

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



**“EL ARTE ANTES DEL ARTE: LA POSIBILIDAD DE UN ARTE ANCESTRAL A PARTIR
DE LA FILOSOFÍA ANALÍTICA DEL ARTE DE ARTHUR DANTO”**

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADA EN FILOSOFÍA QUE
PRESENTA**

Carolina Luna Polo

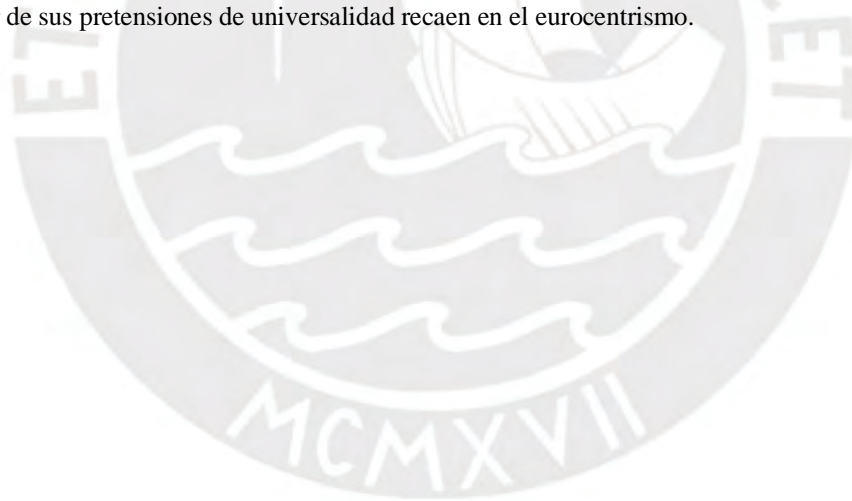
ASESOR:

Julio César del Valle Ballón

Lima, Diciembre, 2018

Resumen

La presente investigación tiene como objetivo determinar los alcances y las limitaciones de la filosofía del arte de Arthur Danto al momento de explicar la ontología artística de los objetos ancestrales no occidentales, con el propósito de evaluar si es que esta es relevante para el entendimiento de una posible ontología artística de los objetos de la América Ancestral. Inicialmente, se parte de la hipótesis de que la propuesta de Danto podría sugerir ciertos recursos teóricos para llevar esto a cabo, sin embargo, no será lo suficientemente contundente. Así, la investigación se divide en dos capítulos. En un primer capítulo, se examinan los conceptos fundamentales de la filosofía del arte de Arthur Danto según lo expuesto por el filósofo en su obra *La transfiguración del lugar común*. Los conceptos que se examinan en esta sección son: el problema de los homólogos indiscernibles; la cualidad de representación-expresión en las obras de arte y, finalmente, la interpretación de las mismas. En el segundo capítulo, se examinan los conceptos expuestos en la obra de Arthur Danto titulada *Arte y artefacto en África*, analizando la manera en la que se plantean las cuestiones desarrolladas en el capítulo anterior respecto de la ontología del arte propuesta en *La transfiguración del lugar común*. Así, se realiza un análisis crítico de la manera en la que Danto aborda el tema de los homólogos indiscernibles, la cualidad de representación-expresión en las obras de arte y la interpretación de las mismas en el contexto del arte ancestral no occidental. La investigación concluye que los recursos utilizados por Danto para probar la ontología artística de los objetos ancestrales no occidentales (y, con ello, la posibilidad de un arte de la América Ancestral) son insuficientes, pues, a pesar de sus pretensiones de universalidad recaen en el eurocentrismo.



Introducción	1
1. Primer Capítulo: Hacia una definición analítica de la ontología del arte según <i>La transfiguración del lugar común</i> de Arthur Danto	10
1.1. “El fin del arte”: marco contextual para la posibilidad de una definición del concepto de obra de arte	10
1.2. El problema de los homólogos indiscernibles: la distinción entre obras de arte y meras cosas	12
1.3. Elementos para la formulación de una definición del concepto de obra de arte según <i>La transfiguración del lugar común</i>	16
1.3.1 Primer elemento: la cualidad de representación-expresión	16
1.3.1.1. Características del concepto de representación: la distinción entre representaciones de y meras cosas	16
1.3.1.2. La cualidad de representación-expresión: la distinción entre meras representaciones y obras de arte	20
1.3.2 Segundo elemento: la interpretación	21
1.4 Conclusiones del Primer Capítulo	23
2. La posibilidad de un arte ancestral no occidental según <i>Arte y artefacto en África</i> de Arthur Danto	26
2.1. Conceptos fundamentales para un arte ancestral no occidental según <i>Arte y artefacto en África</i>	27
2.1.1. La distinción entre obras de arte y artefactos en el contexto del “arte africano”: introducción y crítica al concepto de representación en el contexto de <i>Arte y artefacto en África</i>	27
2.1.2. El descubrimiento del “arte africano”: introducción y crítica al concepto de interpretación en el contexto de <i>Arte y artefacto en África</i>	33
2.2. Conclusiones del Segundo Capítulo	37
Conclusiones	39
Bibliografía	41

Introducción

Hacia el año de 1969, el emblemático Museo Metropolitano de Arte de Nueva York inauguraba un conjunto de salas de exhibición (Pillsbury, 2014: 18). Estas, que conforman hasta el día de hoy el ala Michael C. Rockefeller, exponían una primera versión de la actual colección de Arte de *África, las Américas y Oceanía*; una impresionante reunión de piezas provenientes de los pueblos del África subsahariana, las Islas del Pacífico y las culturas milenarias de todo el continente americano. Si bien esta no era la primera vez en que el Met exhibía lo que por el momento se conocía como *arte primitivo*¹ (Shiner, 2014: 364-365), este, en tanto género, no llegaba a formar parte de su colección permanente.

En el caso particular de la adquisición y exhibición de piezas provenientes de la América precolombina², la historia se caracterizaba por contar con una trama complicada. Hacia el año de 1914, el museo había otorgado una buena parte de su colección precolombina en un préstamo a largo plazo al Museo Americano de Historia Natural y al Museo de Brooklyn, bajo la premisa de que “un contexto más apropiado para estas piezas sería un museo de historia natural” (Pillsbury 2014:18). Del mismo modo, en las siguientes décadas, “el museo había realizado una serie de esfuerzos esporádicos para incluir arte precolombino en sus programas de manera sostenida, sin embargo, estos esfuerzos habían sido juzgados como el reflejo de

¹ En el documento institucional del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York “The Metropolitan Museum of Art, List of Special Exhibitions 1870-2011”, disponible a través de su página web, figuran una serie de exhibiciones temporales dedicadas a este tema antes de 1969.

² Se utilizará este término para referirse a la región geográfica y cultural que comprende, a rasgos generales, el continente americano desde México hasta Argentina antes del descubrimiento europeo de América en 1492.

‘una falta de interés’” [tanto en dicho tópico como en la exhibición del material en cuestión] (Pillsbury 2014: 26).

En contraposición a este escenario, la inauguración del ala Michael C. Rockefeller encarnaba la culminación del préstamo susodicho, así como un nuevo horizonte de posibilidad para la exhibición de piezas de la América Precolombina. Pero, además, estas acciones contaban con un significado mayor en el contexto de un museo que, en el año de 1870, se había fundado en la misión de “promover y desarrollar el estudio de las bellas artes” (“Charter of The Metropolitan Museum of Art 1870”: 2002): evidenciaban una nueva toma de postura respecto de la relevancia artística de los objetos de la América Precolombina en una tradición en la que predominaba su comprensión en tanto material etnográfico.

Ciertamente, las causas sobre las cuales dicho suceso se veía anclado eran diversas, y no pretendo profundizar en ellas en esta introducción. Sin embargo, sí es posible afirmar que este se sumaba a un conjunto de sucesos similares que consolidaban un momento histórico particular para la relación entre los objetos de la América Precolombina y los museos de arte de Estados Unidos.

Como señala Sawyer:

No fue sino hasta la década de 1950 que [al arte peruano] se le otorgó el lugar que merecía dentro de los museos de arte, junto a objetos que representaban otras grandes tradiciones artísticas. En 1952, el Art Institute of Chicago mostró la afamada colección del Dr. Edward Gaffron, formada en el Perú durante el siglo XIX, y difundida a través de publicaciones alemanas. Dicha colección estaba pronta a conformar la colección que fundaría el departamento de arte primitivo del Instituto -el primer departamento acerca de tal tema establecido en un museo de arte. En 1954, el Museo de Arte Moderno (MoMA) presentó “Arte antiguo de los andes”, exhibición que incluía objetos de los países al oeste del continente sudamericano, compilada por René d’Harnoncourt desde fuentes en Europa, Estados Unidos y América del Sur. La exhibición viajó a Minneapolis y San Francisco.

En 1955, el Perú envió una exhibición de arte peruano colonial y moderno a la Ciudad de México y a Toronto, seguida por una exhibición aún más grande, mostrada en 1957 en París. Desde ese entonces, ha habido numerosas exhibiciones de distinta extensión y énfasis en museos alrededor del mundo (Guggenheim, 1968: *Introduction*).

Asimismo, en adición a los hitos señalados en la cita anterior, cabe agregar que a mediados de la década de los cincuenta se inauguró el Museo de Arte Primitivo de Nueva York (Pillsbury, 2014: 22), en cuya colección proveniente de distintos rincones del mundo figurarían piezas de la América Precolombina. Igualmente, a inicios de la década de los sesenta se conformó el departamento de Arte Precolombino de la casa de subastas Sotheby's, y, en el año de 1968 - un año antes de la apertura de las salas de Arte de África, Oceanía y las Américas del Met- el Museo Guggenheim inauguró la exposición temporal *Mastercraftsmen of Ancient Peru*, exhibiendo más de 600 piezas precolombinas en sus icónicas galerías espiraladas. Apostando por lo que en el catálogo de la exposición se calificaría como una resonancia entre las sensibilidades estéticas del mundo precolombino y de la modernidad (Guggenheim, 1968: *Acknowledgements*), *Mastercraftsmen of Ancient Peru* consistió en “una innovación, tanto como un experimento, que los benefactores de la fundación [Guggenheim] aprobaban como un posible precursor hacia otras exhibiciones en las que se buscara analizar la riqueza creativa de alguna civilización histórica particular” (Guggenheim, 1968: *Acknowledgements*), para un museo que se había dedicado únicamente a la exhibición de arte de la “era moderna [...] desde la emergencia del impresionismo hasta nuestro tiempo” (Guggenheim, 1968: *Acknowledgements*).

Sin embargo, estos sucesos formaban parte de un contexto mayor. Se trataba del período de posguerra en Estados Unidos (y, en particular, la década de los años sesenta) que se caracterizó por la reconfiguración de las estructuras establecidas, dentro de las cuales es necesario incluir al mundo del arte. Tal y como afirma la emblemática teórica Lucy Lippard en su memoria *Intentos de escapada*, en esta época “verdaderamente contestataria” (2004: 7), conocida como la década “de los movimientos civiles, la guerra de Vietnam, el movimiento de la liberación de la mujer y la contracultura” (Lippard, 2004: 7), los sucesos del ámbito sociopolítico sirvieron como un aliciente para la transformación de las artes.

