

# EL MUNDO DEL ARTE

Arthur Danto

*Hamlet: Do you see nothing there?*

*The Queen: Nothing at all; yet all that is I see.*

(Shakespeare, Hamlet, Acto III, esc. IV)

Hamlet y Sócrates, uno a modo de elogio, el otro a modo de desaprobación, hablan del arte como de un espejo tendido frente a la naturaleza. Como con muchos desacuerdos en materia de actitudes, éste tiene una base concreta. Sócrates veía los espejos como reflejando aquello que ya podemos ver; así el arte, en la medida en que se asemeja a un espejo, produce vanas réplicas exactas de las apariencias de las cosas y no es de ningún provecho cognitivo. Hamlet, de manera más penetrante, reconocía un rasgo destacable de las superficies reflejantes, a saber que ellas nos muestran aquello que nosotros no podíamos percibir de otra manera -nuestro propio rostro y forma- y así el arte, en la medida en que se asemeja a un espejo, nos revela a nosotros mismos y tiene, después de todo, incluso según los criterios socráticos una cierta utilidad cognitiva. En tanto que filósofo, sin embargo, yo encuentro la argumentación de Sócrates deficiente, por razones tal vez menos profundas que aquellas alegadas. Si la imagen en el espejo de "O" es efectivamente una imitación de "O", y si el arte es imitación, entonces las imágenes en el espejo son arte. Pero de hecho, afirmar que reflejar los objetos en un espejo es arte, sería lo mismo que afirmar que es justo utilizar las armas contra un demente<sup>1</sup>; y hacer referencia a los reflejos en un espejo será justamente el género de contraejemplo solapado que esperaríamos que Sócrates presentara para refutar la teoría, sin embargo lo utiliza para ilustrarla.

Si esta teoría exige que nosotros clasifiquemos esos reflejos como arte, ella muestra allí su defecto: "ser una imitación" no jugará el rol de condición suficiente para "ser arte". Sin embargo, es posible que los artistas que estaban comprometidos con la imitación desde los tiempos de Sócrates en adelante no advirtieran por ello la insuficiencia de la teoría, lo que no ocurrió hasta la invención de la fotografía. Una vez rechazada como condición suficiente, la mimesis fue rápidamente descartada incluso como condición necesaria; y después de las realizaciones de Kandinsky los rasgos miméticos han sido relegados a la periferia de la preocupación crítica, tanto es así que ciertas obras a pesar de poseer los méritos de la excelencia que fue una vez celebrada como la esencia del arte, sobreviven escapando apenas de ser degradadas al status de simple ilustración.

A pesar de la desaprobación popular, pues, el auditorio de Sócrates conocía lo que era el arte tanto como lo apreciaba; y una teoría del arte, vista aquí como una real definición de "arte" no ha de ser de gran utilidad para ayudar a los hombres a reconocer las instancias de su aplicación. Su aptitud anterior para hacer esto es precisamente lo que mide la adecuación de la teoría, el problema está solamente en hacer explícito aquello que ellos ya sabían. Este es *nuestro* uso del término que la teoría propone captar, pero nosotros nos suponemos capaces, según los términos de un autor reciente, "*de separar esos objetos que son obras de arte de aquellos que no los son, porque (...) nosotros sabemos cómo utilizar correctamente la palabra 'arte' y aplicar la expresión 'obra de arte'*". Las teorías, según este punto de vista, son algo parecido a las imágenes en el espejo desde el punto de vista socrático; ellas exponen lo que ya sabíamos, son reflejos verbales de la práctica lingüística efectiva que nosotros dominamos.

Pero distinguir las obras de arte de otras cosas no es algo sencillo, incluso para quien hable su lengua materna; y en estos días no cualquiera podría tener conciencia de estar en el terreno del arte sin una teoría artística que se lo dijera, y parte de la razón de esto descansa en el hecho de que ese terreno artístico se constituye en artístico en virtud de las teorías artísticas. Así que un uso de las teorías, además de ayudarnos a discriminar el arte del resto, consiste en hacer el arte posible. Glaucón y los

---

<sup>1</sup> Alusión a un dicho inglés.

otros apenas podían saber lo que el arte era y no era: de otro modo ellos no habrían estado jamás engañados por las imágenes-en-el-espejo.

## I

Supongamos que se piensa en el descubrimiento de toda una nueva clase de obras de arte, como una cosa análoga al descubrimiento de toda una nueva clase de hechos en no importa qué dominio; es decir, como algo que los teóricos deben explicar. En ciencia, como en otros casos, ajustamos permanentemente los nuevos hechos a las viejas teorías vía hipótesis auxiliares. Conservadurismo justificable cuando la teoría es juzgada lo suficientemente valiosa como para ser repentinamente desechada.

