

PABLO QUINTANILLA, editor

ENSAYOS DE METAFILOSOFÍA

Capítulo 6



**FONDO
EDITORIAL**

Ensayos de Metafilosofía

© Pablo Quintanilla, editor

Primera edición, marzo de 2009

De esta edición:

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009

Av. Universitaria 1801, Lima 32 - Perú

Teléfono: (511) 626-2650

Fax: (511) 626-2913

feditor@pucp.edu.pe

www.pucp.edu.pe/publicaciones

*Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio,
total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.*

ISBN: 978-9972-42-884-5

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2009-03068

Impreso en el Perú — Printed in Peru

Danto y la definición esencialista del arte ¿Una alternativa pluralista a los «parecidos de familia»?

Verónica Tozzi

Universidad de Barcelona

Conicet

En «The World as Warehouse: Fluxus and Philosophy»¹, Danto nos invita a seguir a William Kennick para imaginar un gran almacén con todo tipo de cosas —imágenes de todas clases, partituras de sinfonías, bailes e himnos, máquinas, herramientas, barcos, estatuas, libros de poemas, diarios, etc.— e instruir a algún voluntario para que ingrese al almacén y nos traiga todas las obras de arte que contenga. Fiel al espíritu wittgensteiniano, Kennick apuesta a que tal sujeto será capaz de recolectar las piezas adecuadas aun cuando carezca de una definición satisfactoria de «obra de arte»².

Con la expresión «obra de arte» sucede algo similar que con la palabra «juego», no hay una lista de condiciones satisfechas por todos los juegos como para alcanzar una definición abarcadora. No obstante, sabemos qué cosa es un juego y qué cosa no. «Arte», como ha señalado Weitz, es un concepto abierto³; por tanto, la identificación de nuevos ejemplares no requiere de una definición precisa. Más bien, con la sola ayuda de la percepción de «aires de familia», aprendida a través de prácticas de apreciación artística, se posibilita el ingreso al mundo del arte de objetos que no serían considerados arte bajo un concepto estrecho, es decir, un concepto que definiera «arte» siguiendo a cualquiera de los estilos o teorías artísticas dominantes en cada época⁴. Ahora bien, lo que los wittgensteinianos no previeron es que en la década de

¹ Cf. Danto, A., *Unnatural Wonders, Essays from the Gap Between Art and Life*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2005.

² Cf. Kennick, W., «Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?», en: *Mind*, 67 (1958).

³ Cf. Weitz, M., «The Role of Theory in Aesthetics», en: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XV, 1 (1956).

⁴ Cf. Tilghman, B. R., «Wittgenstein, Games, and Art», en: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXXI, 4 (1973).

1950 los propios juegos ingresan al mundo del arte, obligando a buscar alguna manera de distinguir entre obras de arte y juegos. Pensemos por un breve momento en los bellos ajedreces de Max Ernst o Man Ray. Contra Danto, los wittgensteinianos⁵ podrían en estos casos replicar que es justamente nuestra habilidad de valoración o apreciación artística la que abre la puerta a dichos juegos.

Despojarnos de la búsqueda de definiciones precisas y esenciales de un concepto, insisten los wittgensteinianos, nos daría un concepto de arte más amplio y pluralista en dos sentidos específicos. Primero, con relación al pasado, pues ahora podemos incluir en el mundo del arte objetos como las pinturas de Lascaux y Altamira (creadas sin un concepto de arte). Segundo, en relación con el futuro, pues la novedad es lo propio de los conceptos abiertos. En definitiva, nuestras prácticas de apreciación artística permiten reconocer por «aire de familia» a todo aquello que merezca apreciación o valoración. Pero ¿qué podríamos decir, redoblaría Danto, de aquellos masivos y baratos *pinballs* consistentes en que un número de bolas de metal entren en un agujero? Meros juguetes sin belleza ni calidad en su manufactura que podríamos encontrar en el almacén. Parece, señala Danto, que Kennick y los wittgensteinianos en general no han considerado que había que distinguir entre obras de arte y juegos:

Son justamente tales juguetes —doble agentes ontológicos— que no pretenden belleza ni habilidad los que encontraron a partir de los cincuenta su lugar en el mundo del arte sin perder su identidad como juguetes y nos desafían a responder qué los hace pertenecer al mundo del arte⁶.

