

Arthur Danto frente al “reto Neo-wittgensteiniano” (2018)

Introducción

La presente ponencia tiene como objetivo exponer la *respuesta* de Arthur C. Danto (1924-2013) al denominado “*reto neo-wittgensteiniano*”. Este es, el conjunto de argumentos sostenidos por la posición “neo-wittgensteiniana”, también llamada “anti-esencialista”, para sostener que el arte **no** puede, ni necesita ser definido.

Con ello se busca mostrar una forma de entender el origen de la propuesta filosófica de Danto, que vaya más allá de una referencia a su “anecdótico” encuentro con la *Caja Brillo*: Mostrar como Danto re-abre el debate sobre la definición del arte y, a su vez, como su propuesta toma forma a partir de dar una respuesta o solución a, lo que hemos denominado aquí, “*reto neo-wittgensteiniano*”. Y como su concepción de la filosofía, juega un papel importante en esta.

1. Debate en torno a la definición del arte.

Durante la segunda mitad del siglo XX, una de las principales preocupaciones de la filosofía del arte giro en torno a la definición de arte, particularmente sobre la posibilidad o necesidad de tal definición.

Desde la antigüedad han existido diversos tipos de definiciones del arte, como describe Davies (2013): “el arte ha sido explicado como imitación (Platón), como un medio para la transmisión de sentimientos (Tolstoy), como expresión intuitiva (Croce) y como forma significativa (Bell)” (p. 213). Pero, a mitad del siglo XX un cierto tipo de ‘escepticismo’, que Noël Carroll denomina *neo-wittgensteinianos* por la influencia que tuvo el filósofo Ludwig Wittgenstein en su gestación, y que sostenían la imposibilidad e innecesidad de una definición *real*, ósea una definición en términos de condiciones necesarias y suficientes.

La influencia que tuvo esta posición durante la siguiente década fue tanta que “cuando Monroe Beardsley publicó su emblemático tratado *Asthetics* en 1958, este no contenía ninguna definición de arte, llevando a muchas a especular que quizá él no sentía la presión de proveer una, dada la prominencia de la posición *neo-wittgensteiniana*” (Carroll 2000:3).

Los principales representantes de esta posición son Paul Ziff , William Kennick y Morris Weitz, este dos últimos son a los que me remitiré para explicar su propuesta y argumentos. Siendo también los autores a los que Arthur Danto responde directamente en algunos de sus textos.

Morris Weitz, en su clásico ensayo *The Role of Theory in Aesthetics* (1956) se pregunta por el lugar que tiene la teoría en la estética y la filosofía del arte. Por teoría el autor entiende y se refiere a las diferentes posiciones que plantean y buscan una respuesta a la pregunta ¿Cuál es la naturaleza del arte? Y que al plantear su respuesta tienden a fundamentar la apreciación y la crítica del arte. Por ejemplo, hace referencia a las teorías formalistas, emocionalistas, etc. Las cuales tuvieron una gran recepción en la primera mitad del siglo XX.

Siguiendo esa misma línea William E. Kennick pregunta si “la estética tradicional se basa sobre un error”¹. Para ambos pensadores la respuesta era clara: sí, y este error era la constante búsqueda de una definición de arte, una búsqueda que para Weitz y los neo-wittgensteinianos era infértil e inútil. Para ellos el verdadero problema, en contraposición con la búsqueda de una definición, sería el de la *identificación* del arte.

Los argumentos que Weitz plantea para sostener tal posición son, en esencia, dos: *Los aires de familia* y el *concepto abierto*. Ambos forman lo que Carroll denomina El *reto neo-wittgensteiniano*, pues cualquier nueva propuesta, dentro del campo de la estética y la filosofía del arte, que pretenda fundamentarse en una definición del arte debería haber superado exitosamente lo planteado por estos argumentos. Por ejemplo, Monroe Beardsley “cuidadosamente evito”² la pregunta por la naturaleza del arte –y, de esta forma, el reto- decidiendo escribir acerca de *objetos estéticos*, término que hacía hincapié en una preocupación por la identificación y no por definición del arte.

1.1. Argumento del *concepto abierto*

Como hemos ido viendo la posición anti-esencialista de los neo-wittgensteinianos criticaba de la estética y sus teorías que, para ellos, estaban fundadas en un error. Este error era la búsqueda de definiciones de arte en términos de condiciones suficientes y necesarias: una definición esencialista del arte. Este error no solo había conducido al fracaso a las teorías que los precedieron sino que no permitían un progreso en cuanto a reflexión sobre el arte. Para explicar el porqué de este error, y no solo señalarlo sino también superarlo, apelan a la idea de concepto abierto.

