

COFFEE MELBA

ARTHUR
G. DANTO

PAIDÓS

Arthur C. Danto
Qué es el arte

PAIDÓS Esenciales

1.^a edición, mayo de 2013

1.^a edición en esta presentación, febrero de 2020

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal). Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

© Arthur C. Danto, 2013

© de la traducción, Íñigo María García Ureta, 2013

© de todas las ediciones en castellano,

Editorial Planeta, S. A., 2013

Avda. Diagonal, 662-664

08034 Barcelona, España

Paidós es un sello editorial de Editorial Planeta, S. A.

www.paidos.com

www.planetadelibros.com

ISBN 978-84-493-3662-1

Fotocomposición: gama, sl

Depósito legal: B. 749-2020

Impresión y encuadernación en Limpergraf, S. L.

El papel utilizado para la impresión de este libro es cien por cien libre de cloro y está calificado como papel ecológico.

Impreso en España – *Printed in Spain*

Título original: *What Art Is*, de Arthur C. Danto

Publicado originalmente en inglés por Yale University Press

Diseño de la cubierta de Planeta Arte & Diseño

Diseño de interior de Carles Rodrigo Studio

Sumario

Agradecimientos.	11
Prólogo.	16
1. Sueños despiertos	25
2. Restauración y significado.	80
3. El cuerpo en la filosofía y en el arte	105
4. El final del torneo: el <i>paragone</i> entre pintura y fotografía . . .	129
5. Kant y la obra de arte	148
6. El futuro de la estética.	169
Bibliografía	192
Índice analítico y de nombres.	195

Sueños despiertos

A principios del siglo xx, en Francia, las artes visuales fueron objeto de una revolución. Hasta entonces, las artes —que, a menos que se indique lo contrario, me limitaré a designar en singular como «arte»— se habían dedicado a copiar las apariencias visuales en distintos medios. Como se vio más tarde, la historia de dicho proyecto comenzó en Italia, en la época de Giotto y Cimabue, y culminó en la época victoriana, cuando los artistas visuales fueron capaces de lograr un modo ideal de representación que el renacentista Leon Battista Alberti define en su ensayo *De la pintura* de la siguiente manera: «No debería haber ninguna diferencia visual entre mirar un cuadro y mirar por la ventana que muestra lo mismo que esa pintura. Así, un retrato conseguido debe ser indiscernible del sujeto del retrato que nos observa a través de una ventana».

Al principio esto no era posible. Las pinturas de Giotto pudieron deslumbrar a sus contemporáneos, pero, por usar un ejemplo del historiador del arte Ernst Gombrich en *Arte e ilusión*, las imágenes de Giotto se considerarían toscas en compara-

ción con la imagen de un tazón de copos de maíz hecha con aerógrafo por un artista comercial de hoy en día. Entre ambas representaciones media una serie de descubrimientos: la perspectiva, el claroscuro (el estudio de la luz y las sombras) y la fisonomía, o el estudio de alcanzar representaciones naturalistas de rasgos humanos que expresen sentimientos adecuados a una situación dada. Cuando Cindy Sherman visitó una exposición de la obra de Nadar, el fotógrafo francés del siglo XIX, que mostraba a personas reales expresando distintos sentimientos, dijo: «Todos se parecen. El contexto, a menudo, nos revela lo que en verdad son los sentimientos de alguien: el horror en una batalla podría expresar hilaridad en el Folies Bergère».