De este modo, las corrientes artísticas surgidas dentro de este período se caracterizaron por llevar a cabo “una reapropiación crítica de lo moderno, la primera negación de la modernidad, al menos tal como era entendida por uno de sus máximos apologistas, el crítico de arte Clement Greenberg, un formalista que defendía los conceptos de pureza, calidad y autonomía del medio expresivo” (Guasch, 2000: 20). Así, en el caso del arte pop, se pondría en duda “la frontera entre el arte superior e inferior, en el caso del minimalismo, [aquella] entre las bellas artes y el proceso industrial” (Danto, 2003: *Introducción*), y, en el caso del arte conceptual, se cuestionaría la afirmación de que una obra de arte consistía, necesariamente, en un objeto material (Lippard, 2004). La aguda mirada crítica al pasado y el ferviente deseo crear formas artísticas contestatarias ante sus valores le abrían paso a una nueva era: el período del arte contemporáneo.

Dicho esto, resulta interesante hacer hincapié en el hecho de que, en el contexto de los Estados Unidos -y, más precisamente, en el contexto de los principales museos de arte de Nueva York- tanto el fenómeno de la exhibición de objetos de la América precolombina en tanto obras de arte -y ya no como material etnográfico-, así como aquel del surgimiento del arte contemporáneo, se desarrollaban en un escenario compartido. Y, si bien en esta investigación no intentaré confirmar una hipotética influencia de un fenómeno sobre el otro, sí considero que es correcto interpretar que ambos sucesos se veían interpelados por un mismo hecho: las respuestas tradicionales ante la pregunta “¿qué es arte?” comenzaban a caducar. Así, el nuevo contexto artístico requería surgimiento de un nuevo contexto teórico capaz de propiciar nuevas alternativas a la hora de responder dicha pregunta.

Desde la década de los sesenta, Arthur Danto (1924-2013) fue una voz prominente en el ámbito de la crítica de arte y la filosofía del arte, y su vigencia se mantuvo hasta la fecha de su muerte. A lo largo de su trayectoria, Danto no solo buscó teorizar respecto de los sucesos artísticos vinculados a la escena del arte contemporáneo, sino que, sobre todo, tuvo como

propósito formular nuevas herramientas teóricas para el entendimiento de las obras de arte en general, respondiendo así la pregunta por la ontología del arte desde una perspectiva sugerente y novedosa. Una de estas herramientas teóricas, y, acaso la más relevante dentro del corpus del filósofo, sería la formulación del problema de los homólogos indiscernibles, que nacería como consecuencia de la asistencia a la inauguración de la afamada exposición de Cajas Brillo de Andy Warhol en 1964, con el propósito de poner en evidencia la necesidad de una definición de la ontología del arte que no se basara en la descripción de los elementos perceptuales de las obras.

Así, como señala Danto:

Empecé a pensar inmediatamente acerca del aspecto filosófico de las Cajas Brillo. [...] Recuerdo la embriaguez filosófica que sobrevivió al rechazo estético de su exposición en 1964, en lo que entonces era la Stable Galley, en la calle 74 Este, donde los facsímiles de los envases de Brillo se apilaban unos sobre otros, como si se hubiera echado mano de la galería para convertirla en un almacén de excedentes de estropajos [...]. Salvo por algunos comentarios por lo bajo sin importancia, la Brillo Box fue aceptada inmediatamente como arte; pero la pregunta se agravó aún más: ¿por qué las cajas de Brillo de Warhol eran obras de arte, mientras que sus banales homólogos, en los almacenes y supermercados de toda la cristiandad, no lo eran? Por supuesto, había claras diferencias: las de Warhol estaban hechas de madera contrachapada y las otras de cartón, pero incluso si esto hubiera sido de manera contraria, filosóficamente todo hubiera permanecido inalterado, dejando así la opción de que ninguna diferencia material distinga la obra de arte del objeto real (2002: 15).

Nadie antes que yo se había realizado la pregunta de manera filosófica. Todo el mundo decía: *¿Qué es el arte? Esa es la pregunta.* Yo dije no, esa no es la pregunta. La pregunta es: si tienes dos cosas, una que es arte y otra que no, pero se ven exactamente igual, ¿qué explica la diferencia? (...) Luego noté que todas las preguntas filosóficas tienen esta forma: que tienes dos cosas que son exactamente igual, pero que, por el momento, son diferentes, y las diferencias son invisibles (Rotili y Scardillo: 2010).

De este modo, si tradicionalmente la historia del arte había buscado definir la ontología del arte a partir de criterios perceptuales, el problema de los homólogos indiscernibles revelaba las insuficiencias de esta estrategia. Así, en contraposición a esto, Danto buscaría formular una ontología del arte que fuese capaz de afirmar la ontología de las obras de arte sirviéndose de postulados universales y necesarios, para así poder diferenciar a estas de las meras cosas y

consolidar una “filosofía analítica del arte” (Danto, 2002: 17) capaz de superar el “vacío de las definiciones tradicionales de arte” (Danto, 2002: 16).

Ahora bien, ¿cuál es el vínculo entre la filosofía del arte de Arthur Danto y el contexto del arte ancestral no occidental, en particular, del arte ancestral de América? Como hemos mostrado hacia el inicio de esta introducción a través de algunos ejemplos, es común que exista una disyuntiva respecto de la manera en la que nos aproximamos, entendemos y exhibimos los objetos pertenecientes a este género. Este problema radica en el hecho de que su ontología artística no es del todo clara, pues en tanto no han sido creados dentro de los criterios occidentales del arte resulta difícil distinguir si es que es posible entenderlos como tal cosa, o si consisten en meros artefactos.

Así, como señalan Landry-Montes y Kowalski:

“En el ‘contexto curatorial’ o diseño de exhibiciones de la América ancestral, se provee información basta acerca de los contextos sociales y culturales de los objetos. Estos son presentados como ‘artefactos culturales’ que se desarrollan dentro de estas culturas y juegan diferentes roles en los procesos de evolución sociopolítica. Dado que este modelo evolucionista determina el diseño de las exhibiciones, los espectadores se encuentran limitados en su capacidad de formular inferencias adicionales. Por otra parte, Arte Indio de las Américas está expuesta de modo que “se permita que los objetos hablen por sí solos” (Richard Townsend, curador, pers. Comm., 2010). En esta exhibición, se provee menos información respecto del contexto original del objeto. Se espera que los visitantes entiendan, respondan y aprecien las cualidades estéticas de los objetos como “arte”, al margen del conocimiento que puedan tener respecto de sus funciones y significados originarios. La mínima interpretación curatorial requiere que los visitantes perciban el arte desde una perspectiva occidentalizada, incluso si es que las piezas no pertenecen a la cultura occidental o si es que ellos mismos no son “occidentales”. Sin embargo, ¿qué características distinguen a un grupo de objetos como “artefactos culturales” y a otros como ejemplos de las “bellas artes”? ¿Son estas características intrínsecas a los objetos o establecidas por los museos y sus diferentes ambientes de exhibición?” (Landry-Montes y Kowalski, 2016:12).

Si bien Danto llevó a cabo la formulación del problema de los homólogos indiscernibles con la finalidad de consolidar un punto de partida para la reflexión analítica acerca de la ontología de la obra *Caja Brillo*, es posible afirmar que este resulta relevante para el emprendimiento de cualquier búsqueda filosófica respecto de los límites entre lo artístico y lo artefactual. En esta

línea de pensamiento, podríamos intuir que el problema de los homólogos indiscernibles también es relevante para pensar la ontología de los objetos de la América ancestral, que son expuestos y estudiados tanto como material etnográfico u obras de arte según el caso. Así, si en el caso de la obra *Caja Brillo* el problema de los homólogos indiscernibles busca ser resuelto con una filosofía analítica del arte de Arthur Danto, ¿sería esta útil para determinar una posible ontología artística de los objetos ancestrales no occidentales?

De este modo, la presente investigación buscará estudiar los alcances y las limitaciones que la ontología artística propuesta por Arthur Danto atraviesa al momento de realizar una diferenciación entre obras de arte y artefactos en el contexto de los objetos ancestrales no occidentales. Para llevar esto a cabo, se tomarán en cuenta los desarrollos respecto de la ontología del arte formulados por Danto en sus obras *La transfiguración del lugar común* (1981) y *Más allá de la Caja Brillo: las artes desde la perspectiva posthistórica* (1998).

La investigación cuenta con dos capítulos. En el primero, se presentarán los elementos que conforman la ontología de las obras de arte según lo propuesto por el autor en *La transfiguración del lugar común*. El objetivo de dicho capítulo consistirá en deconstruir las piezas claves de la definición artística danteana con la finalidad de poder estudiar de manera separada cada uno de sus puntos. Posteriormente, en el segundo capítulo, se presentarán los elementos que conforman la ontología de las obras de arte ancestral no occidental según lo expuesto por el autor en su ensayo *Arte y artefacto en África* publicado en *Más allá de la Caja Brillo*. Realizado esto, se procederá a utilizar la argumentación crítica con la finalidad de evaluar los alcances y limitaciones de la ontología del arte danteana al momento de abordar dicho género de objetos. La investigación postula la hipótesis de que la ontología artística de Arthur Danto ofrecerá ciertas herramientas metodológicas para entender cómo es que ciertos objetos ancestrales no occidentales podrían ser entendidos como obras de arte, pero que los criterios históricos y arqueológicos serán más consistentes para explicar su ontología.

Asimismo, la presente investigación es relevante por los siguientes motivos. En primer lugar, porque reflexiona acerca de los alcances y las limitaciones de la teoría de la ontología artística de Danto en un momento histórico en el cual es aún pertinente en las discusiones filosóficas en torno a la ontología del arte, así como en los quehaceres de instituciones artísticas. En segundo lugar, porque abarca el problema del entendimiento de objetos artísticos provenientes de contextos en los que por lo menos es discutible la asunción de su creación en tanto obras de arte, cuestionando, así, una de las maneras en las que generamos conocimiento acerca del pasado y siendo, por ello, de importancia no solo para la Filosofía del arte, sino también para la Historia del Arte y la Arqueología en el contexto peruano. En tercer lugar, porque explora una temática que requiere de mayores propuestas de investigación, como evidencia la escasez de fuentes dedicadas a desarrollarla. Dicho esto, la presente investigación busca proporcionar nuevos conocimientos acerca de los alcances y las limitaciones de la ontología artística de Arthur Danto para el entendimiento de la ontología de los objetos ancestrales no occidentales en tanto obras de arte, y, con ello, generar nuevas reflexiones en torno a la manera en la que hemos entendido y podemos entender dichos objetos.

