



Adiós a Danto y Goodman

Joseph Margolis

Introducción y traducción de Peter A. Muckley y Sol Alútiz Mencía

En el siguiente artículo, Joseph Margolis socava las teorías del arte de Nelson Goodman y Arthur Danto. La crítica, sin embargo, va más allá de un simple desacuerdo. Se muestra como Goodman y Danto confunden lo físico y lo cultural. Ambos ignoran que la naturaleza de la percepción ya viene preñada de teoría.

Según Margolis, tales acercamientos forman parte de las pretensiones habituales de la tradición analítica americana de marginar la historia y la intencionalidad y, así, reducir las ciencias humanas a las ciencias físicas. De hecho, Margolis arguye que estas últimas están sometidas epistemológicamente a las primeras.

Lo que sigue es una versión algo abreviada del original por razones de espacio web. Agradecemos sinceramente a Oxford University Press (OUP) el permiso dado para los derechos de publicación de esta traducción. Versión original: British Journal of Aesthetics, Vol. 38, Nº 4, Oct. 1998.

Hay un escándalo, entre bastidores, en la filosofía del arte que ha ido en aumento desde hace ya muchos años. Es mencionado de pasada por casi todos los, más o menos, enterados, pero raramente dicho explícitamente y apenas analizado de cerca. Sin embargo el asunto debe ser examinado con cuidado por dos razones. Primera: va directamente al corazón de las teorías de dos de los filósofos contemporáneos más influyentes y bien conocidos; segunda: tiene mucho que ver con algunos temas acerca del realismo cultural y la historicidad que hoy en día están ganando un interés inconcebible cuando los textos, que contienen el "escándalo" mencionado, aparecieron por primera vez.

Realmente, no fue hace tanto tiempo que ocurrió este hecho que sugiere una atención en auge en lo que concierne a nuevas objeciones (a las reclamaciones en disputa) que no atrajeron interés suficiente cuando tales reclamaciones fueron enunciadas por primera vez. Sin embargo, ahora hay temas que han ganado respeto por sí mismos, tales como: el construccionismo social; el realismo cultural; la historicidad; el papel jugado por lo intencional en asuntos culturales; la posible insuficiencia de las formas más corrientes del materialismo y de las teorías de la semiótica formal para resolver la complejidad del arte, de los textos, del lenguaje, de la historia, y de la naturaleza de la propia existencia humana. Inevitablemente, tales temas nos devuelven a los problemas ignorados --como los que ya he aludido-- que nunca debieron haber sido menospreciados.

Es necesario recordarlos aquí porque, vistos de cerca, resulta que lo que he llamado un escándalo en realidad se abre a perspectivas de teorías importantes y extensas. Estas mismas perspectivas han sido ignoradas en los trabajos recientes de la filosofía del arte y, bien consideradas (junto con la revelación que aquí pretendo hacer), pueden fácilmente reorientar nuestro sentido de qué teorías vale la pena seguir y cuáles no. Dado que la historia trata del trabajo de dos teóricos muy importantes -- Arthur Danto y Nelson Goodman, para ser precisos-- la acusación no puede evitar ser provocativa. Si es contundente, y no solamente caprichosa, entonces otros protagonistas activos en la materia (y atraídos por Danto o por Goodman) se pueden

encontrar bajo presión para explicar si sus propias maneras de abordar la cuestión son adecuadas o no. Eso espero.

Las reclamaciones de Danto y de Goodman son muy bien conocidas. Son absolutamente centrales para la defensa de sus propias doctrinas. Son imposibles de defender en vista del descubrimiento que estoy a punto de plantear. Se encuentran enfocadas en cuestiones ineludibles para cualquier teoría del arte, y están situadas con precisión para asesorar las estrategias alternativas más amplias en lo que concierne al arte (y a muchas más cosas).

Es una lista de la compra bastante larga. Sin embargo, espero que abra el apetito lo suficiente para inducir a esperar el argumento. Si es así espero que, por favor, se me perdone el tono de confrontación aquí adoptado. Pretende ser una forma de economía, y no una descortesía, dado que, para ser perfectamente honesto, he estado tratando de varios fragmentos del "escándalo" desde la aparición del ensayo "Artworld" de Danto y de la investigación de falsificaciones de Goodman. Mi interés primario no reside en una explicación de los textos, ni del uno ni del otro, aunque será imposible evitar alguna exégesis, de vez en cuando. Tengo mucho más interés en lo que podríamos considerar los límites mínimos del significado de la palabra "percepción", utilizada acerca de una obra de arte, en el sentido en que las obras de arte pueden considerarse reales, y, también, en lo que se puede considerar como el vínculo entre esas dos nociones.

En términos muy generales, parte del escándalo es el siguiente: Goodman dice que la diferencia entre una verdadera obra de arte (un cuadro, por ejemplo) y una falsificación se confirmará siempre a través de una diferencia de percepción que nadie había notado hasta entonces. Yo diría que esta opinión de Goodman es: totalmente arbitraria; no motivada por ninguna evidencia; ciertamente no cierta, necesariamente; y, muy probablemente, falsa empíricamente, si se limita "la percepción sensorial" de una manera lo suficientemente estrecha, de hecho, a la manera que el propio Goodman pretende. Lo mismo pasa si no permitimos, dentro de los límites de lo perceptible, ninguna referencia a la "percepción" de los aspectos intencionales o (más aún) a los aspectos históricamente **discernibles** (estos últimos siendo inseparables de lo que queda de lo **discernible**, en el primer sentido de la palabra).

Por su parte, Danto dice que puede que no haya ninguna diferencia de percepción (discernible a través de los sentidos) entre una obra de arte y "una mera cosa real" (algo que no es una obra de arte), ni entre dos obras de arte totalmente distintas. Sin embargo, continúa Danto, siempre hay diferencias no discernibles entre estos ejemplos. Las diferencias tienen que ver con la historia (especialmente la historia de su producción) y con las intenciones del artista. Diría yo que la reclamación de Danto es o bien incoherente o profundamente paradójica y que, de todas formas, no se puede recuperar de una manera razonablemente ajustada a las prácticas y hábitos del mundo del arte que él invoca (ni incluso ajustada a cualquier otra parte del mundo de la cultura humana). Además, existe una oposición fundamental entre las reclamaciones de Danto y de Goodman que hay que investigar.

Sin embargo, sería como azotar a un par de caballos ya medio muertos si me contentara sólo con exponer todo esto. Son las implicaciones que surgen mientras se repasan estas cuestiones lo que merece más nuestra atención. Porque, si tengo razón, una investigación demostraría el profundo fracaso de las teorías de Goodman y de Danto, y, por supuesto, eso sería mucho más interesante que un mero desacuerdo acerca de falsificaciones, o qué es lo que distingue *la caja de Brillo* de Warhol y una caja de *brillo* (estropajo) de verdad.

