

<https://doi.org/10.32735/S0718-2201201900049747>

145-158

UN CABALLO DE MADERA: ARTHUR DANTO Y LA DEFINICIÓN DEL ARTE COMO PROBLEMA

A wooden horse: Arthur Danto and the definition of art as problem

CAMILO ANDRÉS MORALES

Universidad de Antioquia (Colombia)

camilo.morales@udea.edu.co

La obra de arte no debe de ser la belleza en sí misma, o está muerta; ni alegre ni triste, ni clara ni oscura, regocijar o maltratar a las individualidades sirviéndoles pasteles de las aureolas santas o los sudores de una carrera arqueada a través de las atmósferas. Una obra de arte jamás es bella, por decreto, objetivamente, para todos (Tzara, 1999)

Resumen

Una de las problemáticas más recurrente y también más importante para el mundo del arte del siglo XX, tanto el filosófico como el de los artistas, fue la salida de la belleza como el único relato legitimador de un objeto del que se pretendía el estatus de arte. En tal sentido, la reflexión que Arthur Coleman Danto, filósofo del arte norteamericano (en sus orígenes –aunque no solo en ellos– filósofo analítico), ha hecho carrera como una de las posturas teóricas para enfrentarse al arte después de la belleza y, además, para sustentar la necesidad de una definición del mismo a pesar de la entropía propia del siglo XX, que implicó el advenimiento del arte como producción humana determinada tanto por la belleza como por la fealdad, el asco, la industria y un largo etcétera.

Palabras clave: Arte; belleza; filosofía del arte; definición; artista.

Abstract

One of the problems not only more recurrent but also more important to the world of art of the 20th century, both the philosophical and the artists, was the departure of beauty as the only legitimizing account of an object which is intended to the status of art. In this sense, the reflection that Arthur Coleman Danto, philosopher of American art (in its origins –although not only in them– analytic philosopher), it has made a career as one of the theoretical positions to confront the art after the beauty and, in addition, to support the need for a definition of the same despite the entropy of the 20th century, which meant the advent of art as a human production already determined not only for beauty but for the ugliness, the repugnance, the industry and a long etcetera.

Key words: Art; beauty; philosophy of art; definition; artist.

En clara referencia al movimiento Dadá en general, y a Tristan Tzara en particular, la expresión “un caballo de madera” proveniente de los “Siete manifiestos Dadá” es uno de los tantos ejemplos que emergen de manera copiosa en el mundo del arte no bien iniciado el siglo XX y que buscan, entre otras cosas, resignificar la noción de arte propia de las “bellas artes”, planteando preguntas del tipo: ¿cómo y a partir de qué se diferencia

un artefacto de un objeto artístico?, ¿puede algo que no es “bello” ser considerado como una obra de arte?, ¿todo el arte es objetual? Entre otras.

En virtud de lo anterior, en el presente escrito pretendo elucidar, por una parte, lo que en varios de sus textos Arthur C. Danto llama definición filosófica del arte y, por otra parte, la relación que tiene la belleza con dicha definición. Con el objetivo de dar cuenta del primer asunto es necesario examinar el contexto en el que, según Danto, surge la necesidad de proponer, desde la filosofía, una definición del arte. Con ello me refiero a que figuras como Duchamp, Warhol y el movimiento Dadá¹, por mencionar solo algunos, son imprescindibles a la hora de situar históricamente² la filosofía del arte de Danto. Lo anterior implica tanto dar cuenta de las relaciones del filósofo norteamericano con el arte, como también, y muy especialmente, con la forma cómo, por ejemplo, críticos y espectadores en general se relacionan con las obras de arte. En este sentido, el diálogo de Danto con Greenberg, por un lado, y con Roger Fry, por el otro, son vitales para comprender el sentido de su definición del arte y, además, para dilucidar el lugar que ocupa la belleza en este, tema íntimamente relacionado con el arte casi desde siempre, al menos en lo que a su tematización y definición occidental se refiere.

1. ¿ES NECESARIA UNA DEFINICIÓN DEL ARTE?

The definition of art must accordingly be consistent with an absolute pluralism as far as works of art are concerned (Danto, 2002b, p. 35).

El mundo, tanto del arte, y muy especialmente el político y el económico, estuvieron inmersos, desde principios del siglo XX, en grandes cambios y convulsiones políticas y artísticas. Basta dar una rápida mirada por dos de los grandes sucesos que marcaron, indiscutiblemente, la historia inmediata de la contemporaneidad, a saber: las dos guerras mundiales³. Estos 10 años de guerra, aunque no contiguos en el tiempo, fueron decisivos para el establecimiento de un nuevo orden mundial, en cuanto a la política y a la geopolítica se refiere, y también muy especialmente para el surgimiento de diversos movimientos y propuestas artísticas. Tal es el caso de un movimiento como el

¹ Dadá, según los *Siete manifiestos dadaístas*, significa, si es posible aquí hablar en estos términos, “la cola de una vaca”, “el cubo y la madre”, y tal vez el que más ha hecho carrera es que Dadá significa “un caballo de madera”. A este respecto véase (Tzara, 1999).

² Como veremos más adelante, esta pertenencia histórica de la filosofía del arte de Danto será vital para dar cuenta de su razón de sus orígenes y motivaciones más importantes.