Finalmente, la investigación es viable pues el método para llevarla a cabo consiste en el estudio de fuentes bibliográficas disponibles para la autora. Sin embargo, se limita en la revisión y estudio detallado de investigaciones históricas y arqueológicas, estudios de campo y testimonios orales, sugiriendo tan solo un punto de partida para el emprendimiento de dicha tarea.



Primer Capítulo

1. Hacia una definición analítica de la ontología del arte según *La transfiguración del lugar común* de Arthur Danto

1.1. “El fin del arte”: marco contextual para la posibilidad de una definición del concepto de obra de arte

En la introducción a *La transfiguración del lugar común*, Arthur Danto expresa la intención de realizar una “filosofía analítica del arte” (Danto, 2002: 17), un sistema teórico capaz de mostrar, a través de criterios necesarios, cuál es la ontología de las obras de arte. Así, este sistema debería poder aplicarse a todas las instancias que conforman el conjunto de las obras de arte sin que exista la posibilidad del surgimiento de un contraejemplo (Danto, 2002: 17), considerando el autor que “si cualquier cosa que escriba no se puede aplicar a todo el mundo del arte” (Danto 2002: 17) lo considerará una “refutación” (Danto 2002:17), pues su proyecto filosófico busca formular una definición universal del arte. A pesar de que el proyecto filosófico danteano de *La transfiguración del lugar común* tiene como objetivo la realización de una definición universal del arte, a través del corpus de Danto se reconoce que el arte, en tanto objeto cultural, se encuentra sujeto a un contexto histórico particular: la historia del arte. ¿Cómo resulta posible congeniar ambos aspectos en una misma propuesta?

Para nuestro autor, “el arte tiene una esencia transhistórica que permanece inmutable en todas partes y en todos los tiempos, pero esta se revela únicamente a través de la historia” (Kelly citando a Danto, 1998: 30). Así, al formar parte de un desarrollo histórico teleológico (la historia del arte), el arte se encuentra orientado hacia un fin que consistirá en la revelación de su propia estructura interna (Carroll, 1990: 115); de su ontología. Alcanzado este punto, denominado por Danto como “el fin del arte”, la historia del arte habría culminado para abrir paso al advenimiento de la era post-histórica: un período en el que “las personas continuarían pintando, esculpiendo y escribiendo [...], pero dichas actividades no se llevarían a cabo bajo

el auspicio de un proyecto o programa dentro de una estructura lineal y progresiva” (Carroll, 1990: 116). Este programa consistiría en las teorías del arte, que, a lo largo de la historia y hasta antes del advenimiento del “fin del arte”, habrían establecido marcos normativos para la creación y entendimiento del arte.

Sin embargo, según Danto, la incapacidad de permanencia de las teorías del arte ante “las revoluciones del mundo del arte” (Danto, 2002:16) pondría en evidencia su “inevitable vacío” (Danto, 2002:16) al momento de establecer criterios para definir la esencia de las obras de arte, pues estas se basaban en los aspectos perceptuales de las obras de arte (Danto, 2002: 16). Así, como señala Carroll, las teorías del arte desarrolladas a través de la historia serían las siguientes: la *imitación*, tal y como fue concebida en el mundo clásico por Platón; la *expresión*, como fue entendida por Croce; las *teorías iconográficas*, según el modelo de Panofsky, y, finalmente, el *arte reflexivo* (Carroll, 1990: 118).

No obstante, para Danto, el entramado teleológico de tales teorías alcanzaría su punto cumbre con el surgimiento del Arte Pop que, al producir obras de arte que lucieran exactamente igual que objetos del mundo cotidiano, toda teoría del arte que se basase en la descripción de los aspectos perceptuales de la obra estaría destinada a fracasar. Como señala Danto:

“Mi punto de vista es que inevitablemente el vacío de las definiciones tradicionales de arte reside en el hecho de que cada una de ellas se basaba en características que las cajas de Warhol convierten en irrelevantes para cualquier definición; de suerte que las revoluciones del mundo del arte dejarían la bienintencionada definición sin ninguna conexión con las últimas obras de arte. Cualquier definición; de suerte que las revoluciones del mundo del arte dejarían la bienintencionada definición sin ninguna conexión con las últimas obras de arte. Cualquier definición que tenga que convencer tiene, en consecuencia, que asegurarse contra tales revoluciones, y me gustaría creer que con las cajas de Brillo las posibilidades están eficazmente cerradas y que la historia del arte ha llegado, en cierto modo, a su fin. No se ha *parado*, sino ultimado, en el sentido de que ha pasado a ser una especie de conciencia de sí misma y se ha convertido, a su manera, en su propia filosofía: circunstancias predichas en la historia de la filosofía de Hegel. Con esto quiero decir, en parte, que hacía falta de verdad que el desarrollo interno del mundo del arte se volviera lo suficientemente concreto para que la misma filosofía del arte se convirtiera en una posibilidad seria. De repente, en el arte avanzado de los años sesenta y setenta, la filosofía y el arte convergían. De repente era así, y se necesitaban el uno al otro para autoconocerse” (Danto, 2002:16-17).

Así, como menciona Carroll respecto de la propuesta de Danto:

“Una vez que los artistas llegaron hasta este punto en su actividad teórica, no podían ir más lejos. Podían hacer la pregunta “¿qué es arte?” en su forma propiamente filosófica, pero no podían responderla. ¿Por qué? Porque el arte no es el tipo de terreno en el que la pregunta, una vez formulada, puede ser respondida -pues el arte no es un vehículo teórico apropiado. Entonces, respecto del modelo teleológico del arte reflexivo, el arte llega a un final cuando los artistas pop llevan el problema de la ontología del arte a una forma teóricamente amena; [y] no pueden, sin embargo, responder la pregunta ellos mismos porque eso involucraría un tipo de teorización abstracta y argumentación para las cuales el idioma del arte carece de los medios adecuados. Danto escribe, ‘al volverse filosofía, el arte ha llegado a un fin. De ahora el progreso solo puede llevarse a cabo en el nivel de la autoconsciencia abstracta, del tipo de la que solo la filosofía puede consistir. Si los artistas desearan participar en este progreso, tendrían que realizar estudios muy distintos de aquellos para los cuales las escuelas de arte los podrían preparar. Tendrían que volverse filósofos.’” (Carroll, 1990: 119).

Introducido este contexto, no resulta complicado entender cómo es que Danto considera plausible la formulación de una filosofía analítica del arte, a pesar del reconocimiento de su aspecto histórico. Si, como sugiere el autor, se asume el fin del arte como un hecho verdadero, así como se acepta que el fenómeno de la semejanza entre las obras de arte y la realidad había revelado que la filosofía debía hacerse cargo de la pregunta por la distinción entre ambos estadios sin aludir ya a los aspectos perceptuales de las obras de arte (en contraposición a las teorías del pasado), resulta sensato pensar que la propuesta debería poder ser trans-histórica y universal. De lograr esto, el filósofo finalmente habría “iniciado la posibilidad de que la filosofía del arte pudiera hacerse invulnerable a contraejemplos” (Carroll, 1990: 119). Sin embargo, ¿por dónde parte Danto para realizar esta tarea?

1.2. El problema de los homólogos indiscernibles: la distinción entre obras de arte y meras cosas

En el Capítulo 3 de *La transfiguración del lugar común*, titulado *Arte y Filosofía*, Danto busca formular un examen que logre determinar cuáles son los criterios necesarios para una definición universal del arte. Para llevar esto a cabo, Danto empieza criticando la postura que

indica la imposibilidad de formular una definición del arte para, posteriormente, pasar a construir una postura propositiva. Así, como menciona Danto, quienes sostienen la imposibilidad de una definición universal del arte consideran que este no puede consistir en un objeto con cualidades necesarias. Más bien, en contraposición a esto, el arte consistiría en un “concepto abierto” (Danto, 2002: 98), erigido sobre la noción de que entre las obras de arte no existen propiedades comunes, sino solo líneas de semejanza (Danto, 2002: 99) o “aires de familia” (Danto, 2002: 100), que se establecerían sobre la semejanza física de las unas con las otras.

Para probar las debilidades de esta postura, Danto recurre a la formulación de un experimento mental con el propósito de que sirva como contraejemplo. Este experimento -que denominaremos *El gabinete de Danto*- se contrapondrá al experimento mental formulado por Kennick en su artículo *Does traditional aesthetic rest on a mistake?* (1958) y citado por Danto en *La transfiguración del lugar común*. En este experimento mental, Kennick buscará abogar a favor de la postura de que aquello que nos permite establecer un concepto de arte no son criterios sistemáticos necesarios, sino relaciones de semejanza basados en las cualidades perceptuales de los objetos.

El gabinete de Kennick, pues, consiste en “un gran almacén lleno de toda clase de cosas: imágenes de todas clases, partituras de sinfonías, bailes e himnos, máquinas, herramientas, barcos, casas, estatuas, jarrones, libros de poesía y prosa, muebles y ropa, periódicos, sellos, flores, arboles, piedras, instrumentos musicales” (Danto, 2002: 101). De acuerdo a lo mencionado por Kennick, con la intención de atacar a las posturas esencialistas respecto del concepto de arte, si se le dice a alguien que entre en el almacén y saque todas las obras de arte, este será capaz de hacerlo satisfactoriamente a pesar de no tener una definición razonable de arte (Danto citando a Kennick, 2002: 101) y, sin embargo, el mismo sujeto no sería capaz de seleccionar a todos los “objetos con forma significativa o todos los objetos de expresión”

(Danto 2002: 101). De acuerdo a Kennick, el problema mencionado previamente sería suficiente evidencia para ilustrar que el sujeto sabe “qué es arte cuando nadie se lo pregunta” (Danto citando a Kennick, 2002: 101) y reconoce una obra de arte cuando la ve, pero “tiene poca o ninguna idea de qué mirar cuando se le pide que identifique un objeto artístico a partir de sus posibles particularidades ontológicas” (Danto citando a Kennick, 2002: 101), intentando demostrar, pues, cómo nuestro entendimiento de la naturaleza de las obras de arte reside, en nuestra percepción sensorial de los aspectos físicos de las mismas y que esto es suficiente para conocer qué es una obra de arte. Según esta línea de pensamiento, es posible afirmar que si nuestro entendimiento de lo que distingue a las obras de arte de las meras cosas se basa en nuestra percepción sensorial, la mejor manera de unificar a las obras de arte dentro del concepto de arte sería a partir de las relaciones de semejanza que observamos entre las unas y las otras, y no a través de una definición filosófica.

En oposición a esta postura, *El gabinete de Danto* guarda obras de arte que consisten en objetos sensorialmente indiscernibles, aunque ontológicamente distintos, de aquellos presentes en el gabinete de Kennick (Danto 2002: 101). Así, de la misma manera en la que la obra *Fontaine* de Duchamp es arte mientras que los urinarios ubicados en los baños públicos no, podría suceder que los barcos ubicados en el gabinete de Danto consistiesen en arte mientras que aquellos ubicados en el gabinete de Kennick fueran tan solo un medio de transporte marítimo. Como menciona Danto, respecto de *Fontaine*, debemos ser capaces de explicar “por qué ese urinario en particular ha sido objeto de tan espectacular promoción, mientras los otros urinarios, iguales a él en todo, permanecen en una categoría ontológicamente inferior. Lo cual nos deja con dos objetos, por lo demás indiscernibles, uno que es una obra de arte y otro que no lo es” (Danto, 2002: 27).

