

LA FILOSOFÍA DEL ARTE EN LA ÉPOCA DEL FIN DEL ARTE*

The Philosophy of Art at the Time of the End of Art

Adryan Fabrizio Pineda Repizzo
Universidad del Rosario

RESUMEN

Este artículo presenta una reflexión sobre el lugar y la pertinencia de la filosofía del arte en un mundo del arte en el cual cualquier cosa puede ser una obra de arte, a partir de la propuesta teórica de Arthur Danto. Si la filosofía aún tiene algo que decir sobre el arte, sería desde una posición que reconozca la centralidad de la práctica artística sin delimitarla. La apertura en el arte no puede ser un motivo de negación o juicio, sino un incentivo al pensamiento. Sin embargo, según Danto, ello exige aceptar puntos de partida y consecuencias que modifican la relación entre arte y filosofía.

Palabras clave: filosofía del arte, fin del arte, indiscernibilidad, percepción, interpretación.

ABSTRACT

This article presents a reflection on the place and the relevance of the philosophy of art in an artworld in which anything can be a work of art, from the theoretical proposal of Arthur Danto. If the philosophy has something to say about art, it would be from a position that recognizes the centrality of the artistic practice without demarcating it. The opening in the art cannot be a matter of denial or trial, but an incentive to the thought. However, according to Danto, this requires to accept points of departure and consequences which alter the relationship between art and philosophy.

Key words: philosophy of art, end of art, indiscernibility, perception, interpretation.

A veces para la filosofía el arte parece algo difícil de asir, demasiado flexible y etéreo, o demasiado concreto, casi hermético. Como si dedicar el pensamiento al arte y procurar una definición filosófica del mismo fuera un

*Recibido: diciembre 2010 aprobado: junio 2011

proyecto imposible o inocuo. Parte de este malestar contemporáneo se debe a un soterrado diagnóstico acerca de los paradigmas modernos de la filosofía del arte. Cuando encontramos enunciados como ‘el arte bello debe parecer naturaleza’ en la tercera crítica de Kant, o en la estética de Hegel: “una obra de arte [...] es tanto más excelente, cuanto más profunda es también la verdad interna de su contenido y su pensamiento”,¹ no podemos dejar de cuestionar a qué se están refiriendo aquí con el término arte. Claramente no se trata de aplicar un anacronismo, se trata de la intuición de que el concepto en construcción ‘Arte’ parece muy fiel al sistema filosófico en el que aparece y poco a una serie de objetos culturales en desarrollo. Cuando Hegel cualifica las obras de arte en el sentido señalado, no está enunciando un principio de crítica de arte, sino está postulando una cierta naturaleza en el Arte que lo haría partícipe de una configuración mayor, la del Espíritu, tal que el mismo Hegel señalaría que el arte sólo es útil en tanto hace parte de un ‘momento universal’ del Espíritu Absoluto. ‘Arte’ sería, entonces, siempre algo más que un término que denomina un conjunto de objetos culturales que llamamos obras de arte, supondría una naturaleza o una participación en una naturaleza como efecto de la expresión de un sistema de pensamiento y de mundo. El espíritu contemporáneo no puede sino sospechar de tal subsunción del arte al sistema filosófico, tanto por la insuficiencia del sistema para sostener su pretendida universalidad, como por la ineludible transformación y ampliación de elementos que agrupa el término obra de arte. De ahí que la filosofía del arte haya encontrado que la trayectoria del pensamiento al arte no resulte completamente satisfactoria –subsumir el arte en el sistema filosófico significaba establecer principios que el arte, en tanto práctica cultural independiente de la filosofía, podía y tenía que traspasar en algún momento.

Dicha ruptura con la filosofía no es exclusiva del siglo XX, pero durante este periodo se evidencia con mayor claridad este fenómeno. Notorios eventos artísticos del siglo enunciaron postulados que tuvieron severas consecuencias para la filosofía. Entre los principales postulados artísticos que hicieron notoria la ruptura del arte con la filosofía del arte encontramos los siguientes: *Una obra de arte es un objeto entre otros dado a la experiencia*: los célebres ready-made de Duchamp señalaron que una pintura –clase de obra de arte por excelencia hasta su época– es tan sólo un objeto y que cualquier objeto puede ser una obra de arte; y más aun, que no hay criterio alguno de experiencia, gusto o “deleite estético” en la identificación de una obra de arte, pues un ready-made no es más que una “anestesia

¹ Hegel (1989), p.150.

completa del gusto.”² *Cualquiera puede ser un artista*: la frase de Joseph Beuys “cada hombre, un artista” dio apertura a aceptar que no se trata de *genio* e inspiración, sino que el arte está abierto a recibir cualquier acción como obra de arte; una obra de arte no tiene que ser necesariamente un objeto físico, es también un evento.³ *No hay experiencia privilegiada del arte*: Joseph Kosuth, por su parte, defendió que “el arte existe sólo conceptualmente,”⁴ con lo cual quería hacer notar que los ‘valores’ o ‘propiedades’ estéticas comúnmente predicadas de las obras de arte también son aplicables a cualquier otro objeto o evento en el mundo y, con ello, que no puede mantenerse la distinción conceptual entre estética y arte. *No hay un referente específico para ‘obra de arte’*: Warhol planteó que, cuando todo puede ser una obra de arte, no hay razón para mantener una distinción entre lo artístico y lo no artístico; no sólo una pila de papel sirve para hacer un collage, sino que un objeto comercial puede ser una obra de arte. *El arte es un fenómeno social entre otros, legitimado y determinado por prácticas institucionales*: finalmente, encontramos que Fluxus aprovecha las revoluciones con el canon del arte para dar cabida a programas políticos en el seno del arte, siendo el principal de ellos la ‘abolición del arte’ mismo, tal y como es difundido e institucionalizado en el mundo del arte.⁵

La práctica artística lanza así un reto a la filosofía y sus sustentos teóricos: ni en lo que vemos o experimentamos, ni en lo que denotamos, ni en lo que predicamos, ni en lo que conocemos, ni en lo que reconocemos socialmente como arte se evidencian criterios únicos e inalterables para dar respuesta a la pregunta filosófica ‘¿qué es el arte?’. Cada negación podría ser relacionada con una teoría tradicional del arte –proyecto hartamente complejo y poco fructífero como para ser abordado aquí. Si la filosofía habría de responder a dicho reto tendría que ser fuera de lo que el arte ya había negado. Las respuestas no se hicieron esperar, pero no todas resultaron satisfactorias. Aproximaciones pesimistas al reto del arte terminaron por conceder la ‘muerte del arte’, dedicando sus esfuerzos a señalar la imposibilidad de una definición filosófica o a mostrar el trasfondo político del arte (Ziff, Formaggio, Vattimo). Otros acudieron a descripciones antropológicas o a reducir el proyecto de una definición a la enunciación de las prácticas institucionales de legitimación del arte (Dickie, Tomasson). En la primera como en la segunda aproximación cundió una melancolía filosófica

² Duchamp (1978), p.164.

