

[pp. 47-64]

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2024.i24.04>

DE LA APERCEPCIÓN DE SANTAYANA A LA INTERPRETACIÓN DE DANTO. EL NUEVO ROL DEL ESPECTADOR EN EL ARTE POSMODERNO

FROM THE APERCEPTION OF SANTAYANA TO THE INTERPRETATION OF DANTO. THE NEW ROLE OF THE SPECTATOR IN POSTMODERN ART

Daniel Sánchez Requejo

Universidad de León

Resumen

La relación tradicional que el espectador artístico había mantenido con las obras de arte a lo largo de la historia sufrió profundos cambios con la llegada del arte moderno. La progresiva valoración del apartado conceptual y filosófico que se da con las primeras vanguardias – y, en mayor medida, con las manifestaciones artísticas a partir de 1960 – convirtieron a este espectador en un sujeto activo en la construcción de los significados de la obra de arte. Esta cuestión despertó el interés de algunos pensadores como el filósofo español George Santayana, quien propuso el concepto de la “apercepción” para explicar, en cierto modo, la capacidad del sujeto para completar formas y significados – naturales y artísticos – que le son presentados de manera incompleta o ambigua. Tiempo después, el filósofo y crítico de arte estadounidense Arthur Danto desarrolló toda una teoría en

torno a la interpretación artística como proceso ontológico por el cual el espectador asume el papel de “co-artista” en la creación de las obras de arte y sus significados. Esta investigación propone un estudio relacional de ambos autores para así explicar el nuevo rol activo del espectador en el arte posmoderno.

Palabras clave: Arthur Danto; Apercepción; Arte posmoderno; Espectador; George Santayana; Filosofía del arte.

Abstract

The traditional relationship that the artistic spectator had maintained with works of art throughout history underwent profound changes with the arrival of modern art. The progressive appreciation of the conceptual and philosophical section that occurs with the first avant-garde movements – and, to a greater extent, with artistic manifestations from 1960 onwards – turned this spectator into an active subject in the construction of the meanings of the work of art. This question aroused the interest of some thinkers such as the Spanish philosopher George Santayana, who proposed the concept of “apperception” to explain, in a certain way, the subject’s ability to complete forms and meanings – natural and artistic – that are presented to him in an incomplete or ambiguous way. Some time later, the American philosopher and art critic Arthur Danto developed a whole theory around artistic interpretation as an ontological process by which the viewer assumes the role of “co-artist” in the creation of works of art and their meanings. This research proposes a relational study of both authors in order to explain the new active role of the spectator in postmodern art.

Keywords: Arthur Danto; Aperception; George Santayana; Philosophy of Art; Postmodern Art; Viewer.

INTRODUCCIÓN: LA RELACIÓN ENTRE LA OBRA DE ARTE Y EL ESPECTADOR

Marcel Duchamp, ese artista que cometió la osadía de presentar un urinario común como obra de arte titulada *Fountain* en el *Salon des Artistes Indépendants* parisino, en 1917, se refirió a la creación artística en los siguientes términos: “el acto creativo no es desempeñado por el artista solamente; el espectador lleva la obra al contacto con el mundo exterior por medio del desciframiento y la interpretación de sus cualidades internas y así agrega su contribución al acto creativo”¹. Varias décadas antes, Friedrich Nietzsche ya había sugerido la posible transmutación del espectador en co-artista, exaltando el valor de lo incompleto como llamamiento al intelecto del receptor: “cuanto

1. Marcel Duchamp. “The Creative Act”, *Art News*, vol. 56, núm. 4 (1957): 29.

más se deja que hacer al espectador, más se excita en triunfar el mismo del obstáculo que hasta entonces se oponía al desenvolvimiento completo de la idea”². Estos planteamientos fueron posibles gracias a un proceso “subjetivador” en el que el arte se ve inmerso desde el surgimiento de la estética kantiana e idealista. En dicho proceso, el aspecto objetual de las obras de arte ve mermada su importancia frente al creciente interés que suscitan los sujetos implicados en el fenómeno artístico: artista y espectador. El papel del espectador es revalorizado hasta tal punto que personajes como Nietzsche o Duchamp poco menos que lo sitúan al mismo nivel que el artista. Sin embargo, ¿hasta qué punto es esto posible?