Ahora bien, la Teoría del Arte como Imitación (*TI*) es, si simplemente reflexionamos sobre ella, una teoría excesivamente potente que explica un gran número de fenómenos ligados a la producción y a la evaluación de las obras de arte y que aporta una sorprendente unidad en un terreno complejo. Además, es simple de apoyar contra muchos contraejemplos por hipótesis auxiliares como la que afirma que el artista que se desvía de la mimesis es perverso, estúpido o loco. Estupidez, perversión o locura son de hecho predicados testables. Supongamos ahora que los test revelan que las hipótesis no se sostienen, que la teoría es ahora imposible de salvar y debe ser reemplazada. Se elabora una nueva teoría, que retiene lo que puede de la competencia de la vieja al mismo tiempo que justifica los hechos considerados hasta el momento recalcitrantes. Podríamos, siguiendo esta línea de pensamiento, representar ciertos episodios de la historia del arte como no muy diferentes de ciertos episodios de la historia de la ciencia donde se efectúa una revolución conceptual y donde la negativa de sancionar ciertos hechos es debida en parte al prejuicio, a la inercia, al amor propio y también al hecho de que una teoría bien establecida, o al menos largamente admitida, es amenazada de tal manera que toda coherencia desaparece.

Un episodio de este género se produce con el advenimiento de las pinturas post-impresionistas. Según los términos de la teoría artística que prevalecía -la *TI*-, era imposible aceptar esas pinturas como arte, salvo como arte inepto; dicho de otro modo, se podían descalificar como mistificaciones, autopropagandas o las contrapartidas visuales de los delirios de un loco.

Así que el hacerlas aceptar como arte, en pie de igualdad con la *Transfiguración* (por no hablar de un ciervo de Landseer), no requeriría tanto una revolución en el gusto como una revisión teórica de proporción considerable, implicando no sólo el empadronamiento artístico de esos objetos, sino además la acentuación de ciertos rasgos vueltos significativos en las obras de arte aceptadas, de suerte que hay que dar explicaciones diferentes de su status como obra de arte. El resultado de la aceptación de la nueva teoría no solamente hizo que las pinturas post-impresionistas fueran adoptadas como arte, sino también que muchos objetos (máscaras, armas, etc.) fueran transferidos de los museos de antropología (y de diversos lugares) a los *musées des beaux arts*, al tiempo que inversamente, como podríamos esperar del hecho que un criterio de aceptación de una nueva teoría es que ella rinda cuenta de todo lo que rendía la anterior, nada debe ser sacado del *musée des beaux arts*, incluso si hubo un reordenamiento interior, particularmente entre las piezas de reserva y el espacio de exposición.

Innumerables personas que hablan un lenguaje común colgarían sobre la chimenea de los suburbios reproducciones de casos paradigmáticos para explicar la expresión "obra de arte" que habrían precipitado a sus ancestros eduardianos a una crisis de apoplejía lingüística.

Por cierto, yo distorsiono hablando de una teoría; históricamente hubo muchas y, cosa bastante interesante, todas más o menos definidas en términos de la *TI*. Las complejidades de la historia del

arte debe ceder ante las exigencias de la exposición lógica, y yo hablaré como si hubiera una teoría de reemplazo, compensando parcialmente la falsedad histórica por la elección de una teoría que fue realmente enunciada. Según esta teoría nosotros no deberíamos de comprender a los artistas en cuestión como imitando sin éxito las formas reales, sino como creando con éxito nuevas formas, tan reales como las que nosotros pensábamos que el arte anterior -en sus mejores ejemplos- imita de manera creíble. El arte, después de todo, fue largo tiempo pensado como creador (Vasari dijo que Dios era el primer artista), y los post-impresionistas han sido explicados como auténticos creadores, apuntando, según los términos de Roger Fry, “no a una ilusión sino a la realidad”. Esta teoría (*TR*) ha suscitado una mirada nueva sobre la pintura antigua y la nueva. En efecto, se podría interpretar el dibujo bruto en Van Gogh y en Cézanne, la disociación de las formas y el contorno en Roualt y Dufy, y el uso arbitrario de los planos de color en Gauguin y los Fauves, como otras maneras de dirigir la atención sobre el hecho de que se trata de “no-imitaciones”, intencionalmente no destinadas a engañar. Lógicamente esto sería aproximado a imprimir “Moneda No Legal” en el reverso de un billete de banco brillantemente falsificado. El objeto resultante (la falsificación *con* la inscripción) resulta así incapaz de engañar a nadie. Este no es un ilusorio billete de dólar. Ocupa más bien un espacio nuevo, abierto entre el objeto real y los facsímiles reales de objetos reales: este es un *no-facsimilar*, en una palabra, y una nueva contribución al mundo.

Así, los *Comedores de papas* de Van Gogh, en razón de ciertas deformaciones reconocibles se vuelven un no-facsimilar comedores de papas de carne y hueso; y en tanto que no imitación, tenía tanto derecho de ser considerado un objeto real como sus sujetos putativos. Por medio de esta teoría -*TR*-, las obras de arte reingresan en el corazón de las cosas del que había buscado excluirlas la teoría socrática -*TI*-: si ellas no eran *más* reales que las cosas fabricadas por el carpintero, no eran, en todo caso, *menos* reales tampoco. El post-impresionismo significó una victoria ontológica.

