



Revista de Estudios Sociales

ISSN: 0123-885X

res@uniandes.edu.co

Universidad de Los Andes

Colombia

Páez, Andrés

El problema de la demarcación en estética: una crítica del criterio de Danto

Revista de Estudios Sociales, núm. 29, abril, 2008, pp. 146-154

Universidad de Los Andes

Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81502910>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

El problema de la demarcación en estética: una crítica del criterio de Danto

POR ANDRÉS PÁEZ*

FECHA DE RECEPCIÓN: 15 DE MARZO DE 2006
FECHA DE ACEPTACIÓN: 20 DE ABRIL DE 2006
FECHA DE MODIFICACIÓN: 21 DE NOVIEMBRE DE 2007

RESUMEN

El desarrollo de las artes visuales durante el siglo XX desdibujó la frontera entre aquellos objetos y artefactos que llamamos obras de arte y aquellos que no son merecedores de ese título. Arthur Danto ha propuesto una teoría estética, a la luz de la cual sería posible volver a definir los límites del arte. En este ensayo examino dos de los aspectos más problemáticos de la teoría: la importancia excesiva que Danto le otorga al concepto de mimesis y su concepción teleológica de la historia del arte. Si atenúamos el papel de estos dos elementos, la teoría pierde gran parte de su poder explicativo. En las últimas dos secciones del ensayo arguyo que el mundo del arte, al que Danto atribuye un papel central en el problema de la demarcación, debe él mismo ser considerado un subproducto de las condiciones que determinan la naturaleza del arte en general.

PALABRAS CLAVE:

Estética, Arthur Danto, mundo del arte, mimesis.

The Demarcation Problem in Aesthetics: a Critique of Danto's Criterion

ABSTRACT

The development of the visual arts during the twentieth century blurred the boundaries between what is, and what is not, considered art. Arthur Danto proposed an aesthetic theory that would allow us to redefine the boundaries of art. In this article, I examine two of the most problematic aspects of Danto's theory: the excessive weight he gives to the concept of mimesis, and his teleological conception of the history of art. If these two elements are attenuated, the theory loses most of its explanatory power. In the last two sections of the article, I argue that the artworld to which Danto gives a central role in the demarcation problem is only a by-product of the conditions that determine the nature of art in general.

KEY WORDS:

Aesthetics, Arthur Danto, artworld, mimesis.

O problema da demarcação em estética: uma crítica ao critério de Danto

RESUMO

O desenvolvimento das artes visuais durante o século XX desfez a fronteira entre aqueles objetos e artefatos que chamamos obras de arte e aqueles que não são merecedores dessa denominação. Arthur Danto propôs uma teoria estética em torno da qual seria possível voltar a definir os limites da arte. Neste ensaio examino dois dos aspectos mais problemáticos da teoria: a importância excessiva que Danto outorga ao conceito de mimese e sua concepção teleológica da história da arte. Se atenuarmos o papel destes dois elementos, a teoria perderá grande parte de seu poder explicativo. Nas últimas duas seções do ensaio argumento que o mundo da arte, ao qual Danto atribui um papel central no problema da demarcação, deve por si próprio ser considerado um subproduto das condições que determinam a natureza da arte em geral.

PALAVRAS CHAVE:

Estética, Arthur Danto, mundo da arte, mimese.

* Profesor Asistente, Departamento de Filosofía, Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia. Filósofo, Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia. Magíster y Doctor en Filosofía, The City University of New York. Trabaja temas relacionados con lógica, epistemología y filosofía de la ciencia. Publicó en el 2006 el libro *Explanations in K. An Analysis of Explanation as a Belief Revision Operation* (Oberhausen: Athena Verlag), y en el 2007, *Introducción a la lógica moderna* (Bogotá: Ediciones Uniandes).

La búsqueda de un criterio de demarcación entre la ciencia y la metafísica es uno de los rasgos característicos de la obra de los positivistas lógicos de comienzos del siglo XX. Mientras los miembros del Círculo de Viena intentaban encontrar un criterio adecuado para separar las proposiciones significativas de aquellas carentes de sentido, los cambios acelerados en las artes visuales generaron una búsqueda análoga en la estética. Una tras otra, las vanguardias traspasaban los límites de las concepciones tradicionales del arte, mientras los filósofos luchaban por mantenerse al día sugiriendo nuevos criterios de demarcación, para separar las obras de arte de aquellos objetos y artefactos que no eran merecedores de ese título. Los criterios que emergieron pueden ser divididos en dos clases: algunos filósofos y críticos sugirieron que una obra de arte se reconoce por algún elemento intrínseco, alguna propiedad perceptible que puede ser identificada en la obra de arte misma, tal como su capacidad de producir emociones o comunicar sentimientos; otros defendieron la idea según la cual las obras de arte adquieren su estatus basadas en una propiedad relacional no perceptible directamente en la obra, tal como su lugar en un contexto histórico o social específico.¹

La teoría del mundo del arte propuesta por Arthur Danto es un ejemplo más reciente de esta última aproximación al problema de la demarcación. Según Danto, el curso de la historia de las artes visuales en el siglo XX fue determinado en gran medida por las teorías artísticas que no sólo crearon las condiciones apropiadas para el surgimiento de las Vanguardias, sino también, en muchos casos, el panorama conceptual necesario para delimitar las fronteras del arte. La gradual desaparición de la brecha entre los objetos cotidianos y los objetos convencionalmente catalogados como obras de arte sólo puede ser explicada dentro de un contexto cultural en el que las teorías artísticas determinan los criterios de demarcación. En resumen, lo que Danto afirma es que la clasificación de un objeto como obra de arte requiere de un *mundo del arte*: “Ver algo como arte requiere algo que el ojo no puede captar: una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte: un mundo del arte” (1984, p. 478).

