

ARTICULOS/ARTICLES

**DANTO Y LO SUBLIME:
EL VALOR QUE EL ARTE PERDIÓ PARA LA VIDA**

**DANTO AND THE SUBLIME:
THE VALUE THAT ART LOST FOR LIFE**

Daniel Omar Scheck
Universidad Nacional del Comahue

Resumen:

Danto sostiene que el fin del arte ha llegado, pero también afirma que el arte sigue siendo importante para nuestras vidas. Las obras de arte pueden encarnar significados que nos conmueven, nos motivan a actuar y nos transforman de alguna manera. El efecto que tiene el arte sobre nosotros depende, en gran medida, de las cualidades estéticas que revisten y modulan el significado de las obras. En el presente trabajo analizaré, puntualmente, el rol que Danto le atribuye a lo bello y lo sublime en ese sentido. Mi objetivo es contrastar la importancia que le confiere a la belleza, como la única cualidad estética que a la vez es un valor -equiparable a la verdad o la bondad-, con el lugar al que relega a lo sublime. Me propongo reivindicar el rol de lo sublime como un valor significativo para la experiencia del arte y la vida en general.

Palabras clave: Danto, Cualidades estéticas, Belleza, Sublimidad.

Abstract:

Danto argues that the end of art has arrived, but also says that art is still important for our lives. Artworks can embody meanings that move us, motivate us to act and transform ourselves somehow. The effect that art has upon us depends largely on the aesthetic qualities that cover and modulate the meaning of artworks. In this paper I will analyze, punctually, the role that Danto attributes to the beauty and the sublime in that regard. My goal is to contrast the importance given by him to beauty, as the only aesthetic quality that is simultaneously a value -comparable to goodness or truth-, with the place relegated to the sublime. I propose to vindicate the role of the sublime as a significant value to the experience of art and life in general.

Keywords: Danto, Aesthetic qualities, Beauty, Sublimity.

Introducción.

El arte llegó a su fin, sostiene Danto en una de sus tesis más controversiales; aunque también afirma que el arte sigue ocupando un rol central en nuestras vidas. La historia del arte concluyó, es cierto, pero su importancia y significación para la humanidad no disminuyó en lo más mínimo. En la era posthistórica, la época que nos toca vivir, el arte sigue siendo significativo porque nos conmueve y nos motiva a actuar de cierta manera; el arte pone en perspectiva nuestras vidas y nos hace reflexionar sobre aspectos cruciales de la existencia. Danto considera que las obras pueden encarnar sentidos y significados que tienen la capacidad para movilizarnos y transformarnos, por eso el arte sigue siendo tan importante para la humanidad. En general, esta última afirmación de Danto queda eclipsada por la tesis sobre el fin del arte. En el presente trabajo voy a detenerme a examinar el rol que las cualidades estéticas juegan en el alegato de Danto en favor del valor del arte para la vida. Puntualmente, centraré mi análisis en el tipo de experiencias vitales que Danto asocia a lo bello y lo sublime.

En su definición de arte, el elemento sustancial de una obra es el significado que encarna; ese es su contenido, que es intelectual y no captable a simple vista, y que llega al espectador a través de un objeto material propuesto como obra. Ese contenido es un pensamiento transmitido por el artista, una idea o un sentido, que debe ser interpretado correctamente por el público. Por su parte, las cualidades estéticas son entendidas por Danto como rasgos pragmáticos o retóricos que, si bien no son consustanciales a la definición de arte, sí son importantes para modular el contenido de las obras y establecer una conexión entre el significado que el artista quiere transmitir y la forma en que debería ser desencarnado por el público. En ese marco, lo bello y lo sublime son dos de esos rasgos pragmáticos, que forman parte de un abanico de posibilidades a las que el artista puede recurrir para modular el objeto material propuesto como obra, revestirlo o colorearlo, con la intención de dar cuenta del significado que quiere comunicar.

Como cualquier otro rasgo pragmático, lo bello y lo sublime son, entonces, tributarios del significado que la obra encarna; pero a la vez, en un sentido inverso, la respuesta de los espectadores ante el contenido intelectual que el artista pretende comunicar está atada a una buena modulación del objeto material propuesto como obra a partir de los rasgos pragmáticos que la revisten. La tarea del crítico, según Danto, consiste principalmente en colaborar con los espectadores aportando una interpretación que estreche el lazo entre las propiedades manifiestas del

objeto y el contenido intelectual de la obra. La respuesta y la reacción de los espectadores, por consiguiente, será acorde al significado encarnado en la obra si el artista la moduló de un modo acertado y si la interpretación que el crítico ofrece colabora mostrando la forma correcta de desencarnarlo.

Teniendo en cuenta todo el andamiaje que Danto construye para estrechar los lazos entre el artista, la obra y el público, examinaré el rol que le asigna a la belleza, como la única cualidad estética que a la vez es un valor vital -equiparable a la verdad o la bondad-, para contrastarlo y cuestionar el que estipula para lo sublime. En particular, me propongo discutir la interpretación que ofrece sobre la sublimidad de las obras de Newman y criticar su concepción general de la sublimidad. En primer lugar, entonces, expondré los ejes centrales de su definición de arte, haciendo hincapié en la tesis externalista que atraviesa toda su teoría. En segundo lugar, presentaré su concepción de las cualidades estéticas en tanto rasgos pragmáticos y sus implicancias para el caso de la belleza. Luego, me detendré en el análisis que hace Danto de las obras y los escritos de Newman. Por último, intentaré mostrar los problemas de la interpretación que ofrece Danto de la sublimidad encarnada en las creaciones de Newman y ensayaré una reivindicación de lo sublime como valor significativo para la experiencia del arte y la vida en general.

1- La tesis externalista y el significado encarnado.

La principal tesis de Danto, aquella que se encuentra a la base de toda su teoría y que le permite conectar su concepción de la historia, en general, con sus afirmaciones sobre la filosofía, la historia y la crítica del arte, en particular, es una tesis externalista. El propio Danto se sorprende, casi cuatro décadas después de publicar "The Art World" y *Analytical Philosophy of History*, ambos en 1964, de la conexión profunda que existe entre las ideas que aparecen en uno y otro texto. Una conexión casi inadvertida por él mismo hasta principios del siglo XXI. En la historia, la tesis de Danto afirma que los significados de los acontecimientos históricos permanecen invisibles para quienes los están viviendo; en el arte, sostiene que aquello que convierte a un objeto en una obra de arte es algo externo al propio arte. Esto supone, en la práctica, que ni los acontecimientos históricos ni los objetos materiales que se postulan como artísticos son significativos en sí mismos, sino que adquieren su significado por la acción de agentes externos. En la historia, los acontecimientos cobran un sentido de forma retrospectiva y en relación con otras cosas que sucedieron luego, pero que también son parte del

pasado respecto al historiador.¹ En el arte, un objeto material se erige como objeto artístico sólo si la “atmósfera histórica y teórica” lo hace posible.