³ La primera, provocada entre 1914 y 1918, y la segunda, tal vez la más sangrienta, ocurrida entre 1939 y 1945. Esta referenciación histórica carecería de importancia a no ser por la casi simultaneidad de estos sucesos y el surgimiento, por ejemplo, del movimiento dadaísta. Lo anterior, lejos de ser una mera coincidencia, bien podría mencionarse a propósito del tono desesperanzador, desmitificador, reaccionario y ciertamente entrópico tanto de Dadá como de otras manifestaciones artísticas de la posguerra como la literatura, la filosofía, el cine, etcétera.

dadaísmo, el que es entendido como el intento surgido a principios del siglo dirigido a derribar todas las fronteras impuestas por una razón instrumentalista, que había devenido en lo que Foucault, Deleuze y Guatari llamaron fascismo,⁴ y como medida para cuestionar, hasta el límite de la ridiculización, los desmanes de dicha razón: las dos guerras mundiales.

Contra esta preponderancia de la belleza en la historia del arte, Dadá asegura que “la obra de arte no debe ser bella, o está muerta” (Tzara, 1999, p. 10), proponiendo o, más aún, exigiendo, la salida de la belleza del mundo del arte en razón de propender por la libertad, de la obra de arte y también del artista. Así pues, el proyecto dadaísta se erige con el fin de menoscabar cualquier tipo de hegemonía existente en su momento, así como la cultural, la política, la artística, la moral, etc., o enunciado en otros términos, el proyecto dadaísta es concebido como un “rechazo del materialismo mecánico” (Partsch, 2006, p. 47) de su tiempo, expresado en la existencia de un relato legitimador que dice, *a priori*, qué es y qué debe ser arte, lo que ocurre también en el terreno de lo político, cultural y religioso. Por tanto, Dadá es comprendido como algo efímero, como un rechazo de cualquier forma, teórica, práctica o política, que pretenda ejercer una posición de dominio sobre el individuo o sobre el arte. En consecuencia,

El espíritu original del Dadá era una especie de juego exagerado a la sombra de la guerra, una forma de mostrar, con actos infantiles, su desprecio por los patriotismos en conflicto: el propio término significaba “caballito de balancín” en lenguaje infantil, y los dadaístas de Zurich dejaron constancia de sus protestas con sus payasadas en contra de lo que Hans Arp llamaba “*la manía pueril del autoritarismo*, capaz incluso de usar el arte para embrutecer a la humanidad” (Danto, 2002c, p. 90 [énfasis añadido]).

Por otro lado, y en una relación directa con el dadaísmo y con sus intenciones, surge una figura como la de Marcel Duchamp que, en el marco del presente texto, es una figura fundamental para la filosofía del arte de Arthur Danto. El interés por Duchamp, al igual que por lo que Danto llamará *Vanguardia intratable*, descansa en el hecho de que su propuesta artística está concebida sin ninguna intención estética, es decir, no pretende establecer, generar o proponer ningún tipo de vínculo con la belleza. Es en Duchamp en quien Danto halla un claro y contundente ejemplo de lo que será el arte de su momento, es decir, el arte dadaísta en general y, más específicamente, el *Pop art* en particular, donde Andy Warhol jugará un papel fundamental. Tal *ejemplo* tiene sentido toda vez que en Duchamp es posible encontrar, entre otras cosas, “el ataque a la institucionalidad (Bürger), el anuncio anárquico de un peligroso “todo vale” (Greenberg)...*el reingreso del arte al espacio*

⁴ Para una exposición más detallada del *fascismo*, partiendo de los planteamientos de Foucault, Deleuze y Guatari, véase (Clifford, 2002).

de la vida cotidiana y la revelación de que cualquiera puede ser artista y que cualquier cosa puede ser arte” (Cunningham, 2006, p. 258 [énfasis añadido]⁵.

En este orden de ideas, la creación, por parte de Duchamp, de *ready mades* como *Rueda de bicicleta sobre un taburete* (1913) o *Fuente* (1917), por mencionar solo algunos, tal vez los más conocidos, constituye para Danto uno de los detonantes, junto con Warhol, de sus reflexiones filosóficas sobre el arte. A este respecto, y con relación a lo tematizado líneas atrás respecto del rechazo que hizo el dadaísmo de cualquier posibilidad de que el arte fuera bello, los *ready mades* duchampianos no se presentan, como pretendía Roger Fry con sus exposiciones, con el objetivo de que, tras una larga contemplación o reflexión acerca de las mismas, se encuentren, por fin, como bellas. Antes bien, lo que procuraba Duchamp, y el dadaísmo en general, era producir un arte completamente anestésico, exigiendo con ello que sus obras fuesen vistas de una forma más intelectual, es decir, apelando a la razón y a la interpretación (¡a la hermenéutica!) antes que al goce estético inmediato: “como yo [Danto] lo veo, Duchamp se esforzó por excluir la estética del concepto de arte y, como lo pienso, él fue exitoso en esto, [por eso] yo he seguido su ejemplo” (Danto, 1998, p. 133).