¹ Una tercera opción era, por supuesto, el escepticismo. Algunos filósofos advirtieron que ningún criterio de demarcación iba a ser encontrado jamás, y defendieron en cambio la idea de que las obras de arte mostraban lo que Wittgenstein (1953) llamó “aires de familia”, rasgos indefinibles que logran agruparlas bajo una sola clase. Para una discusión de este punto, véase Tilghman, 1984.

En este ensayo arguyo que la teoría del mundo del arte sólo parece plausible debido a la importancia excesiva que Danto le da al concepto de mimesis en la explicación del surgimiento de las Vanguardias artísticas, y a su concepción teleológica de la historia del arte. Estos dos elementos generan un panorama distorsionado de muchos de los episodios más interesantes de las artes visuales en el siglo XX. Por otra parte, intento mostrar que el mundo del arte, al que Danto atribuye un papel central en el problema de la demarcación, debe él mismo ser considerado un subproducto de las condiciones que determinan la naturaleza del arte en general. Tanto las artes visuales en el siglo XX como el mundo del arte que las acogió son efectos comunes de los mismos contextos económicos, políticos y culturales. El arte es primordialmente un elemento constitutivo del entramado social, y en esa medida, la explicación de su historia y su naturaleza debe estar basada tanto en el contexto económico, político y cultural de las obras de arte como en su contenido plástico y simbólico; no sólo en teorías y convenciones artísticas que son ellas mismas dependientes de ese contexto más amplio.

El resto del ensayo está dividido en cuatro secciones. En las siguientes dos secciones presento las tesis principales de la teoría de Danto y expongo los problemas inherentes a los supuestos sobre los que está construida. En la tercera sección muestro cómo es posible debilitar la dependencia ontológica de las obras de arte producidas a principio del siglo XX con respecto al mundo del arte, buscando una explicación alternativa basada en un contexto sociocultural más amplio. Finalmente, si el surgimiento del modernismo en las artes visuales puede ser explicado como el resultado de la interacción entre el contexto que rodeó su desarrollo y el contenido plástico de las obras de arte, la misma aproximación puede ser utilizada para explicar las manifestaciones contemporáneas del arte y, en particular, aquellas obras en las que la frontera entre lo artístico y lo cotidiano parece haber desaparecido por completo. Esta última es la tarea de la cuarta sección del ensayo.

LA TEORÍA DEL MUNDO DEL ARTE Y EL DILEMA DE EURÍPIDES

El término “mundo del arte” puede entenderse como un concepto primordialmente teórico, o como una palabra que denota una institución y unas prácticas sociales. George Dickie, quien fue el primero en proponer la teoría del mundo del arte, caracterizó vagamente el término como el conjunto compuesto de “artistas, productores, directores de museos, visitantes de museos, espectadores de obras de teatro, reporteros de periódicos, críticos de

publicaciones de toda clase, historiadores del arte, teóricos del arte, filósofos del arte y otros” (1974, pp. 34-35), entre los cuales podríamos incluir a cualquiera que se vea a sí mismo como un miembro del mundo del arte. Este conjunto de personas es responsable, de acuerdo con Dickie, de informarnos qué objetos pueden ser considerados candidatos para ser evaluados artísticamente.

Danto, por su parte, ha optado por el primer sentido del término. Usa el concepto para referirse a nuestro conocimiento de la historia del arte, y a las teorías y convenciones artísticas que sirven como *atmósfera*, en la que ciertos objetos obtienen el estatus de obras de arte. La forma concreta en que estas teorías y convenciones ejercen su influencia no cumple un papel importante en la teoría de Danto.

La diferencia entre los dos autores no se limita a su forma de entender el término *mundo del arte*. El propósito que persiguen al introducir el término también es diferente. Tanto Dickie como Danto pretenden encontrar una propiedad no perceptible de las obras de arte, un elemento relacional definitorio que sirva como solución del problema de la demarcación en estética. Sin embargo, Danto tiene un objetivo ulterior. Su propósito principal es defender una novedosa interpretación del curso de la historia del arte. Según Danto, la historia del arte puede ser entendida como un proceso cuya conclusión necesaria es la transformación del arte en filosofía: “Al transformarse en filosofía, se podría decir que el arte ha llegado a un cierto fin natural” (1987, p. 209).

