

ARTICULOS/ARTICLES

DESPUÉS DEL FIN DEL ARTE: DANTO ENTRE EL RELATIVISMO Y EL ESENCIALISMO ARTÍSTICOS

AFTER THE END OF ART: DANTO, BETWEEN ARTISTIC RELATIVISM AND ESSENTIALISM

Gustavo Ortiz Millán
Instituto de Investigaciones Filosóficas
Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen:

Arthur Danto sostuvo una posición historicista según la cual una obra de arte puede serlo en un periodo de la historia, pero no en otro, dependiendo de las teorías del arte que la justificaran. Al mismo tiempo sostuvo un esencialismo para el cual una obra puede ser arte independientemente de tiempo y lugar. Él afirmaba que estas dos posiciones no se contraponían. Aquí analizo qué tanto esto es cierto. Propongo una lectura de Danto en términos de relativismo artístico, según el cual no hay criterios objetivos para determinar de modo transhistórico lo que es una obra de arte. Analizo algunas de las implicaciones de esta lectura relativista. Finalmente, cuestiono que su esencialismo pueda ayudarnos a contrarrestar el relativismo que se sigue de la tesis del fin del arte. Mi hipótesis es que su esencialismo es problemático y no puede darnos bases objetivas para que no se siga mi lectura relativista de su idea del fin del arte.

Palabras clave: Danto, Fin del arte, Relativismo artístico, Historicismo, Esencialismo

Abstract:

Arthur Danto held a historicist position according to which something can be an artwork in some period in time but not in another one, depending on the theories of art that justify it. At the same time he held an essentialist position in which something can be art independently of time and place. He claimed that these two positions were compatible. Here I analyze the extent to which this is true. I propose a reading of Danto in terms of artistic relativism, according to which there are no objective criteria determining in a trans-historical way what an artwork is. I analyze some of the implications of this

relativistic reading. Finally, I question that his essentialism can help us opposing the relativism that follows from the idea of the end of art. My contention is that his essentialism is problematic and cannot provide objective bases that oppose my relativistic reading of his idea of the end of art.

Key words: Danto, End of art, Artistic relativism, Historicism, Essentialism

Historicismo y esencialismo

A pesar de que pocos filósofos han hecho tanto como Arthur Danto para enfatizar la necesidad de apreciar el valor de la historia del arte para la filosofía del arte, hay que distinguir en su obra una filosofía del arte de lo que es propiamente una filosofía de la *historia* del arte. Las dos están sin duda relacionadas y Danto ha argumentado que necesitamos la historia para una buena comprensión filosófica del arte. Sin embargo, por propósitos analíticos, quiero distinguir su filosofía del arte de su filosofía de la historia del arte porque hay una tensión entre ellas. Si algo caracteriza la filosofía de la historia del arte de Danto es un marcado historicismo, según el cual algo puede ser una obra de arte en un tiempo determinado, pero no en otro; no obstante, al mismo tiempo, él ha sostenido una posición esencialista en su filosofía del arte, según la cual hay rasgos esenciales que definen al arte, independientemente de tiempo y lugar. Estas dos posiciones se contraponen y esto es algo que ha sido señalado por sus críticos: si el arte contemporáneo es esencialmente histórico, han sostenido, ¿cómo puede tener una esencia, si ésta implicaría algo trans-histórico y eterno? (cfr. Kelly 1998 y Carroll 1993). Sin embargo, Danto ha mantenido que esto no es así, que ambas posturas no son incompatibles.

Como esencialista en filosofía, estoy comprometido con el punto de vista de que el arte es eternamente el mismo: que hay condiciones necesarias y suficientes para que algo sea una obra de arte, sin importar ni el tiempo ni el lugar. No veo cómo uno puede hacer filosofía del arte —o del *periodo* filosófico— sin esta dimensión de esencialismo. Pero como historicista estoy también comprometido con el punto de vista de que lo que es una obra de arte en un tiempo puede no serlo en otro, y en particular de que hay una historia, establecida a través de la historia del arte, en la cual la esencia del arte —las condiciones necesarias y suficientes— fue alcanzada con dificultad por la conciencia. (Danto 1999, 139)

En otro lugar, lo pone de un modo más sucinto: “El concepto de arte, como esencialista, es intemporal. Pero la extensión del término está históricamente indexada —realmente es como si la esencia se revelara a sí misma a través de la historia” (Danto 1996, 285).

Aquí quiero analizar qué tanto se sostiene esta afirmación de Danto de que historicismo y esencialismo son compatibles. Sin embargo, procederé examinando, por un lado, su filosofía de la historia, en particular su conocida tesis sobre el fin del arte. Quiero hacer una lectura según la cual esta tesis conduce a una forma de relativismo artístico y esto tiene ciertas implicaciones estéticas, epistémicas, metafísicas y axiológicas, todo lo cual conlleva algunas consecuencias prácticas en torno a nuestra relación con el mundo del arte en general. El relativismo artístico negaría cualquier tipo de objetividad como la que supone la tesis esencialista. Por otro lado, presentaré en sus rasgos generales la tesis esencialista según la cual hay características que son esenciales a una obra de arte para que ésta cuente efectivamente como arte. Analizo las dos definiciones del arte que Danto dio en dos de sus libros más importantes, *La transfiguración del lugar común* y *Después del fin del arte*. Las dos definiciones presentan problemas importantes que vuelven inestable al esencialismo, una de ellas lo relativiza, la otra falla en presentar condiciones suficientes para definir el arte y, con ello, capturar su esencia. Después de este análisis, mi conclusión es que el esencialismo de Danto no lo libra de las implicaciones relativistas de la tesis del fin del arte.