Es en términos de la *TR* que debemos comprender las obras de arte que nos rodean hoy. Así, Roy Lichtenstein pinta paneles de dibujos animados de 10 o 12 pies de altura. Esas son proyección es razonablemente fieles sobre una escala gigantesca de los cuadros familiares de pequeñas ilustraciones cotidianas. Pero es precisamente la escala lo que cuenta. Un grabador hábil podría grabar *La Virgen y el canciller Rollin* sobre una cabeza de alfiler, y esa obra sería reconocible tanto como aguda fuera la vista, pero el grabado de un Barnett Newman a una escala similar sería una mancha de tinta que desaparecería en la reducción. Una *fotografía* de un Lichtenstein es indiscernible de una tira de Steve Canyon; pero la fotografía fracasa al captar la escala, y ella es de esa manera una reproducción tan inexacta como un grabado en blanco y negro de Botticelli. La escala sería en aquel caso, tan esencial como el color en éste. Los Lichtenstein no son entonces imitaciones sino *nuevas entidades*, como lo serían los caracoles gigantes. Jasper Johns, por el contrario, pinta objetos para los cuales las cuestiones de escala no son pertinentes. Por lo tanto, sus objetos no pueden ser imitaciones, porque poseen la propiedad remarcable de que no importa qué tentativa de copia de un miembro de esa clase de objetos es automáticamente un miembro de esa clase misma, de suerte que esos objetos son lógicamente inimitables. Así, una copia de una cifra es simplemente esa cifra: una pintura de un 3 es un 3 hecho de pintura. Además, Johns pinta blancos, banderas y cartas.

En fin, en eso de lo que yo espero que no sean notas al pie de páginas inconscientes de las obras de Platón, dos de nuestros pioneros -Robert Rauschenberg y Claes Oldenburg- han fabricado camas auténticas. La cama de Rauschenberg cuelga de una pared y está manchada, sin ningún orden, con un poco de pintura mural. La cama de Oldenburg es romboide, más estirada en uno de los extremos

que en el otro, con lo que podríamos llamar una perspectiva incorporada: ideal para las camas pequeñas. En tanto que camas, aquellas se venden a precios singularmente exagerados, pero podríamos dormir en cada una de ellas. Rauschenberg ha expresado el temor de que alguien se subiera a su cama y se pusiera a dormir.

Imaginemos ahora un cierto *Testadura* -un hablador claro y notorio filisteo<sup>2</sup>- que no se dio cuenta de que eso es arte y lo toma como realidad simple y pura. Él atribuye las manchas de la cama de Rauschenberg a la negligencia de su propietario, y el sesgado de la cama de Oldenburg a la ineptitud del constructor o al capricho, es posible, de quien la ha “hecho a medida”. Estos serían errores, pero errores más bien extraños, y totalmente diferentes de aquellos cometidos por los pájaros confundidos que picoteaban las uvas de Zeuxis. Ellos tomaban el arte por realidad y Testadura hacía lo mismo. Pero este arte estaba destinado a ser realidad, según la *TR*. ¿Podemos cometer el error de tomar la realidad por la realidad?, ¿cómo describiremos el error de Testadura?, ¿qué es lo que impide, después de todo, que la creación de Oldenburg sea una cama deforme? Esto equivale a preguntarse qué es lo que lo hace arte, y con esta interrogación entramos en un dominio de búsqueda conceptual donde aquellos que hablan el lenguaje común son pobres guías: ellos mismos están perdidos.

---

<sup>2</sup> *Filisteo*, ducho de una persona: De espíritu vulgar, de escasos conocimientos y poca sensibilidad artística o literaria.

## II

Tomar una obra de arte como un objeto real no es una gran hazaña cuando la obra de arte es el objeto real por el cual la tomamos. El problema es saber cómo evitar tales errores, o cómo repararlos una vez que los hemos cometido. La obra de arte es una cama y no una ilusión-de-cama; tampoco hay nada del género de traumatizante reencuentro con una superficie plana que revela a los pájaros de Zeuxis que habían sido engañados. Sin el guardia que advierte a Testadura que no puede dormir sobre las obras de arte, él podría no haber descubierto jamás que ésta era una obra de arte y no una cama; y ya que no podemos descubrir que una cama no es una cama, ¿cómo Testadura va a darse cuenta de que ha cometido un error?

Se requiere un cierto tipo de explicación, porque el error es aquí un error curiosamente filosófico, del género de aquellos que consisten en tomar (si podemos considerar correctas ciertas visiones bien conocidas de P.F. Strawson) una persona por un cuerpo material, cuando la verdad es que una persona es un cuerpo material en ese sentido en que toda una clase de predicados aplicables de manera sensible a los cuerpos materiales son de manera sensible, y sin apelar a criterios diferentes, aplicables a las personas. De suerte que no podríamos *descubrir* que una persona no es un cuerpo material.