Según Danto, la historia del arte puede ser leída como una progresiva toma de conciencia de la naturaleza del arte. Durante el siglo XX, este proceso fue acelerado por diversos factores hasta finalmente obtener su meta: el arte logró adquirir una autoconciencia abstracta del tipo que la filosofía supuestamente debe tener. Tal lectura de la historia del arte es posible sólo si se asume una estructura continua subyacente a cada paso, una lógica interna que determine la dirección del desarrollo de las expresiones artísticas, una necesidad histórica. El modelo de explicación de Danto es, por supuesto, Hegel y el modelo hegeliano de la historia. Su apropiación de Hegel transforma la historia del arte en un movimiento constante entre un estado de conciencia y otro, una cadena de diferentes momentos de creciente autoconciencia hasta que el arte mismo llega a entender su propia naturaleza. La consecuencia de esta autoconciencia es la libertad, una liberación de las leyes del progreso que han guiado todo el proceso.

El advenimiento del postimpresionismo fue, para Danto, uno de los dos factores principales que dieron impulso

al progreso del arte hacia una autoconciencia (otro factor fundamental fue la invención de la cinematografía). Como primer reto verdadero a la teoría mimética, el postimpresionismo es análogo a ciertos episodios en la historia de la ciencia que produjeron una revolución conceptual en nuestra comprensión del mundo; representó una clase de arte que era inaceptable o defectuoso para los estándares de la teoría mimética, y que requería una nueva interpretación teórica. Esta nueva interpretación es expuesta por Danto como sigue:

Los artistas en cuestión debían ser entendidos no como imitadores sin éxito de formas reales, sino como creadores exitosos de formas nuevas, tan reales como las formas que se consideraba que el arte anterior, en sus mejores ejemplos, estaba imitando admirablemente. [...] En efecto, uno podría casi interpretar los crudos dibujos de Van Gogh y Cézanne, la dislocación de la forma del contorno en Rouault y Dufy, y el uso arbitrario de planos de color en Gauguin y los fauves, como maneras diversas de llamar la atención hacia el hecho de que no eran imitaciones, específicamente concebidas para no engañar (1984, pp. 472-473).

Para poder analizar la teoría de Danto es necesario entender el sentido en el que usa el concepto de mimesis. En *The Transfiguration of the Commonplace*, Danto define los principales aspectos del arte mimético:

Considero que la invisibilidad lógica del medio es el principal aspecto de la teoría de la imitación. El imitador exitoso no solamente reproduce el motivo; anula el medio en el que la reproducción ocurre. Y ésta es una condición necesaria para la posibilidad de la ilusión deseada: que uno esté en presencia de la realidad cuando, de hecho, uno está en presencia de un *eidolon*, de una mujer, si uno es Pigmalión, o de unas uvas, si uno es un pájaro (1981, p. 151).

El propósito de Danto es mostrar que la característica principal, y el problema fundamental de la teoría de la imitación, es la reducción de la obra de arte a su contenido. Si el medio desaparece, sólo queda aquello que está siendo representado, y cualquier reacción que la audiencia tenga frente a la obra debe ser, *ipso facto*, una respuesta al contenido de la misma. De esa manera, los criterios usados por la teoría de la imitación para juzgar una obra de arte como “bella” o “de buen gusto” terminan siendo aplicados al objeto que la obra de arte está imitando. En este punto, la teoría de la imitación se enfrenta a lo que Danto llama *el dilema de Eurípides*: “Una vez se ha completado el programa mimético, se ha producido algo

tan parecido a lo que se encuentra en la realidad que, siendo igual a la realidad, surge la pregunta acerca de qué lo hace arte” (1981, p. 29). La teoría de la imitación debe entonces encontrar una manera de diferenciar la obra de arte de la realidad; debe encontrar un conjunto de convenciones que garanticen que todo aquello que siga esas convenciones sea considerado una obra de arte.

Paradójicamente, estas convenciones deben ser características no miméticas, como marcos, vitrinas o escenarios, que informen a la audiencia que no ha de responder al objeto como si fuera una cosa real:

Es precisamente la confianza en que las convenciones son entendidas lo que permite al artista mimético llevar la mimesis hasta un punto extremo, hacer que lo que aparezca entre el marco relevante sea tan parecido como pueda a lo que se encuentra en la realidad. Y su mayor problema puede ser descrito así: hacer que lo que está enmarcado sea lo suficientemente parecido a la realidad para que se garantice la identificación espontánea de lo que está siendo imitado; los marcos mismos garantizan que nadie va a tomar al resultado por la realidad misma (1981, pp. 23-24).

Entonces es sólo en virtud de estas convenciones, según Danto, que el arte mimético puede implementar su proyecto. Sin ellas, el ámbito del arte es tan vacuo como un espejo, y sus imágenes están desprovistas de la clase de realidad que las obras de arte deben poseer para ser objeto de juicios estéticos. Danto concluye que las convenciones son la solución del problema de la demarcación en el caso del arte mimético, y la adecuación mimética es el criterio con base en el cual la obra de arte así definida puede ser juzgada.

Danto, entonces, traslada su argumento al extremo opuesto del espectro, al punto en la historia del arte en el cual las obras de arte y la realidad han colapsado en un mismo objeto, como en el caso de las *Brillo Boxes* de Andy Warhol. La obra consiste en dos grupos de cajas de cartón que sirven de empaque para las esponjillas de cocina *Brillo*. El primer grupo de cajas fue producido por el artista, mientras que el otro, idéntico en todos sus aspectos, es un producto industrial que se encuentra en las bodegas de cualquier supermercado en Estados Unidos. El dilema de Eurípides reaparece exactamente de la misma manera: el objeto producido es tan parecido al que se encuentra en la realidad que, siendo igual a él, surge la pregunta acerca de qué lo hace arte.