En esta arremetida de la vanguardia intratable, y de sus anárquicas, anestésicas y provocadoras obras de arte, y en consonancia con la producción artística de Duchamp y Warhol, Danto identifica el problema central de su filosofía, el que puede expresarse en los siguientes términos: ¿Cómo distinguir una obra de arte de un mero objeto? ¿Por qué el orinal del museo, utilizado para lo que fue hecho inicialmente, es diferente de *Fuente* de Duchamp? ¿Qué es lo que hace que, antes los “mismos objetos”, al menos retinariamente hablando, uno sea obra de arte y el otro no? El contexto en el cual hay que ubicarse para intentar dar respuesta a las anteriores preguntas es el *fin del arte*.

Esta es una expresión que Danto extrae del pensamiento hegeliano y que se concibe, desde Hegel mismo, como la meta (*Zweck*) que tiene el arte entendida como la consecución de su propia identidad, i. e., el *fin del arte* (*Zweck der Kunst*) se asume como el momento en el que el arte se libera de su carácter instrumental o servilista y, en este sentido, el fin del arte es la autoconciencia, su libertad. Así, la consecución de dicho fin implica que “otros fines, como la instrucción, la purificación, la mejora, el enriquecimiento, el afán de fama y honores, no tienen nada que ver con la obra de arte como tal ni determinan el concepto de ésta” (Hegel, 1989, p. 44)⁶. Pero ¿cómo entender el fin del arte a la luz de lo que se ha planteado hasta ahora respecto del dadaísmo y a los *ready mades* de Marcel Duchamp? La respuesta a esta pregunta, en conexión con Hegel, se da en términos de que, tras la

⁵ Véase la exposición que hace David Hopkins del surgimiento de los *ready mades* de Duchamp y de cómo ellos, frente a una crítica formalista, como la de Clement Greenberg, se convierten en el talón de Aquiles para dichas críticas en virtud de su rechazo por cualquier cualidad estética (Hopkins, 2006, p. 25 y ss.).

⁶ A este respecto véase también, el § 562 de la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* donde afirma Hegel que “el arte bello... posee la autoconciencia del espíritu libre...” (Hegel, 2000, § 562).

consecución de la libertad en y del arte, lo que se manifestó contundentemente en los sesenta, cualquier cosa puede ser obra de arte, lo que no significa, obviamente, que cualquier cosa lo sea. Ejemplos de esto son, mirando retrospectivamente en este texto, las múltiples posibilidades que abrió la actitud reaccionaria de Dadá respecto de la belleza y, en general, la explosión de perspectivas y horizontes que “inauguró” una obra como *Fuente*. Así pues, en el fin del arte, según Danto, “todo es posible como arte” (Danto, 2002c, p. 26-27), y de ahí que, por ejemplo, dos cosas retinianamente indiscernibles, para utilizar el lenguaje de *La transfiguración del lugar común*, se conviertan en un problema cuando una es arte y la otra no, como por ejemplo la *Caja brillo* de Andy Warhol de un lado, y la *Caja brillo* de James Harvey, quien fuera su autor original.

Ante este panorama de “todo es posible en arte” o de “cualquier cosa puede ser una obra de arte”, es decir, ante este pluralismo policromo, ante la superación de un relato legitimador en el terreno del arte, Danto ve como necesaria la formulación de una definición filosófica del arte pues, inmersos como estamos en un mundo de infinitas posibilidades, es necesario expresar una definición que sea lo más intemporal posible, no en el sentido de que se produzca fuera del tiempo, o previa a él, pues necesariamente la necesidad de la definición del arte, para Danto, proviene de hechos concretos históricos, como ya se ha mostrado. Antes bien, de lo que se trata cuando se habla de la intemporalidad de la definición del arte es que dicha definición tiene que ser “válida para todos los tiempos” (Danto, 2002c, p. 28). Dicha definición, gracias a que, como ya se mencionó, es imposible distinguir retinianamente una obra de arte de un mero objeto (las *Cajas Brillo*...), no puede estar basada en cualidades estéticas pues, la estética, ya desde las intervenciones de Dadá y de Duchamp, fue expulsada del dominio del arte.

Pero es necesario devolverse un poco y explicitar con mayor precisión por qué la estética debe estar fuera, según Danto, y siguiendo en esto a Duchamp, de una definición del arte. Para dar cuenta de esto es indispensable acudir a la figura del más excelso crítico de arte de la primera mitad del siglo XX, a saber, Clement Greenberg. Este, entendiendo el modernismo⁷ como una etapa en la que el arte ya no tiene que ser nada más que él mismo, es decir, no tiene que ofrecer grandes demostraciones teóricas, asume el arte desde una óptica purista, esto es, como alejado de la posibilidad de tener un significado, entre otras cosas. Una posición tal implica que la forma de enfrentarse a las obras de arte debe estar mediada única y exclusivamente por la estética, y de ahí que “los juicios de valor constituyan la sustancia de la experiencia estética”, pero entendiendo por ellos “actos de la intuición, y esta permanece inanalizable” (Greenberg, 1981).

⁷ Según Clement Greenberg, “that Modernist art does *not offer* theoretical demonstrations” (Greenberg, 1960, p. 196). El énfasis es mío, pues en él es posible identificar que aquello que Greenberg llama “demostraciones teóricas” no es considerado, dentro de una concepción modernista de la pintura, como necesario, esencial o, si quiera, como una posibilidad. Simplemente se dice: “El arte modernista no ofrece demostraciones teóricas”!!