³ Vásquez Rocca (2007).

⁴ Kosuth (1969).

⁵ Oren (1993).

que delineaba la imposibilidad de definir el arte en función de condiciones necesarias y suficientes.

Pero estas respuestas desplazan al arte de la posibilidad de ser pensado desde la filosofía, en vez de procurar una nueva relación; negar la relación es negar la filosofía del arte y mientras el arte siga siendo un fenómeno cultural inherente a la actividad del hombre, no dejará de ser, al menos, un reto interesante al pensamiento. Tal es el postulado de una filosofía que no desea darle lugar a la melancolía. Ésta emergió en la década de los sesenta, al menos en el campo de la filosofía postanalítica, con la inauguración de aproximaciones semánticas al arte que asumieron los mencionados postulados del arte como condiciones conceptuales. Entre ellas resalta el enfoque teórico de Arthur Danto y su iniciativa a repensar la idea del ‘fin del arte’ como una condición histórica del pensamiento. Ello significaba dejar de lado el intento de definir el ‘Arte’ –término clasificatorio sustituible por el de ‘mundo del arte’– y pasar a realizar un regreso lógico de la obra de arte al ‘objeto’ –término amplio que designa objetos físicos, eventos y discursos. Para sustentar este regreso al objeto, Danto parte de la siguiente hipótesis: si se puede hallar, reflexionando sobre las condiciones para hablar del ‘fin del arte’, la diferencia entre una obra de arte y un objeto indistinguible sensorialmente de ella, entonces hallaríamos el camino adecuado para poder formular una definición del arte suficientemente amplia para cubrir toda obra de arte hecha y por hacer, inmune a los contraejemplos del arte.⁶ Ésta es hasta hoy una hipótesis que acepta la invitación del arte contemporáneo con el propósito de revitalizar el proyecto filosófico de definir el arte (no como el sustantivo Arte, sino como obra de arte, un objeto particular del mundo cultural).

Esta hipótesis supone una relación distinta entre el arte y la filosofía y, a fin de comprenderla, hemos de considerar de manera general la formulación y discusión inherente a su enfoque. La relación nace de una relectura de dos problemas tradicionales en la filosofía del arte, a saber, la percepción y la interpretación de una obra de arte. Estos problemas son enfocados por el interés en encontrar las condiciones mínimas generales para utilizar el término ‘obra de arte’ de manera eficaz y así producir enunciados verdaderos sobre el arte como marco conceptual para proveer una definición filosófica del arte.

El planteamiento de Danto resulta interesante en la medida en que defiende que la relación entre el arte y la filosofía no supone una dirección

⁶ Danto (2005), p.23.

de la segunda al primero, sino que, por el contrario, la filosofía del arte sólo tiene lugar en tanto sea capaz de identificarse con los desarrollos particulares e independientes del mundo del arte. Esta sería otra manera de hacer filosofía del arte y supone importantes transformaciones de las preguntas filosóficas respectivas tradicionales. Danto reconoce que la pregunta ‘¿cuál es la naturaleza del arte?’ es una que ha guiado la práctica artística, particularmente en la modernidad. Pero al confrontarla con la modernidad artística, Danto afirma que esta es una pregunta filosófica incompleta. En la medida que la modernidad encuentra que la obra de arte es el medio y producto de la expresión, y que ello es posible en virtud de modos de producción artística asumidos como la ‘verdad en arte’ (verificables en los manifiestos del siglo XX), la pregunta filosófica por la identidad del arte está incorporada al seno del arte mismo. Sin embargo, la pregunta sólo podría aparecer en el arte mismo, no en la filosofía: particularmente cuando artistas como Duchamp y Warhol, desde el arte, transformaron la interrogación ‘¿qué es arte?’ en ‘¿por qué algo es una obra de arte cuando algo exactamente como él no lo es?’⁷. Con ello, el arte se impone una nueva necesidad: si cualquier cosa puede ser una obra de arte, el arte se ve en la necesidad de pensarse a sí mismo, de adquirir conciencia de su identidad —en el sentido hegeliano de una revelación dialéctica de la conciencia a sí misma.⁸ Por ende, no sólo el arte planteó la pregunta filosófica sobre la naturaleza del arte desde dentro del arte, sino que el arte mismo adquirió conciencia de su naturaleza filosófica.

Esta conclusión conjuga la idea general del ‘fin del arte’ (diferente a ‘muerte del arte’) con una lectura hegeliana de la historia del arte en la cual el arte encuentra que su naturaleza es ser filosofía “en una forma vívida”. En su historia, como en una *Bildungsroman*, el arte transcurre experiencias que terminan por otorgarle acceso a su identidad, a saber, tener una naturaleza reflexiva.⁹ Por ende, al final de su historia, la emergencia de la pregunta correcta del arte es también la emergencia de la filosofía del arte con sus

⁷ Danto (2003), p.15.

⁸ Danto (1986), p.15.