El esfuerzo principal de Danto en *The Transfiguration of the Commonplace* reside en mostrar cómo el dilema de

Eurípides será siempre inevitable, a menos que abandonemos el proyecto de definir el arte en términos de las características perceptibles de la obra de arte. Como vimos anteriormente, Danto considera que tal definición sólo puede ser alcanzada con una aproximación basada en las propiedades no perceptibles de los objetos, en la manera en que nuestro conocimiento de la historia del arte, junto con nuestras interpretaciones teóricas y las convenciones artísticas de un momento dado, validan su estatus como obras de arte.

En la siguiente sección mostraré que el dilema de Eurípides es un falso dilema que surge de una visión empobrecida del arte mimético. La disolución del dilema tiene consecuencias directas para la concepción teleológica de la historia del arte porque ambas hipótesis son mutuamente dependientes.

EL CONCEPTO DE MÍMESIS

El primer punto que debe ser examinado en el argumento de Danto es su caracterización del arte mimético. Su aspecto más problemático es que parece implicar que la imitación es un concepto neutral. La mimesis es concebida como una *representación* de la realidad, sin la intención de introducir transformación alguna en ella, y la representación, a su vez, es entendida como “algo que ocupa el lugar de otra cosa, así como los representantes al Congreso ocupan nuestro lugar” (Danto, 1981, p. 19). Pero la imitación nunca es un concepto neutral, y no hay obras de arte que puedan ser neutrales con respecto al objeto que pretenden imitar. Con algunas excepciones, casi todas las obras de arte que consideramos ejemplos de buen arte figurativo deben su maestría al hecho de que han transformado la realidad de manera tal que las preocupaciones plásticas, religiosas, morales o políticas del artista se ven reflejadas en la obra. Podría decirse con Panofsky, e incluso con Hegel, que el arte de un momento dado refleja las formas simbólicas, el espíritu de la cultura dentro de la cual y para la cual fue producido. Y es precisamente el hecho de que podemos reconocerlas como expresión del *Zeitgeist* lo que las hace interesantes para el historiador del arte.

Podemos modificar el concepto de mimesis para incorporar su sesgo inherente, y caracterizarlo como la relación entre una obra de arte y la realidad en la que los elementos plásticos, formales y simbólicos de la primera tienen una conexión inmediatamente identificable con algún aspecto u otro de la segunda. Al intentar crear esta relación, el artista mimético debe enfrentar una serie de decisiones

antes de aproximarse a la realidad, entre las cuales podemos mencionar el tema, la técnica, los personajes, el medio que desea utilizar, los efectos que desea producir en la audiencia y los elementos gráficos que va a emplear para expresar sus intereses personales. Pero el artista no es enteramente libre en sus decisiones, pues es parte de una cultura y de un sistema social que determinan su lenguaje y su papel en esa sociedad. En ese sentido, sus representaciones no son de una realidad abstracta, permanente e inmutable; son uno de los signos externos de la manera en que el artista entiende su cultura y de la forma en que la sociedad se entiende a sí misma.

Si tomamos el concepto de mimesis de este modo *impuro*, los problemas de demarcación que Danto encontró en el caso del arte mimético desaparecen, pues el caso ideal en el que la obra de arte es reducida a su contenido no parece ser posible. Una obra de arte mimética no necesita un marco ni una vitrina para obtener su estatus como obra de arte, pues nunca será la imagen que, como un espejo, genera ilusión y ambigüedad. Su estatus como obra de arte está garantizado por las propiedades expuestas, que en sí mismas implican un contenido más rico que la realidad que pretenden representar, y es la posibilidad de identificar este contenido más rico lo que explica el valor que les damos. Volveré a este punto al final del ensayo.

Este concepto impuro de mimesis también debilita el rígido contraste entre imitación y no imitación, y por ende, la tesis de Danto de que el postimpresionismo representa el primer reto verdadero a la teoría mimética y el impulso inicial hacia la autoconciencia del arte. Las justificaciones históricas y conceptuales que ofrece Danto para defender esta tesis son bastante oscuras y dejan muchas preguntas sin responder. Por ejemplo, si la atmósfera artística que rodeaba este movimiento pictórico fue el comienzo de una nueva manera de entender el arte, ¿cuáles fueron las causas de este cambio en la atmósfera teórica de comienzos del siglo XX? ¿Fue este cambio simplemente el resultado de un momento espontáneo de autorreflexión? ¿No se podría afirmar que fue la consecuencia natural del desarrollo de la teoría de la imitación ante el surgimiento de nuevas tecnologías? Tampoco queda muy claro cuáles fueron las consecuencias inmediatas del rechazo de la teoría de la imitación y cómo las sucesivas vanguardias artísticas se aproximaron gradualmente al momento de autoconciencia en el que supuestamente se encuentra el arte en la actualidad.