En última instancia, digo que las teorías de Danto y de Goodman son fracasos totales y básicamente por la misma razón. Para resolver los problemas aquí planteados, acerca de lo que ellos creen, tendremos que hacer una serie de concesiones en lo que concierne al realismo constructivo de las obras de arte (e incluso de los seres humanos) y acerca del *status* perceptivo de las propiedades de

cuadros (considerados como metonimia para todas las artes). Tal serie de concesiones va directamente en contra de las teorías de Danto y de Goodman.

Lo que sigue --en parte, un síntoma de la insostenibilidad de sus teorías-- es que, al contrario de lo que dice Goodman, una obra de arte y su falsificación no pueden caracterizarse salvo en términos que nunca pueden restringirse a ningún tipo de propiedades sencillamente materiales, sensuales o semióticas; y, al contrario de Danto, el mero hecho de ser una obra de arte, y de ser vista como tal, nunca puede ser coherentemente formulada en el lenguaje del propio Danto. Pues bien, éstos son los cargos sin tapujos: la tesis de Goodman es o falsa o arbitraria; la de Danto es o incoherente o paradójica *in extremis*.

Las consecuencias inmediatas son: la distinción de Goodman entre el arte "autográfico" y el arte "alográfico" se derrumba --todo el arte es autográfico (hablando como Goodman, pero en contra de su teoría), y el "estilo" (como concepto crítico) no puede ser captado, descriptivamente, de ninguna manera en términos puramente formales (igualmente, tampoco puede ser capturado un baile descriptivamente a través de su notación), mientras que la práctica de Danto como crítico bien informado resulta ser --de una forma muy curiosa-- una práctica ejercida sobre lo que, según su propia teoría, no existe y que no puede, en realidad, existir. Mis acusaciones pretenden ser *reductios* --y de hecho son, si mi argumento es válido. No espero que deban ser aceptadas sólo porque yo digo que son ciertas. Por supuesto se requiere un argumento. De acuerdo. Sin embargo, por mi parte, creo que es justo decir que, si las objeciones son tan fundamentales como supongo que son, entonces, éstas, por su parte, requieren una respuesta. Como mínimo, las cuestiones aquí plantadas no pueden ser sencillamente un asunto de gustos filosóficos, como si fuera un caso de "tu sigues según esos preceptos, y yo, según aquellos". No, pretendo llegar a un *reductio*. Pretendo exponer los aspectos autodestructivos de las teorías de Goodman y de Danto. Si tales teorías fracasan, fracasan por completo. Esto puede servir como advertencia. Ahora, llegamos a los argumentos en sí.

Parte I

Empecemos con lo que Danto dice en contra de Goodman. En efecto, se fundamenta, aunque no explícitamente, en el tema central de mi propia teoría. Así, a la vez, puedo demostrar que --mientras me opongo a Danto igual que a Goodman-- estoy de acuerdo con mucho de lo que ambos dicen. Sin embargo, no estoy de acuerdo con lo suficiente para, finalmente, justificar lo que ni el uno ni el otro presenta como su propia teoría del arte. El resumen de Danto de lo que está equivocado en la teoría de Goodman es muy bueno. De hecho, es tan bueno que no vale la pena inventar otro sumario sólo para presumir de ser un autor original. En primer lugar, Danto cita la preocupación del "marchante", con quien Goodman empieza su discusión de la "autenticidad":

La cuestión decisiva del porqué hay alguna diferencia estética entre una buena falsificación y la obra original es un desafío a la premisa básica de la que dependen las mismísimas funciones del coleccionista, del museo y del historiador del arte. Un filósofo del arte sin una respuesta a esta pregunta es, como mínimo, tan malo como un director de una pinacoteca que confundiera un Van Meegeren por un Vermeer.¹

Estoy de acuerdo. Tenemos que ser tan "testarudos" como aconseja Goodman. Danto demuestra como Goodman apenas es lo suficientemente terco. Sin embargo, Danto

¹ Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968) p. 99. Margolis ha incluido la última línea del texto que Danto omite. Traducción PAM y SAM.

tampoco lo es, en lo que concierne a las implicaciones de sus objeciones en contra de Goodman para su propia teoría. Porque, si entiendo bien a Danto, entonces, pensándolo bien, en realidad él elimina --dice que no es real-- el objeto mismo que invoca al criticar la resolución de Goodman del problema de la falsificación. Elimina la obra de arte. Aquí tenemos lo que dice Danto:

... entonces toda la estructura de ejemplos que hemos visto pide a gritos una respuesta a la pregunta --inversa a la Goodman-- sobre si una diferencia que pasa inadvertida, o es imperceptible, implica un cambio estético. Ciertamente, no estamos en condiciones aún de calibrar las diferencias estéticas, ya que la nuestra es una pregunta anterior sobre la diferencia ontológica entre las obras de arte y sus homólogos no artísticos. Cabe una pregunta sobre si esta diferencia (que, una vez más, es imperceptible al examinar los objetos) puede suponer un cambio estético.²

Los ejemplos en que Danto está pensando son, de hecho, la divertida serie de "cuadros rojos" con los cuales empieza el capítulo uno de *La transfiguración del lugar común* junto con el bien conocido cuento de Borges "Pierre Menard", con que empieza el capítulo dos... A través de tal maniobra, Danto evita el problema de la falsificación por completo. Danto devuelve los comentarios de Goodman a la cuestión "ontológica". Hay que recordar eso.

Muchas cosas se encajan nada más examinar los fragmentos citados. Danto insiste en la "prioridad" de la cuestión "ontológica" por encima de la cuestión de la falsificación planteada por Goodman. Además, toma nota del asunto distinto de sí las diferencias "no discernibles" cuentan como, o contribuyen a, "diferencias estéticas". Volveremos a esto. Por el momento, quiero enfatizar que es obvio que si lo que dice Danto es verdad, entonces, la teoría de Goodman se pondría en peligro mortal.³

Danto usa su lección para iluminar la tesis de Goodman:

Curiosamente, Goodman rechaza una de las condiciones de la pregunta, concretamente la condición de indiscernibilidad. Y parece pensar que la indiscernibilidad es tan sólo momentánea, que antes o después aparecerán otras diferencias... Hay muchísimo que decir del análisis de Goodman. No cabe duda de que podemos aprender a discriminar si nos entrenamos, y que podemos aprender a hacer distinciones sumamente sutiles... A menudo aprendemos a ver cosas que antes eran invisibles... Pero creo que es todo lo que puede decir del análisis de Goodman. El punto de vista lógico garantiza que 'a' no es idéntico a 'b', luego debe haber una propiedad F que haga que 'a' sea F y 'b' no sea F; pero esto no implica que F sea una propiedad perceptiva, y ya tenemos tanta práctica con los indiscernibles como para hacer ofrecer casos reales cuyas diferencias no pueden registrar los sentidos... no está nada claro que conceptos como "obra de arte" y "falsificación" sean aplicables a series de simples predicados perceptivos. 77-79.