Todavía más, desde la década de 1960, todo tipo de objetos, de dudoso valor estético, reclaman su etiqueta artística, desde las famosas Brillo Boxes de Warhol a los incontables experimentos del compositor americano John Cage (sonidos de culturas exóticas producidos por pipas sopladas y palos golpeados o meros ruidos de la vida cotidiana, traqueteo de trenes y taxis, incluso el silencio). En todos estos casos, nuestras aprendidas prácticas de valoración artística serían de poca o ninguna ayuda. Cerrar la brecha que se extiende entre arte culto y arte comercial, arte y producción industrial, en fin, entre arte y vida fue un proyecto de un número de movimientos artísticos de la época, unidos por una desconfianza común de la pretenciosidad de las

⁵ Weitz, Kennick y Tilghman acordarían en ello por igual. No obstante, el aporte de Tilghman es su reclamo de reconocer que dicha habilidad y dicha capacidad de apreciación son el resultado de una relación de enseñanza aprendizaje en contextos específicos.

⁶ Danto, A., *ibid.*, p. 334.

bellas artes, pero difiriendo al igual que sectas ante una nueva revelación con referencia a cuál sector de la realidad cotidiana se debería redimir⁷.

No obstante, se debería dejar en claro en este punto que todos estos movimientos están siguiendo el espíritu de Wittgenstein en su cuestionamiento de la necesidad de una definición del arte, pues dado que cualquier objeto del mundo del arte se puede asemejar a la realidad en cualquier grado elegido, incluso cero, ninguna definición podría ayudarnos a captar qué es arte y qué no. Sin embargo, para Danto, esta eclosión de todos aquellos poco (atractivos) objetos y acciones que el arte moderno permite entrar al mundo del arte son justamente un pedido, desde el interior mismo del arte, de definición. Solo que es un pedido de definición no estética, sí filosófica, sí esencialista.

Cuenta Danto que la formulación correcta de la pregunta por la definición de la obra de arte le sobrevino en los años sesenta en su Manhattan natal, cuando Andy Warhol exhibió en la Stable Gallery sus famosas *Brillo Boxes*, perceptiva y estéticamente indiscernibles de los llamativos envoltorios de esponja con jabón para la ropa de la marca *Brillo* que se vendían en los supermercados. Concretamente, la pregunta correcta en torno a qué es una obra de arte discurre en torno a cómo distinguir una «obra de arte» de una mera cosa perceptivamente indistinguible. Encontramos claramente expresada su respuesta ya en su temprano artículo «La transfiguración del lugar común»⁸. Ahí dice que solo las primeras cumplen las siguientes dos condiciones necesarias:

- (a) tener un tema: ser acerca de algo
- (b) tener un modo de presentación: encarnar un sentido⁹

La primera condición nos dice que lo que la hace una obra de arte distinta de una mera cosa es su naturaleza semántica o representacional, característica de la que la mera cosa o realidad carecen, por lo cual las reflexiones alrededor de la definición filosófica del arte son la ocasión para restablecer viejas preguntas filosóficas en torno a la diferencia entre arte y realidad o, más específicamente, se debe contar con un concepto de realidad que opere como contraste de la representación. Pero este no es el final de la historia. La segunda condición, encarnar su sentido o tema, es lo que distingue la representación artística de cualquier otro vehículo representacional (meras representaciones), para las cuales exhibir su manera de presentarse no es esencial.

⁷ Pop rechazó la diferencia entre comercial-fino o alto-bajo arte. Minimalistas hicieron arte del material. Realistas como George Segal o Claes Oldenbourg cuan extraordinario es lo ordinario (cf. *ibid.*, p. 339).

⁸ Cf. Danto, A., «The Transfiguration of the Common Place», en: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXXIII, 2 (1974).

⁹ Cf. Danto, A., *La transfiguración del lugar común, una filosofía del arte*, Buenos Aires: Paidós, 2004.

En la década de 1980, Danto declara que la pregunta «lanzada por Warhol» veinte años atrás dio lugar al «fin» de la historia del arte como búsqueda progresiva de autodefinición. La definición de carácter esencialista y transhistórica de arte u obra de arte debe ser tarea de la filosofía y no de alguna de las diversas concepciones estéticas pasadas o vigentes. Se inaugura así un período posthistórico de inevitable y «feliz» pluralismo, dado que desde ahora cualquier cosa podrá ser una obra de arte mientras cumpla con dichas condiciones¹⁰. Quisiera en el presente escrito reconsiderar la filosofía del arte y la filosofía de la historia del arte de Danto, por un lado, en el contexto de una historia del arte que culmina en el siglo XX con la revelación de su esencia filosófica con importantes consecuencias políticas, y, por el otro, en el contexto de una supuesta retirada de la filosofía ante el wittgensteinianismo. La intención última de Danto, según mi lectura, es la de preservar la autonomía de la reflexión filosófica frente a tendencias naturalizadoras.