Danto aplica la tesis externalista a objetos o corrientes artísticas particulares, como ocurre en el caso de las obras de Warhol. Puntualmente, sobre una de ellas afirma: “el status de la *Caja Brillo* como obra de arte depende de factores externos que sólo se dieron a las puertas de 1964” (Danto 2005a, 20). De esta manera, los objetos artísticos –los que aspiran a serlo–, adquieren algún significado en el marco de un contexto que los hace posibles como algo más que meras cosas, y de un relato que los conecta y pone en relación. El propio Danto y su teoría, para el caso, funcionaron como agentes externos para colaborar en el logro de Warhol. Sobre esto será necesario volver más adelante, cuando se trate el rol de la belleza y la sublimidad, pero antes conviene examinar otra aplicación de la tesis externalista. Porque sus alcances no se limitan a corrientes o artistas en particular, sino que también cubren toda la historia del arte en general. Un desprendimiento de esa tesis, con efectos masivos y amplísimas implicancias, es la idea de que el arte llegó a su fin. Así, cuando Danto afirma que el “fin del arte” ha llegado, asume la posición de un agente externo que nos anuncia que un tipo particular de narrativa, interna a la historia del arte, ha concluido.

Sin lugar a dudas, esta idea ha sido muy discutida y dura de aceptar. Incluso el propio Danto confiesa que al principio lo angustiaba un poco. Sólo con el paso del tiempo pudo superar la tristeza inicial y la nostalgia por haber vivido en una “historia que se terminó”. Aunque en rigor, lo único que llegó a su fin es el gran “metarrelato” legitimador del arte. Lo que ha muerto es la narrativa que fijaba y determinaba qué cosa era arte y qué cosa no lo era. Así, el arte se ha despojado de una carga demasiado pesada para el propio arte (Cf. Danto 2006, 26). La

¹ En el ámbito de la filosofía de la historia es muy reconocido el aporte de Danto. En particular, se destaca su análisis de las “oraciones narrativas”, a las cuáles recurre el historiador para narrar el pasado, pero a las que no tiene acceso un testigo ideal ni un cronista ideal. Sumariamente, porque ni el mejor de los testigos conoce el futuro de los acontecimientos que está viviendo, mientras que el historiador puede reconstruir el pasado y asignar un sentido retrospectivo a los acontecimientos, poniéndolos en relación y estableciendo conexiones entre unos y otros –porque todos ellos se encuentran en el pasado respecto a su propia posición en el tiempo. Originalmente, “Narrative sentences” se publicó como artículo (Cf. *History and Theory*, Vol. 2, No. 2, 1962, pp. 146-179), pero luego también formó parte de *Analytical Philosophy of History*, una compilación publicada en 1965, y más tarde volvió a aparecer en *Narration and Knowledge*, de 1985.

“vanguardia intratable” puso fin a ese relato, el cuento terminó, pero la vida sigue. Danto muestra el final, pero también comienza a contar un nuevo cuento, ofrece otra narrativa. El relato de Danto dice que el arte, en una transición que pasa por Duchamp y culmina en Warhol, logró romper con el pasado, liberándose de una carga que lo limitaba y lo condicionaba. Ha llegado el tiempo del “pluralismo radical”, de la multiplicidad de direcciones. El futuro está completamente abierto y se encuentra lleno de posibilidades aún no exploradas (Cf. Danto 1999, 4). Ahora es el momento para empezar a “buscar una definición filosófica del arte sin esperar a ver qué más, en términos de objeto, va a depararnos la historia del arte” (Danto 2005a, 55).

Según Danto, hemos franqueado los límites de la historia para adentrarnos en la posthistoria del arte, y lo que caracteriza al momento que nos toca vivir es que cualquier cosa puede ser arte. Un objeto material cualquiera puede optar a la candidatura de obra de arte sin provocar la menor conmoción en el ambiente artístico. De ahora en adelante, nada podrá sorprendernos. Incluso objetos corrientes, meras cosas, pueden transfigurarse en obras de arte. Pero dado que cualquier cosa puede ser arte, el desafío será encontrar algún elemento que nos permita discernir entre dos cosas indiscernibles a simple vista. Danto resuelve el problema de los indiscernibles y, al mismo tiempo, logra formular una definición de arte que abarca todo el arte. Así, en la búsqueda de un “principio de diferenciación” entre un objeto cualquiera, en tanto mera cosa, y ese mismo objeto en tanto obra de arte, Danto comenzó por proponer la *aboutness* (referencialidad). Esto es, para que una cosa sea una obra de arte debe tratar acerca de algo. Pero rápidamente cayó en la cuenta de que no todo lo que refiere a algo es una obra de arte. Una obra de arte requiere, además, una interpretación, una atribución de significado que explique sus propiedades manifiestas. Es decir, se requiere una distinción de pensamiento, ya que la diferencia no se encuentra a la vista. Puesto en otros términos, en la teoría de Danto una obra de arte puede ser un objeto cualquiera, pero no cualquier objeto, porque a la cosa debe sumársele una idea. Debe incorporar un pensamiento, un sentido, un significado, “una reflexión que nos dice cómo mirar el objeto” (Danto 1999, 6). Una obra de arte, en consecuencia, es un objeto con un significado encarnado que el espectador debe descifrar, interpretar, desencarnar.

El pensamiento del artista es el contenido que la obra representa, y llega a la mente del espectador a través del objeto material presentado como obra. La obra, atendiendo a lo anterior, debería ser una suerte de

“corporización” del pensamiento que tiene el artista; y se terminaría de realizar como tal, para decirlo de alguna manera, si el sentido que pretende transmitir es decodificado adecuadamente. Así, puede decirse que el significado de una obra de arte es un producto intelectual captado a través de la interpretación por alguien que no es el artista. Dado que el sentido de la obra no está a la vista, pues las personas sólo ven el objeto, el crítico y el filósofo del arte tienen la tarea de ayudar a desentrañar ese significado, mostrando la interpretación correcta.

Todo lo anterior, puesto de modo esquemático, puede sintetizarse como sigue: “los dos componentes de la obra W son el objeto material O y el significado M. <El objeto> O tiene un número indeterminado de características físicas, sólo un subconjunto de las cuales pertenecen a W. Cuáles <de esas características> sí <pertenecen> y cuáles no es una cuestión de interpretación, donde por «interpretación» me refiero a una tesis de cómo algunas de las características dadas contribuyen al significado” (Danto 2005b, 193). El lazo que une al objeto material con la obra que contiene sólo puede ser establecido por la interpretación, y con ella se asigna un significado específico a modo de hipótesis. Por eso, primero hay que identificar el significado de la obra y luego descubrir el modo en que el cuerpo material contribuye a ese significado. Pero siempre teniendo en cuenta que es la interpretación la que “ata” el objeto al significado, “la interpretación es parte de lo que sostiene al significado y al objeto juntos conformando una obra” (*Ibid.*, 194).