² Arthur C. Danto, *La transfiguración del lugar común: Una filosofía del arte*. (Paidós Estética 31, 2002), p.77. De ahora en adelante citado como TG. La traducción está muy lejos de ser literal, tampoco es siempre de fiar.

³ Véase TG, pp. 13-15. Inmediatamente, Danto ofrece versiones más generales de su tesis, especialmente una analogía entre una obra de arte y una acción. También vale la pena fijarse en el hecho de que Danto subraya que los "indiscernibles" que tiene en mente "pueden tener afiliaciones ontológicas radicalmente distintas". Exacto. Precisamente, más adelante, hay que afrontar a Danto acerca del tema.

Si no trato este comentario como un absoluto *reductio* de la teoría de Goodman es sólo porque el propio Danto aquí revela una equivocación fatal en su uso de las palabras "percibir" y "no discernible" al explicar sus ejemplos. Sin embargo, lo que dice sí es un *reductio* absoluto de la tesis de Goodman, **cuando se entiende en los términos utilizados por Goodman**. Por otro lado, no vindica los ejemplos de Danto, **cuando se entiende en los términos utilizados por el propio Danto**. Ahí está el problema.

Es de interés destacar aquí que Danto nunca considera la distinción hecha por Goodman entre el arte "autográfico" y "alográfico"... pero si los ejemplos tienen validez, entonces Goodman debe estar equivocado por completo en dos aspectos vinculados: uno, en el sentido en que trata disyuntivamente lo autográfico y lo alográfico; y, dos, en el sentido en que, basado en tal disyunción, sostiene que no pueden existir ni falsificaciones musicales, ni falsificaciones literarias (en el sentido decisivo).

Una vez admitidos casos como los cuadros rojos y "Pierre Menard", entonces, contra Goodman, cada obra de arte tiene (no puede no tener) un aspecto autográfico que afecta su *status* como obra de arte y como la obra de arte que, de hecho, es. (Según Danto, un aspecto no discernible). Goodman fracasa al explicar (y, dadas las pruebas, no puede explicar) precisamente como el concepto genérico de una obra de arte puede ser definido en términos neutros y abiertos a la distinción entre lo autográfico y lo alográfico.

Incluso si fuera verdad que, una vez que se reconoce una obra de arte literaria o musical en particular (no importa como) que puede ser tratada de forma alográfico, eso en sí no ayuda en absoluto a distinguir entre lo alográfico y lo autográfico. Incluso el rechazo de la posibilidad de falsificaciones musicales y literarias --en el sentido de Goodman-- depende de la atenuación de los aspectos autográficos de los originales. Es ahí donde reside la importancia más profunda de la distinción de Goodman. Al derrumbar la disyunción autográfico/alográfico, obviamente, la teoría del arte de Goodman desaparece por completo.

Goodman dice: "*No existe tal cosa como una falsificación de la elegía de Gray*" (LA 114) y "*hay, de hecho, composiciones que pretenden ser compuestas por Hayden tal como hay cuadros que pretenden ser pintados por Rembrandt; pero, en contradistinción a la Lucrecia, no puede existir falsificación alguna de la sinfonía londinense*" (112). Desde luego, Goodman da por hecho que siempre existirá una composición musical cuyo compositor ha producido una partitura completamente adecuada a partir de la cual "auténticas" actuaciones pueden ser siempre ejecutadas. Pero, Goodman ha olvidado considerar la música que no tiene notación en absoluto o que tiene una notación provisional o que ha sido interpretada (o editada) por distintas personas con el resultado de que habría ninguna compilación de propiedades (alográficamente) discernibles constituyendo una obra en concreto...De hecho, resulta muy difícil imaginar cómo un nominalista como Goodman podría basar su caso en propiedades (alográficamente) relevantes. Volveré a esto más adelante.

De todas formas, obviamente tal problema surgiría entre los grabados de Durero, por ejemplo (aunque obras autográficas). Y si es así, entonces sería fácil encontrar analogías en casos musicales y literarios. Luego, la validez entera del argumento de Goodman acerca de la detección de falsificaciones a través de medios perceptuales fracasa y los divertidos ejemplos de Danto (sus cuadros rojos) nos llevan a la conclusión obvia de que lo que consideramos como obras de arte depende de cómo consideremos la historia de su producción, incluyendo las intenciones de los artistas (dónde y cuándo estén disponibles). Una vez admitido tanto, el asunto de la falsificación se convierte en algo insignificante, y lo alográfico es visto como dependiente de consideraciones autográficas previas. Esto afecta, de la manera más profunda, a nuestra teoría de las notaciones musicales y las de la danza.

El argumento es complicado, hay que admitirlo, porque es precisamente lo que socava la tesis de Goodman que, para Danto, no es utilizable de ninguna manera que

sea completamente coherente. Es cierto que lo que Danto ha descubierto aquí sí destruye el argumento de Goodman. Es decir, el tratamiento de parte de Danto de la cuestión de la indiscernibilidad lo destruye. Es imposible para Goodman defender su tesis arbitraria: que una diferencia perceptible entre una obra original y una falsificación se descubriría tarde o temprano. En su turno, Danto no puede reconciliar tal hecho a través de su propia teoría de la "indiscernibilidad perceptual". Vaya lío.

El argumento decisivo contra Goodman --no los argumentos de Danto-- es que las obras de arte sí son autográficas...Las nociones más importantes de Goodman--cómo las cosas funcionan como obras de arte --notación, estilo, la distinción de propiedades "estéticas"-- todas esas son, en sí, aspectos (contra Goodman) de la dependencia de lo alográfico de lo autográfico. Estos y otros asuntos están profundamente afectados por consideraciones intencionales que, a su vez, son intencionalmente complejas. Goodman lo niega. Así, ignora por completo las condiciones que gobiernan la interpretación objetiva de una obra de arte, incluyendo la música y la literatura. Podemos llamarlas autográficas, si queremos, a pesar de que la disyunción ya habrá perdido interés alguno.

Estoy convencido de que la insistencia de Goodman en lo que concierne a la resolución del asunto de la falsificación por medio de lo discernible es un intento de minimizar nuestra dependencia de las dificultades autográficas (o intencionales) incluso entre el arte autográfico mismo. Por lo tanto, es un intento de minimizar (o eliminar) la amenaza representada por lo intencional para el arte alográfico. Busca un tratamiento completamente extensional de propiedades perceptuales que, por el contrario, pueda resultar difícil de manejar o intencional o intensionalmente, la cuestión de estilo, por ejemplo. Una vez considerada autográficamente, una vez que se entiende que lo alográfico no es una alternativa para individualizar o identificar una obra de arte, llega a ser imposible seguir la tesis de Goodman, y la razón tras su teoría empieza a desenmarañarse...