Hay límites a lo que el arte (compuesto por géneros como el retrato, el paisaje, la naturaleza muerta o la pintura histórica, siendo esta última, en las academias reales, la que disfrutaba de la más alta estima) podía hacer para mostrar el movimiento. Se veía que alguien se movía, pero no se podía ver moverse a esa persona. La fotografía, que fue inventada en la década de 1830, fue considerada un arte por uno de sus inventores, el inglés William Henry Fox Talbot, tal como está implícito en la expresión que usó para definirla, «el lápiz de la naturaleza», como si la naturaleza misma se retratara por medio de la luz, interactuando con alguna superficie fotosensible. La luz era un artista mucho mejor que Fox Talbot, al que le gustaba hacer fotos de lo que veía. Utilizando un grupo de cámaras, Eadweard Muybridge, un inglés que vivía en California, fotografió un caballo al trote, produciendo una serie de fotografías que muestran las distintas fases de su avance, lo que avivó la cuestión de si los caballos en movimiento llegaban a tocar el suelo con las cuatro patas a la vez.

Publicó un libro titulado *Animal Locomotion*, que incluía fotografías similares de animales en movimiento, además de seres humanos. Debido a que la cámara podría revelar cosas que parecían invisibles a simple vista, se la consideró más fiel a la naturaleza que nuestro propio sistema visual. Y por esta razón muchos artistas consideraron la fotografía el modo óptimo de mostrar cómo veríamos las cosas si nuestros ojos fueran más nítidos de lo que en realidad son. Pero, como se observa a menudo al revisar las hojas de contactos, las imágenes de Muybridge son con frecuencia irreconocibles, ya que el sujeto —él o ella— no siempre contaba con el tiempo necesario para componer sus facciones en una expresión familiar. Fue solo con el advenimiento de la cámara cinematográfica y sus tiras de película, que se sucedían con regularidad mecánica, como se logró por fin un movimiento que podía ser visto por todos cuando la película era proyectada. Con ese invento los hermanos Lumière lograron crear verdaderas imágenes en movimiento que proyectaron en 1895. La nueva tecnología mostraba a hombres y animales en movimiento, vistos más o menos del mismo modo en que el espectador realmente los veía, sin tener que inferir el movimiento. No hace falta añadir que muchos podrían haber encontrado empalagosas las escenas de los Lumière, esos trabajadores que salían de una fábrica, lo que les llevó sin duda a aventurar que las imágenes en movimiento no tenían el menor futuro. Por supuesto, el advenimiento de la película narrativa ha demostrado justo lo contrario.

Sea como sea, el caso es que la imagen en movimiento se alió con las artes literarias por medio del sonido. Al añadirle sonido al movimiento, las imágenes en movimiento ganaron dos características que la pintura no podía emular, y tanto el progre-

so de las artes visuales como el de la historia de la pintura y la escultura se estancaron, dejando a los artistas que esperaban llevar la pintura más allá sin un lugar adonde ir. Era el fin del arte tal como se entendía antes de 1895. Aunque en realidad la pintura entró en una fase gloriosa al sufrir una revolución una década después de la demostración de los Lumière de su «imagen en movimiento». Para los filósofos, el dictado de Alberti dejó de tener predicamento, lo que de alguna manera justifica las connotaciones políticas de dicha «revolución».

Pasemos ahora a un paradigma de pintura revolucionaria: *Las señoritas de Aviñón*, de Picasso, ejecutada en 1907, aunque permanecería en el taller del artista durante los siguientes veinte años. Hoy en día es una obra muy conocida, pero en 1907 fue como si el arte hubiera comenzado de nuevo. En ningún sentido parecía seguir los criterios de Alberti. Mucha gente ha podido haber dicho que no era arte, cosa que por lo general significa que no pertenecía a la historia que se abría con Giotto. Una historia que había más o menos excluido del arte algunas de las más grandes prácticas artísticas: la pintura china y japonesa eran excepciones, aunque no encajaban exactamente en el progreso histórico, pues su sistema de perspectiva, por ejemplo, parecía visualmente erróneo. Pero las obras de Polinesia o África estaban más allá de los límites, y en la actualidad se pueden ver en los llamados «museos enciclopédicos», como el Metropolitan Museum o la National Gallery de Washington. En la época victoriana, esas obras eran designadas como «primitivas», es decir, trabajos que se correspondían con niveles europeos tempranos, como las obras primitivas de la escuela de Siena. La idea era que dichas obras podían ser consideradas arte en el sentido de que pre-

tendían copiar con exactitud la realidad visual, siempre y cuando los que las creaban fueran capaces de hacerlo. En el siglo XIX, las obras de muchas de estas tradiciones se mostraban en los museos de historia natural, como el de Nueva York, Viena o Berlín, y eran estudiadas por antropólogos y no por historiadores del arte.