Danto, en tanto filósofo del arte, nos ofrece así una definición “filosófica” de arte que abarca todo el arte. Danto, el crítico de arte, trabajará tratando de descubrir cuál es el tema de cada obra, su significado, y luego analizar cómo se incorpora ese tema en el trabajo. Su “ejercicio crítico” reside en ver si la obra materializa adecuadamente, o no, el sentido que pretende transmitir, y si los espectadores pueden, o no, captarlo. El desafío es grande, radica en desentrañar el significado que encarna la obra a partir del modo en que ésta está organizada; algo así como mirar “debajo del capó” (la tapa del cofre) del cuadro, buscar su significado filosófico y ponerlo en relación con sus espectadores y sus propias experiencias.² Cada obra, por su parte, se toma de forma individual y en sus propios términos, e intenta construir una teoría sobre

² Mirar debajo del capó, solamente, es concepción del formalismo, mirar debajo del capó, pero conociendo su significado, es lo que propone Danto. Porque el significado es filosófico, y se relaciona internamente con los espectadores, pone sus vidas en perspectiva, “les está contando algo que, en realidad, ellos ya saben” (Danto 2005a, 202).

la misma, la cual no tiene por qué aplicarse a otros trabajos diferentes. Las obras, o los temas que tratan las obras, pueden desagradar o agredir al espectador; por ello, como Danto mismo confiesa que hizo más de una vez, las obras pueden criticarse desde el punto de vista moral (Cf. Danto 1999, 5).

Sin embargo, aunque la definición de arte es universal y la historia del arte es un movimiento internacional, Danto insiste en recalcar que los significados encarnados en las obras suelen ser locales (Cf. *Ibid.*). De hecho, el contexto determina de tres maneras diferentes a esos significados, ya que tanto las ideas del artista, como los pensamientos del público, y los modos y mecanismos para encarnarlos y descifrarlos están atados al momento de su ocurrencia. Por eso Danto afirma que el arte en general “depende de un lugar y un tiempo específicos, sobre todo porque su significado puede ser local, al igual que las estrategias de ‘corporización’ de la historia cultural particular del artista” (Danto 1999, 5). No puede desconectarse al arte del mundo que lo rodea; entre otras razones, porque existe una especie de “atmósfera histórica” que define lo artísticamente posible en cada época.

Esa atmósfera determina, por ejemplo, que algo es sólo una mera cosa en un momento, y una mera cosa y una obra de arte, a la vez, en otro; como en el caso de las cajas de jabón “Brillo” y la *Caja Brillo* de Warhol. Incluso algo puede ser posible como objeto en un determinado tiempo y lugar, puede existir y formar parte de nuestro mundo, y sólo ser factible como obra de arte recién mucho después.³ Esa atmósfera va cambiando con el paso del tiempo; lo cual supone que pueden perderse ciertas formas de diseñar los objetos y de encarnar significados en ellos para transfigurarlos en obras de arte. En suma, los significados son vitales para la definición de arte que propone Danto porque aportan el tema y el contenido que las obras representan. Pero también son vitales porque se mueven y mutan con el tiempo, son el elemento orgánico de las obras, les “dan vida” a los objetos artísticos.

2- Los rasgos pragmáticos: la belleza y un ejemplo de acierto artístico.

Danto admite que su concepción del arte obliga a ofrecer una explicación al público para que logre comprender lo que es el arte y distinguir las obras de las meras cosas. También asume que, para facilitarle al espectador la tarea de desentrañar correctamente el

³ En este caso, podemos pensar en las ruedas de bicicleta, o en los urinarios, que existían mucho antes del uso que luego Duchamp le dio a tales objetos.

significado encarnado en un objeto propuesto como obra, sería conveniente que el artista incorpore alguna cualidad estética destinada a provocar cierta respuesta frente al contenido representado. Esto implica que pueden aparecer otros elementos en las obras, además del significado; elementos que colaboren a desentrañar el pensamiento que el artista quiere transmitir. Para tratar de comprender la diferencia entre unos elementos y otros, Danto propone distinguir entre rasgos semánticos y rasgos pragmáticos, o retóricos, aunque ninguno de los términos termina por convencerlo. El elemento semántico de una obra refiere al contenido de la misma, a lo que la obra quiere representar, y es necesario y sustancial para su propia definición de arte. Mientras que los rasgos pragmáticos son opcionales, pueden aparecer en las obras, aunque no son consustanciales al concepto de arte. Si el artista decide incorporar estos rasgos, lo hace procurando suscitar en el público cierta respuesta afectiva, cierta experiencia particular, respecto a lo que la obra representa.

Las propiedades pragmáticas tienen por objeto disponer al público a experimentar sentimientos de una clase u otra, algo de lo que antiguamente se ocupaba la retórica, dice Danto. Los sentimientos, por su parte, están conectados con los pensamientos que animan a las obras de arte (Cf. Danto 2005a, 152-3). Por eso, las cualidades pragmáticas son una suerte de “moduladores” de los objetos artísticos, dan “color”⁴ al contenido representado y, aunque ya no juegan el papel que jugaban en la era histórica del arte, siguen apareciendo al menos de un modo secundario en el arte posthistórico. Es claro, entonces, que los moduladores no son una condición necesaria, pero ayudan a explicar la importancia del arte para la vida humana, porque los sentimientos son los que nos mueven. Esta idea cobra aún mayor fuerza si se tiene en cuenta que, para Danto, una obra debidamente modulada es capaz de atraer los sentimientos de los espectadores u oyentes al mostrar el tema “revestido” de tal modo que provoque las respuestas adecuadas ante el contenido representado (Cf. *Ibid.*, 178).

La belleza es uno de esos moduladores; lo sublime, lo repugnante, lo ridículo, son otros ejemplos, entre muchos posibles. Empero, a

⁴ Esta idea remite a la noción de *Farbung*, que puede traducirse como “color” o “tono”, formulada por Frege. El “color” es la parte subjetiva del significado del lenguaje, según Frege, y se refiere a las ideas que un usuario asocia a determinada expresión. En el caso de Danto, la “coloración” que aportan los rasgos pragmáticos a las obras de arte, tiene por objetivo predisponer y provocar cierta respuesta afectiva en los espectadores, ciertas emociones y sentimientos afines al significado que se quiere transmitir.

diferencia de cualquier otro rasgo, la belleza siempre tuvo un rol central en la historia del arte -y en los análisis de Danto. Según su relato, en el período histórico fue esencial e insoslayable para la definición de arte; mientras que en la transición forzada por las vanguardias, se abusó de ella para romper con el vínculo que asfixiaba al arte. Ahora, en la era posthistórica, no es más que una opción, una característica secundaria o meramente accidental en las obras; es decir, una cosa puede seguir siendo arte sin que la belleza forme parte de ella (Cf. *Ibid.*, 22). No obstante, para Danto la belleza siempre será una promesa latente y abierta al futuro. De hecho, la desaparición de la belleza de la mayoría de los programas artísticos y de la definición de arte en general, y de la suya en particular, no implica una eliminación total y radical de ese rasgo. Por el contrario, es un aspecto crucial que no puede simplemente desaparecer de nuestras vidas. La belleza es una opción para el arte, pero no una opción cualquiera, afirma Danto, porque también es un atributo “demasiado humanamente significativo” y una condición necesaria para “una vida que nos gustaría vivir”. Esto es así, entre otras razones, porque la función pragmática de la belleza sería la de inspirar amor por lo que muestra una obra. La belleza nos consuela y nos alivia, “sirve para poner el sufrimiento en una especie de perspectiva filosófica” (Danto 2005a, 170).