Wladyslaw Tataskiewick, en una de sus obras, propone una estructuración de la historia de la estética en torno a diferentes conceptos, tales como el arte, la belleza, la forma o la mimesis³. Siguiendo la línea del filósofo e historiador polaco, y con el fin de ofrecer una breve fundamentación teórico-histórica de la relación entre la obra de arte y el espectador, se proponen a continuación una serie de términos que han fundamentado, a lo largo del tiempo, buena parte de dicha relación. En primer lugar, remontándonos a los orígenes de las reflexiones filosóficas sobre el arte, marcadas por conceptos como *tekné* o mimesis, se estableció una relación que podemos calificar como técnico-imitativa, en la cual la obra de arte era admirada y valorada en tanto a la habilidad del artista para asemejar sus representaciones a la realidad. En segundo lugar, la capacidad artística para relacionarse con el mundo divino acabó otorgando a las obras de arte un papel sentimental, religioso o moral que interpelaba directamente al interior del espectador mediante sus formas y significados y lo vinculaba a esa esfera sobrenatural. En tercer lugar, la experiencia estética se constituye como el fenómeno que ha gozado de mayor preponderancia en las relaciones entre el arte y los seres humanos. Tales experiencias se producen gracias a la capacidad de las obras de arte para portar en sus formas categorías estéticas como la belleza, lo sublime, lo grotesco, lo terrorífico, etc. En cuarto lugar, algunos autores descubrieron en las creaciones artísticas una cualidad ficcional que permitía a sus receptores evadirse del mundo real y trasladarse a otros mundos mediante su contemplación o experiencia sensorial. Por último, a lo largo de toda la historia, los artistas han tratado de presentar en las obras de arte ideas o significados más o menos ocultos lanzados a unos espectadores cuya labor es la de descifrarlos, interpretarlos y comprenderlos.

Estas relaciones, si bien no son excluyentes unas de las otras, sí que han gozado, cada una de ellas, de un momento en la historia o un estilo o lenguaje artístico en la que se han vuelto predominantes. Sin embargo, la aparición de obras como la anteriormente mencionada

2. Friedrich Nietzsche. *Humano, demasiado humano* (Méjico: Mexicanos Unidos, 1986), 165.

3. Wladyslaw Tataskiewick. *Historia de seis ideas estéticas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis y experiencia estética* (Madrid: Tecnos, 1976).

de Duchamp, ha incrementado en mayor medida esta última relación, en la cual el significado se erige como el elemento de mayor importancia artística, desbordando por completo a la forma. Si ese significado no es captado o comprendido por el espectador, la obra, de algún modo, fracasa. Ante las transformaciones ligadas al arte moderno, y frente a la aparición de obras de arte con formas sorprendentes e insospechadas (urinarios, lienzos monocromos, cajas de jabones industriales, etc.), el arte requiere de un nuevo tipo de espectador, un receptor activo dispuesto a enfrentarse ante estas nuevas obras, a interpretarlas y tratar de completar unos significados que ahora le son presentados de manera parcial, desafiante o ambigua⁴.

En esta tesitura, la labor de filósofos y críticos de arte de orientar a dichos receptores hacia las interpretaciones más acertadas y fundamentadas posibles de las obras se hace cada vez más necesaria. Este papel es asumido, entre otros, por Arthur C. Danto quien, bien desde su obra filosófica, bien desde sus críticas de arte, reconoce esta deriva artística y atribuye al espectador una labor activa en la construcción de los significados artísticos. Antes que él, otros pensadores habían tratado ya esta capacidad del espectador para completar formas y significados incompletos, ligados a la actividad artística. De entre todos ellos destaca uno de los nombres que mayor influencia probada y reconocida – aunque todavía pendiente de un análisis más profundo – ha tenido en la conformación del pensamiento dantiano, el del español George Santayana, quien propuso, en una de sus obras dedicadas a la reflexión estética, el concepto de la “apercepción” para tratar el tema que nos ocupa. Merece la pena detenerse en cómo pudo influir este concepto en la filosofía del arte de Danto o, más bien, cómo acabó derivando en el proceso interpretativo que el filósofo norteamericano asigna a todo espectador que se enfrenta a una obra de arte.