A mi modo de ver, el postimpresionismo sólo puede ser considerado un momento revolucionario en la historia del arte en el mismo sentido en que el Renacimiento o el Romanticismo fueron revolucionarios, a saber, como

momentos que expresan los cambios que una sociedad está viviendo y las tensiones producidas por la crisis de viejas estructuras que son reemplazadas por nuevas formas de pensar. El postimpresionismo no fue el final de la teoría de la imitación. Fue sólo una de las primeras manifestaciones de que la cultura occidental sufría un proceso acelerado de transformación en todos los sentidos imaginables. La teoría de la imitación no desapareció de la forma mágica descrita por Danto, pues las principales preocupaciones de los fauves, de los expresionistas alemanes, de los futuristas italianos y de los cubistas están relacionadas con el problema de la representación de esa nueva realidad, como veremos en la siguiente sección.

UNA BREVE DIGRESIÓN HISTÓRICA

Quiero introducir el siguiente interludio histórico con un propósito muy definido: si puedo establecer (al menos esquemáticamente) que la transformación del arte a principios de siglo XX se debió a una situación coyuntural que incluía todos los aspectos del momento social, político y cultural, y si puedo mostrar que factores análogos siguen actuando y determinando el arte del presente, la concepción del arte como una aproximación gradual a la filosofía pierde su atractivo. Más aún, si puedo debilitar la dependencia ontológica de las obras de arte producidas a principio de siglo con respecto al mundo del arte, se debilitará igualmente la solución de Danto del problema de la demarcación. Sólo examinaré tres de los muchos determinantes que moldearon el arte del siglo pasado, pues aunque una explicación completa del modernismo requiere un análisis más complejo, estos tres determinantes serán suficientes para el propósito de este ensayo. Mi análisis estará basado en un diagnóstico similar hecho con un propósito distinto por Perry Anderson en *Modernity and Revolution* (1988).

Anderson ha descrito el contexto que dio origen al modernismo como un campo de fuerzas culturales triangulado por tres coordenadas:

La primera [es] la codificación de un *academicismo* altamente formalizado en las artes visuales, entre otras, el cual fue institucionalizado dentro de los regímenes oficiales de estados y sociedades todavía masivamente permeados, a menudo dominados, por clases aristócratas o terratenientes, que sin duda habían sido “superadas” en algún sentido, pero que en otro todavía establecían el tono político y cultural de país en país en la Europa anterior a la Primera Guerra Mundial [...] La segunda coordenada es, entonces, un complemento lógico de la

segunda: la aún incipiente y, por tanto, esencialmente *novedosa* emergencia dentro de estas sociedades de las tecnologías o invenciones más importantes de la Segunda Revolución Industrial, esto es, el teléfono, el radio, el automóvil, las aeronaves, etc. [...] La tercera coordenada de la coyuntura modernista, argumentaría yo, es la proximidad sugestiva de la revolución social. El grado de esperanza o recelo que despierta la perspectiva de tal revolución varía ampliamente, pero estuvo “en el aire” en la mayor parte de Europa durante la *Belle Époque* misma (1988, pp. 324-325).

Si hay un momento en la historia del arte que se acerca mucho a la descripción de Danto del arte mimético, es el academicismo de la segunda mitad del siglo XIX. Las razones son múltiples, pero entre ellas está el hecho de que este período corresponde a uno de los momentos más reaccionarios en la historia después de la Revolución Francesa (Mayer, 1982). Las clases aristócratas habían abandonado, tras las revoluciones de 1848, la oposición a la nobleza, y la habían reemplazado por una lucha para diferenciarse del creciente proletariado. La adopción de estándares miméticos muy altos y el rechazo de formas anteriores de sensibilidad burguesa fueron algunas de las maneras en que estas clases pretendieron establecer sus propios estándares artísticos, de los cuales Ingres es el clásico ejemplo. Y es precisamente la reacción en contra de este fenómeno cultural la que constituye el primer determinante del modernismo, como señala Anderson: “Sin el adversario común del academicismo oficial, el amplio rango de nuevas prácticas estéticas tiene poca o ninguna unidad: su tensión con los cánones establecidos o consagrados es constitutiva de su definición como tales” (1988, p. 325).

Sin embargo, un rechazo de un academicismo altamente establecido no es *per se* un rechazo del arte mimético. Los estándares estéticos que prevalecieron en la segunda mitad del siglo XIX fueron tan sólo una de las manifestaciones del arte mimético, pero no podemos identificar —como lo hace Danto— este momento de la historia del arte como prototípica del proyecto mimético. El rechazo del academicismo fue una reacción estética en contra de una codificación severamente restrictiva de la representación de la realidad; era una búsqueda de nuevas maneras de interpretar el concepto de mimesis, y no, al menos en sus fases iniciales, el “cambio de paradigma” que Danto cree que ocurrió. Incluso el desarrollo de la obra de los artistas más representativos de la abstracción modernista —Kandinsky, Malevich y Mondrian— puede ser visto, al mismo tiempo, como la consecuencia natural del rechazo del academicismo, y como el resultado de sus reflexiones acerca del problema de la representación (considérese,

por ejemplo, la evolución de las *Composiciones* de Kandinsky o el análisis geométrico de la estructura de los árboles, de Mondrian).