El fin del arte como relativismo artístico

Cuando Danto habla del fin del arte no se refiere a que el arte o las prácticas artísticas hayan terminado, porque actualmente hay más artistas y se hace más arte que nunca antes en la historia. Más bien toma el concepto del fin del arte de la filosofía del arte de Hegel, para quien el arte ha alcanzado su fin porque se ha transmutado en filosofía, es decir, el arte se ha hecho autoconsciente y se ha convertido en una reflexión sobre la naturaleza misma del arte, se ha convertido en filosofía del arte. El arte se ha convertido en el objeto del arte y éste se ha volcado a reflexionar sobre su propia naturaleza. Pero aunque Danto toma el concepto de Hegel, en él toma un significado algo distinto: lo que ha llegado a un fin es un tipo de narración de la historia del arte a partir de un gran relato legitimador de lo que es el Arte (con mayúsculas). Después de las sucesivas reconceptualizaciones sobre la naturaleza del arte que hicieron las vanguardias a lo largo de la primera mitad del siglo XX, hemos alcanzado un momento en que ha dejado de tener sentido una historia lineal y pro-

gresiva del arte en la que éste se va desarrollando progresivamente y según una estructura definida o hacia un fin preestablecido, como, por ejemplo, hacia formas más realistas de representación. Este fin en particular, según Danto, terminó con la aparición de medios mecánicos de reproducción de imágenes, como la fotografía y el cine, que llevaron a los artistas plásticos a cuestionarse la tarea que hasta entonces tenía la pintura de capturar fielmente la apariencia de las cosas. Entonces el arte dejó de dedicarse a esta tarea de representación para dedicarse a un proyecto de redefinición de sí mismo; el objeto del arte, dirá Danto siguiendo a Hegel, es la naturaleza del arte mismo. En esta historia del arte moderno, la caja de detergente Brillo que exhibió Andy Warhol en 1964 en una exposición en Nueva York tiene un lugar significativo (aunque de algún modo eso ya lo había prefigurado *Fountain*, el urinal de Marcel Duchamp): la caja Brillo mostraba que una obra de arte podía ser perceptualmente indistinguible de un objeto común y corriente, y esto conducía al arte a la pregunta “¿qué es el arte?”, es decir, la pregunta por la definición de sí mismo. Pero ésta es una pregunta que parece que el arte mismo no puede responder sin recurrir a la filosofía. “El artista ha dejado el camino abierto para la filosofía y ha llegado el momento en que la tarea debe transferirse a la filosofía”, nos dice Danto (1986, 111). Para definir lo que es el arte, la filosofía debe echar mano de la historia del arte. El modo en que una obra de arte puede distinguirse de un objeto idéntico que no sea arte (como la caja Brillo de Warhol y la del supermercado) es a través de sus características históricas. Un objeto puede ser una obra de arte en virtud de su historia y de su posición dentro de la historia del arte. Una misma cosa puede ser una obra de arte en un tiempo histórico determinado, pero no en otro (cfr. Danto 1981, 44). Aquí resulta claro el historicismo de Danto: es el contexto histórico en el que se presenta una obra el que determina su carácter artístico.

Que la historia lineal y progresiva del arte haya llegado a su fin quiere decir, entre otras cosas, que la respuesta a la pregunta por la naturaleza del arte moderno no puede darse a través de una historia lineal de aquello que define al arte. Vivimos en la época del “arte posthistórico”, una época en la que el mundo del arte se ha pluralizado y las manifestaciones artísticas no responden a una sola narración acerca de lo que es el arte, sino a muchas. Hoy en día no sólo conviven manifestaciones artísticas radicalmente diferentes e incluso en muchos sentidos opuestas, sino que cualquier cosa puede ser un objeto o un suceso artístico, desafiando la idea de que, para ser arte, un objeto o un suceso debe tener cierta característica o cualidad estética (ser representativo, bello, armónico, desin-

teresado, etc.) o debe suscitar cierto tipo de experiencia estética. “Entramos en lo que denominé el periodo posthistórico una vez que se determinó que una definición filosófica del arte no se vinculaba con ningún imperativo estilístico, por lo que cualquier cosa podría ser una obra de arte” (Danto 1999, 80). Cualquier cosa, pero no en cualquier momento de la historia. Esto, según Danto, tiene una consecuencia positiva sobre los artistas: se han liberado de la tarea de definir su arte y pueden crearlo sin verse en la necesidad de justificar sus obras a partir de algún relato legitimador que nos diga qué es lo que cuenta como arte a lo largo de la historia.

Esta es, en términos generales, la historia que nos presenta Danto acerca del desarrollo del arte moderno y de lo que él llama el fin del arte. Si es cierta esta idea,¹ nos compromete, según quiero argumentar, con una postura que llamaré “relativismo artístico”. El relativismo artístico sostiene que la verdad o falsedad de los juicios artísticos, o su justificación, no es absoluta o universal, sino relativa al movimiento o al proyecto artístico o a las prácticas de un grupo de artistas. Nos dice que no existe una característica que defina al arte de modo universal o absoluto, sino que cada proyecto artístico define sus propios criterios de lo que cuenta como arte. Por lo mismo, no hay un criterio objetivo que se pueda emplear para juzgar una forma artística como mejor que otra que pertenezca a un contexto diferente. Además, ninguna forma de arte tiene una categoría especial, sino que es solamente una entre otras muchas. Según mi interpretación, entonces, la época del arte posthistórico sería una época de relativismo artístico.