1. El arte política y filosóficamente auditado

En su libro intraduciblemente titulado *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Danto relata una historia filosófica de sucesivas auditorías en las que al arte se le han extendido certificados de inhabilitación filosófica. Los auditores, filósofos, ejercieron dos tipos de condena (*disenfranchisement*) o inhabilitación:

- (a) La primera es consecuencia de un acto de efimerización, esto es, considera al arte como una actividad o resultado de una actividad practicada solo por placer. De este modo, se lo enfrenta con una ontología en la que la realidad sea lógicamente inmunizada contra el arte.
- (b) La segunda resulta de un acto de racionalización que trata al arte como filosofía pero efectuada en una forma alienada, esto es, en tanto el arte no es más que «imitación de imitaciones» de la realidad, está dos escalones abajo del reino de las formas.

Ambas inhabilitaciones ya se encontraban presentes en la filosofía del arte de Platón, quien estaba decidido a neutralizar sus peligrosos efectos ensoñadores e ilusionistas. No obstante este tipo de desactivación es llamativamente paradójica, pues, por un lado, se construye al arte como neutral en el ámbito práctico (buscando

¹⁰ Cf. Danto, A., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York: Columbia University Press, 1986.

solo en el placer de la contemplación de entidades secundarias y derivativas: sombras, ilusiones, sueños, meras apariencias y reflejos opacos), es decir, sin consecuencias para la vida justamente por su carácter desinteresado. Pero, por el otro lado, este alejamiento de los intereses cotidianos es lo que lo hace peligroso, pues nos apartar de la realidad. Esta combinación entre peligro y desactivación del arte que marca la filosofía del arte de Platón permite a Danto escribir la subsiguiente historia filosófica del arte como «la alternancia entre el esfuerzo analítico por efimerizarlo o permitirle un grado de validez como filosofía menor»¹¹.

Ahora bien, la gravedad de esta estrategia, según Danto, será advertida si comprendemos la inhabilitación como filosófica, porque:

...el problema de separar el arte de la filosofía puede ser comparado con el problema de preguntar cómo sería la filosofía sin el arte, ella también perdería, es decir, sin una consideración especial del arte se deshabilitaría¹².

En fin, el desafío de rehabilitar filosóficamente el arte tendrá consecuencias para la propia filosofía. El arte, podemos aseverar con toda seguridad, es el lugar de la preservación de la filosofía.

2. La rehabilitación filosófica del arte

Volvamos un momento a los wittgensteinianos y a su rechazo de las definiciones filosóficas. En «The Role of Theory in Aesthetics», Morris Weitz efectúa dos advertencias. Por un lado, que arte es, al igual que juego, un concepto abierto, es decir, enfrentado continuamente con nuevos ejemplares que demandan decisiones de apertura o clausura del mismo. Por otro lado, también señala que es un concepto tanto descriptivo como evaluativo. La confusión de ambas funciones ha permitido que arbitrariamente diversas teorías estéticas se hayan arrogado la definición del arte en términos esenciales. Decir evaluativamente «esto es una obra de arte» solo puede querer ser una definición de arte o determinación de su identidad por estipulación. No obstante, Weitz otorga un rol importante a la estética en cuanto *locus* adecuado para proponer eslóganes o recomendaciones de atender a aspectos hasta ahora soslayados. Por su parte, Kennick, en la misma línea que Weitz, rechaza la idea de algo común

¹¹ «Esta última es la estrategia hegeliana que luego suscita la pregunta acerca de lo que hace la filosofía —después de todo, la filosofía está en este esquema justo después de la religión y el arte— y hay una justicia cómica en el hecho de que el ataque en dos etapas, efimerización y sustitución, tristemente han caracterizado la filosofía últimamente» (*ibid.*, pp. 7-8).

