

The Madonna of the Future: Essays in a Pluralistic Art World

ARTHUR C. DANTO

Farrar, Straus & Giroux, Nueva York

La obra de arte y sus significados

Alberto López Cuenca

1 marzo, 2001

En *La palabra pintada* (1975), Tom Wolfe ironizaba despiadadamente sobre los derroteros tomados por el arte moderno desde mediados de los años cuarenta. «El arte moderno –escribía– se ha vuelto completamente literario: las pinturas y otras obras sólo sirven para ilustrar el texto». Los «textos» son las críticas de arte. Los críticos que los escriben, las auténticas divas, las sacerdotisas máximas, los inexcusables gurús: sólo con sus palabras pueden desvelarse los misterios del arte.

Uno de los personajes más vilipendiado en el artículo de Wolfe era Clement Greenberg, teórico del expresionismo abstracto y defensor a ultranza del formalismo. No sin motivo, ya que Greenberg había sido, al menos hasta la década de los sesenta, una de las voces predominantes en la crítica artística y la historia del arte del siglo XX. Uno de sus axiomas, que para muchos continúa siendo indisputable, es que la historia del arte moderno está marcada por un progresivo desvelamiento de las condiciones materiales del arte. Según Greenberg, este proceso, que comienza con la reflexión sobre la percepción iniciada por los impresionistas a finales del siglo pasado, culmina en la plena autoconciencia de la materialidad del arte. El contenido de una obra es el lienzo, la pintura, su forma. Hasta tal punto es esto así que una obra no puede reducirse a otra cosa que no sea ella misma. La

plena conciencia de la condición material del arte representa su acabamiento, final interpretado por el expresionismo abstracto en la década de los cincuenta y, concretamente, por la obra del artista, y amigo del crítico, Jackson Pollock.

El arte pop de los años sesenta se encargó de desmentir a Greenberg. Eso hace entender Arthur C. Danto, catedrático emérito de filosofía en la Universidad de Columbia y actual crítico de arte del incisivo semanario *The Nation*. El pop no sólo elude el final de la historia del arte según la había concebido Greenberg, sino que, en realidad, es en él donde acaba la narración del arte moderno, abriéndose detrás suyo las puertas de la posmodernidad. El arte pop derrumba las empalizadas del fuerte construido por Greenberg, franqueando el paso a la historia de todos los movimientos ignorados por el formalismo (como el Surrealismo) y preparando el terreno para el advenimiento de la situación actual: un pluralismo inusitado en la práctica artística en el que no hay una narración o una escuela predominante.

En *Después del fin del arte* (Paidós, 1999: véase *Revista de Libros*, diciembre de 1999) Danto ofrecía las claves para entender esa inflexión en la práctica y en la historia del arte provocada por el *pop*. La historia del arte moderno puede ordenarse como quería Greenberg, como un proceso en el que el arte cobra conciencia de su condición material; pero también debe entenderse como un proceso de apropiación de otras narrativas, de otros modos de hacer el arte. El ataque al sistema de representación tradicional, se admite que iniciado por Manet en *Déjeuner sur l'herbe* (1863), abrió las puertas para el reconocimiento de ciertas artes (léase «modos de representación») ajenas a las academias e incluso a la cultura occidental: Van Gogh se inspiró en el maestro japonés Hokusai, Picasso en el arte africano, Gauguin se dejó influenciar por el arte egipcio, etc. Por esto, Danto habla de la historia del arte moderno como una historia de apropiaciones. De hecho, se trata de una historia de escándalos que van ampliando inexorablemente el concepto «arte». El paroxismo de este proceso, apuntado por Duchamp en sus *ready-made*, lo representa la aceptación generalizada de objetos cotidianos como obras de arte. El arte no se apropia ya de un estilo o de una técnica, se hace con el mundo. Lo que conduce a la aparente imposibilidad de distinguir entre una obra de arte y un objeto cotidiano. Danto se refiere a este momento como «El fin del arte», caracterizado porque tras él cualquier cosa puede ser una obra de arte (aunque no todo sea arte). Se cuida, no obstante, de subrayar que esto no significa el agotamiento del arte como práctica, sino el fin de la historia del arte moderno. *Brillo Box* (1964) de Warhol revela paradigmáticamente este hecho.