Distingo aquí al relativismo artístico del relativismo estético, que afirma que un juicio de apreciación estética es siempre relativo al contexto cultural en que se emite.² El primero se referiría a los criterios y al contexto cultural que definen algo como arte, mientras que el segundo se refiere a la apreciación que se puede tener de algo, independientemente de que se considere o no arte. La distinción entre lo estético y lo artístico es importante en Danto, puesto que el carácter estético de un objeto no es una condición necesaria ni suficiente para que se le considere arte: algo puede tener características estéticas y no ser arte, o bien puede ser arte y no poseer ningún carácter estético.³

¹ Noël Carroll (1998) ha cuestionado esta versión de la historia del arte que nos da Danto.

² Para más sobre relativismo estético, véase Matravers, 2010.

³ Algunos filósofos, adoptando posturas naturalistas, han argumentado a favor de la existencia de ciertas bases objetivas del juicio estético, negando el relativismo estético,

Quiero argumentar ahora que la tesis del fin del arte de Danto es una forma de relativismo artístico, para posteriormente cuestionar que su esencialismo contrarreste los efectos relativistas de su tesis. En su libro *Después del fin del arte*, Danto explica de este modo lo que quiere decir con la expresión “el fin del arte”:

Declarar que el arte ha llegado a un fin significa que [...] ningún arte está ya enfrentado históricamente contra ningún otro tipo de arte. Ningún arte es más verdadero que otro, ni más falso históricamente que otro. Así, al menos la creencia de que se ha acabado el arte implica el tipo de crítica que uno no puede hacer si pretende ser un crítico: no puede haber ahora ninguna forma de arte históricamente prefijada, todo lo demás cae fuera del linde (Danto 1999, 57).

Con estas palabras, Danto declara el fin del gran relato del arte que encontramos a través de eso que llamamos “historia del arte universal”. Cada uno de los movimientos artísticos a través de la historia vio su arte en términos de un gran relato legitimador y ese arte buscaba descubrir o recuperar una gran verdad artística acerca de una característica o un criterio objetivo que definía al arte y aun el tipo de experiencia estética que debía suscitar. Antes del fin del arte, había una filosofía en el trasfondo que podía justificar en términos universales al arte, “como si el movimiento que expresa hubiera hecho un descubrimiento filosófico de qué es esencial en el arte. No obstante, el verdadero descubrimiento filosófico, creo, es que no hay un arte más verdadero que otro y que el arte no debe ser de una sola manera: todo arte es igual e indiferentemente arte” (Danto 1999, 65). Todo movimiento artístico contemporáneo —pero esto se podría generalizar a todos los movimientos artísticos en la historia del arte— está en nivel de igualdad frente a otros movimientos.

La postura de Danto se suele entender como una forma de pluralismo, pero creo que es más correcto entenderla como una forma de relativismo. El pluralismo no necesariamente es igual al relativismo. El pluralismo artístico sostiene que existe una diversidad de valores o prácticas artísticas, pero no rechazaría la existencia de valores o criterios objetivos, mientras que el relativismo artístico nos dice que los valores y las prácticas artísticas son incompatibles con la objetividad puesto que dependen,

pero sin cuestionar la verdad o falsedad del relativismo artístico. Denis Dutton (2010), por ejemplo, argumenta en contra del relativismo, pero me parece que su postura, en todo caso, es más efectiva en lo que se refiere al relativismo estético que al artístico.

por decirlo de algún modo, de la voluntad de la comunidad o del proyecto artístico que les dan origen.⁴ A diferencia del pluralismo, el relativismo suele negar la existencia de criterios objetivos, como parece negarlos Danto en los pasajes citados. Más adelante discutiré si las características que él afirma que son esenciales al arte sirven como criterios objetivos en ese sentido y pueden ayudarnos a distanciar a Danto de mi presentación de su filosofía como una forma de relativismo artístico.

Si, según la caracterización que hace Danto del fin del arte, no hay parámetros, por así decirlo, transartísticos a partir de los cuales juzgar las diferentes prácticas artísticas modernas, entonces esto nos conduce a una situación en la que cada movimiento artístico debe juzgarse a partir del contexto y de la poética o el manifiesto en los cuales se ha generado, y los criterios que determinan qué cuenta como buen o mal arte están determinados dentro de ese contexto. Por ejemplo, el arte conceptual o el arte pop no puede juzgarse con criterios externos a ellos, como serían los criterios anteriores a eso que Danto llama el fin del arte. Juzgar al arte conceptual o al arte pop a partir de algo así como criterios transartísticos seguramente resultaría en una mala comprensión de estos movimientos artísticos. Estos se deben juzgar a partir de los propios criterios que los mismos movimientos han determinado como parte de sus proyectos artísticos o sus poéticas, y sólo a partir de ellos podríamos discriminar, por ejemplo, el buen arte conceptual del que no lo es.