¹² *Ibid.*, p. 7.

a toda obra de arte, pero extrema la importancia de responder al estímulo por parte de las fórmulas estéticas de buscar semejanzas en obras bien diferentes. En «Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?» enfatiza el relativismo estético: la estética no puede dar definiciones esenciales, no obstante, es útil en tanto slogan para cambiar el gusto, y como instrumento de apertura a nuevas tendencias de apreciación. Más recientemente y también en esta misma línea, Tilghman, en «Wittgenstein, Games, Arts», acota un poco más el planteo advirtiendo de la necesidad de poner en contexto la apreciación y la búsqueda de semejanzas entre obras de arte. En fin, wittgensteinianos (Weitz y Kennick) y neowittgensteinianos (Tilghman) pretenden ayudarnos a:

- (a) desestimar definitivamente las definiciones esenciales en términos estéticos
- (b) comprender la práctica de apreciación estética o los juicios estéticos como contextualizados.

Seguiremos con cierto detalle a Danto en su denodada réplica al debilitamiento del programa filosófico de búsqueda de definiciones. Podríamos extremar el ejemplo del almacén e imaginar, nos invita Danto, dos almacenes que contengan exactamente los mismos objetos perceptivamente hablando, pero estipulando que solo uno de los almacenes contiene obras de arte. Podríamos también convocar a un espectador entrenado a que recoja los objetos de arte y deseche las meras cosas. Para ello, a nuestro voluntario le bastará con identificar parecidos de familia entre obras de arte ya reconocidas a las cuales aprendió a apreciar en su tradición y aquellos objetos desperdigados en los almacenes. El espectador kennickiano, apuesta Danto, fracasará irremediamente, pues lo único que estos experimentos nos legan es el problema de cómo poder distinguir, de manera esencial y general, arte y realidad, obras de arte y meras cosas indiscernibles de ellas¹³.

Esta cuestión surge de su nunca abandonada idea en torno a caracterizar a los problemas filosóficos como el problema de los indiscernibles: dos cosas aparentemente (materialmente) indistinguibles pueden pertenecer, al menos momentáneamente, a diferentes categorías filosóficas —sueño y vigilia, acción moral y conforme a la moral, cerámica incaica y una imitación¹⁴. En todos estos casos, la mera experiencia nada

¹³ El análisis completo del ejemplo y los contraejemplos está en: Danto, A., *La transfiguración del lugar común, una filosofía del arte*, pp. 101ss.

¹⁴ La exposición de su concepción general de la filosofía como preocupada por la diferencia entre apariencia y realidad la encontramos en: Danto, A., *Connections to the World. The Basic Concepts of Philosophy*, Berkeley/Los Angeles/London: The University of California Press, 1997, pp. 5-8. Véase por otra parte el ejemplo de Giotto de una misma figura de Cristo con el brazo en alto y cuatro escenas diversas

nos dirá, la mera semejanza perceptiva será muda. En todos estos casos, se nos exige apelar a factores externos a la experiencia: contexto, teorías, interpretación¹⁵. En otras palabras, el tema y el modo de presentación que definen la esencia de la obra de arte la instituyen como susceptible a interpretación, de modo que, caracterizar tema y modo de representación de una obra de arte concreta exige un trabajo de contextualización histórica. Por tanto, al igual que los wittgensteinianos, es contextualista, pero a diferencia de ellos, para quienes el contexto remite a prácticas de apreciación estética, el contexto en Danto requiere reconstruir las teorías y conceptos del mundo del arte en que la obra aparece, resultando en una consideración antiestética y cognitivista de la esencia¹⁶.

En fin, asistimos a un juego de sustitución del arte por la filosofía en cuanto a que ella dará la definición, pero a su vez rehabilitará al arte en cuanto a que cualquier cosa. Mientras cumpla estas condiciones, ingresará al mundo del arte (la apreciación estética, la mera semejanza perceptiva será muda frente a las *Brillo Boxes* del supermercado y las de Warhol). Las condiciones formuladas por Danto son intemporales. Dado que definen la esencia de la obra de arte, ninguna instancia particular de realización artística, ningún estilo, ninguna época, ninguna escuela podrá arrogarse ser la realización material de la esencia del arte y excluir otras manifestaciones. En otras palabras, la cuestión amerita la elaboración de una filosofía del arte que asume la tarea legada por la historia del arte y la historia de la filosofía del arte: la búsqueda de una definición esencial cuya elaboración no pudo ni puede ser alcanzada en cualquier momento; su alcance o formulación sucede en un momento histórico determinado, posibilitado por el desarrollo mismo del arte, pero ocasionando un quiebre histórico.

pintadas en la Capilla de la Arena de Padua en: Danto, A., *La transfiguración del lugar común, una filosofía del arte*, p. 25, para ilustrar como el abordaje filosófico en términos problema de los indiscernibles contribuye a distinguir entre acciones y acciones básicas.