Aun así eran arte, y, como tal, tiene una importancia considerable para este libro, que pretende analizar el concepto de arte en un sentido mucho más amplio que mi primer uso de la palabra. Las grandes diferencias entre el arte que pertenece a lo que podríamos adscribir a la historia albertiana y la mayoría del arte que no lo hace nos muestran que la búsqueda de la verdad visual no forma parte de la definición del arte. El arte bien puede ser uno de los grandes logros de la civilización *occidental*, lo que significa que es el sello distintivo de la técnica que se inició en Italia y fue impulsada en Alemania, Francia, los Países Bajos y otros países, incluyendo a Estados Unidos. Pero no es la marca del arte *como tal*. Solo aquello que pertenece a todo el arte pertenece al arte como Arte con mayúscula. Cuando la gente ve una obra que le descoloca, se pregunta: «Pero ¿es arte?». En este momento tengo que decir que hay una diferencia entre que *algo sea arte* y saber si algo *es* arte. La ontología estudia lo que significa ser algo. Pero saber si algo es arte pertenece más bien al ámbito de la epistemología —la teoría del conocimiento—, aunque en el estudio del arte a esto se lo llame sapiencia. Este libro pretende contribuir principalmente a la ontología del arte, capitalizando el término para aplicarlo de forma amplia a todo lo que los miembros del mundo del arte consideran digno de ser mostrado y estudiado en los grandes museos enciclopédicos.

La mayoría de los veteranos de los cursos de iniciación a la Historia del Arte han asumido que las *Señoritas* de Picasso es una obra maestra cubista temprana, cuyo tema muestra a cinco prostitutas en un burdel muy conocido de Barcelona, en la calle Aviñón. Su tamaño es de 243,9 × 233,7 centímetros, lo que lo sitúa en la escala de una pintura bélica, lo que implica una declaración revolucionaria y lanza un claro mensaje. Nadie podía suponer realmente que las mujeres se veían tal como las pintó Picasso. Una fotografía del quinteto dejaría claro que Picasso no estaba interesado en copiar las apariencias visuales, aunque no obstante el cuadro tiene su realismo. La escena tiene lugar en el salón del burdel, donde dos de las mujeres levantan sus brazos para mostrar sus encantos a los clientes. Hay un tazón con frutas sobre la mesa, lo que sin duda simboliza que la escena sucede en un interior.

El cuadro cuenta con tres tipos de mujeres que se muestran en diferentes estilos. Sería imposible ver lo que la pintura muestra a través de una ventana. Las dos mujeres con los brazos levantados están pintadas en el estilo desarrollado por los *fauves*, que describo a continuación. Sus rasgos faciales están delineados en negro, y sus ojos están exagerados. A la derecha de estas mujeres hay otras dos señoritas, una con el rostro cubierto por una máscara africana y otra con una cabeza que pertenece a las efigies de las diosas africanas. Una de ellas está en cuclillas. En la parte izquierda del lienzo hay una atractiva mujer a punto de entrar en escena, si es que las dos figuras centrales no logran atraer al cliente. Si leemos el cuadro de derecha a izquierda, Picasso pintó una evolución de las mujeres: desde las salvajes, en un estilo que coquetea con el de los *fauves*, hasta una atractiva mujer de las que pintó en su época rosa. Las dos mujeres con los brazos