Frente a este escenario, resulta evidente que la determinación de las obras de arte no puede hacerse a partir de las cualidades perceptuales de los objetos y la semejanza entre las obras.

Y, de este modo,

“el almacén alternativo puede ser un poderoso instrumento para socavar el análisis de la concepción de arte basada en cierta habilidad para la identificación que resulta irrelevante. Socava, por ejemplo, la idea de que podemos elegir obras de arte por inducción o emulando a alguien que sabe en qué consisten las obras de arte, o por algún tipo de enumeración simple. [...] Así, solo si limitamos los elementos de la definición de arte a aquellas cualidades que capta el ojo, se deriva del hecho de que una obra de arte no se parezca a las anteriores que no se pueda generalizar sobre las obras de arte y que no haya definición posible (Danto, 2002: 103-104).

Así, el arte no se puede explicar a partir de meras relaciones entre las obras de arte, pues, de ser así

“[...] si hubiera arte solo para satisfacer relaciones con cierto tipo de cosa, entonces la capacidad de seleccionar ciertos objetos no constituiría prueba alguna del dominio del concepto de arte. Mas bien sería síntoma de que no se domina tal concepto, ya que las propiedades en que se basa tal elección serían, e el mejor de los casos, propiedades que las obras de arte tienen, dado que ser una obra de arte no puede consistir en la posesión de tales propiedades, de ahí que en el arte hay que estar siempre abierto a la posibilidad de una revolución” (Danto, 2002: 106).

El problema planteado por Danto a través del contraejemplo del gabinete es el famoso problema de “los homólogos indiscernibles”. Como menciona Fisher, un homólogo indiscernible puede ser definido de la siguiente manera:

“X es un homólogo indiscernible de Y si y solo si X e Y comparten todas las propiedades manifiestas” (Fisher, 1995: 400).

y así, el problema de los homólogos indiscernibles podría ser resumido a partir de la siguiente formulación:

“si tienes dos cosas, una que es arte y otra que no, pero se ven exactamente igual, ¿qué explica la diferencia?” (Rotili y Scardillo: 2010).

El problema de los homólogos indiscernibles cuenta con un rol estructural dentro del proyecto filosófico de Danto, en tanto plantea la pregunta por la diferenciación entre las obras de arte y los objetos de la realidad (particularmente cuando estos dos ámbitos son perceptualmente semejantes, como empezó a suceder desde el “fin del arte”, a partir del surgimiento de corrientes como la del Arte Pop). Asimismo, este pone en evidencia que las líneas de semejanza no consisten en un criterio suficientemente bueno para responder a la pregunta que lo subyace, y, por lo tanto, para afirmar la ontología de las obras de arte. Desde luego, es posible observar a las meras cosas desde una perspectiva estética, pero eso no hace que estas sean, *ipso facto*, *transfiguradas* en obras de arte.

Como señala Startwell respecto de la distinción entre la obra de arte *Fontaine* y el resto de urinarios:

“No se trata únicamente de poder apreciar las superficies brillantes y la lejanía ártica de la porcelana. Por el contrario, se trata de detectar propiedades con las que el mero urinario no contaba, precisamente porque ahora nos encontramos observando otro objeto. [Decir] ‘*Ese* (urinario) es una obra de arte’, señala Danto, ‘significa [decir] que tiene cualidades que contemplar de las que su contraparte no transfigurada [el mero urinario] carece... Y esto no es institucional, es ontológico” (Startwell, 1988: 462).

¿Cuáles son, pues, los criterios ontológicos que utiliza para formular esto? A continuación, buscaremos introducir dichos criterios para, finalmente, poder llegar a una formulación general de la ontología del arte establecida por Danto en *La transfiguración del lugar común*. Pasemos, pues, a dar revista de ello.

1.3. Elementos para la formulación de una definición del concepto de obra de arte según *La transfiguración del lugar común*

1.3.1 Primer elemento: la cualidad de representación-expresión

1.3.1.1. Características del concepto de representación: la distinción entre representaciones de y meras cosas

Una de las cualidades fundamentales de la obra de arte consistirá en su carácter representacional, siendo esta aquello a partir de lo cual las obras de arte se distinguirán, fundamentalmente, de las “meras cosas”. Como expresa el autor, “las cosas establecen con las representaciones una relación (o una serie de relaciones) muy diferente de la que establecen entre sí” (Danto, 2002: 126), sugiriendo una diferenciación ontológica entre ambos órdenes. ¿En qué consiste, pues, esta diferencia?

En primer lugar, quisiera hacer hincapié en una importante distinción formulada por Danto, que nos permitirá esclarecer en buena parte cuál es la naturaleza de la representación. Esta consiste en la distinción entre “representación” y “re-presentación” que el autor formulará a propósito de lo desarrollado por Nietzsche acerca del surgimiento de la tragedia griega en su obra *El Nacimiento de la Tragedia*. En la obra en cuestión, el filósofo alemán muestra, a través del uso de la investigación genealógica, de qué manera es que el género de la tragedia griega tiene su origen en los ritos paganos dedicados al dios Dioniso. Según lo expuesto por Nietzsche, la tragedia griega consistiría en la sucesión de dichos ritos, y tal suplantación significaría la suplantación de un producto cultural por otro con una ontología profundamente distinta.

Por una parte, el carácter primordial y pulsional (o “dionisiaco”) de los ritos de Dioniso tendría como objetivo “suspender las facultades racionales y las inhibiciones morales [de sus participantes], por romper las barreras de la identidad personal, hasta que, en el momento del clímax, el dios mismo se hacía presente ante sus celebrantes” (Danto, 2002: 45). Este “hacerse presente” a través de un objeto o una celebración consolida lo que Danto entiende como “el primer sentido de representación: re-presentación” (Danto, 2002: 45), y consiste en el volver a presentarse de lo evocado, su “aparición”. En contraposición a esto, Danto mencionará respecto de la obra de Nietzsche que “con el tiempo [...] este ritual fue reemplazado por la

misma acción simbolizada, que era el drama trágico. Los celebrantes -que con el tiempo se convirtieron en el coro- ya no se comprometían tanto con los ritos como en imitar la danza, hasta que llegó a ser una especie de ballet. [...] Y este es el segundo sentido de la representación: algo que está en lugar de otra cosa, igual que nuestros congresistas nos representan por delegación de poderes” (Danto, 2002: 46). En la puesta en escena estilizada y pedagógica, avocada hacia el ámbito moral (valga decir “apolínea”) de la Tragedia Griega, ya los dioses y las diosas ya no se hacen presentes; ya no se re-presentan. Mas bien, los recursos dramáticos son maneras de hacer *referencia* a los mismos, y de postular una “apariencia” (Danto 2002: 46) de los mismos en la ausencia de su aparición.

Así, para Danto, la cualidad representacional de las obras de arte consistirá en el segundo tipo, la “representación”. Este tipo de representación se caracterizará por *ser acerca de algo* [tener un *aboutness*] (Danto, 2002: 125) o, en otras palabras, por *referirse* a ello. De este modo, en contraste a las meras cosas, una representación “puede tener todas las propiedades que las cosas del mundo poseen, salvo el sentido en que uno se refiere al otro [...]siendo la ‘referencialidad’ la propiedad diferenciadora crucial, la cual no se puede observar con facilidad” (Danto, 2002: 128).

En este sentido, es posible comparar la ontología de las obras de arte con aquella de las palabras (Danto 2002: 129), pues ambos se “refieren a algo” (Danto 2002: 129). Como indicará el autor, “el arte difiere de la realidad de la misma forma en que el lenguaje lo hace en su uso descriptivo [...]. Esto no es lo mismo que decir que el arte es un lenguaje, sino que su ontología es igual a la del lenguaje, y que, el contraste que existe entre este y el de la realidad existe entre la realidad y el discurso” (Danto, 2002: 130) y, así, las obras de arte “permanecen a la misma distancia filosófica de la realidad que las palabras” (Danto, 2002:129): “la distancia entre el lenguaje y el mundo” (Danto, 2002: 125). Las obras de arte, pues, como las palabras, “son una clara parte del mundo [...] [y], a pesar de esto, son ‘externas’

al mundo, en tanto que este (incluidas ellas en su forma de ser entre mundos) se representa - bien o mal- mediante ellas” (Danto, 2002: 125). Las representaciones, en tanto hacen referencias al mundo al tratar acerca de él o “acerca de algo” (Danto, 2002:125) contrastan con este mismo.

Ahora bien, ¿de qué tipo de representación hablamos en el contexto de las obras de arte? ¿Deben, estas, asemejarse a la realidad para ser tal cosa? ¿Podrían, por otra parte, no asemejarse a la realidad y a pesar de ello, representarla de alguna manera? ¿Cómo sería esto posible? Para entender esto con mayor precisión, resultaría relevante introducir la distinción entre la imitación y la semejanza realizada por Danto en *La transfiguración del lugar común*, pues nos permitirá esclarecer las diferencias en las maneras en las que se ha llevado a cabo la representación en el arte y, así, determinar si es que esta debe llevarse a cabo de una forma específica.

Como explicará el autor, por una parte, una representación semejante requiere de la existencia de lo representado. Esta dimensión de existencia de lo representado permite que podamos constatar la efectividad de una representación semejante de ello mismo, y así, discernir si es que es una semejanza es llevada a cabo de manera apropiada -o no es una semejanza en absoluto. En contraste a esto, una representación imitativa no requiere de dicha dimensión de existencia de lo representado. Así, no es central en el concepto de imitación que deba haber un original que explique o se incluya en la explicación de que la imitación tiene ciertas propiedades: puede que el original no exista, y que la explicación en si fracase en ausencia de las explicaciones adecuadas” (Danto, 2002: 111). De este modo, y como explicará Danto, en contraste a la semejanza, que es un concepto extensivo en tanto que requiere de un elemento de la realidad a partir de la cual constatar su éxito,

“la imitación tiene que iniciarse con un concepto intensivo, de forma que algo pueda ser una imitación de X sin presuponer que X exista. No es que la imitación establezca un tipo de relación diferente a la de semejanza: puede que no establezca ninguna relación en absoluto

[...] No es necesario que exista algo a lo que tenga que parecerse una imitación. Lo único que hace falta, creo, es que se parezca a lo que haría referencia en caso de ser cierto” (Danto, 2002: 112).