Consideremos las objeciones más importantes. En primer lugar, queda bien claro, basado en principios lógicos generales, que referencia, significado, identificación y reidentificación no pueden ser captadas por medios puramente predicativos. Lo mismo fue descubierto ya hace mucho tiempo por Leibniz, aunque él añadió de forma inmediata que Dios, en su bondad, nunca hubiera permitido que dos cosas numéricamente distintas poseyeran los mismos atributos generales.⁴ El error que Leibniz notó tan elegantemente es exactamente el mismo error que Duns Scotus cometió al desarrollar su doctrina notoria de *haecceitas*. El error resurge de nuevo en nuestros tiempos en el *Word and Object* (Palabra y objeto) de Quine. Sólo puede ser evitado por Goodman si concede que el uso alográfico de notación está diseñado lógicamente para servir para todas las competencias denotativas previamente independientes e individualizadas con que se puede ya contar. Tales competencias sólo pueden ser autográficas.

En segundo lugar, no existe solución conocida alguna para el **entendimiento** cognitivo partiendo de la similitud predicativa --un entendimiento requerido en el caso de la notación musical-- salvo por soluciones de estilo platónico y no hay nadie que sepa cómo hacer que estas últimas funcionen. Las únicas otras soluciones posibles son de una naturaleza *lebensformlich*. Esas son demasiadas informales para ser alográficas en el sentido estricto, nunca son criterios, siempre están sujetas a cambios históricos y a lo históricamente sobresaliente. Además, como nominalista, como oponente al platonismo, Goodman mina cualquier credibilidad que pudiera haber invocado al apoyar un tratamiento estrictamente alográfico de propiedades perceptuales...

⁴ Véase *The Leibniz-Clarke Correspondence*, ed. H.G. Alexander (Manchester: Manchester University Press, 1956), carta cinco.

Parte II

Volvamos, entonces, a Danto. Ya hemos visto cómo Danto desafió con éxito la insistencia en la discernibilidad perceptible de la diferencia entre una falsificación y una obra de arte genuina de Goodman. Por supuesto, Danto aprovecha la ocasión para introducir el problema más general de cómo diferenciar entre distintas obras de arte, y entre una obra de arte y una "mera cosa real". Dado el fracaso de Goodman en distinguir entre las propiedades acústicas (físicas) y las perceptuales (psicológicas) de obras musicales, parece razonable suponer que Goodman quiere restringir el sentido de "lo perceptual", o por lo menos, enfatizar lo que es sensorialmente o físicamente discriminable. Reduce la importancia descriptiva y estética de cualquier cosa que sea percibida "psicológicamente". Es decir, quiere reducir lo que depende de la historia, del estilo, de género, de intenciones artísticas; cualquier cosa que no puede restringirse o reducirse a lo físico o sensorialmente discernible. El error de Goodman a cerca de "la densidad semántica", ciertamente, sugiere que eso de hecho es el caso. Pero, ahora, de forma sorprendente, Danto apoya una doctrina totalmente opuesta a la de Goodman. Danto sostiene que lo que distingue una obra de arte en sí es completamente indiscernible por medios perceptuales. Eso puede resultar difícil de creer.

Para ser totalmente franco, considero el asunto como un minué cómico. Goodman insiste que hay siempre (en última instancia) una diferencia discernible que marca una obra de arte genuina, pero se restringe a lo sensorialmente perceptible. Danto, por su parte, insiste que lo que separa una obra de arte de otra --o de cosas que no son obras de arte en absoluto-- es algo que, en principio, no es perceptualmente (sensorialmente) discernible. En este sentido, el argumento de Goodman es *una petición de principio* que esquivo el problema: "en qué consiste la percepción de una obra de arte". Y Danto mantiene (como veremos) que no hay (no existe) tal cosa como una obra de arte. Por consiguiente, trivializando, que no hay ninguna que percibir. Al parecer, para Danto, es sólo a través de **la imputación retórica de ciertos atributos no discernibles** que justifica tratar "cosas meramente reales" (cosas que no son obras de arte) **como si** fueran obras de arte de verdad. **Nada existe en sí como una obra de arte.** Goodman admite obras de arte reales, pero pierde --o limita-- el alcance de sus propiedades percibibles. Y Danto rescata lo que normalmente queremos incluir como las propiedades distintivas de obras de arte, pero, por voluntad propia, abandona la relevancia literal de nunca hablar de la discernibilidad perceptible de **sus** propiedades.

Es casi seguro que tal caracterización será rechazada. Es cierto que parece algo ridículo. Después de todo, se dirá que Danto es un crítico de arte, que él escribe y habla de obras de arte todo el tiempo. No lo niego. Sólo digo que si se busca --en la teoría de Danto-- **lo que es** aquello sobre lo cual escribe y habla se verá que implica --y de vez en cuando incluso afirma-- que **sencillamente las obras de arte no existen.** Por lo tanto, tengo que insistir que estoy respetando la distinción precisa que Danto se empeña en clarificar, especialmente en su ensayo "Artworld" (Mundo de arte) y en su libro *La transfiguración del lugar común*. Sugiero que, en todos sus demás escritos, nunca se distancia de lo que aquí dice, nunca ofrece nada más amplio de lo que contienen estos dos textos.

Citamos aquí un extracto algo largo del ensayo "Artworld". Posiblemente es una de las afirmaciones más famosas de Danto. Sin duda, es el comentario más explícito acerca de la "ontología" del arte, sobre la pregunta de Goodman en lo que concierne a la obra de arte auténtica. Abajo, viene lo que dice Danto --creo que hay que incluir el texto entero:

Hay un "es" que aparece destacadamente en las afirmaciones referentes a las obras de arte que no es el "es" de la identidad, ni de la predicación; tampoco es el "es" de la existencia, de la identificación, ni ningún

“es” especial creado para lograr una finalidad filosófica. No obstante, es de uso común y los niños aprenden a usarlo con facilidad. Es el sentido de “es” con arreglo al cual un niño al que se le enseña un círculo y un triángulo y se le pregunta cuál es él y cual es su hermana, señalará al triángulo y dirá: “Eso soy yo”; o, respondiendo a mi pregunta, la persona junto a mí señala al hombre de púrpura y dice: “Ese es Lear”; o, en el museo, le señalo a mi compañero un punto en la pintura que está ante nosotros y le digo: “Esa mancha blanca es Icaro”.