Pero no cualquier tipo de belleza tiene ese poder sobre el público. Sólo cierto tipo de obras bellas pueden suscitar sentimientos, afecciones y reflexiones profundas en los espectadores. Por eso es importante tener siempre presente la distinción entre la obra y el objeto, pues la belleza del objeto no determina que la obra sea bella. De hecho, la belleza externa de un objeto, material y secundaria -el mero embellecimiento producido para captar la atención de los sentidos-, nada tiene que ver con la experiencia de la belleza que Danto tiene en mente. Sólo cuando la belleza es parte de la identidad de la obra puede provocar esos efectos. En tales casos, Danto considera que la belleza se transforma en algo interno a la obra, pasa a formar parte de su significado y de la experiencia del arte.⁵ Según confiesa el propio Danto, tanto las reflexiones que le permitieron distinguir entre esas clases de belleza, como una experiencia personal de ese tipo de belleza artística, se las debe a las *Elegías para la república española*, de Robert Motherwell.⁶

⁵ Ésta es una idea que toma de Hegel, de la supremacía que le otorga a la belleza artística por sobre la natural, porque lo artístico nace del espíritu, mientras que Danto entiende que la superioridad viene por el lado intelectual.

⁶ Robert Motherwell (1915-1991) fue un pintor norteamericano; figura destacada del automatismo surrealista, y luego del expresionismo abstracto. Uno de los fundadores e

Las *Elegías* son una serie de más de 170 cuadros de gran formato, pintados en blanco y negro, y con alguna pequeña intervención en rojo u ocre. La mayor parte de la serie presenta dos o tres formas ovaladas, negras y verticales, intercaladas con barras anchas y negras también. Sobre su interpretación, Danto dice: “La gente a veces ha leído las formas negras como íconos del pene y los testículos de un toro, y las obras podrían ser una elegía de la pérdida de la virilidad. Pero yo los veo como elementos humanos y arquitectónicos en un paisaje de devastación: mujeres con chales y pilares rotos, recortadas contra las primeras luces del día, como ocurre con la figura de Cristo en la *Resurrección* de Piero” (Danto 2001, 55). Los cuadros representarían, para Danto, los horrores de la guerra civil española; y su belleza “no se expresa diciendo que lo que esas formas representan es en sí hermoso” (Danto 2005a, 163). Sólo un monstruo, en la vida real, podría considerar bellas esas figuras de mujeres de luto montadas sobre en un escenario de muerte y devastación. Sin embargo, afirma Danto,

las obras son incuestionablemente bellas, como corresponde al estado de ánimo anunciado por su título: elegías. Son meditaciones visuales sobre la muerte de una forma de vida. <...> Expresan, con las más inquietantes y evocadoras formas y colores, ritmos y proporciones, la muerte de un ideal político <...> (*Ibid.*, 164).

Las *Elegías* de Motherwell son bellas, sin dudas, y su belleza es un acierto artístico. No se trata, sin embargo, de un objeto bello ni de una belleza percibida a través de los sentidos. “No hay que mirar los cuadros por ser bellos <advierte Danto>, sino porque el que lo sean está internamente vinculado con su referente y su modalidad” (*Ibid.*, 166). Las *Elegías* tienen una belleza interna, que se percibe de manera intelectual; su belleza contribuye a desencarnar su significado, permitiendo que el espectador capte el pensamiento del artista. La belleza y el significado se encuentran relacionados de forma interna cuando la belleza de una obra es parte de su identidad (*Cf. Ibid.*, 146 y ss.). Aunque claro que pueden representarse sentimientos similares sin echar mano a la belleza, como ocurre en el caso del *Guernica* de Picasso, por ejemplo, que expresa indignación y trastorno, pero sin ser bello. Por el contrario, la belleza de las *Elegías* es parte de su identidad, está indisociablemente unida a su significado; su belleza hace de catalizador, transformando el

integrante de la “Escuela de Nueva York”, denominación que adoptaron para distinguirse de sus colegas europeos de la “Escuela de París”.

crudo dolor en una serena tristeza. Su belleza nos obliga a detenernos frente a ellas y pensar en su significado. Al propio Danto le sucedió eso, pero también cayó en la cuenta de otra cosa reflexionando sobre ellas; se convenció de que en los momentos extremos de la vida surge una necesidad por la belleza que está profundamente arraigada en lo humano (*Cf. Ibid.*, 51).

La belleza, entonces, es consuelo; y el consuelo significa atenuar la amarga verdad, y la tendencia en el arte actual es enfrentarla antes que negarla. El arte contemporáneo no se ocupa de consolar; por eso, según Danto, hay un irreconciliable antagonismo entre arte y sociedad. Los artistas de la vanguardia intratable “abusaron” deliberadamente de la belleza como una forma de atacar la supuesta relación interna entre arte y belleza, como un dispositivo para disociar a los artistas de la sociedad que ellos mismos despreciaban. De esa manera, sostiene Danto, consiguieron destronar a la belleza y vencer a la estética del siglo XVIII, de la cual heredamos la inmensa estima que aún le tenemos a esa cualidad. Pero más allá de las intenciones de la vanguardia, el ataque a la belleza confirmó que ese rasgo pragmático posee el efecto de consolar y aliviar (*Cf. Ibid.*, 169). Sirve, por así decir, para poner el sufrimiento en una especie de perspectiva filosófica. Entre otras razones, porque “la conjunción de la belleza con la ocasión del dolor moral transforma en cierto modo el dolor, rebajando su gravedad en un ejercicio de liberación” (*Ibid.*, 165). Para ejemplificar esto, Danto hace referencia a los pequeños altares y templos improvisados que aparecieron en todo Nueva York luego del atentado del 11 de septiembre de 2001.

Sin embargo, no debemos olvidar que la belleza es solamente una cualidad estética más entre un inmenso abanico de cualidades; es una modalidad, entre otras, de presentar los pensamientos a la sensibilidad humana (*Cf. Ibid.*, 154). Pero Danto también nos advierte claramente que es la única cualidad estética que también es un valor, como la verdad y la bondad; y no es un valor entre otros, sino uno de los que definen lo que significa una vida plenamente humana (*Cf. Ibid.*, 51). La belleza puede ser subjetiva, sin duda, pero es universal, ya que conecta con algo inherente a la naturaleza humana. La aniquilación de la belleza nos dejaría en un mundo insoportable. Por eso es que existe un conflicto interno entre la belleza estética (sensible) y ciertos contenidos sociales (*Cf. Ibid.*, 161). Porque, a diferencia de lo que ocurre con las *Elegías* de Motherwell, la belleza de una obra puede ser un grave desacierto; puede llegar a ser un error artístico y el asco o la indignación deberían ocupar su lugar. En el peor de los casos, los “embellecedores”, aquellos que

presentan como bello lo que no corresponde, aquellos que atacan y agreden ciertos valores o principios morales de la sociedad, pueden considerarse “falsificadores”, o incluso “colaboracionistas” (Cf. *Ibid.*, 173).