Una implicación que tiene la tesis del fin del arte, si la leemos de esta manera, es que no hay características objetivas que definan el carácter artístico de una obra, éste va a depender del proyecto artístico a partir del cual una obra se define como arte. Ni la belleza ni la armonía ni otras características que tradicionalmente asociamos al arte son características objetivas que definan por qué algo es una obra de arte; las propiedades estéticas no determinan el carácter artístico de una obra. Tampoco parece haber algo así como una ontología de la obra de arte independiente de los distintos relatos legitimadores que la definen como arte. En todo caso, la ontología de la obra de arte va a ser dependiente de la narración a partir de la cual una obra se constituye como arte.

La tesis del fin del arte, leída como una forma de relativismo artístico, como dije, se opone a cualquier forma de objetivismo. Por ejemplo, se opondría a cualquier forma de realismo estético para el que hubiera propiedades estéticas inherentes a la obra de arte e independien-

⁴ Sigo aquí, en términos generales, la postura de Isaiah Berlin (2001) acerca del pluralismo y del relativismo.

tes de la concepción del espectador, a partir de las cuales el juicio de valor estético fuera verdadero o falso. Danto mismo ha insistido en que el valor artístico de una obra es independiente de su valor estético. En todo caso, no es el descubrimiento de propiedades estéticas lo que va a contar como un criterio definitorio del carácter artístico de una obra, es decir, una obra de arte podría considerarse como arte independientemente de que posea o no propiedades estéticas; puede carecer por completo de ellas y aun así considerarse como arte, según los criterios de una determinada teoría del arte. Lo que determina el carácter artístico de una obra o un suceso es, en buena medida, la teoría artística o la narración a partir de la cual una obra cobra el carácter de artística. La tesis del fin del arte, podríamos decir, parecería favorecer una forma de antirrealismo artístico, según el cual no habría una realidad objetiva que determinara el carácter artístico de una obra; negaría que hubiera enunciados sobre el arte que fueran verdaderos o falsos en función de un hecho o una propiedad estética independiente de la narración de qué es lo que hace artística una obra.

Una consecuencia epistémica de la tesis de Danto, leída según el modo que estoy proponiendo, sería el abandono del concepto de verdad, por lo menos en un sentido correspondentista, o sea, como una correspondencia con propiedades o hechos artísticos o estéticos, que serían los que determinarían el carácter artístico de una obra. Tal vez estaría más de acuerdo con esta tesis la idea de que, en vez de hablar de verdades artísticas, sería mejor hablar de la justificación de los enunciados artísticos, es decir, de las razones que justifican la aseveración de un juicio sobre una obra de arte. Los juicios, en vez de ser verdaderos o falsos, estarían más o menos justificados según los criterios de la teoría del arte que justificara el carácter artístico de una obra. En todo caso, si insistiéramos en conservar la referencia a la verdad, quizás deberíamos renunciar a cualquier sentido universalista de ésta, según el cual habría verdades artísticas universales que serían transhistóricas o que trascenderían a las distintas teorías y movimientos artísticos. Si podemos seguir hablando de verdad en el arte, entonces éste tendría que ser un sentido relativista, según el cual la verdad sería siempre relativa a un proyecto artístico específico. Se podría cuestionar este uso del término “verdad relativa”, pero es un término que cada vez cobra más aceptación en semánticas contextualistas.

Ahora, si abandonáramos el concepto de verdad, de entrada estaríamos abandonando también la posibilidad de un cognoscitivism estético, o sea, la posición que afirma que el arte es una forma de conocimien-

to y que encarna cierta clase de verdades, que se suelen entender como universales (todo esto suponiendo que el concepto de verdad sea efectivamente necesario para la definición del conocimiento). Esta es una tesis que ha sido sostenida a lo largo de la historia por muchos filósofos y artistas. Schelling, por ejemplo, pensaba que el arte nos da una intuición más profunda de la realidad que la de los científicos o la que tenemos ordinariamente. Los surrealistas, herederos de los románticos en este, como en muchos otros, sentidos, también sostenían que el arte nos da un conocimiento diferente al ordinario, subvierte la realidad y hace que descubramos aspectos de ella que no veríamos de otro modo. Ahora, si no hay verdades objetivas en el arte, entonces tampoco tendría por qué haber un tipo de conocimiento propiamente estético, si éste implica tener creencias verdaderas acerca de hechos o propiedades estéticas (o incluso de otro tipo) que determinen el carácter artístico de una obra. Por otro lado, si se acepta la posibilidad de verdades relativas, entonces parece que tendríamos igualmente que renunciar a la idea de que a través del arte tenemos acceso a verdades universales, que se suelen presentar como verdades a las que no podemos acceder de otro modo que a través del arte. Un juicio sobre una obra de arte no sería verdadero o falso en función de su correspondencia con alguna propiedad estética inherente a la obra de arte o en términos de una propiedad universalmente aceptada por los distintos relatos artísticos. En todo caso, los juicios pueden estar más o menos justificados en términos de la narración o de la teoría del arte que le dio origen; si a eso se le puede llamar “verdad”, entonces será una forma de verdad relativa a la narrativa que justifica el carácter artístico de una obra, pero habremos renunciado a las pretensiones universalistas que suele tener el cognoscitivismo estético.