⁹ “Me gusta pensar la historia del arte también como *Bildungsroman*, en el que Kunst, el arte, va descubriendo paso a paso *su propia identidad* [...] Las aventuras y desventuras de Kunst no constituyen la historia del arte, que ha sido competencia de la disciplina del mismo nombre, sino la historia filosófica del arte, que, de hecho, es la historia de la filosofía del arte. Esta historia alcanza nueva cota en los sesenta, cuando finalmente se pone de manifiesto que todo es posible como arte. Eso es lo que significa, en el sentido con que yo la he empleado, la expresión ‘fin del arte’. Ahora estamos en disposición de dar una respuesta a la cuestión de la identidad de Kunst con la certeza de que no podrá ser abolida por la futura historia del arte. Y eso debe verificarse en toda definición filosófica” Danto (2005), p.27.

posibilidades completamente a la mano y sin temor de tropezar con contraejemplos; partir de la idea de que todo puede ser arte equivale a estabilizar las opciones y enfocar los esfuerzos en un objetivo conceptual claro: cuál es la diferencia, si la hay, entre obras de arte y objetos cuando uno y otro se parecen entre sí, es decir, cuando son *indiscernibles perceptivamente*.

La relación entre filosofía y arte no sólo se redefine en términos de una identidad histórica que ‘supera’ las dificultades de los sistemas filosóficos tradicionales a través del descubrimiento de la pregunta filosófica completa y adecuada sobre el arte. También supone cuestionar la plausibilidad de las definiciones funcionales del arte que han aparecido en la historia de la filosofía del arte, enfocadas en lo perceptible de la obra.¹⁰ En términos generales, para distinguir *Fountain* de Duchamp del orinal de la tienda no podemos partir de: 1) *el arte es imitación*, por la sencilla razón de que algunas imitaciones no son obras de arte y que algunas obras de arte no son imitaciones, ante lo cual no tendría sentido afirmar que *Fountain* imita al orinal –es un orinal y es una obra de arte; 2) *el arte es expresión de emociones*, pues el acontecer de emociones es un evento interior del sujeto, luego no puede servir de criterio para discriminar entre obras de arte y otras cosas que expresen emociones (gestos, por ejemplo); 3) *el arte es un arreglo de elementos que supone una actitud de carácter estético o que está hecho para lograr una experiencia estética*, son definiciones –la primera kantiana y la segunda de Beardsley– que se sustentan en el carácter psicológico del público y, por lo mismo, no pueden distinguir entre apreciar o experimentar el efecto de un comic y una obra de Lichteinstein, pues ante cualquiera de los dos es posible tener una actitud/experiencia estética; 4) *el arte es inefable* (y por ello sólo puede ser mostrado un cierto ‘aire de familia’), es una expresión ligada al enfoque wittgensteiniano que supone *a priori* que el conjunto de obras de arte es una serie lógicamente homogénea de objetos que los hablantes serían capaces de reconocer, pero no podrían proveer una definición para la totalidad de los objetos; empero saber usar el término ‘obra de arte’ en esta serie homogénea no ayuda a distinguir objetos indiscernibles de obras de arte.

Estas consecuencias teóricas, entre otras,¹¹ ponen en duda la posibilidad de hallar una definición a partir de la identificación de condiciones necesarias

¹⁰ Según Davies las definiciones funcionales son aquellas que asumen la realización de una característica como elemento a partir del cual derivar o identificar condiciones necesarias y suficientes del objeto a definir. Davies (1991).

¹¹ Las consecuencias teóricas de este enfoque son expuestas por Danto en “Obras de arte y meras cosas” (2002).

y suficientes tomando como punto de partida características perceptivamente evidentes en las obras de arte. La alternativa sería encontrar las condiciones para que un objeto sea una obra de arte fuera de lo que percibimos como obra de arte. Esto nos deja con dos opciones. La primera es expuesta por la teoría institucional del arte que plantea que las características de una obra de arte –representación o expresión de algo– es resultado de la relación con un contexto cultural, tal que las condiciones pueden ser expuestas por un análisis antropológico del mundo de prácticas sociales de legitimación de obras de arte.¹² Pero reducir el pensamiento filosófico a descripciones antropológicas no es suficiente para explicar por qué debemos asumir que *Fountain* es una obra de arte y otros orinales no, lo que equivale a preguntar por qué *Fountain* permanece en una categoría ontológicamente distinta a los objetos homólogos indiscernibles. Esta pregunta señala la vía a la segunda opción. La mera descripción no responde a una pregunta ontológica y, para Danto, el problema de los indiscernibles no sólo es la pregunta adecuada de la filosofía del arte, sino ante todo es una cuestión que compete a la ontología del arte: que exprese o represente algo son propiedades de objetos ontológicamente distintos de aquellos que carecen de estas propiedades (el lienzo o el mármol).

De acuerdo con lo anterior, una filosofía del arte que acepte el reto del arte debe resolver dos problemas, a saber, la percepción y la interpretación: si la práctica artística ha expuesto la comprensión del arte a la heterogeneidad absoluta de objetos –cualquier cosa puede ser una obra de arte–, es necesario resolver cómo hallar una diferencia objetiva entre homólogos indiscernibles cuando la diferencia no es perceptible, es decir, debe resolver qué es perceptible en la obra y cuál es el papel de la interpretación frente a la respuesta de lo primero. No es suficiente con marcar una relación de identidad entre arte y filosofía, estas cuestiones deben resolverse independientemente, aunque en el contexto de esta nueva relación. Duchamp, Jaspers Johns, Warhol hicieron evidente que nadie puede decir cuándo algo es una obra de arte por mera observación, pero entonces ¿cómo llegamos a conocer que lo que vemos es una obra de arte y no un objeto comercial?¹³ Y si la percepción no es suficiente, necesitamos recurrir al bagaje conceptual para abordar la obra, es decir, el lenguaje con el que nos aproximamos a ella sería necesario para su identificación; pero nuestro lenguaje estético supone referirse a valores o propiedades *de* la obra que no tiene el objeto homólogo; ello supone que el papel del lenguaje no es denotativo sino interpretativo, lo cual deja abierta la pregunta de su concepto y sus límites.¹⁴

¹² Sobre la teoría institucional ver Dickie (2001), Davies (1991). Una versión menos antropológica, pero igualmente institucional en Thomasson (2005).

¹³ Danto (2003), p.21.

¹⁴ Danto (1986), p.30ss.