El argumento del concepto abierto es propuesta por Morris Weitz en su importante y ya citado artículo, *The Role of Theory in Aesthetics*:

“Arte” como tal es un concepto abierto. Nuevas condiciones (casos) han surgido constantemente y sin duda seguirán ocurriendo[...]los cuales demandaran decisiones de parte de los interesados, usualmente de los críticos profesionales, sobre si el concepto debe *abrirse* o no. Los *esteticistas* darán condiciones pero

¹ Kennick, W. (1958) “Does Traditional Aesthetic Rest on a Mistake?” *Mind*, 67, p. 317-34

² Beardsley 1958, p. 59

nunca necesarias o suficientes para la correcta aplicación del concepto. Las condiciones de aplicación del “arte” nunca podrán ser enumeradas exhaustivamente ya que nuevos casos siempre pueden surgir o ser creados por artistas, o incluso por naturaleza. (pp. 32)

Aquí debemos hacer una precisión, Weitz hace referencia al arte como *práctica*, es en ella donde las características antes nombradas (el carácter expansivo, etc.) se hacen patentes, ya que si bien no todo arte debe ser novedoso u original para ser considerado tale, parece cierto decir que “nuestro concepto de arte es tal que siempre debe haber lugar para algo nuevo” (Carroll, 1999). En el contexto histórico en el que escribe Weitz, la idea de cambio constante y novedades parecen ser una constante si consideramos a las vanguardias artísticas que surgen a partir del fin de la segunda guerra mundial de gran relevancia e influencia en el mundo del arte de esa época.

Nöel Carroll entiende y explica el argumento del concepto abierto propuesto por Weitz como una reducción al absurdo, el cual se puede esquematizar, en proposiciones, de la siguiente forma:

1. El arte puede ser expansivo
2. Por tanto, el arte debe estar abierto a la permanente posibilidad de cambio radical, expansiones y novedades.
3. Si algo es arte, entonces esto debe estar abierto a la permanente posibilidad de cambio radical, expansiones y novedades.
4. Si algo es abierto a la permanente posibilidad de cambio radical, expansiones y novedades, entonces no puede definirse.
5. Supongamos que el arte puede definirse
6. Entonces, el arte no está abierto a la permanente posibilidad de cambio radical, expansiones y novedades.
7. Por lo tanto, el arte no es arte.

De lo anterior nos damos rápidamente cuenta que la conclusión es una contradicción y que esta se debe la premisa (5), por lo tanto para disipar la contradicción debemos considerarla falsa: El arte no puede definirse.

Weitz sugiere que definir el arte siguiendo condiciones necesarias y suficientes es incompatible con el arte mismo. Las condiciones o propiedades definitorias limitarían la práctica del arte: Definir el arte sería impedirlo, pues no permitirán la creatividad e innovación artística, más aún iría en contra de la lógica del arte mismo.

El argumento del concepto abierto ha cumplido su función, demostrar por qué la tradición estética ha fallado, teoría tras teoría, su intento de definir el arte en condiciones definitorias (suficientes y necesarias): porque esta tarea es no sólo inútil e infértil como sus fracasos han demostrado sino que una definición de arte es incompatible con el arte mismo, lógicamente.

Aun así habiéndose quitado de encima la pregunta por la naturaleza del arte (por su definición *real*) los neo-wittgensteinianos todavía tenían que enfrentarse a la *identificación* del arte. El argumento, o método, de los *aires de familia* será mediante el cual los neo-wittgensteinianos explicaran la *identificación* del arte.

2.2. Argumento de los aires de familia

Nosotros identificamos obras de arte en nuestra vida cotidiana, como el ejemplo de Kennick, antes citada, sugiere. Cómo lo hacemos –si no podemos encontrar características comunes y definibles aplicables a todas las obras de arte como se demostró mediante el argumento del concepto abierto- es lo siguiente a explicar. Para responder a esto, los neo-wittgensteinianos recurrieron a quien, en referencia se les denomina hoy en día: Ludwig Wittgenstein.