La elección por parte del artista del rasgo pragmático más adecuado dependerá del contenido que quiera encarnar en la obra y de los sentimientos que procure despertar en los espectadores. Así, según Danto, “si un cuadro pretende suscitar deseo, conviene que sea bello. Si lo que pretende es infundir aversión, quizá convenga más que sea repulsivo” (*Ibid.*, 176). Lo importante es lograr una buena modulación entre el tema de la obra y la forma en que se lo reviste; esa es la única manera de establecer una conexión adecuada entre los pensamientos que se quieren transmitir y los sentimientos que se quieren suscitar. La belleza interna consigue ese objetivo, aunque también otros rasgos pueden lograrlo. Danto afirma que “existen otras modalidades, aparte de la belleza, que conectan sentimiento y pensamiento en las obras de arte: la repugnancia, el erotismo, la sublimidad <...>. Y esas modalidades ayudan a explicar por qué el arte es importante para la vida humana <...>” (*Ibid.*, 154). La obra, entonces, se completa como tal sólo si es captada con el sentido que quiere transmitir y esto se verifica, a su vez, en las respuestas que los espectadores tienen frente a ella.

En este punto, considero importante subrayar que Danto no pretende responder a la pregunta ¿para qué sirve el arte actual?; sino más bien a esta otra: ¿por qué el arte sigue siendo tan significativo para la vida humana? Una respuesta a la primera pregunta implicaría una violación a su tesis externalista, porque nadie puede desprenderse de su propio momento histórico para ver el presente como si fuese un agente externo. La segunda pregunta, no obstante, puede responderse sin traicionar el determinismo histórico que contagia toda su teoría. El arte es significativo e importante para la vida humana, afirma Danto, porque provoca reflexiones y sentimientos que nos mueven, porque pone nuestras vidas en perspectiva y cambia el modo que tenemos de ver el mundo. El significado encarnado en la obra, el pensamiento que expresa de un modo no verbal, debería tener el poder para movilizarnos y transformarnos de alguna manera. Pero la potencia que nos anima o nos pacifica depende de los sentimientos. Y los sentimientos, por su parte, van atados al modo en que el artista reviste la obra, a su capacidad para lograr una modulación adecuada entre lo interno y lo externo, por así decir. En suma, aunque el contenido es imprescindible, una modulación incorrecta puede tornarlo ineficaz para provocar la respuesta pretendida,

puede obstaculizar la interpretación de los espectadores, puede impedir que se desencarne el significado que se pretende transmitir.

3- La sublimidad según Danto: la emoción más fuerte eclipsada por la belleza.

De todo lo anterior puede colegirse que, si una obra nos consuela y nos alivia, y esa era la reacción que el artista quería provocar, seguramente lo consigue porque está bien modulada. Para Danto, ese tipo de obras es un acierto artístico porque logra incorporar una cualidad estética, la belleza para el caso, como parte integral de su significado. Claro que, más allá de los efectos causados por la experiencia de la belleza, el arte siempre procuró suscitar otro tipo de respuestas en los espectadores recurriendo a otras tantas cualidades estéticas. Del abanico de rasgos pragmáticos que se han desplegado a lo largo de la historia del arte, Danto se detiene en lo sublime. Entre otras razones, porque entiende que lo sublime, desde su entrada a escena a fines del siglo XVII, representó una amenaza y un importante desafío para la hegemonía de la belleza. Según su interpretación, la polaridad entre lo bello y lo sublime se habría profundizado a mediados del siglo pasado, sobre todo a partir de los intentos por destruir la belleza y destronarla del lugar preferencial que siempre ocupó en el arte. En ese contexto, algunas corrientes vanguardistas intentaron desintoxicar al arte del exceso de belleza y romper con el ideal de perfección de la cultura europea echando mano a lo sublime.

En particular, Danto examina las obras y escritos del artista norteamericano Barnett Baruch Newman (1905-1970), cultor del expresionismo abstracto y del arte minimal, y con ello finaliza su análisis del rol de la belleza en la historia del arte y del abuso que algunos artistas modernos hicieron de ella. De esa manera, y así como en las *Elegías* de Motherwell encontró el mejor ejemplo de una belleza interna al significado que a la vez es un gran acierto artístico; a partir de Newman, Danto descubre que el arte abstracto tiene ventajas sobre el figurativo para representar lo sublime, que lo sublime siempre desafió a la belleza como cualidad estética, pero también que nunca podrá competir con ella en cuanto valor imprescindible para la vida humana. De hecho, conviene recordar que no sólo el final de *El abuso de la belleza* está dedicado al contraste entre lo bello y lo sublime, sino también el comienzo; pues tanto en su versión original en inglés como en la traducción castellana, el libro se inicia con la reproducción de una obra de Newman, *Onement I*,

acompañada de un epígrafe donde Danto se pregunta “¿El triunfo de lo sublime sobre la belleza?”⁷

La respuesta que Danto ofrece a esa pregunta es clara en referencia a la vida, en general, porque sostiene que la belleza se destaca y distancia de cualquier otra cualidad estética; pues si bien es una opción para el arte, no lo es para “una vida que nos gustaría vivir”. La belleza es un valor, como la verdad y la bondad, y ese estatus es único y ni siquiera lo sublime se le aproxima. En el arte, no obstante, belleza y sublimidad comparten un mismo rango: son rasgos pragmáticos a los cuales puede optar el artista en vistas a modular una obra para transmitir su pensamiento y provocar determinadas experiencias en los espectadores. Así, mientras “la belleza es una fuente de placer; <...> la sublimidad, en arte y sobre todo en la naturaleza, produce eso que Burke describió como «la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir»” (Danto 2005a, 208). El ideal de belleza se relaciona con el gusto y la perfección; mientras que la marca de lo sublime, desde Burke, Kant y el Romanticismo, es el “*éxtasis o enthusiasmus*”.

La esperanza de alcanzar estas emociones en la obra, de triunfar allí donde fracasó el arte europeo, y al mismo tiempo destruir la belleza y encontrar la forma en lo informe, habría orientado al arte abstracto tras lo sublime. Las obras de Newman son el ejemplo paradigmático de esta tendencia en la interpretación de Danto. En referencia a *Onement I*, Danto afirma: “Me parece incuestionable que para Newman esta obra se relacionaba con la grandeza transmitida por la idea de lo sublime. Era, hasta cierto punto, un logro demasiado trascendental -al menos para él- como para que se lo considerase meramente bello” (*Ibíd.*, 203). Las obras de Newman nunca podrían subsumirse bajo una estética de lo bello, porque el objetivo de Newman es principalmente el de hacer caer la belleza, destruir las formas perfectas y la forma en general. Newman pretende mostrar la superioridad de los artistas americanos por sobre los europeos; y el triunfo de los grandes formatos de la corriente abstracta por sobre el viejo ideal de perfección griego. Esto es algo que claramente aparece en los escritos del propio Newman, por eso me detendré brevemente en ellos.