Danto delimita el concepto de percepción confrontándolo con al menos tres nociones de percepción. La primera nace de la postura wittgensteiniana aducida por Morris Weitz. Para este autor, el concepto de ‘obra de arte’ es un concepto abierto, como el de ‘juegos’. Al ver un conjunto de obras de arte, no podemos usar propiedades comunes para identificarlas; procedemos por un reconocimiento de semejanzas, identificamos un ‘aire de familia’.¹⁵ Un individuo podría señalar los ejemplos de obras de arte, en tanto esté capacitado para usar correctamente el término ‘obra de arte’. El problema del ‘aire de familia’ es que supone un procedimiento de ostensión que sólo tiene sentido en casos donde la serie de objetos pertenece a una categoría homogénea: obras del Rococó. Pero cuando se enfrenta al caso de dos objetos sensorialmente indiscernibles aunque uno es una obra de arte y el otro no, no hay un conjunto de objetos estable y distinguible de otro ontológicamente distinto ni una categoría homogénea que facilite el reconocimiento de un ‘aire de familia’. La percepción aquí juega un papel meramente ostensivo que, por ello, no puede responder al problema planteado.¹⁶

256

La segunda noción es la de Goodman acerca de la distinción entre una obra real y una falsificación. Para él, el caso Van Meegeren ilustra que hoy en día podemos distinguir una de sus falsificaciones gracias a que la percepción es acompañada de la información que facilita la discriminación. De lo cual concluye que en tanto el ejercicio, entrenamiento y desarrollo de las habilidades de discriminación entre obras de arte son actividades estéticas, la percepción es algo que se alimenta de información y la capacidad de distinguir una obra real de una falsificación *constituye una diferencia estética en la obra*.¹⁷ Pero aquí nuevamente hay un cabo suelto! Dicha conclusión supondría que la condición de indiscernibilidad se resolvería a posteriori una vez se encuentre una diferencia estética, pero ello es evitar reconocer que el problema de los indiscernibles invita a pensar, desde la percepción, la diferencia ontológica entre objetos homólogos de los cuales uno es una obra de arte y otro no. La detección de diferencias entre obras y falsificaciones no es una mera cuestión de percepción y, por ello, supone responder al caso *anterior* de identificar si un objeto es una obra de arte o no: “el que sea una falsificación, pensaríamos, tiene más que ver con su historia, con el modo en que llegó al mundo. Y llamar obra de arte a algo puede significar negarle ese tipo de historia: los objetos no llevan su historia

¹⁵ Davies, Stecker (2009), p.66ss.

¹⁶ Danto (2002), p.97.

¹⁷ Goodman (1968), p.112.

en la superficie.”¹⁸ Es necesario resolver la relación entre percepción y cómo se identifica una obra de arte entre el mundo de objetos perceptibles, antes de pasar a incorporar la historia de su producción y la consideración de su carácter de falsificación o no. Los cambios de percepción ligados a la información, por ende, no pueden constituir diferencias estéticas –no constituiría una percepción estética- en el objeto más que de manera *a posteriori*.

Finalmente, hay una noción de percepción involucrada en la teoría institucional del arte de Dickie. La teoría de Dickie es central en el debate porque es el principal opositor al proyecto de formular una definición del arte en función de condiciones necesarias y suficientes de carácter conceptual, no procedimentales. Su teoría parte de la intención del artista de relacionarse con el público y del hecho de que esta relación está marcada por un mutuo entendimiento mediado por los espacios institucionales donde tienen encuentro. De ahí, afirma, una obra de arte es una ‘candidata a valoración estética’ o una ‘clase de cosa para ser presentada.’¹⁹ Esta ‘clase’ es más amplia que las de ‘pintura’ o ‘escultura’ y su propiedad es ‘ser presentada’, aun si el artefacto no es ‘actualmente presentado.’²⁰ La percepción aquí está ligada a la respuesta estética en la recepción de un objeto de esa clase. Lo cual nos deja con la duda de cómo una respuesta estética puede ser una forma de percepción: supondría reconocer que hay un tipo de respuesta estética a la obra de arte que difiere de la del objeto homólogo indiscernible. Pero ello da lugar a un problema de circularidad, pues se está recurriendo a una ‘clase de cosa’ que supone una respuesta que no puede darse sino después de que se ha establecido cómo se define esa ‘clase’ –para lo cual, claramente, la propiedad de ‘ser presentada’ no

257

¹⁸ Danto (2002), p.79.

¹⁹ Estos dos enunciados corresponden a la primera y segunda versión de la teoría de Dickie, según él mismo lo reconoce. Sin embargo, respecto a nuestro interés, la diferencia entre las mismas no afecta el problema.

²⁰ Dickie (1997), p.71. En este texto, Dickie defiende una *definición procedimental del arte* y presenta cinco condiciones necesarias y suficientes que conciben al objeto estético en la relación del mismo con la estructura institucional: 1) un artista es una persona que participa con entendimiento en la producción de una obra de arte; 2) una obra de arte es un artefacto de una clase creada para ser presentada a un público del mundo del arte; 3) un público es un conjunto de personas los miembros del cual están preparadas en algún grado para entender un objeto presentado ante ellos; 4) el mundo del arte es la totalidad de todos los sistemas de mundos de arte; 5) un sistema de mundo de arte es un marco para la presentación de una obra de arte por un artista a un público del mundo del arte. (1997), p.80-82. La circularidad entre estas cinco definiciones es defendida por Dickie en tanto son las descripciones mínimas del marco y de las obras, así como, afirma, revelan “the inflected nature of art”.

resuelve la circularidad pues aun ésta requiere la distinción anterior. Así, las valoraciones no pueden hacer parte del criterio de definición y, ante todo, no resultan pertinentes para identificar el papel de la percepción en la distinción anterior de una obra de arte.