Podríamos comenzar, tal vez, por explicar que el pintarrajeo no tiene que ser excluido de la explicación y que forma *parte* del objeto, de suerte que el objeto no es una simple cama con -como por azar- manchas de pintura encima, sino un objeto complejo compuesto de una cama y de manchas de pintura: una cama-pintada. De modo similar que una persona no es un cuerpo material con -como por azar- algunos pensamientos sobreañadidos, sino una entidad compleja hecha de un cuerpo y de estados de conciencia; un cuerpo-conciente. Las personas tanto como las obras de arte deben, pues, ser consideradas como irreductibles a sus propias partes, y son en ese sentido primeras. O, dicho de modo más exacta, las manchas de pintura no son parte del objeto real -la cama- que sería parte de la obra de arte, sino que son, *como* la cama, una parte de la obra de arte como tal. Y esto puede ser generalizado en una grosera caracterización de las obras de arte que se encuentran comportando, en tanto partes de ellas mismas, objetos reales: toda parte de una obra de arte A no es parte de un objeto real R, cuando R es una parte de A y puede, además, ser destacado de A y verse *simplemente* como R. El error estaría en tomar A por una parte de sí misma, a saber R, incluso si no fuera incorrecto decir que “A es R”, que la obra de arte es una cama. Es el “es” el que requiere aquí una aclaración.

Hay un “es” que figura, de manera predominante, en los enunciados concernientes a las obras de arte y que no es el “es” ni de la identidad ni de la predicación; ni tampoco el “es” de la existencia, de la identificación, ni algún “es” particular hecho para servir a un fin filosófico.

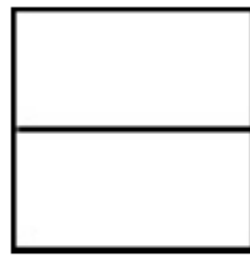
Nada menos, el “es” de uso común y dominado fácilmente por los niños, que nos muestran un círculo y un triángulo y a quien si preguntamos quién es él mismo y quién es su hermana, indicará el triángulo diciendo: “ese soy yo”; o para responder a mi pregunta, la persona que está a mi lado indica al hombre de púrpura y dice: “aquel es Lear”; o en el museo, yo indico, para enseñarle a mi compañero, una mancha en la pintura que se encuentra delante nuestro y digo: “esa salpicadura blanca es Ícaro”. No queremos decir en esos ejemplos que cada cosa que indicamos tiene el lugar de, o representa a, aquello que el “es” dice ser, porque la palabra “Ícaro”, tiene el lugar de, o representa, Ícaro, y por lo tanto yo no indicaré la palabra para decir, en el mismo sentido de *ser*. “éste es Ícaro”.

La proposición “este a es b” es perfectamente compatible con la proposición “este a no es b” cuando la primera emplea un sentido del es y la segunda otro, en tanto que a y b sean utilizados sin ambigüedad en uno y otro caso. A menudo, en efecto, la verdad de la primera requiere la verdad de la segunda. La primera, de hecho, no es incompatible con “este a no es b” más que cuando el es es utilizado en un único y mismo sentido en los dos. A falta de otra palabra mejor, designaré esto como el es *de la identificación artística*; en cada uno de los casos donde es utilizado el “a” tiene el lugar de alguna propiedad física específica, o de una parte física de un objeto; y es, finalmente, una condición necesaria para que alguna cosa sea una obra de arte es que alguna parte o propiedad de esa cosa pueda ser designado por el sujeto de una clase que emplea ese es particular. Incidentalmente es un es que tiene un parentesco con las declaraciones marginales o míticas (así, uno es Quetzalcoatl; esas son las columnas de Hércules, etc.).

Permítaseme ilustrar esto. Se pide a dos pintores que decoren las paredes este y oeste de una biblioteca con los frescos titulados respectivamente *La primera ley de Newton* y *La tercera ley de Newton*<sup>3</sup>. Esas pinturas, cuando finalmente son develadas, aparecen, escala aparte, de la siguiente manera:



**A**



**B**

En tanto que objetos, supondré que las obras son indiscernibles: una línea horizontal negra sobre un fondo blanco de igual largo en cada dimensión y elemento. **B** explica su obra como sigue: una masa ejerciendo una presión de arriba hacia abajo, encuentra una masa ejerciendo una presión de abajo hacia arriba. La masa situada abajo reacciona igualmente y de manera opuesta a la masa situada arriba. **A** explica la suya así: la línea que atraviesa el espacio es la trayectoria de una partícula aislada. La trayectoria va de un borde al otro para dar la impresión de *que va más allá*. Si terminara o comenzara en el espacio, la línea se curvaría; y ella es paralela a los bordes inferior y superior, porque si ella estuviera más próxima de uno que de otro, contaría con una fuerza, y esto es incompatible con el hecho de que se trata de la trayectoria de una partícula aislada.

---

<sup>3</sup> La primera ley es el llamado principio de inercia “*Todo cuerpo persevera en su estado de reposo o movimiento uniforme y rectilíneo, excepto en cuanto es obligado por fuerzas impresas a cambiar su estado. (...)*”, mientras que la tercera es el principio de acción y reacción “*A toda acción se opone siempre una reacción igual y contraria; o sea, las acciones recíprocas entre dos cuerpos son siempre iguales y se dirigen en sentidos contrarios.*”