Esto puede, a su vez, tener implicaciones para el concepto de crítica de arte. No se puede concebir al crítico de arte como a alguien que captura “la verdad” acerca del carácter artístico de una obra. Dado que no hay una verdad que trascienda a todos los movimientos artísticos contemporáneos, entonces la crítica de arte debe responder a las narraciones y teorías del arte implícitas en cada movimiento o en cada obra. “Un mundo pluralista del arte requiere una crítica pluralista del arte, lo que significa, según mi opinión, una crítica que no dependa de un relato histórico excluyente, y que tome cada obra en sus propios términos, en términos de sus causas, sus significados, sus referencias y de cómo todo esto está materialmente encarnado y se debe entender”, afirma Danto (1999, 210). Tampoco se podría concebir al crítico como a alguien de especial buen gusto, dado que el concepto mismo de gusto deja de tener

sentido en la época posthistórica, es decir, el gusto definido como la facultad o la capacidad de un sujeto de identificar propiedades estéticas en un objeto. “El fin del modernismo significa el fin de la tiranía del gusto”, nos dice Danto (1999, 161), haciendo referencia a la fijación de la estética clásica con el concepto de gusto, que se veía como una habilidad que adquiriría la gente a través de la cual se diferenciaban obras de gran calidad de otras de menor valor. La gente de buen gusto en algún momento alcanzaba un consenso acerca de la calidad de las obras y establecía un estándar del gusto que era universal. Esta universalidad del gusto deja de tener sentido cuando el mundo del arte se ha pluralizado y relativizado y cada movimiento artístico establece sus propios criterios de lo que es el arte y de lo que hace a una obra buena o mala.

La tesis del fin del arte tiene también implicaciones axiológicas: conlleva una idea pluralista de los valores artísticos. Según los grandes relatos de lo que es el Arte, éste tiene que tener una determinada característica para contar como artístico (ser bello, desinteresado, representativo, etc.), pero esa característica suele contar como el valor supremo al que están supeditados otros valores (como la proporción, la perspectiva, etc.). Cuando se piensa, por ejemplo, que la belleza es el valor esencial del arte, como mucho tiempo se pensó, esto equivale a afirmar que si una obra no es bella, entonces tampoco es una obra artística.

El lugar de la belleza no está en la definición o, por emplear una expresión un tanto desacreditada, en la esencia del arte, de la que la vanguardia la ha eliminado, y con razón. [...] De no haber sido... por las vanguardias artísticas del siglo XX, casi con toda certeza los filósofos seguirían enseñando que el vínculo entre arte y belleza es conceptualmente riguroso. Hizo falta la energía de las vanguardias artísticas para abrir una brecha entre el arte y la belleza que antes habría resultado impensable, y que... siguió siendo impensable hasta mucho después de haberse abierto la brecha, en buena parte porque se consideraba que el vínculo entre arte y belleza poseía la fuerza de una necesidad *a priori*. (Danto 2005, 67-68)

Podemos llamar a la tesis de la vinculación necesaria entre arte y belleza, monismo artístico, es decir, la idea de que hay un valor supremo que determina el carácter artístico de una obra y al cual todos los otros valores artísticos están supeditados. Después de las vanguardias y del fin del arte, el mundo artístico se pluraliza en el sentido de que también surge una pluralidad de valores artísticos con el mismo peso relativo unos frente a

otros: la belleza deja de ocupar el puesto central en la definición de una obra de arte, y deja de ser un valor esencial en la definición del arte. Otros valores estéticos pueden tener el mismo valor que el de la belleza. Para los movimientos de vanguardia, como el dadaísmo, una obra no tiene que ser bella para ser artística. “La obra de arte no debe ser la belleza en sí misma porque la belleza ha muerto”, afirma Tristan Tzara en el primer Manifiesto Dadá de 1918. El arte puede (y debe) ser, en cambio, espontáneo, aleatorio, exaltado o incluso caótico o asqueroso y aun así será arte. En ocasiones, como sucede con el arte conceptual, se ha sostenido que la belleza estorba para la comprensión cabal de una obra. El arte conceptual afirma que este tipo de arte tiene un valor cognitivo, más que estético, y que los valores estéticos pueden llegar a restarle valor cognitivo al arte (cfr. Goldie 2007).

Ahora bien, según mi lectura de la tesis de Danto, la relativización artística tendría, por así decirlo, una consecuencia incómoda para el mismo mundo del arte: si no hay una definición universalmente aceptada de lo que cuenta como arte, a partir de alguna supuesta característica objetiva, que sirva para todas las prácticas artísticas, entonces simplemente no es posible definir el arte (*pace* el esencialismo de Danto, que hemos puesto en suspenso hasta ahora), en un sentido que valga para todos los movimientos artísticos, pero, lo que es peor, en uno que valga para todas las teorías artísticas que definen los parámetros de cada movimiento. Cuando no hay una línea más o menos clara a partir de la cual definir lo que es el arte, entonces no hay un ámbito de qué es lo que cuenta como arte y qué no, que valga para todos los movimientos artísticos y que nos ayude a diferenciar el arte de, por ejemplo, la artesanía o la pornografía. En el periodo posthistórico parece que cualquier cosa puede ser una obra de arte, dependiendo de la teoría que subyace a esa obra: una caja de jabón o un urinario pueden, bajo una determinada narración que sea aceptable en algún momento de la historia, presentarse como obras de arte. Volveré sobre este punto un poco más adelante.