Si concedemos estas críticas, se hace evidente que, en conjunto, apuntan a la exclusión de la categoría de ‘percepción estética’. No hay algo así como un tipo de percepción particular del arte que tenga de antemano clara capacidad de identificar obras de arte, ni de identificar ‘propiedades estéticas’, ni puede, por ende, constituir fundamento para la construcción de una ‘clase’ de objetos. Este punto no es sólo la base crítica de la teoría de Danto, sino un elemento de partida más o menos común en el ámbito postanalítico. Margolis ya había afirmado en la década del 60 que el concepto de percepción estética es neutral, en tanto “no especifica el conjunto de objetos o las clases de propiedades que estos objetos tienen, que pueden ser conocidos, sino requiere que la clase de objetos a conocer y sus procedimientos para llegar a ser conocidos estén especificados.”²¹ Lo que implica que si cabe mantener un concepto de percepción estética, sólo sería para referirnos a las formas de valoración que responden a nuestro interés en las obras de arte, pero de ninguna manera significa que la percepción estética goce de un privilegio cognitivo sobre cualquier otro tipo de percepción: “es meramente el “uso” de la percepción lo que cambia.”²² Por otra parte, lo anterior concuerda con el rechazo de Carroll de la idea de la ‘plasticidad’ de la percepción, defendida por cierto modernismo según el cual transformaciones históricas y culturales modifican la forma en que percibimos el mundo. Para Carroll, no tiene sentido afirmar que se modifica nuestra forma de percepción, pues la percepción es ante todo un proceso psicofísico y cognitivo: la forma en que el mundo se ve es una función del sistema biológico, y a partir de esta condición los sistemas pictóricos pueden activar capacidades perceptivas que se alimentan del fondo cultural. Esto no es reconocer una plasticidad de la percepción; las condiciones cognitivas para conocer el mundo son las mismas y están dictadas por el sistema de percepción natural; que lo segundo ocurra da cuenta de nuestra manera de aprender y cómo influye en formas de organizar lo que vemos —el mundo no es cognitivamente transparente en virtud del fondo cultural que regula nuestros modos de aprender a percibirlo, mas no lo modifican.²³ Estas posturas reflejan el común acuerdo en el debate de eliminar el privilegio cognitivo de la percepción.

²¹ Margolis (1960), p.210.

²² Margolis (1960), p.212.

²³ Carroll (2001), p.15.

Danto considera que la percepción tiene una estructura básica cognitivamente estable, aunque, a la vez, ésta sea susceptible de aprendizaje vía la historia del arte. En términos generales significa que la percepción, en arte, es la habilidad para reconocer de qué tratan las imágenes: “como cuando uno dice que un trazo de pintura es Icaro, o que una mancha de pintura azul es el cielo [...] Es un uso que se aprende en la guardería, cuando el niño al señalar el dibujo de un gato dice que es un gato [...] implica, en tanto que autorreflexión, una participación en el mundo del arte, una disposición a consentir una falsedad literal.”²⁴ Bajo esta delimitación de la noción de percepción (un acto de identificación artística), el problema de los indiscernibles adquiere un carácter ineludible: nuestra percepción no está capacitada para diferenciar entre una obra y su homólogo indiscernible; y la pregunta de cómo diferenciarlos corresponde a la identificación de niveles de descripción relevantes y distintos entre sí que, por una parte, no pueden contarse dentro de las propiedades perceptivas de los objetos –tal como la descripción de la constitución atómica no da cuenta de lo característico de un objeto cultural– y, por otra parte, aporta los elementos necesarios para establecer el ‘espacio’ ontológico en el que ocurre la identificación artística.²⁵ El problema de los indiscernibles hace entonces plausible aceptar que la percepción es insuficiente para la identificación del denotata y que requiere conocimientos externos a la obra para identificar diferencias. Ello no significa que recurrir a las prácticas y creencias de los agentes del mundo del arte sea suficiente para la identificación; lo que implica es que el objeto puede ser individuado e identificado si se establece un procedimiento que facilite una *lectura* del objeto que establezca el referente incorporado por una revolución artística y que, tras ello, provea las herramientas para dar cuenta de diferencias entre las obras. Esta cuestión es equivalente a la pregunta: a qué interpretación debemos acudir para confrontar lo que vemos y separar homogeneidades. La percepción está ligada a la interpretación para separar el mundo de los objetos del mundo de las obras de arte.

El vínculo con la interpretación se hace evidente si consideramos la necesaria distinción entre describir e interpretar una obra: describir supone

²⁴ Danto (2002), p.185.

²⁵ La indiscernibilidad puede ser vista como un método que sirve para eliminar de la definición de un objeto cultural todo lo que forma parte de la superficie perceptible, en tanto siempre es posible imaginar un objeto perceptivamente indiscernible con una definición completamente diferente. El método se definiría así: “if pair (or n-tuples) of things are indiscernible under one set of descriptions but different under others, it is scientifically wise to descend to another level of description for a difference which will account for the observed differences between things otherwise regarded as the same”. Danto (1999), p.321.

un objeto público estable disponible para la inspección; interpretar sugiere un elemento de performatividad, un reto frente a un objeto cuyas propiedades son, en principio, enigmáticas.²⁶ Las ya clásicas objeciones que desde Panofsky y Gombrich se han hecho a la idea de que el arte en perspectiva obedece a las leyes de la geometría óptica manifiestan el papel de la interpretación. La perspectiva como sistema de representación no puede cumplir dicha afirmación, pues ni corresponde al modo en que el ojo ve la convergencia de las paralelas verticales, ni su posición corresponde al de un ojo a la misma altura que la escena. La ‘ventana’ de la perspectiva no puede ser una duplicación de lo visual; no es más que una ‘lectura’ de un aspecto del mundo, y quien percibe una obra de este estilo debe aprender a leerlo tal y como tiene que hacerlo frente a, por ejemplo, una obra oriental. Es decir, tiene que interpretarla. Pero al interpretarla se hace algo en la obra; no sólo se le concede su propósito ilusionario, sino que éste se realiza en la interpretación: “al representar un objeto, no copiamos tal construcción o interpretación –nosotros la realizamos.”²⁷ Así como ocurre en el arte en perspectiva, sucede en el arte de vanguardia, con el plus de que estas obras no buscan representar el mundo y las ideas convencionales para interpretarlas, sino subvierten las expectativas convencionales de un modo “elíptico.”²⁸ Si a esto sumamos que el problema de la percepción ha mostrado que no sólo no puede aducirse un tipo de percepción estética con un privilegio cognitivo, sino que la relación entre el ojo y el objeto no es directa ni transparente, la interpretación aparece como algo connatural a la identificación de una obra de arte. La performatividad de la interpretación nace de reconocer que no hay una transparencia epistémica en el mundo, sino que la red de creencias media la relación con él, cómo lo percibimos y cómo lo conocemos, tal y como para Kuhn el concepto de mundo cambia cuando cambia un paradigma.