En consecuencia, si es la estética la única forma posible y válida para relacionarse con las obras de arte, la descripción que hace Danto de la forma como Greenberg se enfrentaba, por primera vez, a un cuadro, es pertinente: “Clement Greenberg solía taparse los ojos mientras ponían el cuadro en su sitio, para luego abrirlos de golpe, con la idea de que lo que llega a los ojos sin referencias a ningún pensamiento previo es la prueba de la excelencia de un cuadro (Danto, 2002c, p. 161).

Sin embargo, tal forma inmediata de enfrentarse con las obras de arte es insostenible en lo que Danto llamará el arte posthistórico o, dicho en otros términos, es una posición poco pertinente, por ejemplo, para una de las grandes preguntas, sino la más, que se hace Danto: ¿Qué hace que la caja de brillo de James Harvey no sea una obra de arte, y en cambio la *Caja brillo* de Warhol sí lo sea? La insuficiencia de la posición de Greenberg radica en que los retos que le plantea el arte a la historia de la filosofía del arte están, al menos en el último tiempo, íntimamente ligados, indiscernibles, respecto de las meras cosas.

Por tanto, cuando se intenta decir cuál es la obra de arte, si la de Warhol o la de Harvey, la de Duchamp o la de R. Mutt, la estética, al no permanecer más que en el dominio de lo visual, de lo sensitivo, es insuficiente para dar cuenta de dicha pregunta, pues las diferencias ya no son captables con el ojo. Es esta la razón para que Danto, a propósito de la concepción greenberguiana del arte, asegure que “la modernidad, tal y como la presentó Greenberg, era una especie de limpieza conceptual, por emplear una terrorífica metáfora política. En nuestra etapa posmoderna, la pureza es una opción, bastante pasada de moda por cierto” (Danto, 2002c, p. 56 [énfasis añadido])⁸.

Pero reuniendo este rechazo de Danto por una consideración estética del arte, basada en un ojo educado, que de forma inmediata identifique qué es una obra de arte y qué no, con lo postulado por el dadaísmo y Duchamp, en el caso del presente texto, es necesario concluir que, a partir de este momento, el arte rompió sus límites tanto con la estética como con la belleza, resultando de esto que ninguna de las dos serán ya rasgos definitorios de la obra de arte.

Ante este panorama, una definición del arte no solo obedece a situaciones del ámbito propiamente artístico, sino también y muy especialmente a la forma cómo el espectador (crítico) se enfrenta a la obra de arte. Tal definición, en este contexto, se presenta como necesaria ante el pluralismo en el que, según Danto, está inmersa la actividad artística a partir de los sesenta. Frente a dicho pluralismo, por un lado, y ante la imposibilidad de distinguir obras de arte de meras cosas a partir de cualidades estéticas, retinamente identificables (o identificadas), por otro, Danto ve como imperante el

⁸ Como consecuencia del pluralismo en el arte, enunciado anteriormente en relación con el *fin del arte*, la “pureza greenberguiana” no puede excluirse, sin más, precisamente en virtud de dicho pluralismo. Por ello, dicha pureza se plantea ahora como una opción que, aunque pasada de moda, según Danto, sigue siendo una opción.

hecho de formular una definición del arte que pueda dar cuenta, no solo de un momento en particular del arte, en este caso el producido en los sesenta, sino que sea vigente en cualquier época histórica y que, como consecuencia de lo dicho hasta ahora, no se fundamente en la estética, sino en rasgos que siempre estén presentes en la obra de arte.

2. DANTO: DEFINICIÓN DEL ARTE

My aim has been essentialist-to find a definition of art everywhere and always true (Danto, 1998, p. 128).

En medio de una crítica de arte formalista, por un lado, e inmerso en una explosión de formas, estilos, colores, tendencias, etcétera, por otro, la preocupación capital de Danto es, en primera instancia, entender por qué, por ejemplo, las *Cajas brillo* de Warhol, expuestas en 1964, y las cajas de brillo de Harvey no son arte. Sin embargo, como consecuencia de este interrogante inicial, ello le permitió concluir tempranamente que la respuesta no podía encontrarse en la estética, o en una crítica de arte formalista, como la greenberguiana, sino más bien dentro de la obra misma. Por tal motivo, esa inicial preocupación devino, en Danto, en la necesidad de formular una definición filosófica del arte que fuera “válida para todos los tiempos” (Danto, 2002c, p. 28) y que permitiera, en primera instancia, dar cuenta del porqué una cosa es una obra de arte y otra no lo es. Y, por otro lado, dicha definición debe ser válida para esta época convulsionada y pluralista, y también, por ejemplo, para el más calmado momento medieval, renacentista, etcétera.

Pero ¿en qué consiste dicha definición? ¿Cómo entenderla? Desde las primeras páginas del texto *El abuso de la belleza*, Arthur Danto ve como esencial y necesaria la construcción de una definición filosófica del arte, lo que es resultado de la ausencia de extremas diferencias, discernibles con el ojo, que nos permitan diferenciar una obra de arte de una mera cosa⁹. Así, con la conciencia de la inviabilidad de incluir factores estéticos, y de la belleza, en la definición de arte, Danto introduce, en un primer momento,¹⁰ dos condiciones que le permiten distinguir qué es una obra de arte y qué un mero objeto, lo que está direccionado a resolver, entre otras cosas, el problema inicial, a saber: por qué las *Cajas brillo* de Andy Warhol son arte y las de James Harvey, autor de dichas cajas, no lo son. Estas condiciones son (Danto, 2005, p. 32 y ss):

- a. La primera condición que debe tener un objeto al que se quiera llamar obra de arte es que tiene que ser sobre algo, es decir, tiene que tener un significado. Cuando se examinan dos homólogos retinianamente indiscernibles, y uno de ellos, por ejemplo

⁹ A propósito de los desacuerdos de Danto con Greenberg y Ad Reinhardt, en lo relacionado con el esencialismo, y con una definición esencialista no estética, en medio de la preeminencia de los homólogos retinianamente indiscernibles, puede consultarse lo expuesto Danto, 1998, p. 128.