Las consecuencias de esas identificaciones artísticas son considerables. Considerar la línea del medio como un borde (de una masa encontrando otro) impone identificar la mitad superior y la mitad inferior de la pintura como rectángulos, y como dos partes distintas (no necesariamente como dos masas, porque la línea podría ser el borde de una masa proyectado hacia lo alto o hacia abajo, en el espacio vacío). Si la línea media es un borde, no podemos entonces tomar la superficie entera de la pintura como un sólo espacio: está más bien compuesto de dos formas (o de una forma y de una no-forma). No podríamos tomar la superficie entera como un solo espacio más que tomando la horizontal del medio como una línea que no fuera un borde. Pero esto requiere casi una identificación tridimensional de toda la pintura: el aire puede ser una superficie plana *por debajo* de la cual la línea se sitúa (vuelo aéreo), o por relación a la cual ella se sitúa *debajo* (vía sub-marina), o *sobre* (línea) o *en* (fisura), o *a través* (la primera ley de Newton) -aunque en este último caso no sería una superficie plana sino una sección transversal transparente del espacio absoluto. Podríamos aclarar todas estas calificaciones prepositivas imaginándonos las secciones transversales perpendiculares al plano de la pintura. Después, según la cláusula prepositiva aplicable, el aire es (desde un punto de vista artístico) interrumpido o no por el elemento horizontal.

Si tomamos la línea como *atravesando* el espacio, los bordes de la pintura no son realmente los bordes del espacio: el espacio continúa más allá de la pintura si la línea misma lo hace; y estamos en el mismo espacio que aquel donde se encuentra la línea. Para B, los bordes de la pintura pueden ser una *parte* de la pintura en el caso en que las masas vayan derecho hacia los bordes, de manera que los bordes de la pintura son *sus* bordes. En ese caso las verticales de la pintura serían las verticales de la masa, excepto que las masas tengan cuatro verticales más que la pintura misma: aquí las cuatro verticales serían arte de la obra de arte la cual no sería parte del objeto real. Por otro lado, las caras de las masas podrían ser la cara de la pintura y, mirando la pintura, miraríamos esas caras; pero el *espacio* no tiene cara, y según el desciframiento de A, la obra debe ser descifrada como desprovista de cara, por lo que la cara del objeto física no sería parte de la obra de arte.

Destaquemos aquí cómo una identificación artística engendra otra identificación artística, y cómo, de modo coherente con una identificación dada, se requiere que demos otras y excluyamos otras todavía: en efecto, una identificación dada determina cuántos elementos va a comportar la obra. Estas diferentes identificaciones son incompatibles las unas con las otras -o generalmente es así-, y cada una tal vez diga ser una obra diferente, incluso si cada obra de arte contiene el objeto real idéntico como parte de sí mismo -o al menos partes del objeto real idéntico como partes de ella misma. Hay, seguramente, identificaciones desprovistas de sentido: nadie puede, pienso yo, descifrar de manera sensata la horizontal del medio como *La pérdida del trabajo del amor* o *La ascensión de San Erasmo*.

Finalmente señalemos cómo la aceptación de una identificación en vez de otra es, de hecho, el cambio de un mundo por otro. Podríamos, en efecto, penetrar en un mundo poético tranquilo identificando la superficie superior con un cielo claro y sin nubes, reflejado en la superficie apacible del agua de abajo. La blancura no estaría preservada de la blancura más que por la frontera irreal del horizonte.

Pero ahora Testadura, después de haber participado todo el tiempo de esta discusión, protesta diciendo que *todo lo que él ve de la pintura* es: un rectángulo blanco con una línea negra pintada en el medio. Y cuánta razón tiene: esto es todo lo que él ve, y no importa lo que otro pueda ver, incluidos nosotros los estetas. Tanto es así que si nos pidiera que le mostremos qué más hay para ver, que le demostremos, mediante nuestras indicaciones, que esta es una obra de arte (*mar y cielo*), no podríamos acceder a su demanda porque no hay nada descuidado (y sería absurdo suponer que hay

descuidada alguna cosa, que habría alguna cosa minúscula que podríamos indicarle de modo que él dijese, después de examinarla: “Sí, ¡eso es!, ¡es una obra de arte después de todo!”). Nosotros no podremos ayudarlo en tanto él no pueda dominar el *es de la identificación artística*, y por ella constituirlo en obra de arte. Si no podemos llevar a cabo esto, él no verá jamás una obra de arte: será como un niño que ve los palotes como palotes.

Pero, ¿qué sucede -dice- con las abstracciones puras?, ¿algo que parezca exactamente semejante a A pero sea titulado N° 7? El abstraccionista de la décima calle insiste con perseverancia que no hay nada aquí, sino pintura blanca y negra, y que él no desea aplicar ninguna de nuestras aplicaciones literarias. ¿Qué es lo que lo distingue de Testadura cuyos enunciados filisteos son indiscernibles de los suyos? ¿Y cómo aquella puede ser una obra de arte para él y no para Testadura, cuando ellos concuerdan en decir que no hay nada que no encuentre el ojo? La respuesta, impopular, como es probable para los puristas de todos los órdenes, reside en el hecho de que ese artista ha retornado a la fisicalidad de la pintura, a través de una atmósfera compuesta de teorías artísticas y de historia de la pintura reciente y antigua; su trabajo pertenece a esa atmósfera y es parte de esa historia. Él ha realizado la abstracción a través del rechazo de las identificaciones artísticas, retornando al mundo real del cual tales identificaciones nos alejan (piensa él), un poco al modo de Ch'ing Yuan que escribía:

*Antes de haber estudiado el Zen durante 30 años, yo veía las montañas como montañas y las aguas como aguas. Cuando llegué a un conocimiento más íntimo, alcancé un punto en el que veía que las montañas no eran montañas y que las aguas no eran aguas. Pero ahora que he alcanzado la sustancia misma, estoy en reposo. Justamente porque veo las montañas una vez más como montañas y las aguas una vez más como aguas.*

Su identificación de lo que él ha hecho, depende lógicamente de las teorías y de la historia que rechaza. La diferencia entre su enunciado y aquel de Testadura “esto es pintura blanca y pintura negra y nada más” reside en el hecho de que utiliza todavía el *es de la identificación artística*, de suerte que su uso de “esta pintura negra es pintura negra” no es tautológico. Testadura no está en ese estadio. Ver alguna cosa como arte requiere algo que el ojo no puede percibir -una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte: *un mundo del arte*.

### III

El señor Andy Warhol, artista pop, expone los facsimilares de cajas de Brillo amontonadas unas sobre otras, en pilas bien ordenadas, igual que en el depósito de un supermercado. Sucede que ellas son de madera, pintada para parecer de cartón, ¿y por qué no? Para parafrasear al crítico del Times, si se puede hacer el facsimilar de un ser humano en bronce, ¿por qué no el facsimilar de una caja de Brillo en cartón?

El costo de esas cajas pasa a ser  $2 \times 10^3$  veces que el de su contrapartida doméstica en la vida real. Una diferencia difícilmente atribuible a su superioridad en duración. De hecho, la gente de Brillo podría, al precio de un ligero aumento de costo, hacer sus cajas de madera sin que ellas se transformaran en obras de arte, y Warhol podría hacer *las suyas* en cartón sin que por eso dejaran de ser obras de arte, así que debemos olvidar las preguntas sobre el valor intrínseco y preguntar por qué las personas de Brillo no pueden fabricar arte y por qué Warhol no puede más que hacer obras de arte. Bien, las suyas son hechas a mano, naturalmente. Lo cual es como una inversión insensata de la estrategia de Picasso cuando pegaba la etiqueta de una botella de Suze sobre un dibujo, pareciendo decir que el artista académico, cuidadoso de la imitación exacta, debe siempre faltar a la cosa real: entonces, ¿por qué no *utilizar* justamente la cosa real?

El artista pop reproduce laboriosamente a mano los objetos de fabricación mecánica; por ejemplo, pinta las etiquetas sobre las cajas de café (se puede entender el elogio familiar “enteramente hecho a mano”, cayendo apenas en el discurso de guía confrontando a esos objetos). Pero la diferencia no consiste en el oficio: un hombre que esculpe guijarros de piedra y cuidadosamente construye un trabajo llamado *Pila de cascajos* podría invocar la teoría del valor-trabajo para explicar el precio que pide; pero la cuestión es: ¿qué lo hace arte?, ¿y por qué, pues, necesita Warhol hacer estas cosas?, ¿por qué no solamente garabatear la firma sobre alguna de ellas?, ¿o aplastar una y exponerla en tanto que *Caja de Brillo aplastada* (“Una protesta contra la mecanización...”), ¿o simplemente exponer una caja de Brillo en cartón como *Caja de Brillo no aplastada* (“Una afirmación audaz de la autenticidad plástica de lo industrial...”)?

¿Es este hombre una suerte de Midas, que vuelve todo lo que toca en el oro del arte puro?, ¿y el mundo entero consistiría en obras de arte latentes que esperan, como el pan y el vino de la realidad, ser transfiguradas, a través de alguna sombra misteriosa, en indiscernibles carne y sangre del sacramento? Importa poco que la caja de Brillo no sea un buen arte, todavía menos que sea un gran arte. Lo impresionante es que ella sea arte a secas. Pero si lo es, ¿por qué las cajas de Brillo indiscernibles que están en el depósito no lo son? O bien, toda la distinción entre el arte y la realidad se rompió.

Supongamos que un hombre colecciona objetos (*ready-mades*<sup>4</sup>), incluyendo una caja de Brillo; apreciamos la exposición por su variedad, su ingenuidad, todo lo que se quiera. Después, este hombre no expone más que cajas de Brillo, y nosotros la criticamos como aburrida, repetitiva, autoplagiaria o (más profundamente) pretendemos que está obsesionado por la regularidad y la repetición como en *Marienbad*<sup>5</sup>. O incluso, las amontona en alto dejando un pasaje estrecho; nos abrimos un camino a

---

<sup>4</sup> *Ready-mades*: Objetos fabricados industrialmente que un artista utiliza como obra o parte de su obra.

<sup>5</sup> El autor hace referencia a la película de Alain Resnais de 1961, “El año pasado en Marienbad” (*L'année dernière à Marienbad*).

través de las pilas opacas regulares y hallamos que es una experiencia desconcertante, y lo describimos como el encierro de los productos de consumo, tomándonos como prisioneros; o aún, nos dice que es un constructor moderno de pirámides. Sin embargo, es cierto que no decimos esas mismas cosas sobre el encargado del depósito. Pero es que el depósito no es una galería de arte, y no podemos fácilmente separar las cajas de Brillo de cartón de la galería en la que ellas se encuentran, tanto como no podemos separar la cama de Rauschenberg de la pintura que se ha puesto encima. Fuera de la galería esas son cajas de cartón. Igualmente, limpia de su pintura, la cama de Rauschenberg es una cama, precisamente aquella que era antes de ser transformada en arte.