Estas condiciones iniciales del problema de la interpretación son confrontadas por Dickie, quien argumenta que el problema carece de solución y que resulta irrelevante para el proyecto de definir ‘obra de arte’, ya que el concepto de interpretación tiene alto contenido psicológico y, por ello, no puede proveer condiciones necesarias ni suficientes; según Dickie, la opción estaría en un trabajo descriptivo de las condiciones institucionales que darían cuenta de qué constituye una obra de arte.²⁹ Pero la condición de Dickie, la

²⁶ Margolis (1961), p.542.

²⁷ Goodman (1968), p.9.

²⁸ Carroll (1995), p.4.

²⁹ Dickie (2001), p.3-11.

‘apreciación estética’ (otorgada por una institución de arte), adolece de necesitar la interpretación como premisa de la apreciación; para apreciar *Fountain* es necesario primero reconocer que es una obra de arte y ello supone saber el modo de interpretarla, para el caso, ser pensada como objeto; apreciarla estéticamente sin saber interpretar la neutralidad estética que afirma la obra de Duchamp, sería tanto como reconocer *dripping* en una obra de Giotto: requiere saber interpretarla en los términos en que fue elaborada históricamente. La interpretación adquiere un papel central tanto para la identificación de la obra como para la afirmación de cualquier cualidad estética de la misma y, a la vez, define un límite para esta función: responde a las condiciones históricas que brindan sentido a la afirmación de un objeto cualquiera como obra de arte.³⁰

En virtud de lo anterior, Danto define la interpretación como la acción de ofrecer una *teoría sobre cuál es el tema de la obra*. Con ello supone notar la salida al problema de los indiscernibles: “no interpretar una obra [...] es no poder hablar de la estructura de la obra; igual que recurrir al mentado homólogo material de una obra de arte, implica no verla como arte. Toda la estructura de la obra, el sistema de las identificaciones artísticas, sufre una transformación acorde con las divergencias en su interpretación.”³¹ En este sentido, la necesidad de la interpretación es “inherente al concepto de arte”. De esta manera, Danto ofrece una definición de obra de arte: “un objeto *o* es una obra de arte sólo bajo una interpretación *I*, donde *I* es un tipo de función que transfigura *o* en una obra: $I(o)=O$. Entonces, incluso si *o* es una constante perceptiva, las variaciones en *I* constituyen diferentes obras.”³² Las variaciones en la interpretación no han de ser totalmente libres si han de ser funcionales al propósito de lograr estabilidad en el objeto interpretado. Danto propone reconocer varios ítems: 1) la interpretación requiere un reconocimiento del contexto histórico y artístico en el que tiene lugar la obra: sería un error interpretar *Desnudo Azul* de Matisse en términos de la idea de belleza, cuando es una obra que rompe con los paradigmas que esta idea impuso en occidente (límite histórico); 2) la interpretación recoge el bagaje de teoría de arte pertinente en el momento de la producción de la obra y cómo ésta responde a ella, es decir, reconoce cómo la existencia de la obra depende de teorías (límite epistémico); 3) la interpretación registra la falsedad literal de la obra de arte en la identificación del objeto y en esta medida determina qué propiedades y partes del objeto deben ser tomados

³⁰ Danto (2002), p.167; (1986), p.35.

³¹ Danto (2002), p.178.

³² Danto (2002), p.185.

como partes de la obra (límite semántico). A lo anterior se suman dos precauciones: evitar dar lugar al error filosófico de interpretar algo que no es candidato para arte como arte y al error crítico de dar una interpretación errónea de la clase correcta de cosa; errores que serían eludibles si somos capaces de asumir un punto neutro de acuerdo común en el cual no pueda decirse que cualquier interpretación de un mismo objeto es tan válida como otra. Para Danto, lo que aquí se esboza es un problema análogo al de la traducción radical de Quine, analogía que establece las siguientes condiciones:³³ afirmar que la existencia de una obra de arte depende de la teoría en que tiene lugar su producción, no resuelve el problema de los indiscernibles; pero recurrir a la indiscernibilidad permite reconocer en qué medida una teoría aplica a un objeto para transfigurarla en una obra de arte y a su homólogo no; el plano de descripción físico debe ser interpretado en el plano de teoría artística; sólo la reinterpretación de una teoría en otra puede dar estabilidad al referente, aunque sea relativa a la teoría general del objeto físico. Ello supone identificar, en términos de Quine, qué comprende la teoría, qué supone como variable y a qué cosas se aplica; y, por ende, en qué medida podemos hablar de una interpretación correcta o incorrecta del objeto.³⁴ Para el caso del arte, según Danto, la interpretación de teorías se establece a través del conocimiento básico de las intenciones del artista, a saber, cuándo, dónde, cómo produjo la obra, qué experiencias afectaron la producción y qué teorías explican y están vigentes en el momento de su realización y presentación. Si interpretar un objeto físico equivale a *constituir* una obra de arte, entonces recurrir a las intenciones del artista –en términos de los límites y las condiciones establecidas– revela no sólo si la interpretación es correcta o no sino también si la obra está bien constituida o no.³⁵ Pero ello no es más que entender las intenciones del artista en términos de las posibilidades de identificar la *propia interpretación del artista*, como parte del ejercicio de interpretación bajo los límites enunciados. La interpretación es una función constitutiva de la obra de arte que utiliza limitantes históricas y teóricas del arte y tienen como punto de convergencia las intenciones del artista en términos de las condiciones de producción de la obra, tal que la obra es relativa a la reinterpretación del *objeto* en una teoría artística.

³³ Danto (1986), p.44.

³⁴ “La cuestión no es que la materia desnuda sea inescrutable: que las cosas son indistinguibles excepto por sus propiedades [...] la cuestión es que las cosas pueden estar inescrutablemente cambiadas incluso cuando conllevan sus propiedades [...] no tiene sentido decir cuáles son los objetos de una teoría fuera de la cuestión de cómo interpretar o reinterpretar esta teoría en otra”. Quine (2002), p.71.

³⁵ Danto (1986), p.45.