Digo que esto puede ser una consecuencia incómoda para el mundo del arte porque esto puede tener implicaciones prácticas, a nivel de la resolución de desacuerdos artísticos. Un desacuerdo artístico sería una situación en la que dos o más personas, sosteniendo teorías artísticas diferentes o argumentando a partir de contextos culturales distintos, tuvieran juicios sobre el valor de una obra o aun sobre su estatus artístico diferentes o incluso opuestos. Si no hay ningún criterio objetivo aceptado por ambos, entonces podría suceder que, en principio, el desacuerdo sería racionalmente irresoluble. Si no se aceptan verdades o valores objetivos

como los que el gran relato del Arte nos daba, y se relativiza el universo de las teorías artísticas, entonces, por ejemplo, deja de ser claro qué es aquello que puede o no figurar dentro del acervo de una galería o de un museo de arte moderno. Una teoría o un movimiento artístico *X* puede negar que aquellas obras de otra teoría o movimiento *Y* que expone un museo sean efectivamente arte. No parece haber una base objetiva sobre la cual podríamos dirimir desacuerdos artísticos, que es una de las consecuencias típicas del relativismo. Así, en la época posthistórica, no tendrían sentido las discusiones entre movimientos artísticos acerca del carácter artístico de una obra, porque cada movimiento podría legitimar sus propias obras como arte, pero no las de otros, de modo que las discusiones serían al interior de cada movimiento artístico; por ejemplo, las discusiones serían acerca de si tal o cual objeto se ajusta a la definición de obra de arte interna a esa corriente, así como a los criterios internos de lo que cuenta como buen o mal arte, lo cual también es problemático (por ejemplo, qué es lo que cuenta como un buen o un mal Rothko, según los criterios que el mismo Rothko estableció a lo largo de su obra). Creo, además, que los criterios esencialistas de Danto no nos ayudan en este sentido a dirimir desacuerdos entre teorías dado que, como argumentaré más abajo, o bien son muy generales o bien nos remiten de vuelta al relativismo.

Estas son algunas de las implicaciones que tiene la tesis del fin del arte de Danto, leída como una versión de relativismo artístico. Muchos negarán que éste sea el modo en que debería leerse la tesis, dado que Danto ha defendido al mismo tiempo una tesis esencialista según la cual podemos hablar de la esencia del arte (aunque aquí, insisto, he dejado en suspenso la verdad de esa tesis). David Carrier leyó la tesis del fin del arte como un ataque a la idea de esencialismo —justificadamente, según mi punto de vista— cuando afirmó que “el blanco del análisis crítico de Danto es la afirmación de que el arte como tal tiene una esencia” (Carrier 1996, 279). Pero el mismo Danto cuestionó esta lectura y defendió el esencialismo (Danto 1996). Sin embargo, la pregunta aquí es si el esencialismo que él defiende es una postura estable que pueda contrarrestar, por así decirlo, los efectos relativistas de la tesis del fin del arte.

¿Es el esencialismo artístico garantía de objetividad?

El esencialismo, en filosofía del arte, es la doctrina que sostiene que hay propiedades que son esenciales para que un objeto o un suceso sea arte y otras que son simplemente accidentales. Las propiedades esen-

ciales son aquellas sin las cuales ese objeto o suceso dejaría de ser arte; las accidentales, puede no tenerlas y no por eso dejará de ser arte. Las primeras son necesarias, las segundas, contingentes. “Por ‘esencialista’ quiero decir que se propone ser una definición a partir de condiciones necesarias y suficientes, según el modo filosófico canónico”, afirma Danto (1996, 284). La esencia de algo es lo que es absoluta y necesariamente verdad de eso; si es solamente posible que lo sea, entonces no es esencial, sino accidental. Uno de los problemas principales para el esencialismo es argumentar sobre qué base se puede hacer la distinción entre lo que es esencial y lo que es accidental. Una alternativa es decir que la distinción surge de los distintos modos de describir las cosas y que esos modos pueden ser convencionales, pero entonces si las convenciones varían, habrá distintos modos de distinguir entre lo esencial y lo accidental, según la convención, y esto puede conducir a cierta inestabilidad en el concepto de esencia. La otra alternativa es hablar de esencias reales que subyacen a las cosas y que explican sus propiedades. La primera alternativa del esencialismo nos acercaría a la posición que he venido delineando más arriba y arrojaría dudas sobre la posibilidad de que el esencialismo dantiano efectivamente nos impida hablar de relativismo artístico. Por mor del argumento de Danto, tomemos entonces la segunda alternativa, la de un esencialismo mucho más robusto, porque éste es el que permitiría a Danto librarse de la acusación de relativismo, dado que si el arte tiene una esencia, habría bases objetivas para cuestionar la verdad del relativismo artístico.

En *La transfiguración del lugar común* (1981), Danto nos presenta una teoría del arte según la cual *X* es una obra de arte si y sólo si: a) *X* tiene un sujeto (esto es, *X* es acerca de algo); b) acerca del cual *X* proyecta alguna actitud o un punto de vista (que puede describirse como que *X* tiene estilo); c) a través de una elipsis retórica (que suele ser una elipsis metafórica); d) esta elipsis, a su vez, involucra la participación de la audiencia en completar lo que está faltando (que puede llamarse también interpretación); e) donde las obras en cuestión y las interpretaciones demandan un contexto en la historia del arte (este contexto está generalmente especificado como un trasfondo de teoría históricamente situada).

