

## ARTICULOS/ARTICLES

### SOBRE LA TEORÍA EXPRESIVISTA DEL ARTE Y LOS PENSAMIENTOS DE NELSON GOODMAN Y ARTHUR DANTO

### ON THE EXPRESSIVE THEORY OF ART AND THE THOUGHTS OF NELSON GOODMAN AND ARTHUR DANTO

Daniel Sánchez Requejo  
Departamento de Patrimonio Artístico y Documental  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de León, España  
[dsancr@unileon.es](mailto:dsancr@unileon.es)



<https://orcid.org/0009-0008-0958-6622>

César García Álvarez  
Departamento de Patrimonio Artístico y Documental  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de León, España  
[cgara@unileon.es](mailto:cgara@unileon.es)



<https://orcid.org/0000-0003-1852-8105>

#### **Resumen:**

La filosofía, atendiendo a cierto afán esencialista, se ha visto abocada, a lo largo de su historia, a la conceptualización o definición de términos tan complejos como el arte. Una de las teorías más aceptadas y fundamentadas en relación a esta tarea es aquella que define las obras de arte como formas de expresión.

En estos últimos siglos, la expresión se ha consolidado como un concepto estrechamente vinculado a la actividad artística. La llegada de la filosofía analítica y su énfasis en el ámbito lingüístico fomentó el interés por definir el fenómeno expresivo como medio de representación de la realidad. En este contexto, autores como Nelson Goodman y Arthur Danto, concibieron, en sus respectivos pensamientos, a la expresión como proceso de simbolización artístico. Ambos autores, que conjugaron en su obra la metodología analítica y la preocupación estética, contribuyeron a la legitimación de la teoría expresivista. A través de la interrelación de sus teorías se observa cómo Goodman sentó unas bases que serían recogidas y ampliadas posteriormente por Danto, para así conformar uno de los idearios más influyentes y representativos del arte contemporáneo.

**Palabras clave:** Arte; Danto; Expresión; Filosofía; Goodman

### **Abstract**

Philosophy, in response to a certain essentialist urge, has been compelled, throughout its history, to conceptualize or define complex terms such as art. One of the most accepted and well-founded theories in relation to this task is that which defines works of art as forms of expression. In recent centuries, expression has become a concept closely linked to artistic activity. The advent of analytical philosophy and its emphasis on the linguistic sphere fostered interest in defining the expressive phenomenon as a means of representing reality. In this context, authors such as Nelson Goodman and Arthur Danto, conceived, in their respective thoughts, expression as a process of artistic symbolization. Both authors, who combined analytical methodology and aesthetic concern in their work, contributed to the legitimization of expressivist theory. Through the interrelation of his theories, it is observed how Goodman laid the foundations that would later be taken up and expanded by Danto, in order to form one of the most influential and representative ideologies of contemporary art.

**Keywords:** Art; Danto; Expression; Philosophy; Goodman

### **Introducción. La expresión en la filosofía del arte**

En uno de los diálogos platónicos más estrechamente vinculados a la estética, Hippias se vanagloria ante Sócrates de no tener problema alguno en proporcionar una definición del esquivo y complejo concepto de lo bello. Ante tal alarde filosófico, Sócrates, cauto, responde “*Habla bajo, Hippias, por temor de irritar a lo bello que buscamos con tanto empeño*” (Platón 1871, 104). Este coloquio concluye con el célebre proverbio griego *χᾶλεπὰ τὰ καλὰ*, que recuerda la extrema dificultad que rodea a las cosas verdaderamente bellas o buenas. La discusión entre Hippias y Sócrates sobre la naturaleza de lo bello parece conducir a cierta aporía, otro término griego que, en este caso, se vincula a aquellas paradojas y conceptos extremadamente complejos, que parecen carecer de una explicación o definición lógica y precisa.

Existe, junto a lo bello, un selecto grupo de términos aporéticos entre los que se incluye el arte. A lo largo de la historia, ya desde el propio Platón, se han sucedido diferentes teorías y definiciones que han tratado de obtener una conceptualización certera y aclaratoria de la actividad artística. Y, sin embargo, la enorme variedad de propuestas presentadas por la filosofía no ha acabado por satisfacer tal demanda. Inmersa en este proceso de búsqueda esencialista del arte se halla la teoría expresivista,<sup>1</sup> aquella que postula al arte como, ante todo, la creación de formas expresivas que contienen un significado o un valor que, a través de la forma sensible de cada obra, es conducido desde el artista hasta el espectador.

Otro miembro de esta lista aporética lo encontramos en la expresión. Se trata de un concepto que cuenta con un complejo desarrollo en la filosofía y la estética y del cual tan sólo podremos concretar ciertos rasgos que, de una forma u otra, lo definen. Su origen etimológico nos proporciona un interesante hilo del que tirar. El término latino del que proviene, *expressio, expressionis*, alude a su condición de sacar hacia fuera algo interno, compartiendo raíz con otros verbos como “exprimir” (Souriau 1998, 555).<sup>2</sup> De esta forma, atendiendo a su etimología, la expresión se concibe como el proceso por el cual exprimimos nuestro

---

<sup>1</sup> Tomamos el término expresivismo del trabajo presentado por Gordon Graham en 2001 (“Expressivism: Croce and Collingwood”, en Beris Gaut y Dominic McIver Lopes, *The Routledge Companion to Aesthetics*, London y Nueva York, 2001).

<sup>2</sup> Concretamente, este término latino se forma a partir del supino *expressum* y el verbo *exprimere*. Ambos comparten el prefijo *ex-*, que indica separación del interior hacia el exterior, y *premere*, que indica la acción de apretar para favorecer esa extracción indicada por el prefijo.

interior para expulsar algún tipo de idea, sentimiento o emoción hacia el exterior (Henckmann y Lotter 1998, 96).

Uniendo esta base etimológica a las posteriores reflexiones que ha suscitado la expresión, no es aventurado lanzarse a una definición de este concepto como punto intermedio en una serie de binomios conceptuales. Las expresiones sirven de puente entre el interior de un ser y el exterior en el que se manifiesta, a la vez que interrelacionan lo subjetivo con lo objetivo, lo intelectual o sentimental con lo sensible o, siguiendo a Giorgio Colli, la carencia con la ganancia (Colli 1996, 51).<sup>3</sup> En todo caso, la expresión presenta cierto carácter transitorio, ocupando un lugar privilegiado en el limbo existente los seres humanos, nuestros pensamientos y el mundo que nos rodea, acercando los conceptos que conforman dichos binomios.

Este compendio de planteamientos relativos a la naturaleza expresiva se constituye como una especie de rastreo, en la historia de la filosofía, de varias concepciones que han gozado de cierta aprobación y un amplio desarrollo. Sin embargo, la elección de tales posicionamientos ha de comprenderse como un marco teórico apropiado para situar, más adelante, las teorías de Nelson Goodman y Arthur Danto, encontrando en ellas sus similitudes y posibles incongruencias. No debe confundirse, pues, con un trabajo que desarrolla una caracterización personal de la expresión en el arte, sino más bien como un estudio que aspira a mostrar las relaciones entre las teorías de estos dos autores.