No queremos decir, en esos casos, que aquello a que señalamos corresponde, o representa, lo que se dice que es, como la palabra “Icaro” corresponde, o representa, a Icaro, y sin embargo nunca señalaríamos la palabra y, en el mismo sentido de “es”, diríamos “eso es Icaro”. La frase “ese ‘a’ es ‘b’” es perfectamente compatible con “ese ‘a’ no es ‘b’”, cuando la primera emplea este sentido de “es” y la segunda emplea algún otro, a pesar de que ‘a’ y ‘b’ se usan inequívocamente en ambas. De hecho, frecuentemente la certeza de la primera exige la certeza de la segunda. La primera, en efecto, es incompatible con “ese ‘a’ no es ‘b’” solamente cuando el “es” se usa inequívocamente en ambas. A falta de una palabra adecuada le llamaré el “es de la identificación artística”. Cada vez que es usado, la ‘a’ corresponde a alguna específica propiedad física, o a alguna parte física, de un objeto; y, finalmente, es una condición necesaria para que algo pueda ser una obra de arte que alguna de sus partes o propiedades puedan designarse por el sujeto de una frase en la que se utiliza este especial “es”. Este es un “es”, por cierto, que tiene parientes cercanos en declaraciones marginales y míticas. (Así, alguien es Quetzalcoatl; aquellos son las columnas de Hércules).⁵

Lo encuentro bien claro. Sin embargo, quiero concentrarme en dos aspectos de lo que dice Danto. Primero, dice (en efecto) que: “Que **a** es **b** puede ser verdad, **en** el sentido del “es” de identificación artística” si y sólo si “Que **a** no es **b** es verdad en (diremos) el sentido del “es” de existencia y/o de identidad. No veo cómo podemos negarlo”. Danto quiere decir que, al alegar lo primero, nunca se habla de lo que es, de verdad, real, sino que sólo estamos “haciendo” atribuciones --en el sentido del “es” de identificación artística-- de algo que existe o es real, pero que no es una obra de arte. Segundo, dice que se puede hablar de esta manera sólo si, al hablar de una obra de arte, se limita a lo que es conforme al “es” de identificación artística y sólo si lo que “se identifica” en ese sentido es “alguna propiedad específicamente física o una parte física de un objeto (existente). Es decir, que “no es”, en sí, una obra de arte.

Según el argumento, el discurso denotativo, referencial e identificatorio está limitado a lo que existe --o a lo que es predicativamente real en lo que concierne a lo que existe-- en el sentido en que existen los objetos físicos... Al parecer, hablar de una obra de arte es hablar de un objeto físico --aunque discursos menos precisos son permitidos: discursos sobre diagramas, por ejemplo, o artilugios-- y tratar tal objeto de forma “imaginativa” a través del “es” de identificación artística, imputando a éste propiedades intencionales que no posee ni puede poseer. Por lo tanto, **nunca** es hablar de las propiedades perceptivamente discernibles de **obras de arte** sino que es hablar de lo que es discernible perceptivamente de un objeto físico y confinarnos a las propiedades discernibles de ello, dado que no hay ningunas propiedades reales más allá de lo que es perceptivamente discernible en el objeto físico original. Aquí tenemos la esencia de la objeción de Danto al tratamiento de la falsificación de Goodman.

Sin embargo, ahora, Danto debe pagar el precio por su precisión y buen humor. De alguna manera, parece que ha perdido la existencia y la realidad de las obras de

⁵ Arthur C. Danto, “The Artworld”, *Journal of Philosophy*, vol. LXI (1964), pp. 576-577. Traducción, PAM y SAM.

arte. No niego que Danto se opone a fisicalismo y al reduccionismo físico, aunque, obviamente, tiene simpatía por el fisicalismo o por algo parecido. Por ejemplo, no sostiene que los atributos representacionales o expresivos normalmente atribuidos o imputados a obras de arte son directamente atribuibles a atributos físicos. No. Aquellas propiedades son (sólo) atribuidas "imaginativamente" a objetos físicos, **a los cuales faltan, en sí mismos, tales propiedades**. Por otro lado, aunque atribuidas imaginariamente, no son en absoluto propiedades de verdad, más bien son propiedades claramente análogas (y quizás más que análogas) a aquellos atributos que normalmente nosotros hacemos de nosotros mismos.

No encuentro en la obra entera de Danto ninguna señal clara de que él crea que las personas humanas o egos están identificados, como obras de arte, por medio (digamos) de un alternativo "es" de identificación cultural, al hablar de cuerpos humanos vivientes o de miembros de *Homo Sapiens*. Por supuesto, nunca podría mantener tal punto de vista de manera consistente dado que él funciona como crítico de arte, tampoco podría sostenerlo si la historia tiene un sentido realista entre humanos, como parece ser su opinión.⁶ Pero, si es así, entonces hay buenas razones para suponer que, si las personas son reales y si tienen propiedades intencionalmente complejas que se atribuyen a ellas (es decir, a nosotros mismos) en virtud de la competencia lingüística y del dominio de una cultura y su historia, pues debe resultar extremadamente difícil (a lo mejor imposible) mantener que las personas existen y tienen verdaderas propiedades mientras que obras de arte o frases no las tienen. Cierto, no se puede caracterizar la lengua humana en términos de la percepción "meramente" sensorial. Si es verdad que, en algún sentido, "percibimos" el discurso humano, entonces ¿cómo podemos negar que también "percibimos" la actuación de actores o los discursos de los personajes al ver *Hamlet*? No veo ninguna manera de poder negarlo, aunque admito que el "mundo" de tal obra no es el mundo real donde los actores de hecho representan los papeles de los personajes del "mundo" de *Hamlet*. Si es así, entonces no entiendo por qué algo similar no debería pasar al ver cuadros o al escuchar música. Nos entrenamos a "percibir" el mundo imaginativo de las obras de arte individuales a través de aprender "percibir" **el verdadero cuadro en el mundo real**.

Debo confesar que considero la teoría de Danto totalmente incoherente. Volveré sobre ello. Aquí, por el momento, me gustaría que estéis de acuerdo conmigo --basado en fundamentos textuales-- en que Danto cree que no existen obras de arte, que tales obras no son entidades reales y, por lo tanto, que carecen de las propiedades intencionalmente complejas, que nosotros les imputamos cuando, por medio del "es" de identificación artística, tratamos de objetos físicos como si fueron obras de arte. Las obras de arte no pueden ser objetos físicos por la sencilla razón de que aquellas poseen --dentro del idioma imaginativo del "es de identificación artística"-- propiedades que estos de verdad, y necesariamente, no poseen. Eso explica el sentido en que, notoriamente, Danto declara:

...ver algo como arte requiere algo que el ojo no puede ver -una atmósfera de teoría, un conocimiento de la historia de arte, un "mundo artístico"...El mundo del arte tiene una relación al mundo real similar a la que existe entre la Ciudad de Dios y la Ciudad terrenal [Danto quiere decir cualquier ciudad en la tierra, no ningún poder que se opone a la Ciudad de Dios]

Aquí pienso en un argumento de chantaje. ¿Por qué (me pregunto) deberían marchantes, galerías, museos vender y comprar cuadros si es cierto lo que Danto dice que es cierto? Es obvio que los precios enormes pagados por las obras de Picasso y de Van Gogh serían un riesgo muy grave si sus cuadros no fueran reales, de forma

⁶ Véase Arthur C. Danto, *Narration and Knowledge* (New York: Columbia University Press, 1985).