Pero entonces, si pensamos a fondo este problema, descubrimos que el artista ha fracasado, real y necesariamente, en producir un mero objeto real. Ha producido una obra de arte. La utilización de las cajas de Brillo reales no es más que una extensión de los recursos de los que disponen los artistas, un aporte a los *materiales* del artista, como lo fue la pintura al óleo o el *touche*.

Lo que finalmente hace la diferencia entre una caja de Brillo y una obra de arte que consiste en una caja de Brillo es, entonces, una cierta *teoría del arte*. Es la teoría que la hace entrar en el mundo del arte, y le impide reducirse a no ser más que lo que el objeto real es (en otro sentido del es que el de la identificación artística). Seguramente, sin la teoría, no la veríamos probablemente como arte, y para poder verla como formando parte del mundo del arte, debemos dominar una buena parte de la teoría artística tanto como una parte considerable de la historia de la pintura reciente de Nueva York. Esto no podría haber sido arte 50 años atrás. Igualmente que no habrían podido serlo todas las cosas restantes, el avión de seguridad en la Edad Media ni los borradores para máquinas de escribir etruscos. El mundo debe estar dispuesto para ciertas cosas, no menos el mundo del arte que el mundo real. Este es el rol de las teorías artísticas, de hoy y de siempre, de volver el mundo del arte y el arte, posibles. Estaría inclinado a pensar que nunca se les habría ocurrido a los pintores de Lascaux que estuviesen produciendo arte en sus muros. A menos que hubieran esteticistas neolíticos.

#### IV

El mundo del arte se relaciona con el mundo real, en alguna cosa, como la relación que una la Ciudad de Dios a la ciudad terrestre. Ciertos objetos, como ciertos individuos, gozan de una doble ciudadanía, pero resta, no obstante la *TR*, un contraste fundamental entre las obras de arte y los objetos reales. Quizás los primeros defensores de la *TI* hayan sentido aquello confusamente; ellos que, tomando conciencia de manera rudimentaria de la no-realidad del arte, estaban quizás limitados sólo en la suposición de que el único camino que tienen los objetos de ser otros que reales, es el de ser falsos, por lo cual las obras de arte han de ser necesariamente imitaciones de objetos reales. Esta sería una visión muy estrecha. Tal sería la visión de Yeats cuando escribía: "Una vez salido de la naturaleza, jamás tomaría / mi forma corporal de alguna cosa natural."<sup>6</sup> Esta es solamente una cuestión de elección; y la caja de Brillo del mundo del arte puede ser precisamente la caja de Brillo del mundo real, la una y la otra separadas y unidas por el es de la identificación artística.

Pero querría, para terminar, decir algunas palabras sobre las teorías que hacen posibles las obras de arte, y de sus relaciones las unas con las otras. Haciendo esto, plantearé una de las cuestiones filosóficas más arduas que conozca.

Pensaré ahora en los pares de predicados ligados el uno al otro en tanto que "opuestos", reconociendo lo vago de este término *demodé*. Los predicados contradictorios no son opuestos, puesto que uno de los predicados de cada par de contradictorios debe aplicarse a todo objeto del universo, mientras que ni uno ni otro de los predicados de un par de opuestos se aplica necesariamente a todos objetos del universo. Un objeto debe primero ser de una cierta clase antes que uno u otro de un par de opuestos se le aplique, y en ese caso, cuando más o cuando menos uno de los opuestos se le aplicará. Así que los opuestos no son contrarios, porque puede ocurrir que los contrarios sean los dos falsos para algunos objetos del universo, pero los opuestos no pueden ser falsos ambos; porque en ciertos objetos, ni uno ni otro miembro de un par de opuestos se aplica de manera sensible a menos que el objeto no sea del tipo correcto. De manera que si los objetos son del tipo requerido, los opuestos se comportan como predicados contradictorios. Si *F* y *no-F* son opuestos, un objeto *o* debe ser de cierto género *K* antes que uno de los dos se aplique de manera sensible; pero si *o* es un miembro de *K*, entonces *o* bien *o* es *F* o bien *o* es *no-F*, con exclusión del otro.

La clase de pares opuestos que se aplican de manera sensible a los *o* de *K*, la designaré como la clase de *predicados relevantes para K*. Y una condición necesaria para que un objeto sea del género *K* es que al menos un par de opuestos relevantes para *K* le sean de manera sensible aplicables. Pero de hecho, si un objeto es del género *K*, cuando menos o cuando más un opuesto de cada par relevante para *K* se la aplica.