El segundo aspecto de capital importancia perteneciente a la expresión es su naturaleza comunicativa y reveladora. Si aceptamos la expresión como la aparición – o revelación – exterior y sensible de procesos internos psíquicos o espirituales, no podemos obviar ese papel comunicativo que *A* expresa hacia un receptor *B*. Y, precisamente, este receptor, como segundo miembro de la comunicación, es el que debe asumir la forma expresiva en cuestión para así hallar su significado mediante un proceso interpretativo. El esquema lógico al que nos enfrentamos sería el siguiente: *A* expresa *x* a *B*, que debe interpretar *x* para

---

<sup>3</sup> Giorgio Colli (1917-1979) fue un influyente filósofo, historiador de la filosofía y filólogo italiano cuya obra teórica ofrece una riqueza reflexiva y filológica indiscutible. *Filosofia dell'espressione*, (1969), es una invitación a repensar algunos de los temas más discutidos en la filosofía occidental, entre ellos la expresión. Colli disecciona este concepto en dos elementos fundamentales: la carencia, por la cual una expresión se desvela de manera incompleta, incitando a la interpretación de un receptor para ser completada, y la ganancia, como la adquisición en la “representabilidad” respecto a lo expresado, aquello que equilibra la carencia y dota a la expresión de una materialización sensible.

captar un significado y. En estos términos, *x* se revela como una especie de forma jeroglífica que revela cierto matiz enigmático de las expresiones (Oyarzún Peña 1958, 56). Este aroma de misterio deriva, por supuesto, de la vinculación expresiva a lo abstracto, a un interior subjetivo que no se compone de objetos materiales o acontecimientos fácticos, sino de ideas, emociones o sentimientos.

Todos estos aspectos convierten a la expresión en un concepto idóneo para ser aplicado al arte y el lenguaje, dos ámbitos que se sitúan, precisamente, entre el sujeto y el mundo, y que suponen, quizás, los dos medios comunicativos más eficaces propios del ser humano. Las obras de arte, de este modo, pueden ser concebidas como formas expresivas que un artista extrae de su interior para proyectarlas hacia una comunidad de espectadores artísticos. En base a todo ello, comienza a conformarse lo que ya hemos denominado como la teoría expresivista del arte.

Para comprender verdaderamente el papel de la expresión en la filosofía del arte, debemos remontarnos al siglo XVIII, centuria en la que el pensamiento artístico alcanza uno de sus hitos más significativos y trascendentales. Immanuel Kant se encargó, en su *Crítica de la facultad de juzgar*, de proponer una lectura novedosa respecto a la actividad artística, separándola de la norma y la razón para dar entrada en ella a ciertas capacidades imaginativas y sentimentales que atesora el artista como genio creador. Una consecuencia de estos planteamientos fue la separación del arte de su tradicional paradigma mimético y representacional, introduciendo un componente creativo, comunicativo y expresivo a través de unos artistas que, desde entonces, deben proponer algo más que una copia o representación de la naturaleza.

Estos planteamientos kantianos encontraron una continuidad en la filosofía idealista alemana. Personalidades como Schiller, Schelling, Friedrich Schlegel o el mismo Hegel otorgaron a las obras de arte un papel revelador de las nociones espirituales más ocultas e internas de la humanidad.<sup>4</sup> El paradigma expresivo, desde su lugar intermedio entre un “mundo inteligible” y un “mundo sensible”, comenzaba a desbancar

---

<sup>4</sup> Todos estos autores encontraron en el arte un posible medio para llegar al conocimiento ideal, suprasensible y único verdadero para ellos, a la par que una actividad reveladora del interior espiritual del sujeto y la sociedad. Schiller vio en la educación estética el proceso idóneo para alcanzar una sociedad ideal. Schelling convirtió al arte en la tarea filosófica más elevada, encargada de universalizar las reflexiones subjetivas de la filosofía; Friedrich Schlegel abogó por la llegada de un arte romántico orientado a la libertad, la reflexión y el devenir espiritual de la humanidad; Hegel, por último, entendió la obra de arte como manifestación sensible de la idea, y al arte mismo como el primer momento de su fenomenología del espíritu.

paulatinamente a la anterior teoría representativa y mimética del arte. Dicho desarrollo filosófico vino de la mano de una evolución de las formas artísticas que, desde el romanticismo, el impresionismo o el postimpresionismo – y todavía más con la aparición vanguardista – abogaron por la ruptura de la representación tradicional en favor de la creación de nuevas obras expresivas, que trataban de encontrar en sus formas una inspiración más allá de la referencia que le ofrecía el mundo natural.<sup>5</sup>

El siglo XX trajo consigo, no sólo una proliferación de lenguajes creativos inédita hasta el momento, sino también un excepcional pluralismo teórico. Es entonces cuando la expresión se convierte en un concepto capital para la filosofía del arte, en base al cual varios autores consolidarán lo que venimos nombrando como la teoría expresivista del arte. Tolstói, quien se convertiría en uno de los grandes representantes de esta vertiente, retoma ciertas tesis idealistas para plantear su teoría artística del contagio, mediante la cual defiende la capacidad expresiva de unas obras de arte que funcionan a modo de vehículos expresivos capaces de transportar una idea, emoción o sentimiento desde la subjetividad del artista creador hasta la experiencia estética del espectador. Benedetto Croce, por su parte, asume la naturaleza expresiva del arte como fuente de conocimiento intuitivo, desechando su valor material, utilitario o moral y abogando por una consideración expresiva y simbólica de sus manifestaciones. Por último, Collingwood nos aporta una visión un tanto diferente del papel de la expresión en el arte, ubicado en el propio proceso creativo como método de una auto-exploración subjetiva por parte del artista, quien no sólo accede a sus emociones internas, sino que tiene la capacidad de ofrecérselas sensiblemente a una selecta comunidad cultural que las comparte, actuando el artista como una especie de portavoz espiritual de un pueblo (Castro 2017, 431-440).

A través de esta breve síntesis del pensamiento de los más relevantes autores de la teoría expresivista, podemos concretar en qué circunstancias llegará tal posicionamiento filosófico-artístico al contexto anglosajón de la segunda mitad del siglo XX, escenario en el que Goodman y Danto elaborarán sus sistemas filosóficos. Una vez erigida la expresión

---

<sup>5</sup> El éxito de la teoría expresivista se aprecia en su capacidad para denominar y clasificar estilos o lenguajes artísticos concretos. No es casualidad que la primera mitad del siglo XX, momento de la consolidación teórica expresivista, nos haya legado el expresionismo, movimiento cultural que abarcó las más diversas artes, desde la pintura de Munch o Kirchner al cine de Fritz Lang o Murnau. Más adelante, Estados Unidos tomaría esta denominación para apropiarse del término “expresionismo abstracto”, y con él designar a un grupo de artistas como Pollock, Rothko o de Kooning.

artística como una manera privilegiada de mostrar el interior del ser humano y de representar el mundo, estos autores la convirtieron en un concepto capital para sus idearios filosóficos, los cuales presentan una interesante interrelación.

### **La expresión en el pensamiento de Nelson Goodman**

Goodman es uno de esos pensadores más afanados en explicar la manera en la que el sujeto se relaciona con el mundo, que el mundo en sí mismo. Ello hace que deba atender a la necesidad filosófica de encontrar mecanismos capaces de mediar entre la capacidad racional o intelectual del sujeto y la realidad empírica que le rodea. Su pertenencia a la corriente filosófica analítica le brindó el lenguaje como primera posibilidad para ejercer tal labor. Sus profundos vínculos con el mundo del arte acabarían por presentarle la segunda.<sup>6</sup> Lenguaje y arte son, para Goodman, dos medios capaces de organizar la experiencia y, no sólo de articular nuestro conocimiento del mundo, sino de crear mundos,<sup>7</sup> compartiendo esa posición intermedia que hemos aplicado anteriormente a la expresión.

Bajo estos parámetros, el arte se constituye como un sistema de representación que la humanidad emplea para conocer el mundo y clasificar sus experiencias. Sin embargo, la amplitud formal y conceptual que ha alcanzado este término a lo largo de la historia dificulta la clasificación de sus tan diversas manifestaciones bajo unas mismas reglas o modos de presentación sensibles. Goodman llama “simbolización” al proceso mediante el cual el arte crea otros mundos mediante la elección de unas u otras formas artísticas (Goodman 1990, 88). Un retrato de Rembrandt, un paisaje de Friedrich, una caricatura de Daumier o un *ready-made* de Duchamp, a pesar de formar todos ellos parte del sistema simbólico artístico, no pueden definirse bajo los mismos términos. Es por ello que “*aunque el arte se refiera al mundo de una manera típicamente no denotativa, comparte con el lenguaje la capacidad de expresar y ejemplificar nuestros más diversos puntos de vista*” (Liz 1993, 183).