"ontológica", usando el término de Danto, aunque no su tesis. Y, ¿Qué puede entenderse, entonces, por la profesión de Danto como crítico de arte? Por supuesto, Goodman tenía razón al expresar nuestras preocupaciones acerca de falsificaciones. La cosa más rara es que, en el mundo de Danto, ni siquiera pueden existir falsificaciones. Eso resulta algo preocupante cuando se consideran las acusaciones recientes dirigidas a un pretendido tratamiento de "girasoles" de Van Gogh. Demasiado dependería del juego de niños de la imaginación retórica del crítico.

Sin embargo, hay un argumento mucho más contundente que va directamente a la incoherencia de la teoría de Danto. Al principio, dije que Danto afirmó, contra Goodman, que "no es nada claro que conceptos como "obra de arte" y "falsificaciones" pueden traducirse a una serie de sencillos predicados perceptivos". Ahora, con lo que acabamos de citar, del ensayo "Artworld", veremos que, para Danto, "obra de arte" y "falsificación" no son distinciones perceptivas en absoluto. El problema que afrontamos, pues, es uno que Danto no puede resolver. El dice que una obra de arte y una cosa real pueden ser --a menudo son-- perceptivamente indiscernibles, la una de la otra. Ahora, resulta que no hay nada que discernir. No es que las propiedades perceptivas de obras de arte y de cosas "reales" son o pueden ser indiscerniblemente iguales; más bien, es que nunca percibimos nada salvo las propiedades perceptivas de cosas reales. Sin embargo, si es así, entonces todos los famosos enigmas de Danto se evaporan. Su problema en lo que concierne a la indiscernibilidad de la verdad nunca surge. Dudo que un argumento tan simplista sea aceptado. Paciencia.

Antes de continuar, debemos mencionar, o recordar, algunas incoherencias "menores" de Danto que también hay que tratar en su momento. Por ejemplo, aquellas que conciernen a la relación entre personas y obras de arte y aquellas que tienen que ver con las opiniones de los "expertos" de arte. Volveremos a ellas pronto.

Como Danto nos recuerda:

Hubo una cierta sensación de injusticia cuando Warhol apiló sus cajas de Brillo en la Stable Gallery; y el problema era que las cajas de Warhol valían doscientos dólares, mientras que los productos manufacturados no valían un centavo. El sentido último de todo esto también explicaría por qué el lienzo imprimado de Giorgione en nuestro primer ejemplo, no es una obra de arte aunque se parezca en todo a las superficies rojas (TG 80, la traducción española aquí no sigue muy de cerca la versión original).

La pista que nos ofrece --y es una buena pista-- es la siguiente: "la respuesta tiene que ser histórica.⁷ Si, por supuesto. Pero, lo que yo no veo es porque --o la razón para insistir-- **si** la diferencia en el caso de Warhol es (metonimicamente) "histórica" --relativo a la época, a la intención y demás-- tal diferencia no puede ser, no debe ser, perceptible.

Danto empieza el capítulo dos de su *Transfiguración* así: "... que existan obras de arte indiscernibles --al menos en cuanto a lo que vista y oído pueden discernir-- se hizo evidente en el ejemplo de la serie de cuadros rojos con que empezamos la discusión" (TL 65). Bien. Pero si el ojo no puede "determinar" la "diferencia" real, o de verdad, entre una obra de arte y una "mera cosa real", entonces, nunca podemos discernir la presencia real de una obra de arte; y si no **hay** obras de arte discernidas como tales, o si no hay ninguna obra de arte *punto*, entonces, la cuestión de indiscernibilidad nunca va a surgir ni presentarse como un problema serio. Si resulta que las obras de arte son sensorialmente indiscernibles de las cosas reales, pero sin embargo existen, luego deben ser discernibles en algún otro sentido; y si no hay ninguna diferencia discernible que revela que una obra de arte es de verdad distinta de una cosa que no es una obra de arte, entonces, no existen obras de arte a menos que

⁷ TG, p 23. Esta pista debe servir como indicación de un mogollón de problemas similares.

(siguiendo la bien conocida tesis de Leibniz) sean idénticas a cosas "reales". Lo cual, según Danto, es falso. Las obras de arte no pueden ser suficientemente reales para ser denotadas y individualizadas si no son lo suficientemente reales para poseer propiedades *qua* arte. Allí tenemos el *pons* de Danto, su *aporia*.

Según su teoría, obras de arte y objetos físicos no pueden ser idénticos porque a las primeras se atribuyen propiedades intencionales y a los segundos, no. Pero, si se mencionan, se individualizan, se identifican y se reidentifican las obras de arte, si se adscriben propiedades reales a ellas, **en** el mismo mundo en que nosotros mismos existimos, pues, **ellas** deben existir también. Es de notar que, al hablar de la obra de Warhol, de hecho, Danto utiliza el término "existe". No pueden ser así referidas, compradas y vendidas si no son reales. Sin embargo, si son reales, si de verdad poseen propiedades sensorialmente discriminables **además de propiedades no sensoriales aunque perceptibles, propiedades intencionalmente complejas**, las cuales aducimos normalmente, entonces, es inútil insistir que "la percepción" debería o incluso puede confinarse de tal manera que se excluye la discernibilidad de las propiedades que precisamente distinguen obras de arte de cosas meramente reales. Sería mucho más natural ajustar la significación del verbo "percibir". No existe ningún enigma de la clase que Danto ha inventado; más bien, el problema se halla en el hecho de que alguien suponga que "la percepción" de una obra de arte debe limitarse hasta tal extremo que resulta ser imposible **ver un cuadro**. Después de todo: ¿Por qué demonios miramos cuadros?

No considero que estas observaciones son argumentos incontestables: todavía no. Pero, si preparan el terreno. Son suficientemente preocupantes para obligarnos a admitir la naturaleza puramente arbitraria del planteamiento de Danto. ¿Podemos honestamente negar que cuando vemos un cuadro familiar de Vermeer que vemos (mirando de forma adecuada) la representación de un interior holandés? ¿O que, al escuchar una sonata de Mozart, oímos la forma de la sonata, no sólo sonidos sensorialmente discernibles? ¿Quería Danto acaso devolvernos a "datos de sensaciones"? Con H. H. Price, podríamos lo mismo preguntar si alguien de verdad ve un tomate sobre la mesa o, ¿son sólo retazos de color similar a un tomate acerca de los cuales hacemos una lista inducción constructiva que nos conduce a otras datos de sensaciones?