alzados están bañadas en luz, como si una lámpara de alta intensidad brillara sobre ellas, y esto divide la escena en tres áreas verticales: la de la derecha es una especie de cortina compuesta por fragmentos cubistas; la de la izquierda va hacia arriba y hacia abajo, como el ala de un escenario, dando al espacio una sensación teatral. La secuencia de esos cuerpos —iy esas cabezas!— es como un esquema freudiano del *ello*, *ego* y *superego*. Si se hubiera visto obligado a responder a las críticas de que en realidad las mujeres no tenían el aspecto con el que la pintura las muestra, Picasso podría haber respondido que no estaba interesado en la apariencia, sino en la realidad. La pareja africanizada parece salvaje, feroz, agresiva. El par del medio son putas seductoras, esbeltas. Y a la izquierda hay una chica parisina con rasgos regulares. Desde el punto de vista de la perspectiva de la pintura tradicional, esto muestra cierta incoherencia estilística. Picasso necesitaba esta incoherencia entre las tres clases de mujeres, que representan tres estratos psicológicos o tres etapas en la evolución física de la mujer. Tanto la tríada psicológica como la evolutiva tienen su escenario en un burdel. Si alguien pregunta por el tema de la pintura, la respuesta correcta sería probablemente que trata de las mujeres, tal y como Picasso cree que son realmente. Están destinadas para el sexo. El arte de Picasso es una batalla contra las apariencias, y por lo tanto contra la historia progresiva del arte. *Las señoritas de Aviñón* están pintadas en una nueva forma de extraer la verdad sobre las mujeres, tal como lo veía Picasso.

Un segundo estado de ánimo revolucionario se encuentra en 1905, en el Salón de Otoño, que se celebró en el Grand Palais de París. Una de las galerías en particular despertó la hostilidad

del público, tanta como para explicar por qué Picasso mantuvo la obra maestra alejada del mundo. Los temas eran cotidianos: veleros, ramos de flores, paisajes, retratos, comidas campestres. Pero no se mostraban como los advierte la vista. Un crítico describió las obras de esta galería como «Donatello rodeado por bestias salvajes [*fauves*]». El crítico Louis Vauxcelles utilizaba el término irónicamente, como cuando describió a Picasso y Georges Braque como «cubistas», voz que no estaba en el diccionario de la época. Hablar de «bestias salvajes» colocaba de forma relativa aquellas pinturas con relación a las realizadas en la historia posterior en términos del criterio de Alberti, incluso si el tema era aterrador, como una pintura de Paul Delaroche de lady Jane Grey, con los ojos vendados, sintiendo el tacto de la tabla sobre la que iba a ser decapitada. En definitiva, que las «bestias salvajes» eran los mismos artistas y no sus pinturas, lo que en el fondo hace de tal juicio un juicio amable.

Uno no puede sino alabar al curador que organizó esta sorprendente mezcla: Donatello, un maestro renacentista, estaba rodeado por el trabajo de artistas que el público pensaba que no sabían pintar ni esculpir. Ellos usaban colores brillantes, con toda probabilidad exprimidos directamente de los tubos de pintura, y a menudo bordeados por gruesas líneas negras: dos señoritas rosas de Picasso, delineadas en negro y con los ojos bien abiertos, como las primeras esculturas españolas, muestran el espíritu del fauvismo. Dos de las bestias salvajes eran Henri Matisse y André Derain. Y tanto si los artistas lo apreciaban como si no, la estrategia de mostrar obras marcadas por el mismo estilo extravagante, cuanto más salvaje mejor, daba a entender que algo nuevo estaba sucediendo en el mundo del arte. Tanto mejor

si los visitantes se burlaban y se reían, ya que eso mismo daría autenticidad a aquel arte revolucionario. Había una tradición para eso. Dado que jueces inusualmente severos habían rechazado muchas grandes obras del Salón de 1863, el emperador, Napoleón III, propuso un *Salon des Refuses* en el que los artistas excluidos del evento principal podían exponer sus obras si así lo deseaban. Los parisinos, siendo como eran, se echaron a reír ante aquellas pinturas, como la *Olympia* de Manet, que mostraba a una conocida prostituta, Victorine Meurant, desnuda y bella, con los pies sucios y un lazo alrededor del cuello, con la vista fija, por así decirlo, en sus espectadores, mientras era atendida por un sirviente negro que le traía un ramo de flores, sin duda enviadas por un cliente. Claude Monet más tarde organizó un grupo de admiradores que compraron la *Olympia*, que sobrevivió como tesoro nacional.