¹⁵ Danto acuerda con los wittgensteinianos en que ninguna teoría estética particular sería adecuada para dar una definición esencial del arte. Es por ello que propone una definición no estética sino cognitivista y habla de interpretación en lugar de apreciación. Al igual que con sus elucubraciones sobre acciones básicas y acciones intencionales, Danto muestra la inutilidad de nuestra percepción de parecidos a la hora de categorizar entidades. La interpretación nunca puede parafrasearse en términos de experiencia o percepción; por el contrario, el vocabulario de los parecidos de familia entre usos de conceptos remite demasiado a menudo a la percepción.

¹⁶ «Uno de los componentes centrales para la identidad de las obras de arte es su locación histórica, dónde se originó y con cuáles otros trabajos del mismo complejo histórico podría ser relacionada. Las circunstancias históricas penetran la sustancia de la obra de arte, de manera que dos objetos indistinguibles, el Quijote de Cervantes y el de Menard, pero de diferentes períodos históricos serían o podrían ser bastante diferentes como obras de arte, con diferentes estructuras y significados y convocando a diferentes respuestas, reacciones o lecturas, es decir, convocando a diferentes interpretaciones» (Danto, A., *La transfiguración del lugar común, una filosofía del arte*, pp. 68-70).

Esto es, el inicio de la post-historia pluralista, que según Danto, dejó en saga a los wittgensteinianos.

3. La rehabilitación política del arte

Literalmente afirma Danto:

...si ninguna de las razones filosóficas para pretender que el arte pueda hacer nada es compulsiva, ello significa que la historia del arte es la historia de la censura, por tanto la pregunta acerca de qué tipo de cosa el arte puede hacer que ocurra es interesante de preguntar¹⁷.

Es más, una vez que hemos desligado nuestra consideración de arte y realidad de aquellas teorías filosóficas inhabilitadoras, la cuestión en torno a su efectividad es empírica, léase histórica, ya no filosófica¹⁸. Es en la explicitación al interior del esencialismo, según mi punto de vista, de un programa historicista que se habilitará la politización del arte¹⁹, pues ahora los contenidos o temas concretos y sus peculiares recursos de presentación están históricamente contextualizados. Lo que hace de un objeto una obra de arte es el factor histórico. Ciertas obras de arte (el urinario de Duchamp) simplemente no serían obras de arte en cualquier época, aunque es posible que en ese período se hicieran cosas idénticas a objetos que serían obras de arte en tiempos ulteriores²⁰. En otras palabras, dice Danto, podemos ser esencialistas en el sentido de dar definiciones en el modo canónico de la filosofía por medio de condiciones necesarias y suficientes, y al mismo tiempo ser historicistas, por indagar las razones por las que tales cosas no son meras cosas²¹.

La sugerencia de este esencialismo historicista es doblemente ambiciosa: por un lado, solo ella albergará un mundo del arte pluralista —una definición coherente

¹⁷ Danto, A., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, pp. 17-18.

¹⁸ «Y la poesía puede hacer que algo ocurra si tiene éxito en promover emotivamente ciertas acciones que pueden hacer que algo ocurra. Y esto no puede ser extrínseco a la obra de arte que debería hacer esto si indudablemente la estructura de la obra de arte y la estructura de la retórica son de una pieza. Así hay razón después de todo para temer al arte» (*ibid.*, p. 21).

¹⁹ He efectuado una reconstrucción de este esencialismo historicista, así como un intento de respuesta posible de Danto a sus críticos en: Tozzi, Verónica, «Tomándose la historia en serio. Danto, esencialismo histórico e indiscernibles», en: *Revista de Filosofía UMC España*, XXXII, 2 (2007). Allí también he hecho mis propias objeciones al programa.

²⁰ Danto dice acordar plenamente con Heinrich Wölfflin (Danto, A., *La transfiguración del lugar común, una filosofía del arte*, p. 80).