¿De qué procedimientos podría valer el arte para mostrarnos puntos de vista no denotativos del mundo? Tan sólo tendremos que acudir a la controversia en torno a las transformaciones artísticas de los siglos

---

<sup>6</sup> Estos lazos artísticos provienen de sus estudios de bellas artes en Harvard, su labor como director de una galería de arte en Boston o sus nupcias con la pintora Katharine Sturgis.

<sup>7</sup> Goodman, en *Ways of Worldmaking*, explica el conocimiento como un conjunto de procesos que organizan y clasifican la experiencia a través de la construcción de mundos. Lenguaje, filosofía o arte son los medios simbólicos más eficaces en la creación de nuevos mundos.

XVIII y XIX, a ese momento en el que el arte y la estética se debaten entre el antiguo paradigma representativo de raíz mimética y la apuesta por una nueva orientación expresiva del arte. Representación y expresión son los modos de simbolización más característicos del arte, y será en su distinción donde descubriremos qué es exactamente la expresión para Goodman.

La representación es el modo de simbolización con el que el arte da sus primeros pasos, su concepto legitimador y, aparentemente, su *ethos*, su finalidad. Las esculturas clásicas, los paisajes flamencos medievales, los retratos renacentistas o las escenas costumbristas del barroco se rigen, ante todo, por su relación representativa con la realidad, aunque puedan albergar otros muchos rasgos simbólico-semánticos. Esta relación ha sido entendida tradicionalmente como una relación mimética, la cual justifica o juzga las obras de arte en tanto que representaciones más o menos parecidas a la realidad. Sin embargo, Goodman sustituye la semejanza, como criterio esencial de la representación, por la denotación: “*La teoría de la representación como copia queda descartada de entrada, ya que le es imposible especificar qué es lo que debe ser copiado*” (Goodman 2010, 24). El dibujo que un niño de preescolar realiza de un limón representa ese limón tanto como podría hacerlo Sánchez Cotán en uno de sus bodegones, a pesar del abismo mimético existente entre ambas representaciones. La denotación se produce al emplear la imagen de ese limón como símbolo de la fruta real, ubicándose en el papel o lienzo en lugar de su referente natural. De hecho, la pintura de un limón de Sánchez Cotán se parecerá siempre más al dibujo infantil que a la fruta. Goodman lo explica de la siguiente forma: “*Una pintura de Constable del castillo de Marlborough se parece más a cualquier otro cuadro que al castillo en cuestión*” (Goodman 2010, 20).

Este mismo ejemplo del niño y Sánchez Cotán nos lleva al siguiente aspecto decisivo para comprender la esencia representativa. Dejando a un lado las limitaciones técnicas del primero frente al virtuosismo del artista español, sus representaciones, al no suponer una copia de la realidad, deben ser apreciadas como la manera en la que cada uno concibe y elige simbolizar esa realidad. Las representaciones, en estos términos, son la consumación de nuestra interpretación de fenómenos del mundo real. El propio Goodman, en *Languages of Art*, se reafirma en esta tesis cuando expresa: “*Al representar un objeto, no copiamos dicha interpretación; la consumamos*” (Goodman 2010, 19). Las obras de arte, inscritas bajo el paradigma representativo, suponen una especie de reflejos a través de los cuales podemos aproximarnos a la manera particular en la que un artista, un estilo o una época interpretan el mundo.

El procedimiento representativo triunfa cuando existen referentes reales, empíricos o formales, a los que la representación puede acogerse. Sánchez Cotán representa un limón en su naturaleza muerta, al igual que Bernini representa a Santa Teresa de Jesús en su célebre escultura o Velázquez representa la rendición de Breda en uno de sus lienzos. Aplicada a objetos, personajes, fenómenos y acontecimientos, la representación es factible, tiene sentido. Pero su extensión se complica cuando remitimos a conceptos abstractos como sentimientos, emociones o valores morales. Para Goodman, realizar afirmaciones del tipo “x representa tristeza” o “y representa libertad”, supone caer en una profunda equivocación. Ello equivaldría a afirmar que una obra de arte puede ser alegre o triste de manera denotativa y literal. Allí donde la representación se vuelve difusa o problemática hace su entrada la expresión, encargada de dotar a las obras de arte de una riqueza mayor o diferente a la de sus lazos denotativos con el mundo (Olvera Mateos 2016, 117-120). La expresión, restringida a esos valores abstractos, impregna al arte de una naturaleza ejemplificadora y, a la par, metafórica (Goodman 2010, 87).

La ejemplificación constituye otro modo de simbolización a partir del cual se parte del referente para tomar alguna(s) de sus propiedades y referirla(s) en la ejemplificación consumada. Tendremos, así, un procedimiento que invierte el esquema representativo (Goodman 2010, 70). En este caso, el símbolo posee y referencia a aquello que simboliza, o al menos a alguna de sus propiedades, y se constituye como una muestra. Supongamos que Duchamp, desesperado ante los elogios estéticos de su controvertido urinario, abandona el arte para dedicarse a la fontanería. A su taller acude un sujeto inmerso en la reforma del baño de su hogar, hecho ante el cual el *marchand du sel* le facilita una serie de pequeñas piezas de diferentes tipos de porcelana para que el comprador elija la que desee. Cada una de esas piezas suponen una muestra de los diferentes inodoros disponibles que le son ofrecidos, son ejemplificaciones de los mismos en tanto en cuanto los sustituyen mediante la muestra de una de sus propiedades, en este caso su material. De la misma manera, podemos virar hacia símbolos un poco más complejos y aceptar que, si Ghirlandaio colocó un ciprés en el fondo de su lienzo *Anciano con su nieto*, lo hacía con el fin de simbolizar, de ejemplificar, la inmortalidad, teniendo en cuenta la longevidad de estos árboles.

La ejemplificación permite, además, la introducción en el arte de predicados metafóricos, como en el caso del ciprés, y no sólo literales, como ocurría con las muestras de porcelana de la fábrica fontanera de Duchamp. Cuando la metáfora entra en escena en la expresión artística, el proceso se complica. Comprender una denotación, una representación,

exige competencias literales más o menos al alcance de cualquier sujeto. Comprender una metáfora requiere ya una labor interpretativa, esto es, contar con una serie de conocimientos culturales o con cierta familiarización con los contenidos de dicha metáfora, para poder interpretarla correctamente. Comprendemos fácilmente la ejemplificación material de las muestras de porcelana, pero no así la naturaleza metafórica del ciprés, que nos exige conocer, como mínimo, la propiedad longeva de esta especie o su vinculación simbólica con la inmortalidad. Esta vertiente cultural de la metáfora y su interpretación en las obras de arte aparece, además, ligada a la noción goodmaniana del estilo, entendido como la elección consciente de un artista, situado histórica y culturalmente, entre varias alternativas de simbolización. Es una especie de firma que porta la obra de arte y que nos ayuda a comprender el mundo que nos presenta: *“El estilo consiste, básicamente, en aquellos rasgos del funcionamiento simbólico de una obra que son característicos de un autor, un periodo, un lugar o una escuela”* (Goodman 1990, 60).

Así, la expresión se erige como la ejemplificación metafórica de ideas, emociones, sentimientos o valores – de carácter abstracto – en formas sensibles que necesitan ser interpretadas por un espectador, el cual estará más cercano a lograr una comprensión expresiva acertada cuanto más familiarizado esté con el estilo y el mundo que aparece en una obra de arte.