En las investigaciones filosóficas (1953), obra considerada dentro la segunda etapa del pensamiento de Wittgenstein, a partir de examinar “los procesos que llamamos *juegos*” escribe que:

§66. [...] Vemos una complicada red de parecidos que se superponen y entrecruzan. Parecidos a gran escala y de detalle.

§67. No puedo caracterizar mejor esos parecidos que con la expresión «aires de familia»; pues es así como se superponen y entrecruzan los diversos parecidos que se dan entre los miembros de una familia: estatura, facciones, color de los ojos, andares, temperamento, etc., etc. — Y diré: los 'juegos' componen una familia.

Esta complicada “red de parecidos que se superponen y entrecruzan” se hacen evidente cuando nos damos cuenta que por cualquier característica perceptible que se diga de un juego –siguiendo con el ejemplo de Wittgenstein-, hay otro [juego] que carece de tal característica. Por esta razón podemos concluir que no hay características de juegos que representen condiciones definitorias y necesarias que todos los juegos deban poseer para ser considerados como tal.

Kennick lo pone muy claro en un paradigmático ejemplo dado en su artículo antes citado:

Imagina un gran almacén lleno con toda clase de cosas –pinturas de cada descripción, partituras musicales de sinfonías, bailes, himnos; maquinas, herramientas, botes, casas iglesias y templos; estatuas, vasijas, libros de poesía y prosa; muebles y ropa; periódicos, sellos, flores, arboles, piedras e instrumentos musicales. Ahora instruimos a una persona a que entre al almacén y saque todas las obras de arte que están dentro. El será capaz de hacer esto con razonable éxito, a pesar del que, como muchos *esteticistas* deben admitir, el no posee una definición satisfactoria del arte en términos de algún denominador común, porque tal definición

todavía no ha sido encontrada. Ahora imagina a la misma persona enviada al almacén para sacar todos los objetos con *forma significativa*, o todos los objetos con *expresión*. Él se encontrará desconcertado; él sabe que es una obra de arte al verla, pero tiene poca o nula idea sobre que buscar cuando se le dice que saque un objeto con *forma significativa*. (pp. 321-322)

Moris Weitz explícitamente trae esta concepción al campo de la estética y la filosofía del arte. Carroll lo explica de la siguiente manera:

Nosotros identificamos las obras de arte en términos de sus parecidos con obras de arte paradigmáticas. Comenzamos con algunas cosas que todos acuerdan son arte – *El sueño de una noche de verano*, la *Pietà*, *Casa desolada*, *Los cuentos de Canterbury*, *El Grito*, *Las variaciones de Goldberg*, y el ballet *El cascanueces*. Luego, cuando hemos inspeccionado un nuevo candidato al estatus de arte y argumento por ella, notamos similitudes entre esta y las varias características de nuestros paradigmas. (p. 213)

El nuevo candidato a obra de arte no tendrá todas las características de nuestros paradigmas, sino que compartiría algunas de cada una, como en una familia donde un nuevo integrante, un bebe, comparte características como los ojos de la madre, la nariz del padre, el color de cabello del abuelo, etc. Es por esta razón, que a *los aires de familia* no solo se considera como argumento sino, en el planteamiento de los neo-wittgensteinianos, un método para identificación de obras de arte.

El argumento/método de los *aires de familia* cumple una doble función: explica cómo podemos identificar obras de arte (diferenciarlas del no arte) al prestar atención a la “red de parecidos que se superponen e interconectan” entre obras paradigmáticas y otros objetos/actividades. Pero además, permite, sumándose al argumento del concepto abierto, “para consolidar el caso en contra del enfoque *definicionista*” (Carroll, 1999) o en otras palabras les permite formar el *reto neo-wittgensteiniano* el cual parecer haber puesto punto final a los intentos de formular teorías estéticas basadas en la búsqueda de una respuesta a la pregunta por la naturaleza del arte.

2. Danto: Arte y filosofía.

El programa teórico propuesto por Danto se opone tanto al escepticismo de sus Contemporáneos como al tipo de definiciones más tradicionales que encuentran en la obra de arte física (objeto) el sustrato de alguna señal de identidad propia de lo artístico. Puesto que para éste, una definición del arte es no sólo posible, sino que la misma supone que debe darse un desplazamiento respecto del objeto (*obra de arte*) en la captura de tales propiedades identificadoras.