El ideal de belleza del arte griego, su anclaje en la perfección y el fetiche de la calidad, “ha sido la bestia negra del arte europeo y las

⁷ Esta obra se reproduce en las primeras páginas de *El abuso de la belleza*, antes del índice y el prefacio. Se trata de un óleo sobre tela, de 69,2 x 41,2 cm, de color pardo oscuro, atravesada de forma vertical por una línea de color rojo, fechada en 1949. Es una pintura pequeña si se la compara con *Vir Heroicus Sublimis*.

filosofías estéticas europeas” (Newman 2006, 215). El artista europeo confundió el deseo natural del hombre por expresar “lo Absoluto” con el absolutismo de las “creaciones perfectas”. Ahora es el momento preciso, y América el lugar, para encontrar la respuesta al fracaso del arte europeo, proclama Newman hacia fines de 1948.⁸ La tarea de los artistas americanos, según Newman, consistía en redefinir el arte moderno, recomenzar a partir de un desprecio de la sensibilidad, y derrocar el régimen de la belleza, asociado a todas las corrientes artísticas europeas – incluidas las vanguardias.⁹ El nuevo arte, encargado de otorgarle un nuevo sentido al destino, debía ser un arte sublime.

Acerca de *Onement I*, en una entrevista de 1965, Newman decía:

Para mí, es una pintura histórica desde el punto de vista de mi propia historia, porque ahí por primera vez llegué hasta el borde, y el borde se vuelve más claro que la parte central. <...> Me di cuenta de que había hecho una declaración que me estaba afectando y que era, supongo, el comienzo de mi vida actual, porque a partir de entonces tuve que abandonar toda relación con la naturaleza (Newman 2006, 304).

Según Newman, abstracciones como las de Kandinsky, por ejemplo, siguen aludiendo a la naturaleza, mientras que las suyas carecen de cualquier referencia a algo que pueda considerarse una “atmósfera

⁸ Ese año fue particularmente productivo para Newman, pues marcó un giro decisivo en la dirección de su pensamiento –plasmado en manifiestos como “El nuevo sentido del destino” y “Lo sublime es ahora”-, y porque también dio a conocer *Onement I*, la pintura inaugural de su período de madurez artística. En “El nuevo sentido del destino” afirmaba: “nosotros como artistas <americanos> paradójicamente podemos rechazar la forma griega –ya no creemos en su belleza- aunque aceptemos la literatura griega, que a través de su inequívoca preocupación por la tragedia sigue siendo la fuente del arte” (Newman 2006, 212).

⁹ El fracaso del arte europeo en lograr una pintura sublime, según Newman, se debe a que, desde sus inicios, se encuentra atado al ideal de belleza y perfección de los griegos. Por esto, tal vez con alguna excepción en el gótico y el barroco, y en las esculturas de Miguel Ángel –no así en los pintores de la época-, el fracaso alcanzaría tanto a los precursores de las vanguardias modernas como a los máximos exponentes de las mismas. Entre otros, Newman analiza, y luego critica, a Cézanne, Kandinsky, Picasso, Miró, Mondrian, y De Chirico. Todos ellos, en última instancia, lejos de negar completamente cualquier referencia a lo natural o la naturaleza, terminaban por afirmar que estaban representando la naturaleza más auténtica: la de las leyes matemáticas -o algún otro tipo de sensación con aspiraciones de perfección [Cf., “Respuesta a Clement Greenberg” (1947), y “El nuevo sentido del destino” (1948)].

natural”. Su búsqueda y su intención van por otro lado: “Una cosa que busco en la pintura es que le dé al hombre una sensación de lugar: que sepa que esté ahí, y así sea consciente de sí mismo” (Newman 2006, 306). Es decir, procura que el espectador, parado frente a la pintura, tome conciencia de su propia escala y de estar ahí.

En la misma entrevista también afirmaba:

En los títulos trato de evocar el conjunto de emociones que sentía: por ejemplo, con una de las pinturas, que llamo *Vir Heroicus Sublimis*, ese hombre puede ser o es sublime en relación a su sensación de ser consciente. <...> Con el título intento crear una metáfora que se corresponda en cierto modo con el sentimiento que creo que hay en ellas y su significado (Newman 2006, 307-8).

El título alude a un contenido emocional, y al mismo tiempo pretende ser clave para que otros lo descifren. No obstante, aclara Newman, “las pinturas deberían provocar su efecto en función de su emoción sin el título” (*Ibidem*). La emoción, la conciencia de sí mismo, y la sensación de espacio, se encuentran estrechamente relacionadas con la cuestión de la escala. El tamaño de algunas de sus obras es realmente importante, como en el caso de *Vir Heroicus Sublimis*, de 1950-1951, que mide 242 centímetros de alto por 542 centímetros de ancho; es una gran tela pintada de rojo, atravesada por dos líneas verticales, una blanca (en la mitad izquierda) y la otra negra (en la mitad derecha).

Sin embargo, con el tamaño no basta, la escala implica algo más que grandes medidas. La escala “es algo que se siente”, decía Newman en una entrevista posterior –de 1966–, “la escala de una pintura al final depende del sentido espacial del artista, y de cuánto logre uno separar la pintura de la sensación del entorno. <...> Espero que mi obra esté libre del entorno” (Newman 2006, 323). La sensación de espacio a la que hace referencia sería la misma que se presenta ante una playa, o sobre una meseta o en la tundra, “donde la sensación de espacio se extiende a los cuatro horizontes”. Newman insiste en que el propósito principal de sus obras es el de despertar en el espectador la conciencia de sí mismo, de su escala ante el tamaño de la pintura. Esta pretensión también es central para Danto, es crucial para su propia interpretación de cuáles son las características de los cuadros de Newman que contribuyen al significado de la obra.

Por eso Danto se detiene en ese rasgo puntual, advirtiendo que las creaciones de Newman deben sortear algunos obstáculos vinculados con

la cuestión del tamaño y la escala. Según Danto: “las reproducciones en catálogo de sus pinturas más representativas no pueden mostrar su tamaño ni, por tanto, su sublimidad. Es necesario estar frente a ellas y, de hecho, bastante cerca de ellas, para sentirla” (Danto 2005a, 217). De esa manera, y en coincidencia con lo expresado por Newman, Danto admite que para experimentar la sublimidad del arte abstracto contemporáneo es preciso que el espectador se ubique frente a las obras, es necesario que las tenga presente y a corta distancia. Sin embargo, no sería eso lo que las hace propiamente sublimes. La sublimidad de estas producciones estaría más bien vinculada con la ruptura que producen respecto a la figuración a la que estaba atado el arte dieciochesco. En torno a esto, Danto sostiene que, a diferencia de las expresiones artísticas estrictamente figurativas que limitaban la perspectiva de Burke o Kant, el arte del siglo XX abrió las puertas a las creaciones “anicónicas”; esto es, pinturas sin imágenes.¹⁰ Es decir, mientras el arte figurativo era incapaz de presentar en imágenes el contenido de lo sublime, las creaciones abstractas, despojadas de toda referencialidad a lo visible, alcanzarían ese cometido.