Siguiendo a Goodman, debemos enfrentarnos a las obras de arte teniendo en cuenta el dinamismo de la experiencia estética, que exige nuestra interpretación de sistemas simbólicos. En cierto sentido, “leemos” las obras de arte y ello nos obliga a diferenciar sus propiedades representativas de las expresivas – *“Entre las innumerables propiedades que posee un cuadro, la mayoría de las cuales suelen ser ignoradas, el cuadro expresa sólo aquellas propiedades metafóricas a las que se refiere”* (Goodman 2010, 87) –. Las obras de arte, como medios simbólicos, deben regirse por, al menos, uno de los tres modos de simbolización tratados hasta el momento – representación, expresión o ejemplificación – sin que ello suponga que cualquier objeto que los incluya adquiera un status artístico.

### **La expresión en la filosofía del arte de Arthur Danto**

La distinción entre los objetos no artísticos y las obras de arte con la que concluíamos el anterior apartado es el *latemotiv* de la filosofía del arte de Arthur Danto. Este autor, que comienza su actividad filosófica, al igual que Goodman, ligado a las corrientes metodológicas y reflexivas analíticas, da un giro radical a su pensamiento en abril de 1964, cuando

sufre, en palabras del profesor García Leal, una “*intoxicación filosófica*” (García Leal 1999, 72) al toparse con *Brillo Box*, obra de Andy Warhol. La indiscernibilidad perceptiva que esta obra tenía con su homólogo comercial y cotidiano, una caja de jabones industriales que se vendía en los supermercados, obligó a Danto a buscar en la filosofía la respuesta al por qué uno de estos homólogos gozaba de un status artístico, mientras que el otro permanecía en el reino de la realidad cotidiana o comercial. *Brillo Box* no solo formulaba adecuadamente la pregunta sobre cuál es la verdadera naturaleza del arte, sino que también suponía la declaración del fin del arte tal y como lo conocemos, ya que sus obras podían presentar desde entonces las mismas formas que las del mundo no artístico (Danto 1999, 139). Esta obra empuja a Danto a elaborar todo un pensamiento filosófico destinado a diferenciar al arte de la realidad. La expresión, veremos, será uno de tantos conceptos válidos para explorar dicha diferencia.

La obra de Danto, a pesar de ese “giro artístico” que le provocó la escultura de Warhol, se encuentra enmarcada por una metodología cercana a los estudios lingüísticos de la filosofía analítica, de la cual Goodman, precisamente, es su principal referente. Esta cercanía para con el lenguaje le llevará a concebir las obras de arte como formas de comunicación o, más bien, como vehículos semánticos alternativos a las proposiciones lingüísticas. Ello provoca que desarrolle un profundo interés por conceptos como la metáfora o la expresión. Sin embargo, para abordar el significado que la expresión tiene en el grueso de la obra dantiana debemos aceptar que este consta de diferentes enfoques, dispersos en varios de sus escritos.

En 1981 Danto publicó *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, una obra que supuso una respuesta crítica a la tesis wittgensteniana de la imposibilidad – y falta de necesidad – de proporcionar una definición esencialista del arte (Pérez Carreño 1996, 113). En ella, proponía una primera definición de las obras de arte como significados encarnados, tesis que trajo consigo la enumeración de una serie de rasgos definitorios de las obras de arte (identificación, interpretación, intencionalidad, representación, etc.). Pero, al igual que Goodman había propuesto varios modos de simbolización del mundo, algunos de los cuales se encontraban en la creación artística, Danto tratará de hallar aquellos términos o elementos que determinen la particularidad de las representaciones artísticas con respecto a otros vehículos de representación. Es entonces cuando nos presenta los llamados rasgos pragmáticos o “de coloración” de la obra de arte, aquellos que le proporcionan un carácter o personalidad a cada obra y que contribuyen a la formación de una definición artística (Danto 2002, 236).

Uno de ellos es la metáfora, que, según Danto, constituye el elemento retórico del arte, a través del cual el artista orienta el efecto que la obra tendrá en el espectador. De hecho, para Danto, comprender una obra de arte es captar la metáfora que se presenta de manera semioculta mediante ese efecto que la propia obra nos transmite (Danto 2002, 248). El estilo es otro de estos rasgos, en este caso el encargado de establecer lazos entre el artista y la representación, muy en la línea de Goodman. Configura la presentación sensible de una obra de arte ante un público, adoptando una forma determinada en función de las características socioculturales bajo las que nace. A medio camino entre la metáfora y el estilo, nos topamos con la expresión, un término que se erige como “*el más adecuado al concepto de arte*” (Danto 2002, 239).

Danto, siguiendo, en cierta manera, los pasos de Goodman, abogaba por una actividad artística capaz de traspasar los límites de la mera representación, para así adentrarse en la región expresiva. Las obras de arte, entendidas como representaciones, suponen a la par la expresión de un punto de vista, de una manera de ver el mundo por parte del artista. Por ello, Danto acepta la concepción filosófica más extendida de la expresión, al concebirla como una especie de exteriorización, por parte del artista, de su interior subjetivo y su forma de experimentar el mundo, compartiendo esta subjetividad a través de la vertiente expresiva de la obra de arte en la metáfora que alberga, todo ello acompañado de un estilo que contribuye formalmente en la presentación sensible del objeto artístico. Noël Carroll ofrece una perfecta síntesis de la relación entre estos tres términos: “*Las metáforas que encarnan los puntos de vista expresados por la obra de arte articulan el estilo de estar en el mundo del artista*” (Carroll 2012, 126). No resulta extraño, pues, que autores como Diarmuid Costello definan a Danto como un teórico expresionista del arte.<sup>8</sup>

Vale la pena, creemos, ilustrar de alguna manera estos conceptos, aparentemente tan abstractos, que constituyen los rasgos pragmáticos o individualizadores de las obras de arte, y qué mejor ejemplo, si nos adentramos en el pensamiento dantiano, que el que nos proporciona *Brillo Box*, obra con la que Warhol, según Danto, puso patas arriba toda la

---

<sup>8</sup> Costello, en “Danto and Kant: together at all?”, defiende el carácter expresionista de las teorías estéticas de Kant y Danto. Respecto a este último, aprecia el elemento expresionista en la consideración dantiana de las obras de arte como encarnaciones de los estados mentales del artista. Se centra fundamentalmente en la concepción que Danto expone acerca de la naturaleza metafórica del arte, entendiendo la metáfora como una manera de ver el mundo que el artista ofrece en sus obras.

historia del arte – proclamando su final–.<sup>9</sup> Más allá de nuestro acuerdo o desacuerdo con los planteamientos que Danto presenta acerca de las diferencias ontológicas entre la obra de Warhol y la caja de jabones comercial diseñada por James Harvey, resulta interesante exponer cómo actúan estos elementos pragmáticos para dotar a la primera de un status artístico frente al rango “banal” o “cotidiano” del producto diseñado por Harvey. De este último, Danto no ofrece mucho más que explicaciones estéticas sobre sus aspectos formales (color, líneas, disposición, etc.). Se trata de un mero objeto diseñado para fines útiles y comerciales que no encarna significados más allá de su uso cotidiano y venta al público. Podríamos llegar a considerar esta caja de jabones como una mera representación, en opinión de Danto. *Brillo Box*, por el contrario, cuenta con una serie de elementos diferenciadores entre los cuales se encuentran la metáfora, la expresión y el estilo. La metáfora, como presentación parcial de un significado que orienta el efecto suscitado en un espectador, no aparece en la caja de Harvey, que no necesita más efecto o significado que su comercialización y uso. Warhol, sin embargo, consciente de la preexistencia de esta caja, crea una obra de arte que revela estructuras internas de la actividad artística en su confrontación con la realidad: “*La obra reivindica su exigencia con una descarada metáfora: la caja de Brillo como obra de arte*” (Danto 2002, 295). Su metáfora reside en presentar el problema de la indiscernibilidad entre arte y realidad para plantear filosóficamente la pregunta sobre la verdadera esencia atemporal del arte. Para que esta metáfora sea captada sensiblemente, Warhol se vale del estilo de la propia caja de Harvey, un estilo que habla de una época y una cultura muy concretas, que podríamos identificar como la cultura comercial “pop” de los años sesenta estadounidenses, donde predominaban las formas publicitarias de colores estridentes, líneas llamativas y rasgos identitarios nacionales. Por último, esa metáfora es presentada por Warhol, en opinión de Danto, como una expresión de su punto de vista sobre la situación del arte de su momento, una manera de ver cómo el mundo del arte posibilita la entrada en sus fronteras de los