La percepción sensorial del mundo físico está tan sujeta a teoría como lo está la percepción de obras de arte. Eso no significa que no vemos, en el sentido visual, el cuadro de Vermeer ni oímos, en el sentido auditivo, la música de Mozart. El ojo no "vislumbra" nada. Vemos con nuestros ojos y oímos con nuestros oídos.

Cuando Danto dice: "Para ver algo como arte requiere algo que el ojo no puede vislumbrar... una atmósfera de teoría", lo que dice es o falso o --en el sentido obviamente pretendido de "ver"-- es una ofuscación de ese sentido dado que él descuenta el papel jugado por la teoría en la percepción de objetos físicos.

De hecho vemos representaciones pintadas de cosas. Cualquier negación de que es así nos obligaría a decir también que nunca vemos a nadie haciendo nada, no vemos nada más que "movimientos corporales" --o los datos de sensaciones detrás de ellos-- a los cuales luego nosotros atribuimos imaginativamente los aspectos intencionales de acciones humanas. Si fuera así, nunca oiríamos nada más que sonido. Nos conllevaría a algo parecido al argumento de Locke y el misterio de cómo llegamos a conocer nada acerca del mundo público sea físico o cultural. Sólo puedo imaginar que Danto debe haberse sentido, y sigue sintiéndose, incómodo acerca de cualquier interpretación realista de propiedades formadas culturalmente --el estilo, la representación, la expresividad-- y su percepción. Sin embargo, no hay manera alguna de negar su existencia si, como parece evidente, Danto admite el realismo de las personas y de la historia.

Mantengo que no es posible desvincular las "ontologías" de personas y de obras de arte porque, como la lengua y la acción, una obra de arte es una expresión culturalmente apta de personas formadas culturalmente (nosotros mismos). Para ser

consciente de la presencia de una sociedad de seres humanos, para percibirlos, para oír y responder a sus palabras, para participar en sus rituales implica la habilidad de percibir a través de una percepción culturalmente informada. Lo mismo pasa con las obras de arte que los seres humanos producen. Es decir, que nosotros producimos.

Pues bien. Basta ya de invectiva pura. Ahora llegamos al *reductio*. Aquí lo tenemos: la indiscernibilidad "sensorial" de la diferencia entre una obra de arte y una "cosa meramente real"⁸ es (debe ser) algo interno al espacio conceptualmente común dentro del cual se diferencia obras de artes en sí mismas y cosas meramente reales en sí mismas. En este sentido, obras de arte deben ser discernibles. Deben ser discernibles si, contingentemente, de vez en cuando son indiscernibles con respecto a otras obras o a cosas meramente reales.

Danto comete precisamente el mismo error que Goodman --al confundir, por ejemplo, lo acústico y propiedades percibidas de la música-- aunque Danto lo comete por otra razón. Sin duda "un conocimiento de la historia del arte" no puede ser localizado de forma alguna, al percibir nada, sólo entre los cambios físicos en la retina, sin embargo, eso no tiene nada que ver con "percibir" *Brillo Box*. La alegada "indiscernibilidad" se encuentra (si se encuentra en absoluto) dentro del espacio de los cambios físicos en el órgano activado del ojo --no en ninguna "percepción", en el sentido más amplio del término. Tal "indiscernibilidad" no tiene nada que ver con percibir (sensorialmente) las diferencias (físicas) entre *Brillo Box* y una mera caja de estropajos (ni entre el *Brillo Box* de Warhol y el de Mike Bidlo).

Honestamente, debo decir que Danto evita la cuestión ontológica que ya había usado en contra de Goodman. Después de todo, eso sí es difícil de creer porque sí desafía a Goodman en lo que concierne a la cuestión y además porque es el autor del ensayo "Artworld". Sin embargo, el ensayo fue publicado más bien como promesa, una promesa nunca cumplida. No se puede encontrar una ontología del arte en la obra entera de Danto, si no es la tesis que las obras de arte no existen. Sin embargo, volvemos a pensar en la distinción que hace Danto entre el "es" de la identidad de la existencia y el "es" de "la identificación artística". Los dos usos son completamente distintos, aunque esto no quiere decir que sus usos por separado no puedan afectarse el uno al otro. El "es" de existencia (*a fortiori* el uso normal del "es" de la identidad) es denotativo e implica la individualización y la identidad de las cosas en concreto, mientras el "es" de la "identificación artística" es obviamente predicativo, aunque no de manera sencilla. Según Danto, no puede ser predicativo en el sentido habitual porque introduce predicables intencionales y en las cosas "reales", sobre las cuales opera, claramente faltan tales propiedades. Luego, la predicación conforme al "es" de "la identificación artística" es "imaginativa" --no pretende ser literal-- a riesgo de la contradicción. Uso aquí el adjetivo "imaginativo", no "retórica" ni "metafórico" por razones que se aclaran muy pronto.

Sería una confusión de categorías atribuir propiedades intencionalmente reales a las cosas reales a las que falta intencionalidad. Por consiguiente, se debe hacerlo (si debe ser hecho) "imaginariamente", metafóricamente, figurativamente, retóricamente. No hay otra alternativa. Pero, si es así, entonces, se sigue de inmediato que no existe ninguna obra de arte que es real, dado que las cosas físicas son reales y no tienen propiedades intencionales, y porque la propiedades intencionales predicadas por medio del "es" de la identificación artística no son, ni pueden ser, las verdaderas propiedades de tales cosas reales. Tengo reservas al ofrecer a Danto mi propia solución; es decir, una doctrina que favorece entidades (reales) que son físicamente encarnadas pero culturalmente emergentes.⁹ Sin embargo, es una solución que une

⁸ Hay que recordar el título del primer capítulo de su *Transfiguración* que establece el contraste entre "Obras de arte y cosas meramente reales".

⁹ Véase, por ejemplo, Joseph Margolis, *Historied Thought, Constructed World: A Conceptual Primer for the Turn of the Millenium* (Berkeley: California UP, 1995). Extractos de *Historied Thought...* aparece en mi artículo "Pensamiento prohibido", A Parte Rei nº24 .

las obras de arte a los seres humanos. Una solución que, contra Danto, acepta la tesis del realismo cultural de la manera más abierta.

Entiendo que Danto sí favorece un realismo de personas o seres humanos. No encuentro evidencia alguna de que él piense que las personas son ficciones o, como yo diría, artefactos culturales distintos de, aunque no separables de, los miembros de *Homo sapiens sapiens*, demarcados biológicamente. Incluso según aquel punto de vista limitado, lo que la gente aprenda "expresar" (por medios culturales) como lenguaje y como acción debe ser predicativamente real. Las entidades existentes tienen que tener propiedades reales que concuerdan con lo que están característicamente, de verdad, asociadas con ellas. Y si es así, entonces --dado que pintores y músicos, seres humanos, "expresan" obras de arte de una forma generalmente muy parecida a la manera en que el lenguaje y la acción se expresan-- también deben ser reales las obras de arte. Si los artistas son reales, no puede existir ninguna barrera conceptual que va en contra de admitir como reales los artefactos que son los resultados de su expresión. Tampoco puede existir ninguna que vaya en contra de admitir que esos artefactos poseen las propiedades así expresadas. Después de todo, esos artefactos son exactamente lo que consideramos como obras de arte.