Una pieza importante de la exposición de 1905, *Mujer con sombrero*, de Matisse, fue adquirida por el coleccionista norteamericano Leo Stein —que no Gertrude, ¡ojo!—, que al principio se contaba entre quienes sentían que Matisse no sabía pintar. Leo anotó así su primera impresión de *Mujer con sombrero*: «Brillante y de gran alcance, pero la más repugnante mancha de pintura que jamás vi». Fue, según cuenta John Cauman, la primera compra de un Matisse realizada por un estadounidense. La modelo era la esposa de Matisse, y él debió de haber querido mostrar a su personaje como una mujer verdaderamente fuerte e independiente. Una vez más queda claro que el artista no la pinta como se vería si fuera fotografiada, sino más bien como era, proporcionando una interpretación de lo que está sucediendo en pintura. Matisse la pintó con rasgos de carácter, en lugar de con

rasgos visuales. Así que la pintura va destinada a expresar su admiración, y deja a nuestro entendimiento qué quería decir en lo que vemos. Yo creo que el sombrero muestra su extraordinario carácter. Una mujer que lleva un sombrero como el que ella viste llama la atención sobre sí misma, y esto se ve reforzado por el juego de colores del vestido, que es radicalmente diferente del vestido negro estándar de las burguesas de entonces. Y el fondo consta de una colección de muestras de colores que reflejan el vestido. Él no la pinta en una habitación o en un jardín, sino ante un fondo de controvertidos brochazos de pintura tomados de Cézanne. Tal como hacían ante cualquier arte que se desviara de las normas albertianas, el público francés se partió de risa por el modo en que Matisse representó a su esposa. Pero Matisse era, en el fondo, humano, y había empezado a dudar de sus dones. Que Stein le comprara el cuadro le devolvió la confianza. Las ventas en exposiciones de arte jamás son un mero intercambio de arte por dinero en efectivo. Especialmente en la primera época del movimiento moderno, el dinero simbolizaba la victoria del arte frente a la risa, que en su mofa intentaba derrotar el arte ahora adquirido.

Me gustaría hacer una pausa aquí para citar unos versos de «El hombre con la guitarra azul», del poeta estadounidense Wallace Stevens, que entiende claramente las pinturas que hemos estado analizando:

Ellos dijeron: «Tienes una guitarra azul,
No tocas las cosas como son».

El hombre respondió: «Tal como son
las cosas cambian con la guitarra azul».

Y dijeron entonces: «Pero toca, tienes que hacerlo,
Una melodía más allá de nosotros, y que sea como nosotros.

Una melodía en la guitarra azul
De las cosas tal y como son».

Y eso es en realidad lo que hicieron los primeros artistas modernos.

En 1910, el norteamericano Arthur Dove comenzó a pintar cuadros abstractos, junto con el suprematista Malevich, quien pintó su *Cuadrado negro* en 1915: la abstracción atraía a los pintores vanguardistas de la primera modernidad y más tarde a los pintores del *High Modernism* o alto modernismo, los de la así llamada Escuela de Nueva York, también conocidos en los años cuarenta y cincuenta como expresionistas abstractos.