---

<sup>9</sup> Danto entiende la historia del arte como, por un lado, un proceso de autoconocimiento, siguiendo cierta estela hegeliana. En ese proceso, el arte va despegándose de aspectos como la mímesis o el formalismo hacia su definición filosófica. Por otro lado, concibe esta historia como una progresiva emancipación del yugo al que la filosofía había sometido al arte, limitando su alcance a la mera copia de la realidad, a la belleza, a su capacidad narcótica, etc. *Brillo Box* culmina el autoconocimiento formulando adecuadamente la pregunta sobre la naturaleza filosófica del arte. Además, al liberarse del yugo filosófico, permite a las obras de arte ser libres de adquirir la forma que deseen, sin tener por qué acogerse a un único relato legitimador.

objetos más banales. *Brillo Box* consigue, de esta manera, expresar aquello que metaforiza.

Más allá de esta primera conceptualización que Danto ofrece acerca de la expresión y su papel en la actividad artística, el continuo posicionamiento histórico-narrativo con el que desarrolla su filosofía del arte le obliga, en cierto modo, a ligar la expresión a un momento determinado de su narrativa histórico-artística.<sup>10</sup> En este caso, volvemos a acercarnos al debate filosófico que, desde los siglos XVIII y XIX se había instaurado en el arte entre los paradigmas representativo y expresivo. Danto considera esta época como un período de crisis para la fiabilidad mimética, que estaba permitiendo la entrada de cierta distorsión de la copia natural por medio de los nuevos parámetros estéticos y formales del romanticismo y, especialmente, el postimpresionismo. A ello se le unió el hecho de que se había alcanzado la copia más exacta posible de la realidad con la invención de la fotografía y el cine. Es por ello que el mundo del arte se vio obligado a acometer un importante giro hacia los predicados expresivos. De la imitación, se pasaba a la creación expresiva de nuevas formas – proyectando en ellas puntos de vista o visiones del mundo particulares –, y las similitudes con la realidad dejaban paso a las discrepancias expresivas (Danto 2013, 57). Según Danto, los artistas, intencionadamente, dejaban atrás la representación de escenas como *El juramento de los Horacios* de David, regida por sus equivalencias perceptivas con elementos de la realidad, garantizando una identificación mimética y sensible, para apostar por obras como *Trigal con cuervos* de Van Gogh, en las que el artista expresa una manera de pensar y ver el mundo sobre aquello que representa, sin dejarse guiar únicamente por una relación mimética.

Todo ello no supone la eliminación del elemento representativo en el arte, sino más bien la pérdida de su inequívoca hegemonía (Rollins 2006, 107). Los predicados representativos, desde entonces, pueden aparecer junto a otros predicados, por ejemplo, expresivos: “*De acuerdo a ella, los artistas en cuestión tendrían que ser entendidos no como [artistas] imitando sin éxito formas reales, sino como [artistas] exitosamente creando nuevas formas, tan reales como las formas que el arte más*

---

<sup>10</sup> Arthur Danto desarrolla su lectura autocognoscente de la evolución histórica del arte en *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* (1996). El arte, primeramente, persiguió la copia de las apariencias naturales, rigiéndose por un relato mimético. Tras la llegada de la fotografía y el cine tomó la vía del formalismo greenbergiano, de una crítica del arte puro en la que cada género pretendía desprenderse de sus rasgos externos y exaltar aquellos que le definen. Por último, la ya mencionada *Brillo Box* dio paso al estadio posthistórico del arte.

*antiguo había pensado, en sus mejores ejemplos, estar imitando creíblemente”* (Danto 2013, 57). Así, la incorporación de predicados expresivos supone un paso más en el desarrollo autocognoscente del arte hacia la libertad formal.

Abordadas las perspectivas pragmática e histórica de la expresión en el arte, Danto pasó, en sus últimas obras, a definir las obras de arte como expresiones simbólicas en sí mismas. Para Danto, el mundo está repleto de manifestaciones que, para comprenderlas, requieren de una explicación denotativa o descriptiva. Por el contrario, las expresiones simbólicas – las obras de arte – son entes más complejos que acogen en su seno razones, ideas, sentimientos y rasgos de la personalidad de su creador, que tan sólo pueden comprenderse bajo un código sociocultural determinado y que requieren de la participación activa del receptor mediante su interpretación (Danto 2003b, 65-72). Además, su vínculo al artista y a una comunidad cultural de entendedores, dota a las obras de cierto carácter intersubjetivo y, a la par, convierte al creador en una especie de “genio” capaz de presentar otros mundos en nuestro mundo cotidiano, permitiendo conocer, no sólo esos mundos alternativos, sino también el nuestro. Las obras de arte se convierten, pues, en materializaciones expresivas que dotan a manifestaciones de un nuevo significado simbólico, de una nueva existencia: *“Una expresión simbólica implica un mundo en el que ella sea, por el contrario, una manifestación. La expresión simboliza la realidad en que habría sido una manifestación o un mero signo si lo real fuera ese mundo en lugar de éste”* (Danto 2003b, 68).

Si nos acogemos al ideario dantiano, podríamos aplicar el término “manifestación” a los objetos naturales o, incluso, a aquellos fabricados por el hombre sin fines artísticos. Una silla, un árbol, una lata de sopa Campbell o, incluso, una caja de jabones industriales de la marca Brillo, son manifestaciones cuya comprensión se rige por su descripción, definición, utilidad o la experiencia sensible que nos proporcionan. Sin embargo, un cuento de Poe, una sinfonía de Berlioz o una obra de Warhol están repletos de ideas, sentimientos y fenómenos subjetivos que se exteriorizan mediante la capacidad artística expresiva de presentarnos nuevos mundos, susceptibles de ser interpretados bajo ciertos condicionamientos socioculturales y de nuestros códigos semánticos: *“Distinguir entre expresiones simbólicas y manifestaciones requiere que reconozcamos cómo las primera demandan una interpretación casi del tipo de interpretaciones que exigen las obras de arte. una manifestación meramente requiere una explicación”* (Danto 2003b, 67).

Así, Danto nos proporciona una lectura más plural – lo cual no supone que sea más correcta o completa – que la de Goodman. No

obstante, no se separa esencialmente de sus concepciones más genéricas o definitorias. Si aunamos en una misma reflexión las dimensiones pragmática, histórica y simbólico-material que Danto otorga a la expresión, podemos considerar a esta como una propiedad comunicativa e intencional de las obras de arte, entendidas como entes vinculados al artista y el espectador y permitiendo igualmente la identificación e interpretación de nuestro mundo y de otros mundos que son traídos ante nosotros.