En primer lugar, habría que decir que la definición de Danto está pensada para las artes plásticas, más que para otro tipo de formas artísticas como la música o la danza, que no siempre tienen un sujeto, es decir, que no son acerca de algo, y por lo tanto, no proyectan una actitud o un punto de vista, aunque bien pueden tener estilo. La música pura o absoluta (es decir, la música no programática, que no trata de describir nada)

sería un caso de una manifestación artística sin intencionalidad, o sea, sin ser acerca de nada. No tiene un carácter representativo. Pero esto es algo que podríamos llegar a extender incluso al arte abstracto, como pueden ser las pinturas de Mondrian, Kandinski o Nierman, que no buscan ser “acerca de” nada ni representar nada. No es, por tanto, una definición general del arte que pueda servir para cualquier objeto o suceso que caractericemos como “artístico”. Esa sería una primera limitación de la definición del arte de Danto, que no captura la esencia de lo que normalmente llamamos “arte”.

Ahora bien, las primeras dos condiciones nos dicen que el arte es una forma de representación. El arte es acerca de algo, sin ser una mera imitación de eso; pero las representaciones artísticas difieren de las meras representaciones, y de objetos idénticos e indiscernibles que no son arte, en que son producto de una muy específica intencionalidad, la del artista que le da al objeto su sentido. Como un rasgo propio de la intencionalidad, ésta tiene un carácter subjetivo y es lo que hace que la obra proyecte un punto de vista. También difiere de las meras representaciones en que está sujeto a interpretaciones. Una obra de arte es acerca de algo, es decir, tiene una cierta intención, lo que le da un significado; en términos de Danto, encarna un significado. Ese significado es lo que está sujeto a interpretación por parte del receptor de la obra de arte. Es una parte esencial de la definición del arte el que éste sea susceptible de ser interpretado. Finalmente, el que algo sea arte está sujeto a que haya una teoría o una narrativa que lo justifique como arte. Ver algo como arte demanda “una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte. El arte es la clase de cosa que depende para su existencia de teorías; sin teorías del arte, una pintura negra *es* sólo una pintura negra y nada más” (Danto 1981, 135).

Tal vez la condición más problemática que tiene la definición de Danto sea la de que una obra de arte demande un contexto especificado por una teoría del arte. Desde *La transfiguración*, Danto pensaba que las teorías y las narrativas del arte tenían un papel determinante para caracterizar aquello de lo que decimos que es una obra de arte. La referencia a las teorías y las narrativas del arte es esencial para determinar el carácter artístico de una obra. Pero, ¿cómo determinamos la diferencia entre las teorías y narrativas del arte y otro tipo de teorías y narrativas? ¿Quizás haciendo referencia a su objeto, es decir, al arte? Pero entonces tenemos un problema de circularidad, como Carroll (1997) le ha objetado a Danto. Las obras de arte se definen a partir de teorías y narrativas artísticas, pero éstas se definen y se distinguen de otras teorías y narrativas no artísticas

por su referencia a las obras de arte, que se definen a partir de teorías... Esto es viciosamente circular.

Ahora bien, hacer la referencia esencial a las teorías y narrativas del arte conlleva otro problema. Danto pide que las presuntas obras de arte estén respaldadas o justificadas por teorías y narrativas del arte para que efectivamente esas obras sean arte. Pero buena parte de lo que hoy en día consideramos arte no surgió en un contexto que tuviera como trasfondo una teoría del arte. Por ejemplo, cuando surge el cine no había una teoría del cine que pudiera dar cuenta de las películas de Georges Méliès o incluso las de D.W. Griffith como obras artísticas, que es como actualmente las vemos. Y lo mismo podríamos decir de un montón de obras que hoy en día consideramos arte, como sucede, por ejemplo, con el “arte primitivo”.

Finalmente, hacer depender la esencia del arte de una teoría del arte es relativizar algo esencial a algo contextual, y entonces lo esencial no sería un garante de objetividad artística, por así decirlo, y el esencialismo sería presa del relativismo. Por eso es que, hasta este punto, su esencialismo colapsa en el relativismo artístico.

Tal vez éstas son algunas de las razones por las que, años después de publicar *La transfiguración* (1981), Danto vuelve en *Después del fin del arte* (1997) a una definición de la esencia del arte que abandona las tres últimas condiciones de su definición original y sólo mantiene las dos primeras. Según nos dice Danto en ese segundo libro: “Ser una obra de arte significa ser i) *acerca* de algo y ii) *encarnar su sentido*” (1999, 265 y 2013). Sin embargo, sin las otras condiciones, sobre todo la referencia a las teorías del arte, parecería que cualquier cosa podría ser una obra de arte *en cualquier momento*. Una obra de arte contemporáneo sería arte no sólo actualmente o en el futuro, sino incluso en el pasado. La caja Brillo sería arte no sólo en 1964 o posteriormente, sino también en cualquier momento previo de la historia. Todo esto va en contra de la propia teoría de Danto y del énfasis que él puso en cómo la historia tenía un carácter determinante en la esencia de la obra de arte. Pero además recordemos que es la referencia a las teorías y narrativas del arte lo que nos permitía diferenciar entre idénticos indiscernibles, de modo que la nueva definición del arte de Danto parece no resolver uno de los problemas principales que su teoría estaba llamada a resolver. Como bien señala Noël Carroll