En el siglo XVIII, afirma Danto,

cuadros que no fueran imágenes hubieran sido una contradicción en los términos. A la hora de la verdad, esto imposibilitaba la realización de cuadros que fueran sublimes. Pero la modernidad inauguró la posibilidad de una pintura anicónica y, de algún modo, esto viabilizó la sublimidad como estética factible. Como dijo Newman, «lo sublime es ahora» (*Ibid.*, 219-20).

En consecuencia, y coincidiendo nuevamente con Newman, Danto sostiene que lo sublime recién se hizo expresable pictóricamente cuando la obra dejó de ser una imagen para ser simplemente una pintura, un cuadro, ayuno de toda referencia a un objeto natural reconocible. Danto entiende que la principal intención de Newman, en *Onement I*, no es presentar una pintura cuyo tema sea la propia pintura; sino que “el cuadro trata de algo que puede decirse pero no mostrarse, al menos no

¹⁰ Sólo en ese contexto puede entenderse la perturbadora afirmación de Danto sobre uno de los principales teóricos de lo sublime del siglo XVIII; a saber: “Kant no debió conocer ningún ejemplo de sublimidad en Königsberg ni tampoco, si tenemos en cuenta el modelo renacentista con el que trabajaba, hubiera podido conocerlo, aunque aquí se impone una distinción. En cierto aspecto debiera haber sido capaz de imaginar algo que cuando menos optase a la candidatura de sublime; en otro aspecto, no. No podría haber imaginado como arte la clase de pinturas que realizaron Newman y Motherwell. La posición que ocupaba en la historia del arte limitó de forma estricta su imaginación” (Danto 2005a, 214-5).

por medio de imágenes” (*Ibíd.*, 220). Así, la pintura abstracta dio lugar a la posibilidad de presentar un contenido más allá del límite de las imágenes. En Newman, según Danto, “la escala del cuadro tiene como meta inducir en el espectador cierta conciencia de sí mismo: de ahí su status de sublimidad. <...> Lo que Newman quería infundir mediante cuadros como *Vir Heroicus Sublimis* es el asombro y la veneración por nosotros mismos tal y como somos ahora” (*Ibíd.*, 221-2). La experiencia de la conciencia de uno mismo y de estar situado allí y ser conscientes de ello eclipsa cualquier otro objeto de asombro. Esa es la interpretación que ofrece Danto sobre las obras de Newman; *i.e.*: ese es el significado que encuentra en ellas y esas son las características que él considera tributarias del sentido que las obras quieren transmitir.

4- Consideraciones finales

En principio, sobre la interpretación ofrecida por Danto, conviene decir que no es en absoluto forzada. Todas las características físicas que Danto recupera de las pinturas de Newman apuntan claramente a lo sublime: la escala, los títulos, la abstracción de imágenes y la monocromía casi absoluta, su ataque a la belleza y sus escritos marcando el triunfo sobre toda la historia del arte, dan cuenta de ello. Por otro lado, también el significado que Danto enlaza con ese cuerpo material se corresponde con las intenciones explícitas de Newman. Sin embargo, quisiera cuestionar la efectividad de las obras de Newman para producir una experiencia completa de la sublimidad en los espectadores; es decir, no es tan claro que sus producciones, con todas esas características apuntando a lo sublime, provoquen la respuesta y las reflexiones que se esperan para el caso. Para decirlo en términos de Danto, creo que la pretendida sublimidad del objeto es insuficiente para determinar que la obra también lo sea.

Según Danto, los rasgos pragmáticos se incorporan a las obras de arte para revestir su contenido y colaborar en la comprensión del pensamiento que el artista quiere transmitir. La modulación a partir de esos rasgos será acertada toda vez que los espectadores reaccionen del modo esperado, experimentando ciertas emociones y sentimientos frente a las obras. Si la respuesta del público es acorde a la idea que el artista quiere transmitir, entonces queda demostrado que el rasgo ya no sólo “reviste” la obra, sino que ha pasado a formar parte integral de su significado. Precisamente, mi crítica apunta a esta exigencia crucial en la teoría de Danto, que no sólo cabe para lo bello o lo sublime, sino que se extiende a todo rasgo pragmático y toda buena modulación del arte en

general. A mi juicio, el cuerpo material de las producciones de Newman no alcanza para provocar una respuesta acorde al significado propuesto.

Creo que el punto en cuestión puede apreciarse con mayor claridad si volvemos al análisis que hace Danto de su propia respuesta afectiva frente a las obras de Motherwell. Danto confiesa que, al ver por primera vez las *Elegías*, tuvo esa clase de experiencia que permite enlazar de un modo magistral lo material a lo intelectual: su belleza hizo que se detuviera ante ellas, su estado de ánimo se vio afectado, y eso luego le permitió reflexionar y captar el pensamiento del autor. Para el caso de lo sublime, una señal de que nos encontramos ante algo de esa magnitud, sería la de experimentar una especie de “desvanecimiento”. Danto entiende que una obra sublime debería maravillarnos y extasiarnos; debería provocarnos sensaciones de asombro y veneración. Considero que, ante las pinturas anicónicas de Newman, es muy difícil mantener esta exigencia. Claramente, todas sus características físicas refieren a lo sublime, pero pongo en duda que provoquen una experiencia de la sublimidad en los espectadores. Me cuesta pensar en alguien que permanezca extático frente a esas pinturas, que se maraville o entusiasme, o al menos que logre asombrarse sincera y profundamente. Si tal cosa sucede, creo que sería más bien un mérito de la interpretación de Danto que un efecto de las propias obras. Más aún, sin la hipótesis de Danto, que asigna un significado específico a esas producciones, difícilmente salgamos de la mera curiosidad cargada de cierta extrañeza.