### **De Goodman a Danto: el papel de la expresión en la actividad artística**

Afirma Lydia Goehr, en la última gran publicación dedicada a Arthur Coleman Danto,<sup>11</sup> que el autor norteamericano se ha constituido, por méritos propios, como una de las cuatro personalidades filosóficas titánicas del sistema de pensamiento anglosajón en los últimos tiempos. Junto a él, comparten este rango los nombres de Richard Wolheim, Stanley Cavell y Nelson Goodman (Goehr 2022, 1).<sup>12</sup> Si bien se podrían establecer innumerables lazos entre los idearios de estos cuatro pensadores, es entre los sistemas de Goodman y Danto donde hallaremos un mayor número de posibles analogías e influencias. Danto, en su intento por lograr establecer una filosofía de la representación férrea y sin fisuras, se ve abocado a recurrir a los pensamientos de otros eminentes autores de la historia de la filosofía. Especialmente en sus reflexiones artísticas, Danto tomará diferentes tesis de pensadores de la talla de Descartes, Kant, Hegel, Nietzsche o Sartre. Sin embargo, su tradicional adscripción a la filosofía analítica le “obligaba”, en cierta medida, a fijar sus miras en autores de metodología o perspectiva analítica que hubiesen tratado el lenguaje y su relación representativa con el mundo. Si bien podría haberse visto influenciado por pensadores de corte pragmatista, las inquietudes estéticas que rápidamente se despertaron en su mente tras la revelación de *Brillo Box*, le empujaron a la lectura de Goodman, el autor que había desarrollado, quizás, las obras más interesantes relativas a la estética dentro del marco analítico.

Danto, quien no compartía enteramente el pensamiento estético goodmaniano, sí que tomó alguna de sus premisas fundamentales, tales como la consideración del arte – y el lenguaje – como sistemas de

---

<sup>11</sup> *A Companion to Arthur C. Danto*, editada por Jonathan Gilmore y Lydia Goehr, publicada en abril de 2022.

<sup>12</sup> Stanley Cavell (1926-2018) fue un filósofo estadounidense que aúna en su obra rasgos de la filosofía analítica y de la continental. Destacó como estudioso de autores como Wittgenstein o Nietzsche. Wolheim (1923-2003) es otro autor que podría insertarse en la lista de los teóricos expresivistas del arte. Además, fue un importante comentarista y crítico de la obra de Danto.

representación y modos de simbolización de la realidad. Estas consideraciones representativo-simbólicas empujaron a uno y otro a adoptar cierta postura expresivista – y, con ello, aceptar gran parte de la tradición filosófica ligada a la expresión – en sus postulados estéticos. Esta postura parte de una base que, en ambos autores, parece innegociable. Las obras de arte son formas de ver el mundo materializadas por un artista gracias al procedimiento expresivo. Goodman aclara este planteamiento relacionando la expresión con fenómenos intangibles como las ideas, las emociones o los sentimientos, otorgando a la obra de arte la capacidad para extralimitarse con respecto a la realidad material denotativa e ir un paso más allá hacia el interior espiritual y subjetivo del artista. Danto, por su parte, continúa esta línea de pensamiento al afirmar que el arte constituye una exteriorización de las formas de ver y experimentar el mundo de un artista, convirtiendo a la expresión en un elemento pragmático y específico de las obras de arte frente a otro tipo de representaciones.

Todo parece girar, pues, en torno a la dualidad entre dos conceptos a los que recurren ambos pensadores para diferenciar los modos de simbolización de la realidad. Goodman contrastó, como anteriormente exponíamos, la simbolización denotativa – la representación – y la ejemplificación metafórica – la expresión –. La representación denotativa, afirma Goodman, es aquella vinculada de un modo más directo e inequívoco con la realidad sensible, aquella por la cual el ser humano categoriza simbólicamente los objetos de la realidad y los acontecimientos. Evidentemente, un bodegón o un cuadro de batalla albergan esta relación denotativa con la realidad, pero, en tanto que representaciones artísticas, ostentan algo más, una naturaleza expresiva que proviene del hecho de que las realidades simbolizadas han sido creadas, artísticamente, por un sujeto y, por lo tanto, su forma habría sido determinada por la manera en la cual ese sujeto ve y experimenta el mundo. La expresión metafórica, así, tiene una menor carga literal con respecto a la representación: *“En lo que se refiere a un cuadro puede decirse que literalmente posee un color gris, que realmente pertenece a la clase de cosas grises, pero sólo puede decirse que posee tristeza o pertenece a la clase de cosas que se sienten tristes metafóricamente”* (Goodman 2010, 58).

Danto explica este fenómeno – igualmente desde una perspectiva expresivista – en su compilación de ensayos *The Body, Body Problem*, donde se pregunta cómo es posible que el cuerpo humano, que ha experimentado escasos cambios físicos en los últimos siglos, haya contado con representaciones tan diferentes en el arte y la cultura (Danto 2003a,

21).<sup>13</sup> De nuevo volvemos a toparnos con una explicación de orientación subjetiva y, casi podríamos decir, histórica o contextual, más que relativa a la naturaleza objetiva. Los cambios en las formas de representar el mundo responden más a la manera en la que experimentamos ese mundo que a los cambios que este experimenta.

La diferenciación establecida por Goodman entre denotación y expresión encuentra una interesante analogía con la que Danto propone entre manifestaciones y expresiones simbólicas. Las manifestaciones son aquellas que nos dicen algo sobre el mundo de una manera directa e intelectualmente no exigente. Es decir, requieren de explicaciones al alcance de cualquier raciocinio acogido a unos mínimos culturales. Retomando el anterior ejemplo del ciprés, su manifestación es perfectamente asequible para el conocimiento humano por su naturaleza objetiva, que tan sólo exige cierta familiarización son las especies arbóreas. Las expresiones simbólicas, sin embargo, constituyen un campo mucho más amplio, que acoge en sus significaciones aspectos como sentimientos, razones o ideas regidas por un código cultural concreto – algo que ocurre en la simbolización metafórica de la longevidad y la muerte por parte de los cipreses –. De esta forma, tanto el binomio propuesto por Goodman en cuanto a los modos de simbolización de la realidad, como el que expone Danto en cuanto a los diferentes tipos de representaciones, son una cuestión de la participación efectiva de uno o más mundos. La representación denotativa goodmaniana, al igual que la manifestación dantiana, requieren de la presentación de los elementos y fenómenos de un mundo, en este caso, del mundo real (Lavagnino 2015, 40). Por el contrario, las ejemplificaciones metafóricas de Goodman y las expresiones simbólicas de Danto exigen la confluencia de ese primer mundo real, empleado como referente objetivo, con el mundo creado en la obra de arte. De hecho, el propio Danto afirma que sus expresiones simbólicas se caracterizan por la presentación de un fragmento de otro mundo, creado por el artista, en el nuestro (Danto 2003b, 68).

Al abordar esta tesis nos topamos con otro elemento compartido en Danto y Goodman y en sus consideraciones expresivas sobre el arte, que está en la concepción de la actividad artística como un medio de

---

<sup>13</sup> *The Body, Body Problem* (1999) gira en torno a la capacidad representativa del ser humano, entendido como *ens representans*. Uno de los problemas filosóficos que trata es la cuestión de los continuos y profundos cambios en la representación del cuerpo humano, cuando este apenas ha sufrido modificaciones en los últimos tiempos. Danto recurre al dualismo cartesiano para proponer una división del cuerpo en un cuerpo objeto, que apenas ha cambiado, y un cuerpo mental en el que se producen las transformaciones, subjetivas y culturales, que causan la variedad representativa del cuerpo.

conocimiento, no solo de los artistas y los mundos que nos presentan, sino también de nosotros mismos. Al concebir una pintura, escultura, grabado, etc. como la expresión de un modo de ver un tema en cuestión, el espectador se ve abocado a afrontar una labor interpretativa para descifrar ese modo de ver y adquirir un conocimiento sobre el mundo que presenta la expresión artística. Este proceso interpretativo nos exige sobrepasar las fronteras de nuestro mundo para adentrarnos en otros, otorgándonos, además, una recompensa autocognoscente que nos da la posibilidad de aprender sobre nuestras capacidades interpretativas y maneras de comprender y ver estos mundos gracias a nuestra experiencia artística o estética.