¹⁰ Digo en “primer momento” porque, como se verá más adelante, a estas dos condiciones se adhiere una tercera, que es la pertenencia y pertinencia histórica de la obra de arte.

las Cajas brillo de Warhol, posee un significado, esto lo sitúa ontológicamente por encima de la mera cosa o, en este caso, por encima de la mera caja brillo de Harvey, de lo que resulta que una definición filosófica del arte no puede basarse, por ningún motivo, en cualidades perceptuales. Por tanto, la primera condición que pone Danto para hablar de obra de arte es que ella sea un vehículo de significado, es decir, diga algo, y no sea simplemente un objeto de la vida, una mera cosa o un mero objeto usual. De hecho, lo que sucede cuando una mera cosa es convertida en obra de arte es que se transfigura, es decir, se convierte en un vehículo de significado; de ahí el título de su obra *The transfiguration of Common place*.

- b. La segunda condición emerge, necesariamente, de la primera. Si bien se exige que algo que se pretende llamar obra de arte tenga un significado, es necesario que dicho significado esté encarnado en la estructura visual de la obra o, lo que es lo mismo, “en el objeto material que la transporta” (Danto, 2002c, p. 198). Lo anterior hace referencia a la intención de Danto por separar al arte de las filosofías tradicionales que han pensado sobre él y que han posibilitado, por tanto, una deslegitimación del mismo en virtud de concebirlo como una mera ventana o un mero médium pasivo para la transmisión de ciertas ideas. Así, por ejemplo, la facticidad de la obra de arte, o lo que Heidegger llamará “su ser tierra”, ha quedado excluido en gran parte de la tradición filosófica occidental en lo concerniente a la reflexión sobre el arte. Para este tipo de filosofías, “la semitransparente esencia del arte está quizás consagrada en el concepto más amplio de médium, como aquello que sacrifica su propia identidad por medio de lo que otro debe ser hecho presente, ya sea en el salón espiritualista donde el alma del difunto se comunica a través del médium, simbólicamente inconsciente; o en la sala de conciertos, donde el ejecutante actúa como una especie de médium a través del cual la música se hace audible (un pianista de dotes obviamente extraordinarias fue recientemente descalificado del concurso Chopin con base en que su ostentosa manera de tocar ocultaba la música que era su tarea hacer presente)” (Danto, 1986, p. 24)¹¹. Así pues, la encarnación del significado es lo que permite una construcción de la interpretación por parte del espectador, es decir, es ella la que posibilita una verdadera actitud hermenéutica de este (crítico).

Igualmente, la encarnación del significado, como exigencia para algo que se llame “obra de arte” está dirigida a la intromisión de un aspecto fundamental en lo tocante a las discrepancias existentes entre Danto y, por ejemplo, Clement Greenberg, a saber, el paso de lo que en *Después del fin del arte* Danto llamó crítica de arte (Véase Danto, 1999, p.

¹¹ Hay aquí una relación estrecha con el pensamiento hegeliano en cuanto a la concepción de la obra de arte como materialización de la idea y como idealización de la materia.

103 y ss). Es decir, concebir la obra de arte como un significado encarnado lleva consigo la exigencia de afrontar críticamente, esto es, interpretativamente, la obra de arte. Ello se plantea como contrario a la relación obra de arte-espectador que se daba, por ejemplo, a partir de la pintura moderna, gracias a un ojo educado. Al no haber ya diferencias visuales claramente identificables, la actitud crítica se convierte en el “instrumento” adecuado para la apreciación e interpretación de obras de arte.

En consonancia con lo dicho anteriormente, esta definición se basa, inicialmente, en las dos condiciones ya expuestas. No obstante, surge una tercera condición que es vital a la hora de comprender una obra de arte: su historicidad, tanto en términos de pertenencia como de pertinencia histórica. Así pues, cuando se piensa la relación entre la historia y la obra de arte, aquella (la historia filosófica del arte, como dirá Danto) (Danto, 2002c, p. 26-27) se piensa bajo la figura de la *Bildungsroman*, novela de formación, en la que el fin (*Zweck*) se entiende como la consecución de la conciencia de sí, de la libertad. Por tanto, surge la primera condición para hablar de una obra de arte respecto de su historicidad, a saber: la pertenencia. Esta es entendida bajo la forma de una exigencia propia del pensamiento hegeliano y, además, por ejemplo, de la filosofía de Schiller, y es la pertenencia a un tiempo determinado.