Por lo anterior, podría decirse que Newman incurre en una suerte de “sublimamiento”, similar al “embellecimiento” que denuncia Danto, pero ahora como una falsificación de lo sublime. Newman pone un énfasis excesivo en los aspectos exteriores de sus obras, tanto en las propias pinturas como en los manifiestos que hablan de ellas, desatendiendo en gran medida a las reacciones que provocan en los espectadores. En tal sentido, considero que la interpretación ofrecida por Danto de las producciones de Newman acentúa ese énfasis en la apariencia de los objetos, volviendo a relegar a un plano secundario la dimensión afectiva y las respuestas del público ante el significado que se les adscribe. En definitiva, la interpretación de Danto no hace más que reafirmar y consolidar las pretensiones del artista antes que recuperar las experiencias reales y efectivas que sus obras producen. Entiendo que esto entra en conflicto con sus propias ideas de por qué el arte, aún en la era posthistórica, sigue siendo importante para nuestras vidas. Danto sostiene que el arte es crucial para la vida porque provoca sentimientos que nos mueven a actuar; porque suscita emociones que nos involucran en lo que

el arte representa. Es cierto que el significado es el elemento orgánico de las obras, es lo que les da vida, pero esa vitalidad sólo se plasma en el sentido contrario, cuando los espectadores se sienten implicados y motivados por el pensamiento que la obra quiere transmitir. En este aspecto creo que Danto sobrevalora el logro de Newman, y profundiza el sublimamiento, porque descuida el análisis de los efectos sobre el espectador para subrayar casi exclusivamente los atributos materiales del objeto propuesto como obra.

Pero además, esa manera de sobreestimar el aspecto físico de las obras de Newman en particular, presupone una especie de abuso de lo sublime en general, depreciando y minusvalorando sus alcances como experiencia transformadora.¹¹ En la era histórica, lo sublime se asociaba a experiencias de éxtasis y elevación espiritual, capaces de marcar un quiebre en la vida de las personas. Es cierto que, en la era posthistórica del arte, ya no tenemos la obligación de exigir que lo sublime siga aspirando a ello. Pero también es cierto que no deberíamos conformarnos sólo con el consuelo y el alivio que nos procura la belleza. Si una obra bella y bien modulada puede rebajar nuestro dolor moral para liberarnos en algún sentido, quizá una obra sublime pueda permitirnos hacerle frente a la vida cuando la angustia se apodera de nosotros y la belleza puede resultar desacertada u ofensiva incluso. Lo sublime aparece allí donde la belleza muestra sus limitaciones, haciéndonos reflexionar sobre nuestro valor y dignidad como personas, aun cuando todos los principios morales están siendo amenazados y la vida se ha vuelto insoportable.

Por lo anterior, considero que debería recuperarse una concepción más integral de lo sublime para el arte, como una experiencia que hace foco en la respuesta afectiva de los espectadores. En ese marco, los rasgos físicos del objeto material propuesto como obra tienen un valor, pero restringido, sólo resultan importantes si contribuyen a experimentar la obra como sublime. Esta es una exigencia clave en la teoría de Danto, aunque tiende a desdibujarse cuando analiza las producciones de Newman. Entiendo que ese es el principal problema de la interpretación de Danto, que eso presupone una devaluación de la experiencia de lo

¹¹ En un nivel más profundo, la crítica afectaría dos cuestiones centrales de la teoría de Danto, pues mostraría que los rasgos pragmáticos deberían ser sustanciales para su definición de arte, porque en definitiva de ellos depende tanto la interpretación del crítico como la adecuada recepción del significado correcto por parte del espectador; y, a la vez, mostraría que el modelo de los significados encarnados, para casos como el de lo sublime, puede ser limitado y falible. Sin embargo, no me detendré sobre esto en el presente trabajo.

sublime, y que no deberíamos aceptar esa depreciación. Por el contrario, estoy convencido de que aún hoy, en tiempos del pluralismo radical, podemos reclamar un espacio para lo sublime en el arte, y en la vida, sin amenazar el lugar que la belleza se ha ganado con justeza.

En el arte, recurrir a lo sublime sigue teniendo sentido toda vez que se pretenda provocar sentimientos de conmoción en los espectadores, emociones que motiven profundas reflexiones sobre la propia dignidad y trascendencia. En la vida, podemos pensar en lo sublime como una experiencia transformadora que pone nuestra existencia en perspectiva, como una forma de conectar de un modo más directo e inmediato nuestras inquietudes estéticas con los valores y principios morales que nos animan. Por último, debo confesar que esta idea surge de la propia interpretación que hace Danto de las obras de Newman, pues la maravilla de la autoconciencia es algo que no puede suscitar la belleza, ni en el arte ni en la vida en general. La autoconciencia y la certeza de nuestra propia finitud, y de nuestras limitaciones frente a los obstáculos que nos plantea la existencia, sólo tiene sentido en un desafío como el planteado por la búsqueda de lo sublime.

Bibliografía:

- Burke, E. (1987), *Indagación Filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, traducción, introducción y notas de Menene Gras Balaguer, Madrid, Tecnos.
- Danto, A. (1964), “The Artworld”, en *Journal of Philosophy*, Vol. 61, nº 19, pp. 571-584.
- Danto, A. (1965), *Analytical Philosophy of History*, Nueva York, Cambridge University Press.
- Danto, A. (1999), “La alegría de vivir después del fin del arte”, en *Entrevistas de fin de siglo*, por Clio E. Bugel, IPS (Inter Press Service), 23 de diciembre de 1999.
- Danto, A. (2001), “The Abuse of Beauty”, en *The Carus Lectures*, Atlanta, December 28-30.
- Danto, A. (2004), *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte* (1981), traducción de Ángel y Aurora Mollá Román, Bs. As., Paidós.
- Danto, A. (2005a), *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte* (2003), traducción de Carlos Roche, Bs. As., Paidós.

- Danto, A. (2005b), “Embodiment, Art History, Theodicy, and the Abuse of Beauty: A Response to My Critics”, en *Inquiry*, Vol. 48, No. 2, 189–200, April 2005.
- Danto, A. (2005c), “Barnett Newman and the Heroic Sublime”, en *Unnatural Wonders. Essays from the Gap Between Art and Life*, Nueva York, Columbia University Press, pp. 188-196.
- Danto, A. (2006), *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia* (1997), traducción de Elena Neerman, Bs. As., Paidós.
- Danto, A. (2007), “Embodied Meanings, Isotypes, and Aesthetical Ideas”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65/1, pp. 121-129.
- Danto, A. y Kuspit, D. (2008), “Interviews on Contemporary Art and Art Criticism”, por Anna Maria Guasch, en *Journal of the Institute of Art History*, Slovak Academy of Sciences N° 41, 2008, 1, pp. 137-146.
- Kant, I. (1991), *Crítica de la facultad de juzgar*, traducción, introducción, notas e índices de Pablo Oyarzún, Caracas, Monte Avila Editores.
- Newman, B.B. (2006), *Escritos escogidos y entrevistas*, traducción de Miguel Ángel Coll Rodríguez, Madrid, Síntesis.
- Rollins, M. (Ed.) (1993), *Danto and His Critics*, Cambridge, Massachusetts, Blackwell.
- Scheck, D. (2012), “El espectador y lo sublime: condiciones estéticas y exigencias éticas en Addison, Burke y Kant”, en *Boletín de Estética*, N° 22, pp. 35-71.
- Scheck, D. (2013), “Lo sublime y la reunificación del sujeto a partir del sentimiento: la estética más allá de las restricciones de lo bello”, en *Signos Filosóficos*, N° 29, UAM, México.

Recibido el 10 de octubre de 2014; aceptado el 23 de julio de 2015.