El rechazo del academicismo fue también una declaración política en contra del gusto de una clase aristócrata que encontraría su debacle en la Primera Guerra Mundial. Un futuro político incierto para Europa en un momento en el que los movimientos proletarios empezaban a desempeñar un papel importante en la estructura de la sociedad produjo un cambio en la manera en que los artistas entendían su propia posición dentro del sistema cultural. El lugar del artista en la sociedad era continuamente cuestionado y cada vanguardia buscaba establecer su propia posición en este panorama dinámico. Sin embargo, este elemento político no puede ser generalizado de la manera en que Anderson lo hace en el artículo mencionado. Ciertamente, fue parte de los factores implicados en el surgimiento del futurismo, el expresionismo, el constructivismo y el surrealismo, pero su presencia es más difícil de trazar en los tempranos fauves, o en la pintura postimpresionista. No obstante, estuvo innegablemente, como dice Anderson, “en el aire”, incluso durante los últimos años del siglo XIX.

Finalmente, la influencia de la segunda de las coordenadas de Anderson, sin duda, puede ser generalizada a *todo* movimiento artístico de principios del siglo XX. La alegre representación de Dufy de una nueva, colorida y dinámica París; la fascinación de Joseph Stella con el puente de Brooklyn y los rascacielos del bajo Manhattan; la atracción de los constructivistas rusos y los futuristas italianos por las máquinas y la velocidad: los artistas celebraron la llegada de esta nueva edad de las máquinas, que fue el síntoma más directo y abrumador de los cambios que ocurrían en todos los demás sectores de la sociedad.

A estas tres coordenadas deberíamos añadir otras innumerables influencias que moldearon el carácter de cada movimiento artístico, pero ellas son lo suficientemente claras para mostrar que los cambios producidos en las artes a principio de siglo no fueron el resultado de una reflexión independiente dentro de las artes, o el resultado natural de un rechazo radical a la teoría de la imitación dentro de un abstracto mundo del arte. Se ha dicho con frecuencia que el cubismo o el surrealismo no podrían haber aparecido en un momento diferente de la historia del arte, y aunque la afirmación es sin duda correcta, una de las razones erróneas que se han dado en su defensa puede ser ejemplificada en una de las frases favoritas de Danto: “El mundo del arte no estaba preparado”. Pero, ¿qué quiere decir la afirmación de que un cierto panorama

artístico era requerido para aceptar la relevancia de estas nuevas formas de expresión? Anthony Savile, en su libro *The Test of Time*, ha indicado algunos de los componentes históricos del arte cuya importancia estoy tratando de enfatizar. En su discusión sobre la relevancia de un conocimiento histórico amplio para la apreciación de las obras de arte producidas en el pasado, dice:

Debemos entender que el artista empleó un sistema de comunicación que *estaba disponible para sus contemporáneos*. ¿Pues cuáles son las alternativas? Obviamente, no debemos interpretar al artista utilizando un sistema que le atribuye conocimiento de modos futuros de procedimiento, pues él no podía conocer lo que éstos pudieran ser y, por lo tanto, no podía esperar expresar ninguna intención determinada por medio de su uso. Por otro lado, no podemos asumir que usó algún sistema pasado y difunto en su momento, pues no podía estar seguro de que sus contemporáneos, la única audiencia para la que podía estar trabajando conscientemente, no interpretarían ese sistema desde su propia perspectiva, en lugar de hacerlo desde la perspectiva a partir de la cual los contemporáneos de ese sistema lo habrían hecho (1982, p. 64).

El sistema de comunicación usado por una sociedad en un momento dado es el resultado de las condiciones generales que determinan la naturaleza de toda institución cultural dentro de esa sociedad, incluidas las expresiones artísticas y el mundo del arte mismo. En ese sentido, decir que el mundo del arte no estaba preparado para el cubismo es lo mismo que afirmar que las condiciones históricas necesarias para su desarrollo no se habían alcanzado todavía. Las tres coordenadas de Anderson son una explicación parcial de estas condiciones, pero el papel del crítico es definir las de una manera más precisa.

Adicionalmente, este pasaje también hace referencia indirecta a otro de los puntos principales que he querido defender en este ensayo, a saber, que la producción de cualquier obra de arte, mimética o no mimética, implica un cierto grado de autoconciencia con respecto a los medios de comunicación empleados, y una reflexión sobre el contexto social en el que la obra de arte cobrará vida. En otras palabras, implica una conciencia de la dependencia mutua entre los aspectos perceptibles de la obra de arte y sus propiedades no perceptibles. En esa medida, la afirmación de Danto según la cual la historia del arte en el siglo XX fue la historia de una progresiva toma de conciencia de la naturaleza del arte le atribuye a un período específico del arte una característica que es verdadera para el arte en general. Los aspectos distintivos del arte

en el siglo XX están conectados con condiciones históricas concretas, de la misma manera en que las expresiones artísticas de cualquier momento dado están incrustadas en sus propios contextos, no dependen de una reflexión independiente dentro del ámbito del arte.