Esta exigencia pretende vincular, activamente, tanto al filósofo como al artista al tiempo “presente”, en términos de pasividad respecto de lo que se está haciendo, por ejemplo, en el arte, además de situarlo activamente frente a los desarrollos y discusiones que permean el mundo del arte (no necesariamente el institucional). Así pues, dice Danto, “solo prestando una gran atención al arte de mi momento histórico he podido soñar en una filosofía válida para todos los momentos históricos” (Danto, 2002c, p. 28).

La segunda forma en la que se habla de historicidad respecto de la obra de arte es la pertinencia. Esta se entiende como que una obra de arte tiene que estar posibilitada, técnica, crítica y racionalmente, por su tiempo. En este orden de ideas, es imposible pensar, por ejemplo, que en tiempos de Kant las *Cajas brillo* de Warhol hubiesen sido consideradas como obras de arte, pues ni el tiempo ni la historia misma del arte posibilitaban dicha aparición. Lo anterior supone que, para el artista, el conocimiento de la historia del arte es fundamental en cuanto al conocimiento erudito se refiere, y muy especialmente en lo que atañe a las múltiples posibilidades que puede encontrar en dicha historia. Más aún, en una época como la de Danto, marcada por el surgimiento de “cierto tipo de autoconsciencia” (Danto, 1999, p. 27), el carácter o pertinencia histórica se hace necesaria en virtud del conocimiento de las posibilidades y, si se quiere, responsabilidades que tiene el arte para consigo mismo luego del fin del arte, es decir, luego del sobrepaso de la existencia de un relato legitimador que diga, *a priori*, qué es arte y qué no.

Con lo anterior es necesario resaltar que la noción de historia en Danto tiene varias implicaciones o derivas:

- a. La importancia de la intromisión de la pertenencia y la pertinencia histórica como un rasgo esencial en la definición del arte, radica en pensar al arte como perteneciente a una historia que ha llegado a su fin, lo que implica conocer eso que ha llegado al fin y, más aún, las posibilidades que se tienen luego de él.
- b. Por otro lado, la significación de la historia respecto de la definición filosófica del arte radica en que, para Danto, dicha definición tiene pretensiones de universalidad y, por tanto, de intemporalidad; no en el sentido, como ya se dijo, de que no pertenezca a un tiempo determinado, cosa que es impensable, sino en el sentido de que sea válida para todas las épocas y tipos de arte. Esta validez, dada históricamente, solo es posible pensarla, en Danto, a partir de una definición no estética o retiniana del arte, pues, según este filósofo norteamericano, el ojo no tiene historia, es decir, no puede hablarse de una *Bildungsroman* más que a nivel del arte como algo “nacido y renacido del espíritu” (Hegel, 1989, p. 8), y no en el contexto de la evolución biológica de los órganos, entre ellos, en este caso, el *ojo*¹².

Expuestas las tres condiciones que Danto exige para una obra de arte, es decir, habiendo esclarecido en qué consiste la definición filosófica del arte, es necesario concluir, a partir de lo dicho, que tal definición es esencialista, entendiendo por ella “una definición real que excluye las condiciones necesarias y suficientes en la forma canónica filosófica” (Danto, 1998, p. 129), es decir, es una definición que parte de lo siempre presente en todas y cada una de las obras de arte, y no de aquello que se presenta en unas obras y en otras no, como sucede con la belleza, el asco, etcétera.

3. DEFINICIÓN DEL ARTE VS. BELLEZA EN EL ARTE

A veces la belleza es compatible con estos contenidos, otras no. Si un cuadro pretende suscitar deseo, conviene que sea bello. Si lo que pretende es infundir aversión, quizá convenga más que sea repulsivo (Danto, 2002c, p. 176).

¿Cuál es la relación entre esta definición esencialista del arte, la que se fundamenta en lo concerniente al arte mismo, en sus rasgos definitorios, y lo que se enunciaba en el numeral 1 respecto de la belleza? A primera vista, y a partir de lo enunciado en el primer numeral, podría concluirse fácilmente que la pregunta por el lugar de la belleza dentro de una definición del arte como la formulada por Danto es irrelevante y casi nostálgica. Sin embargo, a partir de los noventa hubo un nuevo intento por restituir el poder de la belleza y, más aún, por reincorporar al concepto o definición del arte el tema de la belleza. Así, el crítico de la Bienal Whitney de 1993, Dave Hickey, proclamó en ese entonces que la

¹² Para un análisis más detallado de la no historicidad del ojo véase Whitney, 2001, p. 29-38.

belleza “era el problema clave de la época” (Danto, 2002c, p. 44). Así, el concepto de la belleza resurgió en el ámbito de la discusión acerca del arte y, en este sentido, fue motivo de análisis por parte de Danto.

La belleza, denostada a comienzos y mediados del siglo XX por el dadaísmo y Duchamp, respectivamente, resurge en el panorama de la discusión a fines del mismo siglo. Lo que Wladyslaw Tatarkiewicz había denominado la Gran teoría tenía ahora la intención de resurgir. No obstante, y he aquí la pertinencia de la pregunta por la relación entre definición y belleza, para Danto, dicha belleza no formará parte esencial del concepto de arte o, dicho de otra forma, la belleza dejará de ser un rasgo constitutivo y definitorio del arte y pasará a ser un rasgo pragmático, al lado de otros como el repudio, el asco, lo fealdad, lo erótico, etc. Dichos rasgos o propiedades pragmáticas se entienden como aquellos que “tienen por objeto disponer al público a experimentar sentimientos de una clase u otra respecto a lo que la obra de arte representa” (Danto, 2002c, p. 22-23). En consecuencia, la belleza ocupará un lugar importante dentro de la obra de arte, pero ni como rasgo definitorio, ni menos aún, como algo siempre presente en las obras de arte.