Para Danto el arte es un tema que no ha escapado a ningún filósofo, pues “no ha habido –y esto es un hecho histórico– ningún filósofo importante, desde Platón y Aristóteles a Heidegger y Wittgenstein, que no haya tenido algo que decir al respecto.”³ Pero que cada filósofo, serio y sistemático, no trata el arte como tal, “sino que toma de él aquello que resulta pertinente para sus fines”⁴ Esto es, de acuerdo a su sistema filosófico.

Hay pensadores como Nietzsche que siendo profundamente sensible al arte, inició su ciclo filosófico con él; mientras que otros como Kant, “que parece haber sido más que insensible al arte –según Danto”, terminando su ciclo en él. Frente a esta tipología de filósofos Danto resaltaría, pues teniendo una gran sensibilidad para el arte, a cuya práctica considero dedicar su vida, no lo considera de interés, ni relevancia filosófica hasta 1964: posterior al inicio de su pasión y ciclo filosófico.

Danto reconoce este hecho en una entrevista con Giovanna Borradori (1994) donde dice: “Nunca había escrito sobre estética. Solo empecé a hacerlo cuando, a mitad de los 60’s, el arte comenzó a ser, como yo lo percibía, filosóficamente interesante [...] mi primer artículo fue en 1964, y desde ese momento he estado escribiendo sobre estética casi ininterrumpidamente” (p.89).

¿Qué de particular tiene el año 1964 en el pensamiento de Danto?

En el año 1964 Danto ve en la Stable Gallery la exposición de Andy Warhol y es *filosóficamente impactado*, por decir de alguna forma, por las *Cajas Brillo*, una réplica en contrachapado de las cajas de un detergente que se encontraba en cualquier supermercado o almacén. Ese mismo año, y como producto de esa *embriagues filosófica*, Danto publica el ensayo *The artworld*, su primer texto relacionado con el arte y filosofía.

En *The artworld* Danto plantea e intenta responder a la gran interrogante filosófica: ¿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? La formulación de esta pregunta, nos permite a su vez, responder por qué le pareció de relevancia e interés filosófico plantearse la reflexión del arte en ese momento.

Para Danto, “no cualquier tema es adecuado para la filosofía” (2002, p.93) y, además, todos los problemas filosóficos tienen el mismo carácter:

³ La transfiguración del lugar común p.93

⁴ Pp.94

Un problema no es genuinamente un problema de la filosofía a menos que sea posible imaginarlo que su solución consiste en mostrar como la apariencia ha sido entendida como realidad⁵.

Para sostener y explicar esta tesis, Danto plantea ejemplos en la historia de la filosofía como Descartes, Hume, Kant [...] y Marcel Duchamp:

El artista M.D. creo obras de arte que parecían exactamente iguales a objetos ordinarios que no eran, de ninguna forma, obras de arte: peines para perro, urinarios, [...]. Estos *ready mades*, como los llamo, habían sido meros objetos antes que se fueran convertidas en obras de arte por Duchamp, quien después de todo no había siedo el que hizo los peines o el urinario [...]. Parecería que en la historia las obras de arte de arte debían ser muy diferente de los meros objetos, de los cuales debían ser fácilmente diferenciables/ identificados. Duchamp mostro que la diferencia, que es después de todo filosófica, no era una que el ojo pudiera notar” (1997, p.8)

De aquí se sigue que para Danto todo problema propiamente filosófico se debe poder explicar y entender como un problema de contrapartes indiscernibles, en donde la diferencia entre ambos no es perceptiva sino ontológica.

El arte al parecer, desde Duchamp y posteriormente con Warhol, puede entenderse de esta forma y es a partir de ahí que Danto concibe como de relevancia e interés filosófico el arte: el quehacer filosófico acerca del arte.

Regresando a su texto *The artworld*, el problema filosófico que ve Danto es que ya no es posible *definir/identificar el arte* mediante criterios meramente perceptivos. Esto cuestiona y parecer superar la propuesta de los neo-wittgensteinianos cuando proponen la identificación de las obras del arte, mediante los *aires de familia*:

Ver algo como arte requiere algo que el ojo no puede captar – Una atmósfera de teoría artística, un conocimiento del mundo del arte: un mundo del arte. (1964, p.580)

El mundo del arte sería una condición necesaria para ser considerado una obra de arte.

Más aún, Danto se vería otra vez a enfrentar con el reto neo-wittgensteiniano cuando en 1981 se ve escribiendo lo que para él sería un hito en propuesta filosófica sobre el arte: *La transfiguración del lugar común*, pues luego de su publicación “[Danto] consideraba que tenía una teoría bien encaminada de lo que quería”.