UNA EXPLICACIÓN ALTERNATIVA

Mi última tarea en este ensayo será encontrar una explicación histórica —análoga a la del surgimiento del modernismo— para aquellos casos que Danto considera como evidencia absolutamente clara para adoptar la teoría del mundo del arte, a saber, las obras de arte no miméticas y, especialmente, aquellas —como las *Brillo Boxes* de Warhol o el orinal de Duchamp— en las que no se pueda dar cuenta de la diferencia entre el objeto real y la obra de arte, con base en sus propiedades perceptibles. Como en el caso del modernismo, debemos primero examinar las condiciones históricas concretas que rodearon el abandono de la representación, y nuevamente, las coordenadas de Anderson nos son útiles.

La oposición al academicismo, la primera de las coordenadas de Anderson, perdió gradualmente su importancia durante los años precedentes a la Segunda Guerra Mundial, y desapareció definitivamente en el arte de la posguerra. Esto se debió no sólo al hecho de que las nuevas maneras de aproximación al concepto de representación habían abierto espacio para exploraciones plásticas y simbólicas novedosas y más arriesgadas, sino también a una distribución diferente del poder económico. Después de la Primera Guerra Mundial, nuevos sectores de la sociedad adquirieron un poder económico creciente, y así como sus predecesores de finales del siglo XIX, éstos buscaron en las vanguardias una expresión cultural que los atara al veloz tren de la modernidad y que expresara su rechazo a un sistema económico difunto. Es claro que sin el apoyo de una clase media intelectual que rechazaba la miopía de una sociedad claramente descrita por Proust y Musil en sus novelas, las vanguardias no habrían alcanzado la libertad para continuar su búsqueda de posibilidades no exploradas dentro de las artes, incluido el abandono de la representación. Paradójicamente, este mismo contexto económico también determinó desarrollos posteriores en el arte, en los que los artistas se volvieron en contra de la mano que inicialmente les dio de comer, criticando la sensibilidad y el mundo creado por este nuevo orden económico. Las *Brillo Boxes* de Warhol pueden ser vistas como parte de esta nueva reflexión crítica, en la que la *academia* ha sido reemplazada por una cultura de masas que reproduce la estandarización del gusto de estas clases.

De la misma manera en que las condiciones económicas cambiantes eliminaron el academicismo como el enemigo natural de las vanguardias, estas condiciones también contribuyeron a eliminar las utopías políticas que habían tenido un papel tan poderoso en moldear el carácter del arte a comienzos del siglo XX. Anderson describe el nuevo panorama político en los siguientes términos:

Después de 1945, el viejo orden semiaristocrático o agrario y sus prerrogativas fueron acabadas, en todos los países [de Europa occidental]. La democracia burguesa fue finalmente universalizada. Con eso, algunas conexiones con el pasado precapitalista fueron eliminadas. Al mismo tiempo, el fordismo llegó con fuerza. La producción y consumo en masa transformaron las economías europeas occidentales, siguiendo los lineamientos norteamericanos. No podía seguir habiendo la más mínima duda sobre qué clase de sociedad iba a ser consolidada por esta tecnología: una civilización capitalista, opresivamente estable, monolíticamente industrial, había sido establecida. [...] Finalmente, la imagen o esperanza de revolución se esfumó en Occidente. El comienzo de la Guerra Fría y la soviétización de Europa oriental cancelaron cualquier prospecto realista de un derrocamiento socialista del capitalismo avanzado durante un período histórico completo (Anderson, 1988, pp. 327-328).

Aunque el arte político como tal no desapareció, el papel crítico del arte ya no fue guiado por un programa político definido. La perspectiva de una revolución social había sido reemplazada, en palabras de Hal Foster, por “una revuelta de las mujeres frente a un patriarcado persistente, de las minorías frente al racismo omnipresente, de la naturaleza frente a la dominación implacable” (1985, p. 152).

Finalmente, la transformación de la última de las coordenadas de Anderson —la emergencia de las tecnologías de la Segunda Revolución Industrial— puede ser considerada como uno de los más importantes determinantes de la naturaleza del arte contemporáneo. La implantación de industrias de consumo masivo basadas en las tecnologías que asombraron a las tempranas vanguardias; el uso caótico y destructivo que se les dio a estas tecnologías, y la implantación de una industria de la cultura que sacó ventaja de ellas para imponer nuevas simbologías e iconografías basadas en parámetros comerciales, produjeron un cambio radical en la relación entre el artista y su propio momento histórico. Muchos artistas han pasado de un estado de inmersión total en el mundo real a un rechazo del mismo, al adoptar lenguajes privados que han roto la

relación entre el artista y el público, o a una aproximación crítica a las fuentes desde las cuales se produce esta imagen distorsionada del mundo.

La explicación que he ofrecido aquí es extremadamente esquemática, pero mi intención no era llevar a cabo un análisis exhaustivo de los orígenes del arte no mimético. En lugar de eso, mi intención era mostrar que, incluso en el nivel más superficial, es claro que una explicación de la naturaleza y de la historia del arte basada en una categoría abstracta como “autoconciencia creciente” deja de lado los elementos que, en últimas, definen y determinan la historia del arte. Parodiando la famosa aserción de Danto, podríamos decir que ver algo como arte requiere algo que el ojo no puede detectar: un conocimiento del contexto histórico de la obra de arte, pero también requiere un cierto grado de sensibilidad para ver en las propiedades perceptibles de la obra la interpretación de ese contexto.