Este tipo de teoría de la interpretación carece del componente psicológico del que acusaba Dickie, en cuanto parte de la no transparencia del mundo y centra el esfuerzo interpretativo en la función semántica que estabiliza el referente bajo condiciones históricas y teóricas pertinentes. En esta medida, responde al reto del arte, la heterogeneidad de referentes para el término obra de arte, en términos semánticos y permite darle un nuevo sentido a la idea del ‘fin del arte’ con la que iniciamos y en la cual se conjugan los conceptos discutidos.

El ‘arte’, tal y como lo conocemos, es un fenómeno cultural y, por ello, histórico. Lo cual quiere decir que, al menos lógicamente, es posible pensar un inicio en el cual propiedades culturales que comúnmente atribuimos a las obras de arte comenzaron a ser adscritas a objetos; en virtud de esta posibilidad en el desarrollo cultural tales objetos se convirtieron en ‘objetos de interpretación’ que, con ello, se separaban de los demás objetos percibidos. Es decir, la posibilidad de hablar de obras de arte es un fenómeno histórico y nace con la adscripción de propiedades interpretables a objetos perceptibles. Esto es plausible, afirma Danto, en tanto hay un momento en la historia de la humanidad en que ciertas culturas formaron un concepto de realidad, es decir, asumieron un contraste entre la realidad y algo más (ideas, palabras, lenguaje).³⁶ La imagen de una divinidad antes del Renacimiento, no representaba una realidad; la imagen era la presencia de la divinidad. El Renacimiento generó una discontinuidad con esta forma de percibir la imagen y, con ello, dio lugar a considerar la imagen en términos artísticos con valoraciones estéticas –de hecho, sólo hasta este periodo se consolidó el concepto de ‘artista’.³⁷ Si esta lectura es correcta, implicaría aceptar que el arte, como producto histórico cultural, puede también llegar a un fin. Claramente supone distinguir entre el impulso natural del ser humano a producir objetos estéticos, presente en toda cultura y en todo tiempo, y la historicidad de un concepto que ha servido para establecer un hilo conductor a una clase particular de objetos estéticos: las obras de arte. De lo cual se sigue que la historia, desde este punto de vista, debe ser entendida en términos de una narración. Tal que si decimos que la historia del arte tiene un origen y un final, sólo se está hablando de una narrativa particular.

Con esto en mente, Danto sigue una lectura de la historia del arte según dos modelos. El primero, basado en las tesis de Gombrich, es el modelo de la ‘conquista de las apariencias visuales’. El objetivo de este modelo es perfeccionar los medios y efectos de duplicación óptica de lo real. De Giotto

³⁶ Danto (2002), p.125ss.

³⁷ Danto (1999b), p.26.

a los Impresionistas, la producción artística puede ser leída como un progreso en la obtención de la ilusión óptica de lo representado, pues aun los impresionistas centraron sus esfuerzos en la presentación del color, la luz y la sombra tal como se da al ojo. Esta es una narrativa que presenta el arte como una disciplina progresiva con un objetivo específico.³⁸ Pero verla de esta manera supone reconocer el conflicto que habría de suceder una vez la duplicación óptica de la realidad obtuviera mejores medios de realización en procedimientos técnicos de producción; la fotografía y el cine mostraron los límites de la pintura y la escultura en la realización de la imagen y en la representación del movimiento y, con ello, desplazaron al arte del proyecto cultural de la ‘conquista de las apariencias.’³⁹ Una historia del arte habría culminado aquí.

La respuesta de los artistas de inicio del siglo XX da origen a otra narrativa: el modernismo. El artista ya no ve la obra de arte en términos de duplicación óptica; es ahora una presentación de un estado interior del artista, para el cual dejan de ser relevantes ideas paradigmáticas, como la belleza, enfocando la producción artística en el objeto mismo como mediador de la expresión. Al ocupar un lugar central, el concepto de expresión otorga una estructura distinta a la historia del arte. No puede haber una historia progresiva de la expresión, pues es algo interno a los artistas; tampoco puede decirse que una obra expresionista exprese bien o mal un objeto, como se diría si fuera una cuestión ilusionista. La narrativa del arte deviene así una secuencia de actos individuales, de islas de expresión.⁴⁰ Pero la libertad de esta narración plantea su propio fin: si la historia del arte se compone de puntos de vista subjetivos sobre el arte, en tanto cada artista ve en la obra el medio y producto de su expresión, puntos de vista radicalmente discontinuos cabrían dentro de la misma relativizando cada vez más el concepto de arte. La individualidad deviene el único objeto viable de la narración. Y, si esto es así, cada expresión es tan válida para la historia del arte como otra. Durante la modernidad, cada punto de vista tenía un manifiesto y su defensor, afirmando que cualquier otro arte diferente al propio no es arte. El resultado final fue un conjunto indiferenciado de obras y posturas inconexas que concluyó por aceptar que ‘cualquier cosa puede ser una obra de arte’.

Al llegar a esta indiferenciación, la estructura moderna de la historia del arte tenía que acabar, pues ya no era defendible afirmar que una forma de producción artística sirva de criterio para definir el arte. Este es el estado

³⁸ Danto (1986), p.97.

³⁹ Danto (1986), p.207.

⁴⁰ Danto (1986), p.103.

que forma el ‘espacio’ para el arte contemporáneo. Pero como ‘espacio’, no pretende establecer líneas narrativas temporales específicas, es decir, si cualquier cosa puede ser una obra de arte, no se trata de establecer un criterio histórico de progresión, ni estilístico como instantes de expresión para la producción artística; se trata de convivir con la modificación constante de las fronteras del arte. Según Danto, “la percepción básica del espíritu contemporáneo se formó sobre el principio de un museo en donde todo arte tiene su propio lugar, donde no hay ningún criterio *a priori* acerca de cómo el arte deba verse, y donde no hay una narrativa a la que los contenidos del museo deban ajustarse.”⁴¹ Éste es el núcleo de la idea del fin del arte y, en consecuencia, de la necesidad, en palabras de Danto, de considerar el arte del presente como arte post-histórico.