Si aceptamos el argumento, no hace falta en absoluto ningún "es" de identificación artística especial. Sólo hay que confesar que una obra de arte es una entidad de un tipo especial. Entonces, predicar de la *Pietà* de Miguel Angel una propiedad representable o expresiva, por ejemplo, es hacer una predicación pura y sencilla. No sobra ningún trabajo predicativamente especial para que haya "identificación artística". La única razón posible para introducir tal identificación sería atraer la atención sobre el hecho de que tal "predicación" no se usa literalmente y eso porque, por supuesto, las obras de arte no son entidades reales. La diferencia entre el "es" de existencia o identidad y el "es" de la identificación artística, según mi argumento, no es nada más que la diferencia entre el "es" de existencia y el "es" de predicación. Si Danto pretende que significa algo más, debe decir lo que es. No creo que lo que pretende pueda recuperarse de ninguna manera coherente.

Arriesgaré un último extracto de Danto que, espero, reunirá en un sólo pasaje todas las complejidades de su doctrina. Creo que es justo observar que Danto cree que ha sido ayudado en entender la diferencia entre una obra de arte y una "cosa meramente real" por medio de la pregunta bien conocida de Wittgenstein acerca de la diferencia entre "cuando yo levanto el brazo" y "cuando el brazo va hacia arriba". No se puede decir que Danto subscribe la solución de Wittgenstein. No es así. Pero sí encuentra que los movimientos corporales pueden asociarse a acciones humanas que son bien distintas de una manera muy parecida, para Danto, a la manera en que "cuadros rojos" indiscerniblemente diferentes pueden encontrarse en obras de arte muy distintas, como en sus ya famosos ejemplos. De hecho, Danto dice:

La diferencia entre una acción básica y un mero movimiento corporal tiene muchos paralelismos en las diferencias entre obra de arte y mera cosa real, de suerte que aquella pregunta sustractiva de antes nos serviría ahora para preguntarnos qué es lo que queda cuando a aquel "Cuadrado rojo" le sustraemos el cuadrado rojo de lienzo (TG 26)

De ahí, podemos sacar dos lecciones: las veremos pronto. Sin embargo, recordemos que Danto ya había usado el mismo tema en un volumen anterior (*Analytic Philosophy of Action*, cap.2) y lo aplicaba para comentar el tratamiento de Giotto de *La vida de Cristo* en la capilla de Arena. Por entonces, su énfasis había sido que Giotto representa a Cristo con un brazo en alto, en cada uno de los seis paneles, pero que el brazo representaba seis acciones diferentes en cada panel. De la serie, Danto dice:

En la medida en que el brazo levantado está siempre presente, estas diferencias de acción deben ser explicadas a partir de las variaciones de contexto, dando por sentado que el mero contexto no basta para construir las diferencias y que debemos remitirnos a los motivos e intenciones de Cristo, si bien tampoco podemos sobrestimar la medida en que el contexto penetra en la intención (TG 26).¹⁰

Danto piensa que la respuesta de Wittgenstein a su propia pregunta es, en efecto, "cero", lo cual Danto no está dispuesto a aceptar. En realidad, se opone a Wittgenstein --y, por lo tanto, a la solución homóloga en lo que concierne a las obras de arte-- porque Danto cree que tal solución nos llevaría a establecer una identidad entre el movimiento corporal y la acción y entre un "objeto material" y un "objeto de arte". Comparto esta objeción de Danto, aunque no creo que ofrezca una lectura precisa de Wittgenstein. Sin embargo, examinando cuidadosamente lo que Danto dice acerca de los paneles de Giotto, veremos que, al oponerse a la tesis de identidad, asigna las diferencias entre las acciones realizadas a través del mismo movimiento corporal a la contribución que hace el contexto ambiental que nosotros añadimos independientemente.

Para Danto, la implicación es la siguiente: primero, un movimiento corporal y el contexto que le acompaña son separables, aquél no posee atributos intencionales mientras que éste se trata esencialmente en términos intencionales; y, segundo, una acción no es nada más que la "transfiguración" (no "transformación") de un movimiento corporal a través de su "identificación" imaginativa dentro de un contexto apropiado. Me resulta improbable, innecesario, demasiado complicado, contra intuitivo, finalmente incoherente, apenas reconciliable con la fluidez habitual de la vida cultural, y nada más que una forma muy extraña de dualismo entre lo natural y lo cultural.

La solución de Danto necesita que el contexto sea asignado objetivamente a las "cosas reales" a las que en sí faltan propiedades intencionales culturalmente cargadas. Mientras que tal asignación se efectúa por seres humanos culturalmente aptos quienes, por supuesto, viven dentro de un mundo plenamente intencionalizado. Ya he mencionado mi objeción a afirmar un realismo de personas y negar un realismo igual a cualquiera cosa que ellas "expresan" como el lenguaje, la acción o el arte. Una alternativa sencilla a la teoría de Danto puede seguir las siguientes líneas: las acciones son reales, son incorporadas en movimientos corporales, son expresadas de acuerdo con las prácticas eficaces y culturales de nuestra sociedad, y, como consecuencia, tales acciones de verdad poseen y exponen (discerniblemente) propiedades intencionales. No veo ninguna razón razonable para oponerse a un diagnóstico así.

La verdad, en breve, es que Danto considera el arte como un efecto retórico alcanzado por un artista al tratar a alguna "cosa real" metafóricamente. Así, al final de su libro, *Transfiguración*, dice, acerca de *Brillo Box*:

La obra reivindica su exigencia con una descarada metáfora: la caja de Brillo como obra de arte. Al final esta transfiguración de un lugar común no transforma nada en el mundo del arte. Sólo hace conscientes unas estructuras del arte que, con seguridad exigían cierto desarrollo histórico previo para que la metáfora fuera posible. (TG 295).

La "estructura del arte" por tanto reside en la mente del artista, o en la de él que percibe, y **no** en ninguna obra de arte pública. Es un "contexto" imaginativo que añadimos a ciertas "cosas meramente reales". Sin embargo, lo que Danto dice aquí o

¹⁰ Aquí, Danto se cita a sí mismo de *Analytic Philosophy of Action* (Cambridge: Cambridge University Press, 1973).

no es ontología en absoluto, sino sólo un recuerdo del sentido en que el entendimiento del arte es igual a un entendimiento de nosotros mismos o, si es ontología, entonces, sólo confirma lo que ya he dicho, es decir, para Danto, las obras de arte sencillamente no existen. Termino aquí mi alegato.