y Danto*. [No publicado].
 - Rollins, M. (ed.) (1993). *Danto and his Critics*; Cambridge: Blackwell.
 - Sartwell, C. (2013, 14 de noviembre). TheSchool of Arthur Danto. *The New York Times* (en la sección *The Stone* de *The Opinator*). Recuperado de <https://opinionator.blogs.nytimes.com/2013/11/14/the-school-of-arthur-danto/>