En una parte de esa obra, Danto quiere explorar la postura de Wittgenstein sobre la definición del arte, tema que no puede evitar pues “la definición de arte se ha convertido en parte de la naturaleza del arte de un modo muy explícito”

⁵ Connections to the world (1997) p.6

(2002, p. 96). Seguido de esto Danto analiza la tesis neo-wittgensteiniana a la luz de la lectura del austriaco que hacen Weitz y Kennick, el último de estos ya había sido referenciado (sin citarlo explícitamente) en *the artworld*.

Danto considera que el argumento de los aires de familia, tiene una falencia obvia, y es que:

El concepto de familia para designar este entrecruzamiento de cualidades fenotípicas esta elegido de un modo bastante atroz, porque los miembros de una familia han de tener, más allá de su poco o mucho parecido mutuo, filiaciones genéticas comunes que expliquen su “aire de familia”, y alguien que carezca de aquellas no es un miembro de la familia, por mucho que se parezca. (2002, p. 100)

Esta filiación genética sería, para Danto, esa cualidad no perceptible que diferencia un mero objeto de una obra de arte, que en su primer artículo fue el *mundo del arte*, pero en *La transfiguración* se propondrán las condiciones necesarias de *embodiment* y *aboutness*.

Seguido de esto, Danto responderá al experimental mental de Kennick (arriba citado) del almacén y propondrá, a la luz del método de los indiscernibles:

[...]imaginar un almacén exactamente igual que el descrito por Kennick pero tal que por cada obra de arte de este almacén, su homólogo en nuestro almacén no lo sea, y por cada cosa que no sea un obra de arte en su almacén haya un homólogo en el nuestro que lo sea. (2002, p. 102)

Con esto Danto también responde a la sentencia de Kennick que dice que somos capaces “de separar esos objetos que son obras de arte de aquellos que no los son, porque (...) nosotros sabemos cómo utilizar correctamente la palabra ‘arte’ y aplicar la expresión ‘obra de arte’” y además agrega que si esta sentencia fuera cierta, entonces la filosofía del arte sería tan solo una sociología del lenguaje donde “arte” y “obra de arte” funcionan.

Por otro lado, en referencia al argumento de concepto abierto, Danto no la responde directamente, pero la supera con la noción de *mundo del arte*, como lo explica María José Alcaraz al escribir:

Aun reconociendo la intuición tras el argumento de Weitz, no nos vemos obligados a renunciar a la atmósfera teórica de la que habla Danto; más bien al contrario: dicha atmósfera y los cambios teóricos que se producen dentro de ella pueden explicar por qué el arte presenta la flexibilidad que presenta. (2006, p.97)

Y a esto podemos agregar que Danto luego planteará una definición esencialista con elementos historicistas, que explicaría el carácter expansible y cambiante del arte en el tiempo y además garantizaría la posibilidad de una definición real del arte.

Conclusiones

Arthur Danto responde y supera el “reto neo-wittgensteiniano” a partir del experimento/método de los indiscernibles, el cual procede de la concepción de la filosofía, particularmente la forma en que entendía un problema filosófico. Si bien en esta ponencia no hemos presentado las posibles objeciones al planteamiento de Danto, se ha demostrado que él abre un camino para reflexionar sobre una definición posible del arte: Con su obra de 1964 *The artworld* Danto fundó la base para lo que sería la teoría institucional del arte, propuesta por George Dickie. Danto también logró que el debate en torno a la definición por el arte siga siendo uno de los temas más relevantes en la filosofía del arte hasta poco más del fin del S.XX.

Bibliografía (resumida)

- Danto, A. (2002) *La transfiguración del espacio común*. Paidós, Barcelona.
- Carroll, N. (2000) *Theories of art today*. University of Wisconsin press, USA.
- Carroll, N. (1999) *The philosophy of art. A contemporary introduction*. Routledge
- Leddy, T. (2014) *Anti-essentialism*. Recuperado de: https://works.bepress.com/tom_leddy/194/
- Weitz, M. (1956) The Role of Theory in Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15, No. 1, pp. 27-35.
- Kennick, W. (1958) Does traditional aesthetics rest on a mistake. *Mind*, Vol. 67, No. 267, pp. 317-334
- Ziff, P. (1953) The task of defining a work of art. *The Philosophical Review*, Vol. 62, No. 1, pp. 58-78