Estas consecuencias ponen de manifiesto la invitación a pensar la filosofía del arte en una nueva relación. Si consideramos pensar el fin del arte, no como un estado de melancolía filosófica, sino como un reto del arte al pensamiento, encontramos que la filosofía del arte hoy no puede funcionar como un establecimiento de criterios sobre lo que es el arte, sino como una práctica del pensamiento incitada por el arte mismo. Pero este mismo postulado manifiesta una última cuestión que desearía plantear a modo de cierre. Hay una inconsistencia en el análisis de Danto relativa a la identidad entre el arte y la filosofía. La heterogeneidad de obras de arte hoy invita a pensar el arte desde el objeto y a reconocer el papel de la interpretación; esto es resultado, si el análisis de Danto es plausible, del ‘fin del arte’ en términos de la narración histórica. Pero para aceptar estas conclusiones no se requiere asumir la identidad entre arte y filosofía. Por el contrario, aunque en la historia del arte hayan existido proyectos de auto-definición, no son los únicos proyectos del arte post-histórico y no se pueden reducir a proyectos filosóficos. Siendo coherentes con la idea del fin del arte, precisamente la apertura de posibilidades estilísticas y la relevancia de la teoría revelan que al menos el aspecto hegeliano de la idea del fin del arte es puesto en duda por otros tipos de aspectos e intereses (sociales, políticos, etc.), que también permean la producción artística y no se definen, necesariamente, como un proyecto de auto-definición.⁴² Este es el señalamiento que Noël Carroll presenta a Danto. Que el arte se haya hecho reflexivo sobre sus medios de expresión no implica una definición filosófica, sino práctica del arte: cualquier cosa es motivo de expresión y sobre cualquier cosa se puede expresar algo en virtud de una interpretación del mundo en la práctica artística. Es decir,

⁴¹ Danto (1999b), p.28.

⁴² Carroll (1998), p.28.

más que una apertura a la filosofía en el núcleo del arte, la situación contemporánea (o post-histórica) ha dado lugar a una incorporación de multiplicidad de temas y medios de expresión —entre los posibles estando tanto aquellos sobre su naturaleza como sobre cualquier otra cosa.

Concluimos con esta acotación no como una invalidación del análisis, sino como un reconocimiento del mismo en función de afirmar aun más la necesidad de establecer hoy la relación del arte y la filosofía como aquella que va del primero a la segunda. Si hay una dirección en la relación entre arte y filosofía en medio del contexto del ‘fin del arte’, ha de ser del arte a la filosofía y no viceversa. La filosofía no es subsidiaria del arte, pero tampoco es su juez. Es espectadora de la creación y el desarrollo de una experiencia humana que incita a pensar. Y en virtud de la multiplicidad de temas y medios de expresión que favorece al arte post-histórico, la filosofía del arte ha de reconocer las posibilidades de sus derroteros y su distinción del análisis crítico de las obras. La tarea de la filosofía del arte en la época del fin del arte compete más al análisis de las condiciones iniciales necesarias para poder hablar de una obra de arte cuando cualquier cosa puede ser una obra de arte. Esto es, el campo de la filosofía del arte es precisamente el reto del arte, la heterogeneidad absoluta de posibles obras de arte. Por ello, considerar la invitación a pensar la posición de la filosofía del arte es una cuestión que hoy en día, en medio del fin del arte, requiere y amerita ser atendida.

266

Referencias bibliográficas

- CARROLL, Noël. (1998). “The end of art?”, *History and theory*, Vol.37/ No.4 (Dec.), pp.17-29
- _____ (1995). “Avant-Garde art and the problem of theory”, *Journal of aesthetic education*, Vol.29/No.3 (Autumn), pp.1-13
- _____ (2001). “Modernity and the plasticity of perception”, *The journal of aesthetics and art criticism*, Vol.59/No.1 (Winter), pp.11-17
- DANTO, Arthur. (1986). *The philosophical disenfranchisement of art*. NY, Columbia University Press
- _____ (1999). “Indiscernibility and perception: a reply to Joseph Margolis”, *British journal of aesthetics*, Vol.39/No.4 (Oct.), pp.321-329
- _____ (1999b). *Después del fin del arte*. Barcelona, Paidós.
- _____ (2002). *La transfiguración del lugar común*. Barcelona, Paidós.
- _____ (2003). *Más allá de la Caja Brillo*. Madrid, Akal.
- _____ (2005). *El abuso de la belleza*. Barcelona, Paidós.

- DAVIES, Stephen. (1991). *Definitions of art*. NY, Cornell University Press.
- DAVIES, Stephen. & Stecker, Robert. (2009). "Twentieth-century Anglo-American aesthetics", en: Stephen Davies et al., *A companion to aesthetics*, Oxford, Blackwell Publishing.
- _____ (1997). *The art circle*. Chicago, Chicago Spectrum Press
- DICKIE, George. (2001). *Art and Value*. Massachusetts, Blackwell Publishers.
- DUCHAMP, Marcel. (1978). *Escritos. Duchamp du signe*. Barcelona, Gustavo Gili.
- GOODMAN, Nelson. (1968). *Languages of art*. Indianapolis, The Bobbs-Merrill Company
- HEGEL, G.W. (1989). *Lecciones de Estética*. Madrid, Akal
- KOSUTH, Joseph. (1969). *El arte después de la filosofía*, [on line], Disponible en <http://artecontempo.blogspot.com/2005/09/joseph-kosuth.html>, consulta realiza el 12 de octubre de 2009.
- MARGOLIS, Joseph. (1960). "Aesthetic perception", *The journal of aesthetics and art criticism*, Vol.19, No.2 (Winter), pp.209-213
- _____ (1961). "Describing and interpreting works of art", *Philosophy and phenomenological research*, Vol.21, No.4 (Jun.), pp.537-542.
- OREN, Michel. (1993). "Anti-Art as the end of cultural history", *Performing Arts Journal*, Vol.15, No.2 (Mayo), pp.1-30
- QUINE, W.V. (2002): *Relatividad Ontológica y otros ensayos*. Madrid, Tecnos.
- THOMASSON, Amie L. (2005). "The ontology of art and knowledge in aesthetics", *The journal of aesthetics and art criticism*, Vol.63/No.3 (Summer), pp.221-229
- VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo. (2007). "Joseph Beuys "Cada hombre, un artista"; Los Documenta de Kassel o el arte abandona la galería", *Psikeba: Revista de Psicoanálisis y Estudios Culturales*. No.6.