La razón de ser de la tematización que hace Danto de la belleza se entiende porque esta es concebida por el filósofo inglés como “un atributo demasiado humanamente significativo para que desaparezca de nuestras vidas, o al menos eso esperamos. Sin embargo, solo podría volver a ser lo que en arte fue una vez si se produjera una revolución, no solo en el gusto sino en la vida misma” (Danto, 2002c, p. 180). Así pues, la belleza ocupa un lugar fundamental en la vida humana y, precisamente por ello, es necesario dialogar con ella.

En este contexto surge una división tripartita del concepto de Belleza, relacionado con el arte, en la filosofía de Arthur Danto. En primer lugar, la belleza es concebida como algo externo a la obra cuando, por ejemplo, no hace parte de su significado. Dos claros ejemplos de ello son los *ready mades* de Marcel Duchamp y, más precisamente, la *Brillo box* de Andy Warhol. La belleza de estas obras es externa a su condición de ser obras de arte. Así, por ejemplo, la posible belleza de la *Brillo box* de Warhol no es connatural a su significado, sino que es propia del diseño de James Harvey.

De igual forma, aquella pretendida belleza de *Fuente*, de Duchamp, y que algunos espectadores, incluidos los más cercanos a Duchamp mismo, quisieron ver en ella, no es propia del *ready made* sino, si pudiera ser el caso, del orinal de R. Mutt. De esta forma, asuntos como la blancura, la “pulcritud”, y demás cualidades estéticas que se pudiesen encontrar en la obra de Duchamp no son más que abusos del concepto de belleza pues, según el propio Duchamp, esa obra estaba pensada con una profunda intención anestésica.

En consonancia con esto, la exigencia que Roger Fry hacía respecto de sus obras, a saber, que tras una educación podría encontrarse como bello lo que antes se veía como “feo”. Sin embargo, “el propio Fry cometió un error...[a saber], creer que el propósito de los cuadros es ser bellos” (Danto, 2002c, p. 74). Según este panorama, que va desde Dadá,

pasando por Duchamp y Warhol, hasta las obras de Andrés Serrano¹³, la belleza no necesariamente está vinculada con el concepto o la definición de arte. Antes bien, también “el buen arte puede ser feo”.

Por otro lado, y en oposición a la belleza externa, que “no es más profunda que la piel” (Danto, 2003, p. 21), Danto tematiza la noción de belleza interna, la que se refiere a aquella belleza que está concebida como vinculada estrechamente con el significado mismo de la obra. No obstante, hay que hacer algunas salvedades al respecto. Esta belleza es entendida en directa conexión con aquello que líneas atrás se denominaba como rasgos pragmáticos o, en últimas, está pensada desde ciertas capacidades retóricas¹⁴. Así pues, la belleza interna tiene la “función” o, más bien, la capacidad, de llevar de forma amable los contenidos que pretende comunicar. Como un ejemplo de belleza interna Danto utiliza dos ejemplos: 1. El *Vietnam Veteran's Memorial* (1982), de Maya Lin. 2. Las *Elegies for the Spanish Republic*, de Robert Motherwell¹⁵.

En estas dos obras Danto reconoce la existencia de la belleza como perteneciente irremediamente a su significado. Inclusive va más allá, y afirma que “al mismo tiempo, hace parecer moralmente superficial la antibelleza de Dadá” (Danto, 2003, p. 22). En consecuencia, la belleza interna, como una posibilidad para el arte, ejemplificada en las obras de Lin y Motherwell, se erige como “modelo para aquellos que buscan volver a traer la belleza al arte” (Danto, 2003, p. 22).

Por último, y para completar la división tripartita anunciada líneas atrás, Danto se ocupa de lo que ha llamado la belleza del tercer reino, la que es, tal vez, la más cercana al hombre, pero es, también, la más denostada por las reflexiones filosóficas acerca de la belleza y el arte. Esta belleza es propia del engalanamiento, es decir, en este contexto algo posee “belleza porque fue inducido a poseerla por medio de unas acciones cuyo objetivo era embellecer” (Danto, 2002c, p. 114). Por ejemplo, el embellecimiento es una actividad connatural a los seres humanos y, por eso, el uso de la cosmética, la cirugía plástica y demás técnicas y accesorios para embellecer son utilizados desde siempre en la historia. No obstante, mor de parecer una actividad

¹³ Piénsese, por ejemplo, en obras como *Eyacuación en trayectoria* (1989) y en *Semen helado con sangre* (1990).

¹⁴ A propósito del carácter retórico de la belleza o del arte, es necesario recurrir a lo dicho por Danto en *La transfiguración del lugar común*, donde asegura, por ejemplo, que “el retórico... no se limita a afirmar hechos, sino que los sugiere de tal manera que moldea la forma en que el auditorio los percibe”. Seguidamente, Danto afirma que “la retórica de la obra presupone el acceso a los conceptos mediante los que las cuestiones retóricas, los entimemas y los tropos en general se completan, y sin los cuales ni la energía de la obra ni la misma obra pueden sentirse o percibirse” (Danto, 2002d, p. 240-252 [énfasis añadido]).