Así, una imitación puede ser semejante a un original como puede no serlo; “el hecho de que las imitaciones sean parecidas a los originales, como lo son las imágenes especulares, no demuestra nada, puesto que ni las primeras ni las últimas tienen necesidad -lógica o conceptual- de originales” (Danto, 2002:113). Dicho esto, es posible concluir que las obras de arte pueden consistir en tanto representaciones de semejanza como en representaciones miméticas, sin embargo, el segundo concepto encierra al primero. La semejanza, pues, no resulta una condición necesaria en la manera en la que ocurren las representaciones en las obras de arte, mientras que sí lo es la imitación.

1.3.1.2. La cualidad de representación-expresión: la distinción entre meras representaciones y obras de arte

Sin embargo, a pesar de la diferenciación entre representaciones formulada anteriormente a propósito del contexto del arte, cabe señalar que también es posible encontrar ejemplos de representaciones que no consistan, necesariamente, en obras de arte. Un ejemplo, a propósito del lenguaje, podría ser su uso de manera descriptiva o científica. Otro, en el contexto de lo visual, podría ser un diagrama que busque representar los resultados de una encuesta, o el plano de seguridad de un edificio. En ambos casos, estamos hablando de una representación pues en el núcleo de los objetos mencionados como ejemplos está su capacidad de *referirse* a un aspecto de la realidad. Y, sin embargo, eso no es suficiente para que consistan en obras de arte. ¿De qué elemento carece el concepto de representación por sí mismo que nos permita distinguir qué representaciones son obras de arte y cuáles no?

Para “marcar la diferencia entre las obras de arte y las demás representaciones” (Danto, 2002: 204), Danto considerará que resulta necesario añadirle un elemento al concepto de representación. De este modo, “las obras de arte, en drástico contraste con las meras representaciones, utilizan los medios de representación de un modo que no queda bien definido una vez se ha definido exhaustivamente lo que se representa. Este uso trasciende las consideraciones semánticas (*Sinn y Bedeutung*)” (Danto, 2002: 204) pues, además de referirse a un elemento de la realidad, expresarán algo acerca del mismo (Danto, 2002:239-295). De este modo, la diferenciación entre obras de arte y meras representaciones consistirá en que, en contraste a las segundas, las obras de arte tomarán una postura respecto de lo que representan. Así, como señala Danto a propósito de una obra de Lichtenstein, y de la distinción de las obras de arte con las meras representaciones (“diagramas”, en el contexto de este ejemplo):

“Lo que quiera que al final represente el trabajo de Lichtenstein, expresa algo sobre ese contenido. Logra hacer esto en parte por las propias connotaciones diagramáticas que se dan en nuestra cultura, en los dominios de la economía, estadística, ingeniería mecánica, geometría descriptiva y *modes d'emploi*. En virtud de estas connotaciones, el diagrama viene a ser en la práctica una metáfora de lo que quiera que se muestre. Es el doble papel de representación y de expresión lo que ha de ser resuelto en el diagrama final de la obra. Los diagramas como tales, por lo general no expresan nada acerca de lo que manifiestan, No es que sean inexpresivos, sino que en tales representaciones no hay lugar para el concepto de expresión” (Danto, 2002: 215).

Así, en conclusión, será la operación en conjunto de las cualidades de de representación y expresión (cualidad que, de ahora en adelante, denominaremos “representación-expresión”) aquello que consistirá el primer elemento ontológico de las obras de arte según lo expresado en *La transfiguración del lugar común* de Arthur Danto.

1.3.2 Segundo elemento: la interpretación

No obstante, la definición danteana de la ontología de las obras de arte en tanto instancias que poseen la cualidad de representación-expresión debe ser entendida a mayor profundidad, pues,

a primera vista, tal definición pareciera llevarnos al problema de la atribución de propiedades intencionales a un objeto. Como explica Pineda: “Cuando decimos que una obra de arte representa y/o expresa ‘algo’, estamos atribuyendo propiedades intencionales a objetos físicos. No todos los objetos pueden ser descritos en términos de estas propiedades. De hecho, los objetos físicos per se carecen de propiedades intencionales” (Pineda, 2012: 279). ¿Cómo resolver esto?

Como se menciona, la plausibilidad para atribuir propiedades intencionales a un objeto dependerá de la “medida en que el objeto participe en una práctica de comunicación” (Pineda, 2012: 279) y, para ello, se requerirá de un intérprete. De este modo, la posibilidad de distinguir entre el objeto físico a través del reconocimiento de la cualidad de representación-expresión en la obra surgirá a través de la práctica de comunicación que supone la interpretación de la misma.

En este sentido, “la necesidad de la interpretación es inherente al concepto de arte” (Danto, 2002: 184), pues “como procedimiento transformativo es algo parecido al bautismo, no en el sentido de dar un nuevo nombre, sino una nueva identidad, una participación en la comunidad de elegidos” (Danto, 2002: 185). Así, “no interpretar una obra [...] implica no verla como arte. Toda estructura de la obra, el sistema de las identificaciones artísticas, sufre una transformación acorde con las divergencias en su interpretación” (Danto, 2002: 178). No obstante, ¿en qué consiste la interpretación?

Como señala Pineda,

“En términos generales, Danto plantea en *La transfiguración del lugar común*, que la función constitutiva de la interpretación debe comprender 1) un reconocimiento del contexto histórico y artístico en el que tiene lugar la obra, 2) Conocimiento del bagaje de teoría de arte pertinente en el momento de la producción de la obra y cómo éste responde a ella 3) Que la interpretación registra la falsedad literal de la obra de arte en la identificación del objeto y en esta medida determina qué propiedades y partes del objeto deben ser tomados como parte de la obra” (Pineda, 2012: 285).

Esta concepción de interpretación consistirá en lo que Danto denominará una “interpretación de superficies” (Pineda, 2012: 286): una interpretación que ha de ajustarse a limitantes históricas, así como a la posibilidad de identificar la interpretación propia de los artistas según la dependencia a las teorías del arte vigentes en el momento de la realización de la obra. Cabe señalar que esta información no solo será relevante para el entendimiento del aspecto representativo de la obra sino, asimismo, para el entendimiento de su aspecto expresivo. Como menciona Danto en *La transfiguración del lugar común*, la importancia del acceso al entendimiento de la manera en la que se ejecutan los recursos retóricos. Así, según él mismo; “la retórica de la obra presupone el acceso a los conceptos mediante los que las cuestiones retóricas, los entimemas y los tropos en general se completan, y sin los cuales ni la energía de la obra ni la misma obra pueden sentirse o percibirse” (Danto, 2002: 252).

Así, como mencionará Danto:

“[...]ver a algo como arte exige nada menos que esto, todo un entorno de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte. El arte pertenece a este tipo de cosas cuya existencia depende de teorías, sin teorías del arte, la pintura negra es solo pintura negra y nada más. [...] Es evidente que no podría haber un mundo del arte sin teoría, ya que el mundo del arte depende lógicamente de la teoría. Así que es esencial para nuestro estudio que entendamos que la naturaleza de una teoría del arte, que es algo tan potente como para separar objetos del mundo real y hacerlos formar parte de un mundo diferente, un mundo de arte, un mundo de objetos interpretados. Lo que estas consideraciones muestran es una conexión interna entre la categoría de obra de arte y el lenguaje con el que las obras de arte se identifican como tales, dado que nada es una obra de arte si una interpretación que la constituya como tal. De modo que la pregunta sobre cuando un objeto es una obra de arte, se funde con la pregunta sobre cuando una interpretación de una cosa es una interpretación artística. Porque es un rasgo característico de toda la clase de objetos, de los cuales las obras de arte componen un subconjunto, que son lo que son porque son interpretados como son. En la medida en que no todos los miembros de esta categoría son obras de arte, no todas estas interpretaciones son interpretaciones artísticas” (2002:198).

1.4. Conclusiones del Primer Capítulo

A lo largo del primer capítulo se ha buscado realizar una introducción al concepto del fin del arte, al problema de los homólogos indiscernibles, así como formular una introducción a los puntos que, de acuerdo a lo expresado por Danto en *La transfiguración del lugar común*,

constituyen los elementos ontológicos de las obras de arte, aquellos que deberían ser incluidos en su definición filosófica.

Respecto de este último punto, podemos concluir, de acuerdo con Carroll, que, según lo expuesto en *La transfiguración del lugar común*,

“X es una obra de arte si y solo si 1) x tiene un tema 2) acerca del cual proyecta una actitud o punto de vista 3) a través de medios retóricos que 4) emplean material entimemático de los contextos histórico-teóricos del mundo del arte y que 5) complementen a un público en la participación de completar los vacíos entimemáticos propuestos por X” (Carroll, 1990: 113).

Así, el primer punto de esta definición se referirá al carácter representacional de la obra, el segundo y el tercero a su aspecto expresivo, mientras que el cuarto y el quinto punto harán alusión a su vínculo necesario con una interpretación.

Esta definición respecto de la ontología del arte, pues, debería ser capaz de ofrecernos una solución al problema de los homólogos indiscernibles, aquel frente al cual Danto se vio enfrentado en la exposición de las Cajas Brillo en 1964. Sin embargo, dicha formulación, en tanto tiene pretensiones de constituir una filosofía analítica del arte, debería, asimismo, ser capaz de ofrecernos una definición universal y necesaria de lo que es una obra de arte. Esta definición, pues, debe poder ser aplicada a todo el conjunto de obras de arte que existen, así como aquellas que están por venir. Así, tomando en cuenta esta premisa, y como se mencionó en la introducción de esta investigación, en el siguiente capítulo pasaremos a analizar si es que la definición ofrecida por Danto nos permite determinar la ontología artística de los objetos ancestrales no occidentales, centrándonos en el caso del Arte Ancestral no Occidental. Así, analizaremos los alcances y las limitaciones de la formulación de Danto a la hora realizar una diferenciación entre obras de arte y meras cosas en el contexto en cuestión.



Segundo Capítulo

2. La posibilidad de un arte ancestral no occidental según *Arte y artefacto en África* de Arthur Danto

En su texto *Arte y Artefacto en África*, publicado como parte de la obra *Más allá de la Caja Brillo: las artes desde una perspectiva post-histórica*, Danto busca responder la pregunta por la existencia de un arte africano, consistiendo este en las producciones materiales de pueblos africanos no occidentalizados. Así, el autor buscará explicar en qué medida estos objetos pueden o no ser obras de arte, principalmente a la luz del debate por la diferencia entre obras de arte y los artefactos que, como se ha visto en el capítulo anterior, consiste en una temática que también ha sido abordada a lo largo de *La transfiguración del lugar común*.

Para efectos de esta investigación, nos interesa analizar *Arte y artefacto en África* con el propósito de identificar si es que los criterios a partir de los cuales Danto pretende abordar la supuesta ontología artística de los objetos ancestrales no occidentales son relevantes para poder pensar la posibilidad de una ontología artística respecto de las producciones materiales de la América ancestral. Los desarrollos de Danto en el texto en cuestión son relevantes para este propósito pues, al igual que las producciones de los diversos pueblos del África, los objetos ancestrales no occidentales y, con ello, aquellos provenientes de la América ancestral han sido creados fuera de la historia del arte y de las teorías del arte, existiendo, como se ha mostrado en la introducción, una disyuntiva acerca de su carácter artístico.