A partir de esta “triple naturaleza” que parecen atribuir Danto y Goodman a la expresión artística – simbólica, mediadora entre mundos y autocognoscente – se pueden llegar a deducir otras ramificaciones teóricas comunes a ambas teorías del arte. La primera y más evidente es su vinculación a la metáfora. Goodman, primeramente, define la metáfora en términos de contraposición a lo literal, aunque ambas supongan formas de clasificar la realidad: *“Si bien la posesión metafórica no es en efecto una posesión literal, la posesión es real ya sea merafórica o literal. Lo metafórico y lo literal deben ser diferenciados de lo real. Decir que un cuadro es triste y decir que es gris son maneras diferentes de clasificarlo”* (Goodman 2010, 73). Una propiedad literal de una obra de arte es aquella que se presenta al espectador de una manera directa, sin significados ocultos más allá de su apariencia sensible. Se encuentra fundamentalmente ligada a la denotación representativa y, con ello, a los objetos y acontecimientos que, por ejemplo, encontramos en una pintura. La expresión, sin embargo, goza de una naturaleza metafórica, la cual conlleva un esfuerzo interpretativo por parte del receptor, que se enfrenta a significados expresados de manera semioculta. Danto, en cuya teoría hemos descubierto una perspectiva expresivista, afirmaba que *“las metáforas son pequeñas obras de arte”* (Danto 2002b, 270), de la misma forma que considera que la comprensión de una obra de arte reside en identificar y comprender su metáfora. Entremezclando ambas teorías, hablar de las propiedades o predicados que presenta *Brillo Box* nos genera una dualidad: su literalidad no nos dice nada más allá de que se trata de una caja de jabones industrial. Sin embargo, su significado – y, según la teoría de Danto, el elemento que le otorga un status artístico por encima de su homólogo cotidiano – está, entre otras cosas, en la metáfora que supone para el arte y la realidad, para el contexto sociocultural de su momento y, en definitiva, para toda la historia del arte.

Sin embargo, ¿cómo es posible que una misma metáfora pueda aparecer de maneras tan diferentes en función del artista o el período que estemos estudiando? Una vez que Danto ha descubierto la esencia metafórica del arte, descubre la necesidad de agregar a esa esencia otro elemento pragmático o individualizador más, el estilo. La perspectiva expresiva que Danto adopta para hablar del estilo no difiere excesivamente de la que emplea Goodman. El estilo goodmaniano es concebido como la firma del autor y su momento histórico. Es el rasgo que permite al artista escoger entre las múltiples características y elementos que le ofrece su mundo para crear su obra de arte. En cierto modo, el estilo – y, por lo tanto, la expresión – está acompañado de un inevitable condicionamiento histórico. Danto, haciendo uso de una tesis compartida con otros autores como Heinrich Wölfflin, afirma que no todo es posible en todo momento, y que, si bien en los años sesenta *Brillo Box* se convirtió en la piedra filosofal del arte contemporáneo, en el siglo XVI no habría llegado siquiera a ser considerada como una obra de arte. Cuando Goodman afirma que conocer el estilo es integrar la comprensión de las obras de arte y los mundos que nos presentan, nos está remitiendo a este carácter histórico.

Así, la historia del arte, entendida como la sucesión de las posibilidades expresivas que ofrecen los diferentes mundos asociados a cada época, conoció un punto de inflexión cuando, según Danto, el relato mimético vasariano llegó a su fin en favor de la exploración expresiva de las formas artísticas. Si bien Goodman ya concibió la expresión como la alternativa a la simbolización representativa y denotativa, Danto enfrentó directamente a la expresión contra la representación mimética del arte. ¿Quiere decir esto que hasta la llegada del siglo XIX el arte no expresaba, y tan solo representaba? Ni mucho menos. Si leemos la obra de Danto en su conjunto y nos centramos, por ejemplo, en la evolución de la disciplina pictórica, debemos asumir que la naturaleza expresiva del arte siempre ha estado presente. El cambio se produjo, más bien, en la materialización formal o sensible de tales expresiones, que pasó de estar “limitada” a la copia más perfecta posible de la realidad a trastocar el referente natural y crear nuevas formas expresivas del mundo interior del artista.

Por último, tanto Goodman como Danto son conscientes de que ese carácter histórico de las obras de arte no se puede desligar de su matiz sociocultural. Cada obra, entendida como la ejemplificación metafórica creada por un artista a través de un estilo expresivo, ostenta ciertos significados dirigidos a una comunidad cultural concreta. Un artista, presenta cierta(s) metáfora(s) de manera expresiva en la obra de arte. Esa(s) metáfora(s) puede(n) hacer referencia a emociones, ideas, sentimientos, etc. Al materializarlas, aspira a que esas ideas o sentimientos

sean comprendidos y compartidos por los espectadores de la obra. Así, Goodman no dudaba en afirmar que leemos los cuadros interpretando sus sistemas simbólicos, y que ello tenía lugar, en primer término, en la creación del artista y, en último término, en la recreación del espectador. Un mismo período histórico puede estar compuesto, por supuesto, de diversos mundos, insertos en un conjunto de características contextuales. Los grabados de Durero expresan un mundo diferente al de las esculturas de Alonso Berruguete, al igual que estas se diferencian profundamente del mundo que el artista chino Shen Zou expresa en sus obras. A pesar de su convivencia cronológica, un aura intersubjetiva rodea a cada obra de arte, y determina las capacidades interpretativas de un espectador que, según Danto, es quien culmina la labor creativa y expresiva de las obras de arte mediante su interpretación.

### **Conclusiones**

La ruptura derivada del conjunto de transformaciones en la filosofía del arte que trajeron consigo los siglos XVIII y XIX obligó a aquellos que pretendían redefinir la reflexión artística a buscar nuevos conceptos afines capaces de proporcionar al arte una nueva vía teórica. La expresión asumió su papel como paradigma de los nuevos planteamientos estéticos, los cuales adquirieron una mayor unidad y sistematicidad con la llegada del convulso siglo XX y sus movimientos de vanguardia.

Gracias a la nómina de autores que hemos presentado en este texto se consolidó una teoría expresivista que, con el paso de los años, acabaría abarcando los más diversos ámbitos de la creación artística. Esta teoría se apoyó en el potencial etimológico del término “expresión”, valiéndose de sus significaciones vinculadas a la acción de expulsar estados interiores al exterior. Sobre esta premisa, aparentemente sencilla y escueta, diferentes autores construyeron una de las teorías artísticas más fundamentadas y aceptadas, y que tiene a la expresión como eje central. Tolstói la dotó de un carácter intersubjetivo que respondía a las aspiraciones sociales siempre ligadas a las obras de arte; Croce se encargó de ubicarla en el dominio del conocimiento intuitivo, mientras que Collingwood o Colli descubrieron su carácter autocognoscente, para el artista, y representativo, para el mundo y el espectador, gracias al proceso interpretativo que generaba su estructura semioculta. Con autores como Goodman o Danto, sin embargo, su conceptualización en torno a la reflexión estética alcanzó nuevas cotas. Ninguno de los dos dudó en considerar a la expresión como un fenómeno esencial de la naturaleza del arte. Goodman, asignando una capacidad expresiva a la obra de arte, desplazó la actividad artística de otros medios de simbolización denotativa, exaltando su capacidad creadora de nuevos

mundos, resultantes de las diferentes maneras de experimentar la realidad por parte de los artistas (De Donato Rodríguez 2009, 215-216). Danto, sin embargo, se valió del concepto de expresión para legitimar algunas de sus tesis más desarrolladas y controvertidas. La naturaleza expresiva del arte supone, en su ideario, el motor interpretativo humano, siendo la interpretación el elemento catalizador de la adquisición del status artístico por parte de un objeto. A su vez, la expresión se convierte en el proceso fenomenológico clave que comanda uno de los saltos espirituales más relevantes de su particular “fenomenología” del arte, dando relevo a la mimesis y escribiendo una nueva página en su historia.