Danto sabe que sus condiciones no son conjuntamente suficientes. Pero me pregunto si aprecia qué tanto se queda corto de abordar algunos de sus más importantes temas. La distinción entre obras

de arte y objetos reales es tal vez su tema más destacado. Es para él la pregunta de la filosofía del arte. Pero su nueva, explícita definición del arte no la contesta. Danto exige de una obra de arte que sea acerca de algo y esté encarnada. Pero estas son sólo condiciones necesarias. Muchas cosas que no son obras de arte satisfarán estas condiciones. Una espada real repleta de cualidades expresivas diseñada de modo efectivo para proyectar temor es, a partir de sus cualidades expresivas, acerca de [*aboutness*] y, por hipótesis, efectivamente encarna su significado. De modo similar, los coches deportivos reales están diseñados con líneas que no sólo facilitan la alta velocidad, sino que la connotan también. Así que, de nuevo, tenemos un caso en el que la definición no encuentra la diferencia entre obras de arte y cosas reales. (Carroll 1997, 387)

Si Carroll tiene razón —como me parece que la tiene— entonces Danto falla en uno de sus proyectos más importantes, distinguir obras de arte de objetos idénticos que no lo son. Es la referencia a las teorías y narraciones sobre el arte lo que nos ayuda a hacer esa distinción; haciendo a un lado esa referencia, entonces no tenemos modo de distinguir entre las obras de arte y otros objetos idénticos. Si esto es así, entonces podríamos decir que Danto ha fallado en dar las condiciones necesarias y *suficientes* para definir el arte y, por tanto, ha fallado en el proyecto esencialista. No se puede definir la esencia del arte sólo apelando a condiciones necesarias, porque no son suficientes para especificar la diferencia entre una obra de arte y otros objetos similares (e incluso idénticos) que cumplen con esas condiciones, pero que no son arte. Y si esto es así, bien pueden seguirse las implicaciones relativistas que tiene su historicismo, dado que no se ha determinado la esencia del arte.

Manteniendo solamente las condiciones de que una obra sea acerca de algo y que posea un significado encarnado, Danto no parece haber nos dado criterios objetivos claros que nos permitan distinguir obras de arte de objetos que no lo sean, como en el ejemplo de Carroll, sobre todo si se ha omitido la referencia a las teorías del arte. Aunque sean condiciones necesarias, no suficientes, éstas no parecen servirnos para, por ejemplo, dirimir desacuerdos entre distintas teorías del arte que debaten acerca de la naturaleza artística de sus obras, sobre todo cuando éstas son indiscernibles de otros objetos en el mundo. El tipo de esencialismo que termina defendiendo Danto no parece ayudarnos a resolver desacuerdos generados por la relatividad artística y en ese sentido no parece ayudar-

nos a contrarrestar algunos de los efectos incómodos del relativismo artístico. Sus condiciones para definir una obra de arte no son lo suficientemente robustas como para ayudarnos a resolver ese tipo de desacuerdos.

Sin embargo, si insistimos en mantener la referencia a las teorías y narraciones sobre el arte, nos encontramos con el otro cuerno del dilema, la pluralidad de esas teorías y su referencia circular al arte, no parece garantizar la objetividad requerida para capturar la esencia del arte. Por el contrario, la referencia a las teorías del arte, que pueden ser tan plurales como relativas a contextos culturales, no hace sino empujar más la teoría de Danto hacia el relativismo artístico que hacia el esencialismo.

Bibliografía

- Berlin, I. (2001), “Mi trayectoria intelectual”, en *Dos conceptos de libertad y otros escritos*, trad. A. Rivero, Madrid, Alianza, pp. 123-154.
- Carrier, D. (1996), “Gombrich and Danto on Defining Art”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 54, pp. 279-281.
- Carroll, N. (1993), “Essence, Expression, and History: Arthur Danto’s Philosophy of Art”, en Rollins, M. (comp.), *Danto and his Critics*, Oxford, Blackwell, 1993, pp. 79-106.
- Carroll, N. (1997), “Danto’s New Definition of Art and the Problem of Art Theories”, *British Journal of Aesthetics* 37, pp. 386-392.
- Carroll, N. (1998), “The End of Art?”, *History and Theory* 37 (1998), pp. 17-29.
- Danto, A. (1981), *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- Danto, A. (1986), “The End of Art”, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Nueva York, Columbia University Press, pp. 81-115.
- Danto, A. (1996), “Art, Essence, History, and Beauty: A Reply to Carrier, a Response to Higgins”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 54, pp. 284-287.
- Danto, A. (1999), *Después del fin del arte*, trad. E. Neerman, Barcelona, Paidós.
- Danto, A. (2005), *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*, trad. C. Roche, Barcelona, Paidós.

- Danto, A. (2013), *Qué es el arte*, trad. I. García, Barcelona, Paidós.
- Dutton, D. (2010), *El instinto del arte. Belleza, placer y evolución humana*, trad. C. Front Paz, Barcelona, Paidós.
- Goldie, P. (2007), “Conceptual Art and Knowledge”, en Goldie, P. y Schellekens, E. (comps.), *Philosophy and Conceptual Art*, Oxford, Clarendon Press, pp. 157-170.
- Kelly, M. (1998), “Essentialism and Historicism in Danto’s Philosophy of Art”, *History and Theory* 37, pp. 30-43
- Matravers, D. (2010), “Aesthetic Relativism”, *Postgraduate Journal of Aesthetics* 7, disponible en línea: <http://www.pjaesthetics.org>.

Recibido el 26 de agosto de 2014; aceptado el 15 de mayo de 2015.