Estoy interesado ahora, dentro de la clase de los predicados relevantes para *K*, por la clase *K* de las obras de arte. Y admitimos que *F* y *no-F* son un par de tales predicados opuestos. Podría ocurrir que, a lo largo de un período de tiempo definido, toda obra de arte sea *no-F*. Pero puesto que nada hasta allí es a la vez una obra de arte y *F*, no se le puede ocurrir a nadie que *no-F* es un predicado artístico relevante. La *no-F*dad de la obra de arte pasa desapercibida. Por contraste, podría ocurrir que todas las obras existentes en un momento dado fueran *G*, sin que se le ocurra jamás a nadie hasta ese momento que alguna cosa podría ser a la vez una obra de arte y *no-G* al mismo tiempo; en efecto, es

---

<sup>6</sup> En el original "Once out of nature I shall never take / My bodily form from any natural thing"

posible que se haya pensado que G fuera un *rasgo determinante* de las obras de arte, cuando de hecho alguna cosa puede primero haber sido una obra de arte antes que G sea sensiblemente predicable de ella -en cuyo caso no-G podría ser predicable también de las obras de arte, y G misma, entonces, no podría haber sido un rasgo determinante de esta clase.

Pongamos que G sea “es figurativo” y que F sea “es expresionista”. En un momento dado, aquellos y sus opuestos son probablemente los únicos predicados pertinentes para el arte en el uso crítico. Así, poniendo “+” para un predicado dado P y “-” para su opuesto no-P, podemos construir una matriz de los estilos más o menos como sigue:

<i>F</i>	<i>G</i>
+	+
+	-
-	+
-	-

Las filas determinan los estilos disponibles, otorgando el vocabulario crítico efectivo: *figurativo expresionista* (por ejemplo el Fauvismo); *figurativo no-expresionista* (Ingres); *no-figurativo expresionista* (expresionismo abstracto); *no-figurativo no-expresionista* (abstracción geométrica). Simplemente, cuando adjuntamos predicados relevantes de arte, incrementamos el número de estilos disponibles en razón de 2. No es, seguramente, fácil de ver de antemano cuáles predicados serán adjuntados o reemplazados por sus opuestos, pero supongamos que un artista determina que H será en lo sucesivo artísticamente relevante para sus pinturas. Entonces, de hecho, a la vez H y no-H devienen artísticamente relevantes para toda la pintura, y si la suya es la primera y única pintura que es H, toda otra pintura existente deviene no-H, y la comunidad entera de pintores es enriquecida al mismo tiempo que se duplican las posibilidades estilísticas disponibles. Este es el enriquecimiento retroactivo de las entidades en el mundo del arte, que hacen posible discutir juntos de Raphael y de De Kooning, o de Lichtensetein y de Miguel Ángel. Cuanto más grande es la variedad de predicados artísticamente relevantes, más complejos devienen los miembros individuales del mundo del arte; y cuanto más sabemos sobre la población entera del mundo del arte, más rica es nuestra experiencia de no importa cuál de sus miembros.

Desde este punto de vista, subrayamos que si hay  $m$  predicados artísticamente relevantes, hay siempre una última fila con un número  $m$  de “-”. Esta fila es apropiada para ser ocupada por los puristas. Habiendo limpiado sus telas de lo que consideraban inesencial, se atribuyen a sí mismos el mérito de haber destilado la verdadera esencia del arte. Pero está allí precisamente su error: un número exactamente tan grande de predicados artísticamente relevantes se vuelven verdaderos tanto para sus cuadros monocromos como para no importa qué otro miembro del mundo del arte, y ellos no pueden existir en tanto que obras de arte más que en la medida de que existen pinturas “impuras”.

Estrictamente hablando, un cuadrado negro de Reinhardt es artísticamente tan rico como el *Amor sagrado y profano* de Ticiano. Esto explica cómo menos es más.

La moda, como acontecimiento, favorece ciertas filas de la matriz de estilo: museos, concededores y otros son factores de peso en el mundo del arte. Insistir, o buscar, que todos los artistas se vuelvan figurativos, tal vez para lograr entrar en una exposición particularmente prestigiosa, corta en dos la matriz de estilos disponible: hay entonces  $2^m/2$  maneras de satisfacer esta exigencia, y los museos, entonces, pueden exhibir todas esas aproximaciones el asunto que se habían propuesto. Pero este es un problema de interés puramente sociológico: una fila en la matriz es tan legítima como otra. Un abrir paso a lo artístico consiste, creo yo, en la adición de la posibilidad de una columna en la matriz. Los artistas, con mayor o menor prontitud, ocupan entonces las posiciones así abiertas: éste es un rasgo destacable del arte contemporáneo. Y para aquellos que no estén familiarizados con esa matriz, es difícil -y tal vez imposible- reconocer ciertas posiciones como ocupadas por obras de arte.

Las cajas de Brillo penetran en el mundo del arte con la misma incongruencia tónica que los personajes de la *Comedia dell arte* introducen en *Ariadne auf naxos*. Cualquiera sea el predicado artísticamente relevante en virtud del cual ellas obtienen su entrada, el resto del mundo del arte deviene otro tanto más rico poseyendo el predicado opuesto disponible y aplicable a sus miembros. Y para volver a las impresiones de Hamlet con las cuales comenzamos esta discusión, las cajas de Brillo pueden revelarnos a nosotros mismos tan bien como cualquier otra cosa: en tanto que espejo tendido en la naturaleza, podrían servir para captar la conciencia de nuestros reyes.