²¹ Danto, A., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Buenos Aires: Paidós, 2003, pp. 220-221.

con la disyunción radical en la clase de las obras de arte—, al tiempo que operativiza la habilitación política del mismo. No siendo los valores estéticos (como la belleza) parte de la esencia, ni es su esencia el ser objeto puro de contemplación aislado de intereses mundanos, se abre la posibilidad para producir obras de arte intrínsecamente políticas, así como obras de arte bellas, sin que estas decisiones sean excluyentes de obras de arte apolíticas u obras de arte no bellas. Todas deambularán libremente en las galerías de arte post-históricas. Será justamente en *El abuso de la belleza*, donde las consecuencias políticas de esta combinación de esencialismo e historicismo adquieren carnadura. Ya desde la modernidad, nos es claro, dice Danto, «...que algo puede ser arte sin ser bello. Luego la belleza ni es ni puede formar parte de la esencia del arte...»²², pero por supuesto, ello no excluye lo contrario: que siga habiendo obras de arte intrínsecamente bellas, solo que dichos casos no involucran abandonar al espectador a la contemplación, sino invitarlo a evaluar si es un acierto o un error²³.

Me permito en este punto extraer algunas conclusiones:

- (1) La filosofía esencialista del arte, al hacer de la cuestión de la identidad de la obra de arte una cuestión filosófica desligada de sus cualidades estéticas (las cuales remiten a movimientos artísticos contingentes), permite, según Danto, que cualquier cosa, a futuro y en el pasado, sea una obra de arte. (En ello consiste la inauguración del pluralismo). Es decir, no solo juegos, *ready mades*, urinarios, silencio, etc., son obras de arte, sino que se abren las puertas a aquellas obras que han quedado excluidas del gran relato de progreso de la historia del arte tal como le ha sucedido, por dar un ejemplo, al «Academicismo Francés», por su falta de significación histórica. Como nos señala en *Después del fin del arte*, dichos movimientos que quedaron fuera del relato legitimador, son ahora recuperados del linde de la historia.
- (2) La filosofía esencialista del arte desligando la identidad de la obra de arte tanto de la experiencia estética (ajena supuestamente a intereses mundanos) como así también de la belleza en tanto valor propio, habilita al arte a ser útil para la vida e intrínsecamente político (no esencialmente), sin dejar por ello de ser obra de arte. Se puede hablar ahora de un arte político sin tocar su esencia.
- (3) En estrecha relación con lo anterior, también la belleza se beneficia de su desconexión con la esencia del arte, pues permite recuperar la belleza —la

²² Danto, A., *El abuso de la belleza*, Buenos Aires: Paidós, 2005, p. 175.

²³ Cf. *ibid.*, p. 178.

opción por lo bello— para la vida. Ella también es habilitada políticamente. Tiene sentido politizar la belleza.

- (4) Finalmente, la concepción de arte en términos de parecidos de familia es, al igual que la de Danto, más inclusiva que todas las teorías que definían «arte» en algún sentido estético estricto. No obstante, adolecería de dos desventajas. La primera, es que no puede admitir en el mundo del arte objetos que no guarden ningún parecido de familia con la tradición aprendida. La segunda es que no puede dar cuenta de la distinción entre obras de arte y meras representaciones. Es decir, basados en nuestras aprendidas prácticas de apreciación estética, no tendríamos razones para no aplicar dichas prácticas a representaciones que no son obras de arte. Justamente podremos encontrar todo tipo de cualidad estética en diagramas, infografías, esquemas, mapas, etc., sin considerarlos por ello obras de arte²⁴.

En fin, la filosofía esencialista del arte que desliga por un lado la estética —belleza, apreciación, etc.— de la definición de obra de arte, y se distingue por el otro, de toda otra forma de representación, se constituye en el ámbito de la preservación del espacio de reflexión filosófica. Solo el arte y la filosofía comparten un interés por la distinción esencial entre apariencia y realidad. A analizar esta tesis dedicaré el último punto.

4. La rehabilitación de la filosofía por el arte

Definir la obra de arte por tener un tema y un modo de presentación nos advierte de su ser fundamentalmente demante de interpretación. Más aun, la propia interpretación es transfiguradora. Como le gusta decir al propio Danto, convierte a la cosa real en vehículo semántico. Por otra parte, el lazo con la historia (el contexto) es lo que explica la necesidad de la interpretación²⁵. En rigor de verdad, el lazo representación-contexto-interpretación en relación con la realidad permite a Danto generar fuertes

²⁴ Véase al respecto el extenso análisis de la relación entre el *Retrato de Madame Cezanne* de Cezanne, el diagrama de Erle Loran del *Retrato de Madame Cezanne* y el lienzo *Retrato de Madame Cezanne* de Roy Lichtenstein, diferente en escala y esencia del de Loran pero de evidente semejanza óptica que condujo a una acusación de plagio (cf. Danto, A., *La transfiguración del lugar común, una filosofía del arte*, pp. 207ss.).