¹⁵ Esta belleza interna que Danto le atribuye a las *Elegies for the Spanish Republic*, está dada gracias a que ella es considerada como “...obra de un lamento por un ideal de organización política, la República española, prematuramente perdido” (Costello, 2004, p. 431).

frívola, el embellecimiento ha sufrido los embates más duros, sobre todo, de la filosofía en general y, más específicamente, de la moral en particular. No obstante, Danto demuestra que la belleza del tercer reino es consustancial al hombre mismo, por lo que abjurar de ella puede ser sinónimo de una moral o filosofía ortodoxa.

4. CONCLUSIÓN

Con lo anterior se ha evidenciado en qué sentido la belleza es algo “demasiado humano” como para que desaparezca de nuestras vidas. Sin embargo, también resulta de ello que, aunque algunas obras de arte puedan ser bellas, tanto interna como externamente, eso no significa, por ningún motivo, que todas deban serlo. En consecuencia, la belleza no es un rasgo definitorio o connatural al concepto de arte, aunque sea un rasgo pragmático que coexiste, por ejemplo, con sus más acérrimos oponentes: lo feo, lo abyecto, etcétera.

En este orden de ideas, la tematización que hace Danto del problema de la belleza responde, por un lado, a consolidar las críticas que a la estética y a la belleza se le habían hecho desde Dadá, Fluxus, Duchamp, entre otros. Sin embargo, dicha tematización va más allá de estas propuestas, pues no se abjura completa y cerradamente de la belleza, negándole toda posible relación con el arte, sino que se reconoce que, si bien es un *rasgo* que puede estar presente en algunas obras de arte, y lo ha estado, ello no significa que sea un rasgo definitorio del concepto de arte.

Así pues, la belleza no es más que una alternativa, como muchas otras, que puede estar presente o no en la obra de arte, pero que a la hora de definir el mismo, no está presente en dicha definición como rasgo esencial.

OBRAS CITADAS

- Clifford, Michael (2002). “The politics of fascism, or consuming the flesh of the other”. In: J. Swearingen and J. Cutting-Gray(eds.). *Extreme Beauty: Aesthetics, Politics, Death*. New York-London: Continuum, 124-135.
- Costello, Diarmuid (2004). “On late style: Arthur Danto’s the abuse of beauty”. *British Journal of Aesthetics*, 44(4): 424-439.
- Cunningham, David (2006). “Making an example of Duchamp: history, theory, and the question of the avant-garde”. In: D. Jones (ed.) *Dada culture. Critical texts on the Avant-Garde*. Amsterdam-New York: Editions Rodopi B.V., 254-283.
- Danto, Arthur C. (2003). “Belleza en vez de cenizas”. *Estudios de filosofía*, 27: 9-25.
- (2002a). “From philosophy to Art criticism”. *American Art*, 16(1): 14-17.
- (2002b). “The Abuse of Beauty”. *Daedalus, On Beauty*, 131(4): 35- 56.
- (2002c). *El abuso de la belleza*. Barcelona: Paidós.

- (2002d). *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós.
- (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- (1998). “The end of Art. A philosophical Defense”. *History and Theory, Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art*, 37(4): 127-143.
- (1996). “Art, Essence, History, and Beauty: A Reply to Carrier, a Response to Higgins”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54(3): 284- 287.
- (1993). “A future for Aesthetics”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Aesthetics: Past and Present. A Commemorative Issue Celebrating 50 Years of The Journal of Aesthetics and Art Criticism and the American Society for Aesthetics*, 51(2): 271-277.
- (1986). “The appreciation and interpretation of works of art”. In: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press.
- Danto, Arthur. C.; Chateau, Dominique (2005). *Estética después del fin del arte*. Madrid: A. Machado libros.
- Davis, Whitney (2001). “When Pictures Are Present: Arthur Danto and the Historicity of the Eye”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 59(1): 29-38.
- Greenberg, Clement (1981). “Art Criticism”. Disponible en: <http://www.sharecom.ca/greenberg/criticism.html>.
- (1960). “Modernist painting”. *Forum Lectures, Art & Literature*, 4, 193-201.
- Hegel, Friedrich (2000). *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Madrid: Alianza Editorial.
- (1989). *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal.
- Hopkins, David (2006). “‘Art’ and ‘Life’...and death: Marcel Duchamp, Robert Morris and Neo-Avant-Garde irony”. In: David, H. (ed.) *Neo-Avant-Garde*. Amsterdam-New York: Editions Rodopi B.V., 19-36.
- Kelly, Michael (1998). “Essentialism and Historicism in Danto’s Philosophy of Art”. *History and Theory, Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art*, 37(4): 30-43.
- Kivy, Peter (ed.) (2004). *The Blackwell guide for Aesthetics*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Partsch, Cornelius (2006). “The mysterious moment: early Dada performance as ritual”. In: D, Jones (ed.) *Dada culture. Critical texts on the Avant-Garde*. Amsterdam-New York: Editions Rodopi B.V., p. 37-65.
- Platón (1988). *El Sofista o del ser*. Madrid: Gredos.
- Tatarkiewicz, Wladislaw (2001). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.
- Tzara, Tristan (1999). *Siete manifiestos Dadá*. Barcelona: Tusquets Editores.