¿Resuelve esta explicación el problema de la demarcación en los ejemplos más extremos mencionados por Danto? ¿Es ésta una explicación suficiente de por qué una cama, una cama común y corriente, colgada de la pared de una galería, es considerada arte? ¿Explica esto por qué las cajas de Brillo en un supermercado no son arte? Ciertamente, lo hace. Como lo mencioné anteriormente, las cajas de Brillo simbolizan un aspecto de la sociedad de posguerra en Estados Unidos, y el éxito de las *Brillo Boxes* de Warhol como obra de arte yace, precisamente, en el hecho de que cualquiera puede reconocer las cajas —recordemos la afirmación de Savile acerca del uso de un sistema de comunicación disponible a nuestros contemporáneos— e identificar la intención irónica implicada en el hecho de que estén exhibidas en una galería.

No tenemos que preocuparnos por tener que mencionar la palabra “galería”. Por un lado, una galería es un espacio público al que le ha sido asignada una función social en nuestra sociedad específica, de la misma manera en que a un supermercado le ha sido asignada una función social diferente. Vamos a una galería a ver y a comprar arte, pero eso no implica que todo lo que vemos o compramos es arte (una cama en una galería puede aún ser *sólo* una cama en una galería). Por otro lado, un conjunto dado de personas —digamos, el mundo del arte de Dickie— puede considerar arte a distintas clases de objetos en diferentes momentos, pero no siempre seguirán los mismos criterios o los mismos intereses: algunas veces se enfocarán en la relevancia histórica de los objetos, en su potencial para escandalizar, y otras veces, simplemente, seguirán intereses económicos, como en el caso del neoexpresionismo de la década de 1980. El punto importante para tener en

cuenta es que nuestra apreciación del objeto como obra de arte depende de una compleja evaluación, semejante a la que he esquematizado para el caso del modernismo. Algunas veces, nuestros juicios nos llevarán a concluir que un objeto que era considerado una obra de arte en un momento dado resultó ser sólo de interés sociológico, como parte de la historia de una sociedad determinada, pero carente de valor artístico, al ser comparado con el arte de su tiempo. Estos juicios, claro está, nunca serán definitivos, como lo demuestra la constante revaluación de artistas del pasado, pero mientras nuestros juicios estén basados en el mundo real que dio origen a las obras, y no en el mundo del arte del momento, podremos estar seguros en un alto grado de que nuestra comprensión de la historia del arte no será una construcción fantasiosa o una interpretación sesgada hecha para acomodar los hechos a las hipótesis filosóficas favoritas de un autor.

CONCLUSIONES

La teoría del mundo del arte propuesta por Danto tiene la virtud de tener en cuenta un elemento que a menudo ha sido ignorado no sólo por el intuicionismo de Croce (1962) o por el emocionalismo de Tolstoy (1996), sino también por explicaciones más recientes basadas en el concepto de *aires de familia* de Wittgenstein (Tilghman, 1984). Este elemento puede ser descrito como el conjunto de factores sociológicos y conceptuales que determinan la naturaleza de las obras de arte en general, esto es, todas las características no perceptibles asociadas con una obra de arte. La teoría del mundo del arte considera acertadamente que un estudio de las obras de arte en sí mismas no puede llevarnos a encontrar un criterio que pueda ser considerado como la solución del problema de la demarcación. Pero esta virtud puede fácilmente convertirse en vicio: la teoría del mundo del arte, al menos en su forma más simple y radical, dice que es sólo en virtud de estas propiedades no perceptibles que un objeto puede ser catalogado como arte, ignorando los atributos simbólicos y formales del objeto. Como he intentado mostrar en este ensayo, el problema de la demarcación sólo puede ser resuelto si situamos la obra de arte, con todos sus aspectos formales y simbólicos, dentro del contexto de sus propiedades no perceptibles, y analizamos la relación entre la forma visible y el contexto económico, político y cultural. ☺

REFERENCIAS

1. Anderson, P. (1988). Modernity and Revolution. En: C. Nelson y L. Grossberg (Eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press.
2. Croce, B. (1962). *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general: parte teórica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
3. Danto, A. C. (1981). *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge: Harvard University Press.
4. Danto, A. C. (1984). The Artistic Enfranchisement of Real Objects: The Artworld. En: S. D. Ross (Ed.), *Art and Its Significance. An Anthology of Aesthetic Theory*. Albany: S.U.N.Y. Press.
5. Danto, A. C. (1987). *The State-of-the-Art*. New York: Prentice Hall.
6. Dickie, G. (1974). *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*. Ithaca: Cornell University Press.
7. Foster, H. (1985). For a Concept of the Political in Contemporary Art. En: *Recordings. Art, Spectacle, Cultural Politics*. Seattle: Bay Press.
8. Mayer, A. (1982). *The Persistence of the Old Regime*. New York: Pantheon.
9. Savile, A. (1982). *The Test of Time. An Essay in Philosophical Aesthetics*. New York: Oxford University Press.
10. Tilghman, B. R. (1984). *But Is It Art?* New York: Oxford University Press.
11. Tolstoy, L. (1996). *What is Art?* Indianapolis: Hackett.
12. Wittgenstein, L. (1953). *Philosophical Investigations*. London: Macmillan.