²⁵ Ser una representación es fundamentalmente una demanda de interpretación (cf. Eaton, Marcia, «Review of *The Transfiguration of the Common Place*», en: *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, II, 2 (1981), p. 207).

analogías entre oraciones históricas, trabajos de arte, teorías científicas y personas (con mentes)²⁶, permitiéndonos considerar sus reflexiones sobre la representación artística como generando una teoría general de la representación. Así, para el caso del discurso histórico: los hechos del pasado son históricos por formar parte de una interpretación específicamente histórica que resulta, por lo tanto, también transfiguradora.

No obstante, no toda representación que demande una interpretación es una obra de arte. Al igual que en el caso de las metáforas, los artefactos artísticos son hábiles en llamar la atención, no solo a su contenido sino a la forma en que son presentados, algo vedado, según Danto, a otros tipos de representación. Por «modo de presentación» no hacemos referencia a aquellas cuestiones propias de múltiples vehículos representacionales producidos por los seres humanos para dar sentido a su realidad, como por ejemplo, el típico problema epistemológico acerca de cómo la «realidad» puede ser mostrada de varias maneras a través de diversas representaciones en competencia. Más bien, el «modo de presentación», acentuando la tematización de su propia vehiculización da cuenta de aquellas notas que nos señalan su status como representación, obligándonos a desviar nuestra atención hacia aquellos indicios que la contrastan con el mundo ordinario de las meras cosas. Esto será posible si seguimos a Danto en su sostenimiento de una clara distinción entre dos formas en que el lenguaje se relaciona con la realidad:

- (a) como una cosa dentro del mundo o siendo parte de él, esto es, sosteniendo relaciones causales
- (b) como algo fuera del mundo, con status representacional, capaz de portar valores semánticos²⁷.

Entre lenguaje y realidad, agrega Danto, encontramos ese interespacio metafórico, que no es lenguaje ni realidad, y que es de interés solo de la filosofía²⁸. De acuerdo con ello, podríamos decir que las obras de arte en su función representacional no contribuyen, en términos de su esencia, al *mapeo* (*mapping*) de la realidad. Ello no quiere decir que no lo puedan hacer, pero si lo hicieran no sería por ello que

²⁶ Cf. Goehr, Lydia, «Afterwords: An Introduction to Arthur Danto's Philosophies of History and Art», en: *History and Theory*, ILVI, 1 (2007), p. 21.

²⁷ Esto es, verdadero, falso, etc. «Cualquier cosa que sea representacional en este sentido, la construiré como lenguaje, esto es, cuadros, mapas, conceptos, ideas... todas tienen esta doble relación...» (Danto, A., «Historical Language and Historical Reality», en: *Narration and Knowledge*, New York: Columbia University Press, 1985, p. 306).

²⁸ Cf. *ibid.*, pp. 306-307

las consideraremos esencialmente obras de arte. En otras palabras, su membresía al club de obras de arte se la otorgaríamos solo en tanto nos llamen la atención a aquello que las abduce de la realidad. Esta función de contraste que la realidad cumple en la definición de la obra de arte tiene dos consecuencias: aproxima el arte a la filosofía, y aleja al arte de todo otro vehículo representacional.

Veamos entonces la primera. Para dar una definición filosófica de arte necesitamos, además una explicación de la diferencia entre arte y realidad, un concepto de realidad²⁹. El lazo entre la concepción del arte como esencialmente representacional y su contraste con la realidad es tan estrecho que adquiere relevancia a la hora de explicar por qué el arte y la filosofía aparecen el mismo tiempo y en el mismo lugar, esto es, si consideramos que el problema fundamental que dio origen a la filosofía es la diferencia entre realidad y apariencia. Los conceptos de arte y realidad se desarrollan juntos; para tener un concepto de realidad debemos distinguir la realidad de algo (diversas formas de no realidad además del arte), una cultura sin el concepto de arte tampoco tiene un concepto de realidad³⁰.

Pero, por otro lado, la función de contraste entre realidad y apariencia en un sentido estrictamente filosófico no es primaria en ninguna otra entidad representativa. Esto nos lleva a la segunda consecuencia.