Así, la justificación exitosa de la ontología artística de los objetos africanos sería de suma importancia pues lograría resolver la pugna entre la aproximación etnográfica y la aproximación artística en este contexto, y nos permitiría extender sus criterios al contexto del arte ancestral no occidental (incluyendo aquel de la América ancestral), probando que la filosofía analítica del arte Danto se sitúa en un plano transcultural. Sin embargo, ¿de qué manera busca Danto realizar dicha delimitación? ¿Logra, de hecho, realizarla? ¿Es su propuesta de *Arte y Artefacto en África* coherente con los principios de su filosofía analítica

del arte de *La transfiguración del lugar común*? A continuación, pasaremos a dar revista de los puntos principales del texto *Arte y artefacto en África* haciendo énfasis en la manera en la que Danto aborda el problema de la representación-expresión en el contexto del arte africano, así como aquel de la interpretación. En cada sección ofreceremos una introducción a la manera en la que Danto aborda cada uno de estos conceptos en el texto en cuestión, y, asimismo, realizaremos un análisis crítico de cada uno de ellos, contraponiéndolos a lo expuesto en el primer capítulo acerca de lo expresado en *La transfiguración del lugar común*. Finalmente, analizaremos si es que la propuesta danteana plantea algún horizonte de posibilidad para el entendimiento de los objetos ancestrales no occidentales en tanto obras de arte.

2.1. Conceptos fundamentales para un arte ancestral no occidental según Arte y artefacto en África

2.1.1. La distinción entre obras de arte y artefactos en el contexto del “arte africano”: introducción y crítica al concepto de representación en el contexto de Arte y artefacto en África

Al igual que en *La transfiguración del lugar común*, en *Arte y Artefacto en África* Danto expresará que “la distinción entre obras de arte y artefactos, como la diferencia entre obras de arte y objetos simplemente naturales, no es similar a las diferencias que separan un artefacto de otro o un objeto natural de otro” (Danto, 2003: 106), señalando que “la distinción entre arte y realidad, como la distinción entre obra de arte y artefacto es absoluta” (Danto, 2003:100). Dicha diferenciación se trazará a partir de la distinción entre representaciones y la realidad o “las meras cosas” establecida ya en *La transfiguración del lugar común*, que determina que las primeras, en tanto que se encuentran referidas a las segundas, cuentan con una ontología distinta. Pasemos, pues, a analizar esto con más detalle, para observar la manera en la que Danto entiende la distinción entre obras de arte y artefacto en el contexto del arte africano.

Si bien en *Arte y artefacto en África* Danto mencionará que ciertos objetos de los pueblos del África “pueden tener una identidad secundaria como componentes de un Zeugganzes

[cualidad funcional o artesanal], como objetos de uso” (Danto, 2003: 110), en la que “sus usos pueden incluso formar la base de su esencia como obras de arte, pues los significados que condensan y expresan pueden tener que ver con el tejer o el plantar, pero insertos en un sistema de creencias y símbolos que constituyen una filosofía de determinada clase” (Danto, 2003:119), el filósofo también hará hincapié en que, “en su capacidad de obras de arte, pertenecen a una totalidad completamente distinta de aquella en la que entran como objetos de uso” (Danto, 2003: 110). De este modo, mientras que “los artefactos tienen en principio el status de herramientas, de instrumentos o, al menos, de objetos para el uso” (Danto, 2002: 107), las obras de arte condensan y expresan significado (Danto, 2003: 107) y, así, la frontera entre ambos ámbitos es inflexible (Danto, 2003: 96).

Para ilustrar esta tajante diferenciación, Danto recurrirá a un experimento mental que consistirá en una reinterpretación del problema de los homólogos indiscernibles. En resonancia con el contraejemplo ofrecido en *La transfiguración del lugar común* ante los supuestos planteados en *El Gabinete de Kennick* (y que nosotros hemos denominado *El Gabinete de Danto*), en esta ocasión, el filósofo inventará “una antropología plausible para un par de tribus africanas que habitan regiones distantes de la misma zona vagamente delimitada, pero separadas por algún accidente geográfico que les ha permitido evolucionar de diferentes modos” (Danto, 2003: 100). Estas tribus se llaman los “Marmita” y los “Cestos”, y ambas son conocidas por su producción de marmitas y cestos (Danto, 2003: 101), que, a juzgar por lo que se puede percibir, son idénticas en ambas culturas. Sin embargo, el significado de la producción de cestos y marmitas son notablemente distintos para ambas tribus.

Así,

“Los Cesto [...] tienen una relación especial con sus cestos, que para ellos son objetos de gran significado y dotados de poderes especiales. [...] Los cesteros de la tribu imitan la creatividad del Cestero del mismo modo en que, según Giorgio Vasari, los pintores y escultores imitan la creatividad de Dios. Estas obras encarnan los principios mismos del universo y cada cesto da ocasión a reflexionar sobre cómo las inverosímiles hebras del universo las mantienen juntas fuerzas que los Cesto consideran

mágicas, y prueba de los poderes que ellos a lo sumo pueden imitar (si tienen una filosofía del arte, esta es: el arte es imitación)” (Danto, 2003: 101).

Sin embargo,

“Los marmiteros de los Cesto, por otro lado, son artesanos como otros cualesquiera. Las marmitas son útiles y necesarias, cada hogar tiene cuatro o cinco, pero por más admiradas que puedan ser por los misioneros y etnógrafos, los Cesto no les conceden mayor importancia: están hechas de una pieza con redes de pesca y puntas de flecha, telas hechas de cortezas y lino o las armazones de madera que dan forma a sus moradas. Si conocieran las palabras, describirían los cestos como obras de arte y sus marmitas como artefactos. Los cestos en cualquier caso pertenecen a los que Hegel llamaba el espíritu absoluto: una zona del ser que es la del arte, la religión y la filosofía. Las marmitas forman meramente parte de lo que, con su ingenio para las frases, denominó la Prosa del Mundo” (Danto, 2003: 101)

Por otra parte,

“Este reparto filosófico se invierte punto por punto en la concepción del mundo de la tribu B, cuya propia norma sigo al llamarles los Marmita. Hay una ética de la artesanía por la que se gobierna la manufactura de sus cestos, cuyo significado consiste en su empleo como artículos de una vida doméstica cuya esencia define la función diaria. Las marmitas, por el contrario, están preñadas de significaciones, pues ellas almacenan las semillas apartadas de la cosecha del año anterior para emplearlas en el año agrícola siguiente. De modo que las marmitas tienen un uso, aunque totalmente trascendido por su significado. Los sabios de los Marmita dicen que Dios es el Marmitero, creador del universo a partir de la informe arcilla primigenia, y los marmiteros, a los que se consideran artistas, son agentes inspirados que en su arte reactivan el proceso primario por el que el desorden absoluto del mero polvo recibe la gracia, el significado, la belleza e incluso el uso. De hecho, estos africanos casi no pueden mirar las marmitas sin sentir que están simbólicamente presenciando la instauración del orden en el mundo.

Situadas a mitad de camino entre el arte, la filosofía y la religión, las marmitas de los Marmita pertenecen al Espíritu Absoluto. Sus cestos, apretadamente tejidos para asegurar una larga utilidad, son tristes componentes de la prosa del Mundo” (Danto, 2003: 101)

Como es posible observar, mientras que, en el contexto de Los Cesto, los cestos juegan una función simbólica especial, en el contexto de Los Marmita, ocurre de la manera inversa. De este modo, a pesar de que los cestos y las marmitas producidos por ambas tribus son idénticos, sus ontologías son distintas: lo que en un contexto son meros artefactos utilitarios, en el otro consistirán en obras de arte gracias a su capacidad para representar y expresar algo acerca del mundo. El recurso al problema de los homólogos indiscernibles revela que, para nuestro autor, en el contexto del arte ancestral no occidental las propiedades perceptuales de los objetos

tampoco serán los criterios para determinar su ontología artística. Más bien, en consonancia con la distinción entre arte y realidad mencionada en los párrafos anteriores, así como desarrollada en *La transfiguración del lugar común*, su propuesta se centrará en aspectos ontológicos que pueden ser leídos en la clave de la cualidad de representación-expresión, explicada en el capítulo anterior. Sin embargo, ¿hasta qué punto es proporcional lo expresado por Danto en *Arte y artefacto en África* con aquello expuesto en *La transfiguración del lugar común* respecto de la ontología de las obras de arte?

En primer lugar, cabe resaltar de que la filosofía analítica de Danto, a pesar de que busca ser trans-histórica y universal al erigirse sobre la creencia de haber sido desarrollada *después del fin del arte*, utiliza conceptos que han evolucionado históricamente junto con las teorías del arte, y, que, por lo tanto, cuentan con una carga histórica particular dentro de la cultura occidental. Esto hace que su propuesta no se encuentre después del fin de la historia del arte sino que, mas bien, forme parte de la tradición de la historia y la teoría del arte. Así, resulta relevante que la manera en la que Danto aborda el concepto de la representación (concepto central para la historia y teoría del arte) en *Arte y artefacto en África*, sea cuestionado.

Así, resulta importante preguntarnos si es que las fronteras que establece Danto entre obras de arte y artefactos, así como los criterios de los que se sirve para llevar esto a cabo, realmente son capaces de abordar la complejidad ontológica de los objetos africanos, así como de los objetos ancestrales no occidentales. De este modo, como primera crítica a lo desarrollado en *Arte y artefacto en África*, quisiera sostener que la afirmación de Danto acerca de la existencia de una “frontera inflexible” entre obras de arte y artefactos en el contexto de las producciones materiales de los pueblos africanos no es equivalente a la distinción entre “obras de arte y meras cosas” formulada en el contexto del arte conceptual que rige la argumentación de *La transfiguración del lugar común*. En contraste al contexto del arte contemporáneo, en el caso de los objetos africanos esta división no es del todo clara, ya que, en primer lugar “por lo

general, los vocabularios de los idiomas africanos no registran léxicamente la distinción entre artefacto y arte” (Danto, 2003: 196), y, en segundo lugar, “sus usos pueden incluso formar la base de su esencia como obras de arte” (Danto, 2003: 196). Si bien, y como hemos mostrado anteriormente, Danto sostiene que ciertos objetos africanos pueden ser obras de arte a pesar de su carácter utilitario pues sus usos se enmarcan dentro de un plano conceptual en el que predomina su identidad simbólica por sobre su identidad artefactual; esto no deja de formular una división que, no necesariamente, responde al contexto de origen de dichos objetos. Así Danto no solo plantea una frontera inflexible entre obras de arte y artefactos sino, sobre todo, una jerarquía entre el carácter artístico de los objetos y su carácter artefactual, colocando a sus cualidades conceptuales en tanto primarias y a sus cualidades utilitarias en tanto secundarias, que, si bien funciona dentro lineamientos de la filosofía analítica del arte que el autor plantea, no responde a un análisis exhaustivo de los contextos y motivos de creación de tales objetos.