Hasta el advenimiento de la abstracción, los cuadros eran también imágenes. De hecho, durante mucho tiempo ambos términos fueron intercambiables en lengua inglesa. El crítico Clement Greenberg, por ejemplo, habló de las obras expresionistas abstractas como «imágenes» [*pictures*], como si una pintura tuviera que ser una imagen, aunque abstracta, planteando de paso la cuestión de cuál podría ser su tema, ya que en realidad no se parecía a ningún objeto reconocible. Lo habitual era decir que el artista pintaba sus sentimientos y no algo visible. En un famoso artículo, el rival de Greenberg, el crítico Harold Rosenberg, sostuvo que los pintores abstractos realizaban una acción en un lienzo, igual que un torero realiza una acción en el ruedo. Esto

explica, en cierto modo, la emoción de la pintura de Jackson Pollock, arrojando sus manchas con un pincel, o las pinceladas fuertes de Willem de Kooning, que a menudo se combinan para formar una figura, como en su serie *Mujer* de 1953. Pero dado el estado de la crítica en aquel momento, la teoría de Rosenberg fue derribada por bromas como: «¿Quién ha colgado una acción en una pared?». Las pinceladas de los pintores que Rosenberg tenía en mente representaban las huellas de una acción igual que una marca de derrape es un rastro de un patinazo.

En Nueva York, en la década de 1940, existían dos conceptos de abstracción. El sentido europeo de la abstracción era el siguiente: el artista crea un nuevo entorno visual de la realidad para que haya un vínculo, un camino, por decirlo de algún modo, que conecte la superficie de la pintura con el mundo real, un camino sin embargo distinto al de la ruta tradicional, donde la superficie de la pintura quedaba «emparejada» con lo que podría llamarse la superficie de la realidad. Tal como se señaló anteriormente esto se deriva de la tradición renacentista, que estipula que mirar un cuadro debería ser como mirar a través de una ventana abierta al mundo. Era como si el artista reprodujese en el panel o en la superficie de la tela la misma gama de estímulos visuales que contemplarían sus ojos si se estuviera mirando el tema de la imagen a través de una superficie transparente. La abstracción rompió este vínculo. La superficie de la tela se parecía solo de modo abstracto al objeto que se muestra en la pintura. Pero aun así, había un camino en toda pintura, lo que explica por qué todo el mundo seguía hablando de abstracciones como «imágenes». Una secuencia famosa y conocida de pinturas de Theo van Doesburg muestra las etapas por las que una imagen de una vaca

camina hacia el cubismo y de allí a una abstracción de la misma materia, que ahora no tiene en absoluto el aspecto de una vaca. Al contrario que Pasiphae, que se disfrazó de hermosa vaca, a la del lienzo final de Van Doesburg, ningún toro del mundo la habría percibido como una ternera sexi. No había ninguna semejanza evidente entre la vaca y la pintura, ya que no había ninguna entre la primera imagen y la última de la serie. Pero la tesis de Van Doesburg era que el arte abstracto tiene que partir de la naturaleza, con la realidad visual objetiva. En ese momento, el camino hacia la abstracción era de una u otra forma el de la geometrización, que casi significaba modernidad. El defensor principal de la abstracción natural era Hans Hofmann, un artista y profesor que dirigía una exitosa escuela en Greenwich Village, y durante el verano, en Provincetown, en Cape Cod. Cuando Hofmann le soltó a Jackson Pollock que la abstracción proviene de la naturaleza, este respondió: «Yo soy la Naturaleza». Pero aquí Pollock se basaba en la teoría del autonomismo, usada por los surrealistas. La mente, incluso la mente inconsciente, ya formaba parte de la naturaleza.

Hofmann era escéptico con respecto al surrealismo, que hacía hincapié en la súper-realidad. La súper-realidad era una especie de psicología de la realidad, *oculta* a la mente consciente, y era esta realidad psicológica la que los surrealistas entendían como origen del verdadero arte. Se basa en la naturaleza, que puede ser discernida para que revele su base psíquica. En el caso de un individuo, su realidad psíquica equivale a lo que en términos freudianos se denomina *sistema inconsciente*. Una vía primordial para acceder al sistema inconsciente es a través de los sueños, el «camino real hacia el inconsciente», según Freud.