Sea lo que sea lo que consideremos para lo que sirvan las representaciones, podríamos decir que generalmente son propuestas para dar sentido a la realidad —entiéndase por ello, comprender, explicar, dar una imagen, legitimar, intervenir, etc. Es justamente por eso, afirmaríase Danto, que la autoconciencia representativa *per se* no es prioritaria. Específicamente en el caso de las ciencias, los *mapas*, los lenguajes, las reflexiones sobre el status de la representación en contraste con lo real no son su tema; más bien son subsidiarias de la teoría general de la representación y de la filosofía. Por todo ello, en el supuesto caso de que en la ciencia o en la historia sus contenidos sean sus conceptos en contraste con la realidad, no es sobre la base de esos conceptos que las caracterizaríamos como representaciones históricas o científicas³¹. En otras palabras, no es que en las ciencias o en el lenguaje no importa la distinción entre apariencia y realidad; solo que cuando se aborda esta cuestión estamos haciendo filosofía, no ciencia. Por el contrario en el caso del arte, el planteo de una distinción

²⁹ Cf. Danto, «The Artworld», en: *The Journal of Philosophy*, 61, (1964).

³⁰ Cf. Danto, A., *Connections to the World. The Basic Concepts of Philosophy*. Allí se también afirma que la filosofía ha realmente surgido dos veces en la historia: en Grecia y en la India, justamente por ser las únicas culturas que se plantearon este tipo de interrogación.

³¹ Repito, son científicas o históricas por iluminar la naturaleza o el pasado, no a sí mismas. Si se iluminaran a sí mismas como históricas ya no serían contrastadas con la realidad sino arrojadas en la cadena causal de la realidad.

entre apariencia y realidad, o el planteamiento acerca de cómo ella se diversifica de la realidad es parte de la esencia de su status *representacional*.

Podríamos advertir en este punto que, en rigor de verdad, en cualquier empresa cognitiva hay un concepto de realidad presupuesto. Por ejemplo, si pretendo dar cuenta del pasado humano en términos narrativos, supongo que la realidad pasada es narrable. Si pretendo dar cuenta de los fenómenos naturales en términos causales, supongo que dichos fenómenos sostienen relaciones causales. No obstante, yo podría objetar (no sería el caso de Danto) que no hace falta esta presuposición ontológica para legitimar la aplicación de cierto tipo de representaciones, dado que es posible certificarla en términos de ser respuestas a intereses cognitivos ya trascendentales, ya convencionales, ya contextuales. Esto es, si aceptamos que los lenguajes científicos y los históricos tienen como principal objetivo en su función representacional el contribuir al *mapeo* de la realidad. Entonces, dichos lenguajes pueden apreciarse como sugerencias de mirar la realidad de cierta manera. No hay ninguna necesidad de comprometerse con alguna consideración metafísica robusta de la realidad en sí. Ahora bien, el punto es que más allá de la aceptación o rechazo de la semejanza estructural entre lenguaje y realidad (aspecto sí sostenido por Danto), la representación científica y la representación histórica son contribuciones al *mapa* (*map*). En otras palabras, esta discusión no es relevante para el problema que está enfrentando Danto, porque en el caso del arte, el concepto de realidad funciona como contraste; en los otros vehículos de representación de la realidad es ella, la realidad, la que quiere ser mostrada.

Queda pendiente, por último, enfrentar una cuestión: si otros vehículos representacionales pueden volverse su propio tema. En este punto debemos reconocer que no solo es posible que la ciencia, la historia, la representación política, todas se vuelvan su propio tema, sino que de hecho ya lo han hecho. Pero ello fue efectivizado solo en los dos sentidos en que los lenguajes o las representaciones en general se relacionan con la realidad: ya sea en el marco de la relación representativa entre lenguaje y realidad, o en el marco de la relación causal lenguaje y realidad. Tal es el status que detentan concepciones historicistas, sociologicistas o darwinistas del desarrollo, producción y cambio científico o cognitivo, por dar un ejemplo. De acuerdo con ello, las representaciones científicas vueltas sobre sí mismas como su propio tema contribuyen al *mapeo* (*mapping*) de la realidad. Ahora bien, lo que les está vedado a las representaciones históricas y científicas es posicionarse en ese distanciamiento filosófico para mirarse, *qua* representaciones históricas, *qua* representaciones científicas, *qua* representaciones políticas, como en contraste con la realidad. Hacer filosofía de sí misma es una posibilidad solo permitida al arte porque esa es su esencia. Y en esa autotematización,

la representación artística no contribuye al *mapa* (*map*) de la realidad. En definitiva, el punto de la representación artística —no relevante para otras representaciones— es distanciarse de la realidad, no contribuir a mostrarla. El objetivo del arte es atraer la mirada sobre sí mismo para anunciarse como representación, alardearse como no real, promocionarse, en última instancia, como obra de arte.