Como señala Shiner,

En un maravilloso artificio, Danto sostiene que los fundamentos para que [los objetos africanos] sean obras de arte a su función religiosa/política, argumentando que su significado metafórico podría surgir de sus usos, entramados en un sistema de creencias y símbolos que constituyen un tipo de filosofía. Sin embargo, ¿no es precisamente el punto que las creencias y los símbolos que constituyen un tipo de filosofía son el tipo de elemento al que nos referimos como una religión o cosmología, y que en sociedades de pequeña escala estas creencias usualmente se integran con aquellas del orden político y social? Dado que parte del problema de aplicar nuestro concepto de arte a sociedades de pequeña escala es que no hacen las diferenciaciones entre arte, religión, política y economía que nosotros hacemos, no es del todo claro por qué los significados de los que Danto habla son significados artísticos en lugar de religiosos o políticos (Shiner, 1994: 231).

Del mismo modo, es posible observar cómo la manera en la que Danto busca sostener el carácter representacional de ciertos objetos africanos con la finalidad de probar su carácter artístico evidencia las flaquezas de la distinción entre arte y realidad propuesta anteriormente. Así, Danto es ambiguo acerca de la manera en la que estos objetos son representacionales, profundizando acerca de esto únicamente en el experimento mental que él mismo propone, mas no, en un análisis exhaustivo de los propósitos de la multiplicidad de objetos que conforman las producciones materiales de los pueblos del África. Así, si bien como en su

ejemplo de las Marmitas y los Cesto el autor hace mención sobre cómo sus objetos “imitan” (Danto, 2003: 100) el poder de los Dioses abogando, pues, por su cualidad representacional; más adelante en el texto el autor justificará la ontología artística de ciertos objetos africanos dada su cualidad para “encarnar poderes” (Danto, 2003: 113); pareciendo esto último más bien una alusión a su cualidad de re-presentación.

Así, mientras que por una parte el autor hablará acerca de cómo las obras de arte de las culturas africanas *expresan ideas* de poder o *expresan* poderes:

“Las obras de arte africano son poderosas porque las ideas que expresan son ideas de poder, o quizá porque lo que expresan son los mismos poderes. [...] Los poderes de la fertilidad juntan a los hombres y a las mujeres, pero nuestros emparejamientos no expresan nada o encarnan el poder de la fertilidad, sino que simplemente se explican por el poder que nos gobierna. Los pechos de una mujer no expresan el poder de la alimentación -un pecho no es una obra de arte, sino que son los órganos mediante los cuales se realiza la alimentación. Los poderes expresados en la escultura africana son los poderes más importantes para la vida humana, y las esculturas expresan exactamente del mismo modo en que las estatuas de los dioses griegos expresan los poderes que los mismos dioses personifican” (Danto, 2003: 113-114).

En el mismo texto el autor distinguirá a las obras de arte del África por su cualidad de encarnar esos poderes, de re-presentarse (“dándoles una *presencia*” (Danto, 2003: 113)) en el mundo:

Así [...] “mi impresión es que la estructura filosófica de las obras de arte africanas es la misma que la estructura filosófica de las obras de arte en cualquier cultura. [...] [Sin embargo] lo que hace a las obras de arte de África diferentes de las de Grecia, son las cosas ocultas que sus estatuas, por ejemplo, encarnan o hacen objetivas, dándoles una presencia en las vidas de hombres y mujeres” (Danto, 2003: 113)

Como hemos detallado en el primer capítulo, algo no puede ser una representación y una re-presentación en el mismo sentido. Así, si los objetos africanos poseyeran una ontología artística según los postulados de Danto, sería un requerimiento para ellos que consistan en representaciones, mas nunca en re-presentaciones. Si, en contraste a lo primero, consistiesen en lo segundo, estos no podrían contar con la cualidad de representación-expresión pues no serían objetos referidos a la realidad, sino, más bien, formarían parte de la realidad misma.

Tomando en cuenta lo expresado en las críticas anteriores, pareciera que la propuesta de Danto, a pesar de tener pretensiones universales, proyecta propiedades culturales occidentales en los objetos ancestrales no occidentales con la finalidad de justificar su ontología artística y “elevar” su estatus de artefactos a obras de arte (Shiner, 2014: 365) según su propia definición de la misma. Como menciona Shiner, “esta recalificación tiende a promover solo aquellas cosas que se adecuan a las ideas europeas de arte, mientras el resto queda relegado a la condición de artesanía, incluso aun cuando ninguna de tales divisiones existía en el seno de las culturas de origen” (Shiner, 2014: 365). En este sentido, la pretensión de Danto de hacer encajar a los artefactos africanos dentro de la división entre representaciones y meras cosas sobre la cual se erige su propuesta filosófica prioriza las ambiciones de esta última por sobre una exploración de la manera en la que estos criterios se organizan en los contextos de origen de los objetos en cuestión.

2.1.2. El descubrimiento del “arte africano”: introducción y crítica al concepto de interpretación en el contexto de Arte y artefacto en África

Según lo expresado en *Arte y artefacto en África*, de ser verdadera la ontología artística de los objetos ancestrales no occidentales, dichos objetos habrían contado con dicha ontología desde su momento de creación pues, solo de esa forma, se sostendría el carácter universal de su ontología. No obstante, el autor también señalará que, si bien estos objetos tendrían que haber contado con una ontología artística desde su origen, esta no siempre ha sido conocida. Así, resultará preciso, según la propuesta de Danto, que esta sea descubierta por generaciones posteriores.

En las palabras del autor: “signifiquen lo que signifiquen y las perciban y reaccionen como quiera que sea sus contemporáneos, las obras de arte están preñadas de propiedades latentes

que únicamente se revelarán y serán apreciadas más tarde a través de modos de consciencia que esos contemporáneos no pueden haber imaginado” (Danto, 2003: 95). De este modo, afirmar que es posible descubrir que un objeto es una obra de arte no será lo mismo que expresar que “el arte mismo carece de identidad estable” (Danto, 199: 96), sino, más bien, que, en múltiples ocasiones, el carácter de “obra de arte” de un objeto consiste en una propiedad latente que aún no ha sido descubierta. Así, el carácter trans-histórico de las obras de arte hace posible “descubrir que [algo] es una obra de arte, incluso una gran obra de arte, algo a lo que antes se asignaba un status mucho menos elevado” (Danto, 2003: 97).

Sin embargo, tal descubrimiento no podrá basarse únicamente en un consenso del mundo del arte, sino, más bien, en un reconocimiento de la cualidad de representación-expresión en el objeto. Así, no cabría la posibilidad de que estos objetos pudieran haber sido inicialmente artefactos y posteriormente obras de arte, pues consistirían en objetos distintos. Si, por ejemplo, un grupo de curadores sostuviera que considera que un artefacto proveniente de un contexto ancestral no occidental debería ser contemplado en tanto obra de arte sin darse el trabajo de analizar si es que este objeto contó con la doble función de representación-expresión en su contexto de origen, o, peor aún, sabiendo que nunca contó con ella; este grupo habría creado una obra completamente nueva pues su ontología habría dejado de ser la de una mera cosa para pasar a ser la de una obra de arte. ¿Cómo se realiza, no obstante, el descubrimiento de una obra de arte ancestral no occidental?

En *Arte y artefacto en África*, Danto mencionará que dicho descubrimiento es posible únicamente a partir de la asociación de tales objetos con obras de arte reconocidas como tal. De acuerdo al autor, “lo que vemos en arte depende en grandísima medida de lo que vemos en otro arte” (Danto, 2003: 96), y, así, el descubrimiento de obras de arte del pasado ocurre gracias a su parentesco con formas artísticas posteriores, pues las obras de arte del pasado tienen “latencias que se hacen reales cuando otras obras de arte posteriores las liberan” (Danto,

2003: 96). Danto busca ilustrar este proceso haciendo referencia al “*descubrimiento*” del Arte Africano por parte de Picasso. Como menciona en *Arte y Artefacto en África*:

“Tengo a Picasso por uno de tales descubridores [de la ontología artística de obras de arte ancestrales no occidentales] cuando, en mayo o junio de 1907, experimentó una epifanía entre los polvorientos anaqueles del museo etnográfico en el Palais du Trocadéro. Allí, en medio de emblemas de la conquista imperial o la curiosidad científica, en medio de lo que debieron de considerarse pruebas palpables de la superioridad artística de la civilización europea y por consiguiente justificaciones palpables de la intervención cultural, Picasso percibió obras maestras absolutas del arte escultórico, con un nivel de consecución en el mejor de los casos únicamente alcanzado por las obras maestras reconocidas de la tradición escultórica occidental. [...] El mismo descubrimiento de Picasso fue posible únicamente porque la pintura y la escultura de su propia tradición habían sufrido cambios de un tipo que hacía visibles los valores de la escultura africana, al menos para alguien que había contribuido a que se efectuaran esos cambios. [...] [Así,] Uno únicamente puede descubrir lo que ya está ahí, pero hasta entonces desconocido o erróneamente reconocido. En mi opinión, pues, Picasso descubrió, a través de los enmascaramientos y las distorsiones introducidos por teorías artísticas equivocadas y mal aplicadas tanto como por los prejuicios culturales, el hecho de que, conocidos o no, los tallistas del África eran artistas y que para ellos la grandeza artística era posible, no simplemente en el seno de sus propias tradiciones, sino comparados con los máximos niveles artísticos existentes” (Danto, 2003: 98).

No obstante, la forma en la que Danto aborda la interpretación en el contexto de *Arte y artefacto en África* plantea dificultades. En primer lugar, como se ha mencionado en el capítulo anterior, la noción de interpretación danteana está estrechamente entrelazada con las teorías del arte pues son estas las que permiten el reconocimiento de una obra de arte en tanto tal, y, así, promueven la interpretación de la forma en la que la cualidad de representación-expresión se lleva a cabo en ellas.

Sin embargo, esta dinámica encuentra dificultades en el caso del “arte africano”, del “arte ancestral no occidental” o cualquier variante de “arte” no occidental. Como se ha mostrado previamente, Danto considera que el descubrimiento de la ontología del arte de objetos ancestrales se hace posible a la luz de obras de arte posteriores, creadas bajo teorías del arte específicas y, así, plantea como primer paso para el reconocimiento de la ontología artística de los objetos ancestrales no occidentales el reconocimiento de su semejanza física con obras

de arte occidentales. Solo después del reconocimiento de esta semejanza podremos pasar a analizar si es que el objeto cuenta con la cualidad de representación-expresión.

No obstante, al determinar una relación de semejanza como primer paso, la propuesta de Danto supedita el entendimiento de los objetos ancestrales no occidentales a aquel de las obras de arte, aun cuando ambos objetos se hayan creado bajo órdenes del mundo absolutamente distintos. Así, la dependencia en las teorías del arte de la propuesta de Danto podría conducirnos a interpretaciones excesivamente mediadas por el deseo de hacer calzar a los objetos ancestrales no occidentales dentro de los criterios que establecen la ontología de las obras de arte occidentales: por ejemplo, podría llevarnos a inferir que, dada la semejanza entre aspectos físicos de ambos objetos, las características de los objetos ancestrales no occidentales *deben* estar representando y expresando algo.