En *The Transfiguration of the Commonplace* (1981), con la intención de explicar cómo la obra de arte podía ser, tras el fin del arte, un objeto distinguible, Danto acometía la tarea de dilucidar cómo diferenciar a aquélla de meros objetos. ¿Qué distingue la caja de cartón en la que se inspira Warhol de la obra de arte, una caja idéntica a la de los detergentes *Brillo*? La obra de Warhol pone de relieve que no puede tratarse de un criterio estético, ya que ambas cajas son visualmente idénticas. No es, entonces, el ojo el que dirime qué sea arte y qué no. Danto defiende que una obra de arte, en principio, y a diferencia de un objeto ordinario, versa sobre algo y, por tanto, tiene un contenido o un significado; y, además, para que algo sea una obra de arte tiene que encarnar su significado, tiene que portarlo y mostrarlo. Danto admite que ésta no es una definición muy satisfactoria del término «arte», pero tampoco se preocupa por desarrollarla mucho más. En cualquier caso, es eso lo que distingue a la pieza de Warhol de la caja en la que se inspira. Una clave, por tanto, para discriminar el

arte de lo que no lo es reside en saber si un objeto tiene sentido y, si lo tiene, de dónde lo toma. Detectar esto no es una tarea fácil. De hecho, es, según Danto, la tarea del crítico de arte.

La mayoría de los artículos que componen el último libro de Danto, *The Madonna of the Future: Essays in a Pluralistic Art World*, son críticas que ha escrito para *The Nation* en la década de los noventa en las que ejemplifica los extremos hasta los que se ha extendido el concepto de arte en estos últimos años. Los artículos que hacen las veces de prefacio y epílogo («Art and Meaning» y «Art and the Historical Future») son dos oportunas recapitulaciones de su filosofía del arte y de la historia del arte que ha desarrollado detalladamente en las obras que hemos mencionado y en otros lugares. Estas reflexiones enmarcan, y están presupuestas, en las críticas que componen el libro. Todas éstas son excelentes aplicaciones de la tarea que Danto considera distintiva del crítico de arte: desvelar significados. El arte contemporáneo se ha desarrollado en direcciones muy distintas, con infinidad de registros igualmente válidos, con el resultado de que la mayoría de las veces el sentido de las obras es cualquier cosa menos evidente. En las *Investigaciones filosóficas*, Ludwig Wittgenstein atribuía a la filosofía la tarea de desenredar los problemas desentrañando los sentidos de las expresiones que los habían generado. El método de la filosofía consistía, fundamentalmente, en hacer conexiones entre diferentes conceptos, en presentar una visión sinóptica de los problemas. Algo parecido hace Danto en sus artículos. Uno de los recursos que mejor utiliza para hacer patente los significados que implican las obras de arte es el de relacionar ámbitos ajenos conceptualmente. Así ilumina la obra de Vermeer partiendo de Kant, o presenta las reproducciones en serie de Warhol considerando las revueltas de los años sesenta o introduce su reflexión sobre los retratos de Picasso haciendo un paralelismo con la vida de aquél y la del filósofo Bertrand Russell. Con la misma pericia transita por las obras de Robert Rauschenberg, de Tiépolo, de Léger o de Brancusi. Si el arte, en una de sus facetas más efectivas, logra llamar nuestra atención sobre lo accidental de nuestra visión del mundo y de los conceptos con los que lo ordenamos, el mejor Danto incide del mismo modo en la relación que el lector mantiene con el arte: incitando a la reconsideración. No en balde, trabaja con la misma materia que el arte: el significado.

Danto advierte («Hand-painted Pop», págs. 18-19) que lo que hace al arte contemporáneo, desde 1962 hasta el presente, tan difícil de tratar es que gran parte de la crítica sigue basando sus apreciaciones en criterios modernos (à la Greenberg) aplicados a un arte que rechaza esos cánones completamente. Si nos encontramos, como mantiene Danto, en una época pluralista en la producción artística, sin una narración hegemónica, no debe menos que ser una época plural en su crítica. El objetivo de la crítica debe ser mostrar sentidos, no censurarlos desde una presunta posición privilegiada. Hacer crítica consiste en iluminar las gramáticas que articulan los sentidos de las obras de arte, trazar los lazos actuales o posibles con otras obras y con el mundo en el que han sido generadas y al que están dirigidas. Pace Wolfe, el crítico tiene motivos fundados para hacer del arte literatura. Sin embargo, nos parece que la crítica, en tanto que iluminación de significados, no puede ser monopolio de una elite. Si, como escribe Danto, el arte contemporáneo ha sustituido la belleza por el significado, y, añadimos nosotros, puesto que el significado no es el coto privado de unos señoritos, sino el patrimonio de los hablantes de una lengua, deberíamos admitir que cada hablante es un crítico de arte potencial y que, por tanto, puede y debe hacer sus propias conexiones. En fin, que cada cual debería pintar sus palabras.