Así, sibilamente, la expresión, ya con todo un bagaje simbólico, estético y representativo a sus espaldas, acabó consolidándose como el punto de encuentro de algunos de los binomios conceptuales de mayor protagonismo en la historia de la reflexión estética, hasta el punto de asentarse en ese “limbo” que separa el mundo real, objetivo y empírico de la esfera ideal, sentimental y subjetiva que siempre ha estado vinculada al arte. Goodman, cuyo pensamiento se rige por la reflexión en torno a la relación que el sujeto establece con el mundo mediante la clasificación y organización de la experiencia, halló en la expresión el concepto idóneo para dar respuesta al complejo proceso de la plasmación material y objetiva de fenómenos abstractos. Arte y lenguaje, mediante su capacidad expresiva, tienen la potestad de trascender el fenómeno denotativo y la literalidad para, así, avanzar desde la representación hacia la creación expresiva de nuevos mundos. Danto, por su parte, habiendo observado el potencial simbólico que Goodman ligó a la expresión en la relación del sujeto con el mundo, se aventuró a acometer una labor teórica similar, con una diferencia notable. La expresión podría ser el concepto – o, al menos, uno de ellos – que explicase su tan perseguida y anhelada diferenciación entre el arte y el no-arte, exponiendo su vertiente pragmática e individualizadora de las obras de arte, su perspectiva histórico-cultural y su noción simbólico-interpretativa que vinculaba directamente a la obra con el artista y el espectador.

Danto, todo un arqueólogo de la filosofía analítica y continental, desarrolló sobremanera la capacidad para construir un sistema filosófico legitimado por una serie de ideas tomadas de diferentes pensadores reconocidos. Gran parte de su teoría del arte puede ser definida como una majestuosa catedral cuya estructura arquitectónica es sostenida por nociones filosóficas de Hegel, Nietzsche, Sartre, Descartes o Wittgenstein, entre otros, y a la cual tan solo tuvo que añadirle una extraordinaria habilidad narrativa y un no menor ingenio para la presentación de ejemplos y experimentos mentales, los cuales funcionan como una decoración

atractiva que reviste dicha estructura. Uno de los grandes pilares que sostiene esta “catedral” particular es la continuación de las tesis expresivas goodmanianas y sus caracteres más generales y relevantes. A estos rasgos – capacidad creadora de mundos, ejemplificación metafórica, alcance intersubjetivo o condicionamiento histórico-cultural – Danto añadió nuevas perspectivas que sitúan a la expresión en su obstinado esencialismo artístico, a la par que le otorgan un lugar en su desarrollo histórico del arte.

En la construcción de su catedral teórica, Danto situó magistralmente este pilar goodmaniano junto a otros – como la narrativa dialéctica hegeliana; varias nociones de la representación de Nietzsche; las reflexiones en torno a la vigilia y el sueño cartesianas; los juegos del lenguaje de Wittgenstein, etc. – para así conseguir una estructura lo suficientemente sólida. Además, consciente de las nuevas demandas de los lectores y participantes de un mundo del arte cada vez más complejo, acompañó estos soportes con una claridad narrativa y un estilo literario más cercano. Danto, llevando la contraria a Sócrates en su discusión con Hipias, prefirió no guardar silencio sobre las cosas difíciles. Por el contrario, y entre otras muchas cosas, se embarcó en el alumbramiento de un modelo teórico paradigmático de la postmodernidad, tan influyente como en realidad lábil, perfecta expresión, a su vez, de la condición pretendidamente original, pero en realidad ecléctica y superficial, de concepciones preexistentes, en este caso, y en gran medida, goodmanianas.

### Referencias bibliográficas

- Carroll, N. (2012), “Essence, Expression, and History: Arthur Danto’s Philosophy of Art” en Rollins, M. (ed.), *Danto and his Critics*, 2ª ed., Wiley-Blackwell, 118-145.
- Castro, S. (2017), *Filosofía del arte, el arte pensado*, México, Herder.
- Colli, G. (1996), *Filosofía de la expresión*, traducción de Miguel Morey. Madrid, Siruela.
- Costello, D. (2012), “Danto and Kant: Together at Last?” en Rollins, M. (ed.), *Danto and his Critics*, 2ª ed., Wiley-Blackwell, 153-171.
- Danto, A. (1999), *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós.
- Danto, A. (2003a), *El cuerpo/el problema del cuerpo: selección de ensayos*, Madrid, Síntesis.

- Danto, A. (2013), “El mundo del arte”, traducción de Jorge Roaro, *Disputatio Philosophical Research Bulletin*, volumen 2, número 3, diciembre de 2013, 53-71.
- Danto, A. (2002), *La transfiguración del lugar común, una filosofía del arte*, Barcelona, Paidós Estética.
- Danto, A. (2003b), *Más allá de la Caja Brillo: Las Artes Visuales desde las Perspectivas Posthistóricas*, Madrid, Akal.
- De Donato Rodríguez, X. (2009), “Construction and Worldmaking: the Significance of Nelson Goodman’s Pluralism”, *Theoria*, número 65, 2009, 213-225.
- García Leal, J. (1999), “La filosofía del arte de Arthur Danto”, *Contrastes: revista internacional de filosofía*, número extra 4, 1999, 71-98.
- Goehr, L. (2022), “Life with Art” en Goehr, L., Gilmore, J., *A Companion to Arthur C. Danto*. John Willey & Sons, 1-4.
- Goodman, N. (2010), *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*, Madrid, Paidós.
- Goodman, N. (1990), *Maneras de hacer mundos*, Madrid, La Balsa de la Medusa.
- Graham, G. (2001), “Expresivismo: Croce and Collingwood” en Gaut, B., McIver Lopes, D. (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Londres y Nueva York, Routledge, 119-130.
- Henckmann, W. y K. Lotter (eds.). (1998), *Diccionario de estética*. Barcelona, Crítica.
- Kant, I. (2013), *Crítica del juicio*, Barcelona, Austral.
- Lavagnino, N. (2015), “El lugar común de la transfiguración. Historia, representación y filosofía de las asimetrías en Arthur Danto”, *Páginas de Filosofía*, año XVI, número 19, julio de 2015, 33-57.
- Liz, M. (1993), “Los mundos de Nelson Goodman”, *Isegoría*, número 8, octubre de 1993, 151-161.
- Olvera Mateos, P. (2016), “Pintar valores morales: una aproximación al concepto de ejemplificación de Nelson Goodman” *Revista de Filosofía*, año 48, número 140, 2016, 113-125.
- Oyarzún Peña, L. (1956) “La experiencia estética como expresión y creación de las formas”, *Revista de Filosofía*, volumen 3, número 3, agosto-diciembre de 1956, 54-57.
- Pérez Carreño, F. (1996), “Estética analítica” en Bozal, V (ed.), *Historia de las ideas estéticas y teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 92-117.

- Platón (1871), *Obras completas*, traducción de Patricio de Azcárate. Madrid: Versiones Clásicas.
- Rollins, M. (2006), “Arthur Danto” en Murray, C. (ed.), *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*, Madrid, Cátedra, 104-111.
- Souriau, S. (1998), *Diccionario Akal de estética*. Madrid, Akal.

*Recibido el 14 de mayo de 2024; aceptado el 10 de septiembre de 2024.*