En adición a lo anterior, la noción de descubrimiento manejada por Danto también resulta problemática. Para nuestro autor, descubrir una obra de arte ancestral es “liberarla” (Danto, 2003: 98). En *Arte y artefacto en África*, Danto tomará como ejemplo a Picasso, quien, según nuestro autor “liberó el arte de África de aquellas mismas tradiciones [teorías del arte occidental] a cuya luz no podían verse como lo que eran.” (Danto, 2003: 98). Así, al realizar esto, Picasso nos liberó de “las distorsiones inducidos por teorías artísticas equivocadas y mal aplicadas tanto como por los prejuicios culturales, el hecho de que, conocidos o no, los tallistas del África eran artistas y que para ellos la grandeza artística era posible, no simplemente en el seno de sus propias tradiciones sino comparados con los máximos niveles artísticos existentes” (Danto, 2003: 98).

Sin embargo, no será lo mismo descubrir algo en tanto arte dentro de la misma tradición cultural que dentro de otra, pues, como hemos visto en la sección anterior, las nociones y valores dentro de los cuales tales objetos se enmarcan serán distintas. De este modo, lo que subyace a esta noción de descubrimiento es la superioridad del arte occidental por sobre los

objetos de contextos no occidentales, bajo la noción de que los criterios ontológicos que conforman una obra de arte son universales y transculturales cuando, como hemos visto en la sección anterior, esto es cuestionable. El mismo Danto plantea esto de manera bastante explícita cuando menciona que el descubrimiento del arte ancestral no occidental, gracias a su interpretación a partir de criterios “universales” consiste en una elevación de dichos objetos “al espacio del arte mayor” (Danto, 2003: 99), comparando, asimismo, ese acto con el el beso “transfigurador” (Danto, 2003: 95) “con el que el radiante príncipe es liberado de la condición de rana a que lo había condenado un hechizo” (Danto, 2003: 95).

La noción de liberación del arte ancestral no occidental reduce y subyuga la complejidad de los objetos ancestrales no occidentales al criterio occidental de arte y, así, resulta particularmente sugerente que consecuentemente Danto compare este descubrimiento con el descubrimiento de América (Danto, 2003: 98), pues, al hacer esto, nos hace cuestionarnos si es que la “emancipación” de los objetos africanos es, en efecto, tal cosa, o, más bien, una asimilación al concepto de arte occidental que puede ser juzgada como una colonización. Así, criticará Shiner; “incluso el uso más sofisticado de asunciones del discurso moderno de las bellas artes para salvar el aspecto de “arte” del “arte primitivo” puede caer en la trampa ideológica del eurocentrismo. Este es, lamentablemente, el caso del argumento de Danto en *Arte y artefacto en África*”. (Shiner, 1994: 230).

2.2. Conclusiones del Segundo Capítulo

Respecto del Segundo Capítulo, es posible concluir que el problema de los homólogos indiscernibles es relevante para abordar el problema del arte ancestral no occidental, pues la cuestión fundamental de este problema radica en la denominación de dichos objetos en tanto obras de arte o meras cosas. Asimismo, es posible aseverar que en su texto *Arte y artefacto en*

África y a través del experimento mental de Los Cesto y Los Marmita, Danto sugiere una definición de obra de arte. No obstante, la manera en la que Danto busca justificar la ontología de ciertos objetos africanos en tanto obras de arte según los planteamientos de su filosofía analítica del arte resulta insuficiente.

En primer lugar; Danto busca formular una distinción entre obras de arte y realidad según los supuestos planteados anteriormente en *La transfiguración del lugar común*. Sin embargo, la frontera establecida entre ambos planos resulta ambigua en el contexto de los objetos africanos, pues, como se observa en *Arte y artefacto en África*, dicha distinción no es drástica en los contextos de origen de estos objetos. En segundo lugar, la noción de interpretación manejada por Danto resulta problemática pues, a pesar de consistir en contextos y cosmovisiones absolutamente distintos, subsume el entendimiento de los objetos africanos en tanto obras de arte al entendimiento del arte occidental.

Así, es posible concluir que lo establecido por Danto en *Arte y Artefacto en África* con la finalidad de probar la ontología artística de ciertos objetos ancestrales no occidentales resulta insuficiente principalmente porque se ancla sobre la creencia de que la teoría del arte de *La transfiguración del lugar común* ha sido constituida en la era post-histórica, y que los criterios que maneja son atemporales. De este modo, las insuficiencias descritas a lo largo de este capítulo ponen en evidencia que el problema de la diferenciación ontológica de las obras de arte y los artefactos, en el contexto del arte ancestral no occidental, es un problema que no puede ser resuelto únicamente a partir de criterios occidentales, y que el mismo entendimiento de los objetos ancestrales no occidentales bajo la dicotomía de obras de arte o artefactos resulta problemática y sesgada para su estudio.

Conclusiones

La presente investigación se planteó como objetivo determinar los alcances y las limitaciones que la filosofía analítica de Danto atraviesa a la hora de realizar una diferenciación entre obras de arte y artefactos en el contexto de los objetos ancestrales no occidentales, para así evaluar si es que esta es relevante para evaluar la posibilidad de una ontología a artística en los objetos de la América Ancestral, dado el debate teórico y museográfico respecto de su identidad en tanto obras de arte o artefactos. La investigación concluye que la filosofía analítica de Danto es insuficiente a la hora de afirmar la ontología artística de los objetos ancestrales no occidentales y que, por lo tanto, no lograría sostener la afirmación de que los objetos de la América ancestral cuentan con una ontología artística, no obstante, suscita reflexiones críticas acerca de la naturaleza de este tipo de objetos.

Así, es posible expresar que a pesar de que lo propuesto por el autor en *La transfiguración del lugar común* y en *Arte y artefacto en África*, la propuesta llevada a cabo por Danto para probar la ontología artística de objetos ancestrales no occidentales es insuficiente pues, al ignorar las minuciosidades de sus contextos de creación, proyecta propiedades occidentales propias de la historia y teoría del arte sobre los mismos, adecuando las características de dichos objetos a su propuesta filosófica de *La transfiguración del lugar común*. Las principales insuficiencias de la propuesta de Danto son 1) el uso de criterios europeos para abordar objetos de cosmovisiones distintas, 2) la ambigüedad del manejo de la distinción entre obras de arte y artefactos/ representación y realidad en el contexto de las producciones materiales no occidentales; 3) la dependencia en teorías del arte occidentales. De este modo, es posible expresar que las insuficiencias de la filosofía analítica de Danto para explicar la posible

ontología artística de los objetos del arte ancestral no occidental según lo expuesto en *La transfiguración del lugar común* y *Arte y artefacto en África* ponen en evidencia la insuficiencia de la teoría de Danto para explicar la posible ontología artística de los objetos de la América Ancestral.

Sin embargo, el análisis de la manera en la que Danto aborda esta temática nos permite, desarrollar una mirada más crítica sobre nuestros supuestos respecto de los objetos de la América Ancestral. Así, por ejemplo, nos invita a cuestionar el rol que pueden haber tenido las teorías del arte en la manera en la que hemos intentado consolidar nuestro entendimiento de los mismos. Del mismo modo, el análisis de este asunto nos invita a leer de manera crítica la manera en la que los museos han asimilado a estos objetos en tanto obras de arte, (como en los casos presentado en la introducción de esta investigación).

Asimismo, el análisis de la propuesta del autor nos permite observar con mayor agudeza la noción de representación-expresión respecto de los objetos de la América ancestral, y reconocer las insuficiencias para identificar estos conceptos en ellos. En contraposición a la manera en la que Danto aborda el tema del arte africano en *Arte y artefacto en África*, en el que busca probar la ontología de estos objetos a partir de un experimento mental desarrollado por él mismo; una mirada crítica del texto pone en evidencia que, para poder conocer los detalles ontológicos de dichos objetos debemos tener una comprensión exhaustiva y detallada de la manera en la que fueron entendidos en las múltiples culturas que conformaron la América ancestral, empresa que puede ser particularmente difícil dado el carácter ágrafo de sus culturas, así como por la mediación de las crónicas europeas en nuestro entendimiento de su cosmovisión.

Bibliografía

- CARROLL, N. (1990) *The Transfiguration of the Commonplace Arthur Danto. En "History and Theory"* Middleton Connecticut, 92 111-124; Wesleyan University.
- DANTO, A. (2002) *La transfiguración del lugar común.* Barcelona: Paidós.
- DANTO, A. (2003) *Más allá de la caja brillo: las artes visuales desde la perspectiva posthistórica.* Madrid: Akal.
- GUASCH, A.M. (2000) *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural.* Madrid: Alianza Editorial.
- THE SOLOMON R. GUGGENHEIM FOUNDATION (1968) *Mastercraftsmen of Ancient Peru.* NY: The Solomon R. Guggenheim Foundation.
- KELLY, M. (1998) *Essentialism and Historicism in Danto's Philosophy of Art.* En "History and Theory". 37(4):30-43; Blackwell Publishers,
- LIPPARD, L. (2004) *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972.* Madrid: Akal.
- THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART (2018) *Mission Statement.* En The Metropolitan Museum of Art. Consulta: 31/05/18: <https://metmuseum.org/about-the-met>
- PILLSBURY, J. (2014) *The Pan-American: Nelson Rockefeller and the Arts of Latin América.* En "The Metropolitan Museum of Art Bulletin". NY, Summer 2014, volumen LXXII, número 1, Pp. 18-27.
- PINEDA, A.F. (2012) *De la "mera cosa" al significado de la obra de arte en la filosofía de Arthur Danto.* En "Universitas Philosophica". Bogotá, número 58, año 29: 277-308.
- ROTILI, S y SCARDILLO, S. (2010) *Entrevista a Arthur Danto para "Leitmotiv, Topics in Aesthetics and Contemporary Philosophy".* En YouTube. Enero 2010. Consulta: 31/05/2018: https://www.youtube.com/watch?v=gW_QiTvWA20
- SHINER, L. (1994) *Primitive Fakes, "Tourist Art" and the Ideology of Authenticity.* En "The Journal of Aesthetics and Art Criticism". 52 (2): 225-234; The American Society for Aesthetics.
- SHINER, L. (2014) *La invención del arte, una historia cultural.* Barcelona: Paidós.
- SOTHEBY'S (2018) *Precolumbian Art Auction Department.* En Sotheby's. Consulta: 31/05/2018: <https://www.sothebys.com/en/departments/pre-columbian-art>
- STARTWELL, C. (1988) *Aesthetic Dualism and the Transfiguration of the Commonplace.* En The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 46(4):461-467; The American Society for Aesthetics.