GEORGE SANTAYANA, EL SENTIDO DE LA BELLEZA Y LA APERCEPCIÓN

El arte no fue, en ningún caso, la principal preocupación filosófica de Santayana. Su pensamiento, tan profundo y sistemático como el de muchos de los grandes filósofos de la historia, aborda cuestiones relacionadas con el mundo, la experiencia, y la manera en la cual los seres humanos se relacionan con la realidad. A lo largo de su vida, que osciló entre su temprano traslado a Estados Unidos y sus viajes por Europa, Santayana fue conformando un sistema filosófico destinado a desbancar los postulados hegelianos en favor de una mezcolanza de posicionamientos racionalistas, naturalistas y pragmatistas⁵. *La vida de la razón*, una auténtica epopeya histórica del desarrollo del intelecto humano; *Los reinos del ser*, una de las estructuras ontológicas más interesantes y novedosas del

4. José Luis Molinuevo. *La experiencia estética moderna* (Madrid: Síntesis: 1998), 19.

5. Vicente Cervera Salinas y Antonio Lastra, eds. *Los reinos de Santayana* (Valencia: Universidad de Valencia, 2002), 51-54.

siglo XX o *El último puritano*, una novela filosófico-moral de innumerables significados de toda clase, son una buena muestra del enorme legado de este pensador. No obstante, toda persona tiene una historia, y esta historia, un comienzo. El de Santayana está, muy a su pesar, en la reflexión estética. Cuando, en 1896, necesitaba garantizar su posición y reconocimiento académico y docente en Harvard a través de la publicación de una obra teórica, varias voces le recomendaron que esta versase sobre el arte. En tanto que el interés de Santayana por el arte era prácticamente nulo – aunque irá creciendo con el paso de los años –, desvió la atención temática hacia la experiencia de la belleza⁶. *El sentido de la belleza* se convirtió, pues, en la carta de presentación de Santayana en Harvard y el panorama filosófico norteamericano del momento. A pesar de que, tiempo después, le reconociera al mismísimo Arthur Danto que su obra no era más que “un librucho infecto”⁷, sus ideas influyeron sobremanera en el pensamiento estético posterior, con una trascendencia reconocida, precisamente, por Danto.

La tesis general que envuelve toda la obra es la consideración de la belleza como una objetivación del placer que el sujeto lleva a cabo en su experiencia ante las cosas bellas, entre ellas las obras de arte. Esta objetivación supone la conversión de una sensación subjetiva, del receptor o espectador, como es el placer, en una cualidad del objeto en cuestión: la belleza⁸. De esta forma, Santayana se inserta en el progresivo interés estético hacia la experiencia del sujeto, lo cual le lleva a tratar otro tipo de cuestiones tales como la percepción de la forma y su belleza o la expresión. Esta deriva filosófica le lleva a plantear un concepto fundamental en sus tesis sobre la belleza de la forma: la apercepción del sujeto.

La forma, para Santayana, es la combinación oportuna y completa de una serie de elementos, cuya armonía o adecuación tiene la capacidad de generar la experiencia de la belleza en un sujeto⁹. Es a este receptor al que le corresponde la tarea o actividad mental

6. George Santayana. *El sentido de la belleza: un esbozo de la teoría estética* (Madrid, Tecnos: 1999), 10.

7. Arthur Danto. “Una visita a Santayana”, *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, núm. 70 (2006), 13. Arthur Danto realizó un viaje a Italia en el verano de 1950. Allí visitó a Santayana, quien residía en un convento de las Hermanas Azules. En este encuentro pudieron conservar sobre las opiniones artísticas de Santayana a propósito de *El sentido de la belleza*. El autor español manifestó su rechazo hacia esta obra al tratarse de un escrito realizado mucho antes de alcanzar su madurez filosófica. Es por ello que, para comprender realmente las nociones artísticas aceptadas por Santayana en su filosofía, resulta más provechoso consultar el volumen “La razón en el arte”, parte de su compendio *La vida de la razón*.

8. Laura Elizia Haubert. “Observações introdutórias sobre a natureza da beleza na filosofia de George Santayana”, *Griot: revista de filosofía*, vol. 29, núm. 1 (2021), 241.

9. Santayana, *El sentido de la belleza*, 81.

de sintetizar los diferentes elementos en una forma determinada: “Una percepción perfectamente simple, en la que no hubiera la menor conciencia de distinción y relación de partes, no sería una percepción de partes; sería una sensación”¹⁰. La sensación, diríamos, es la relación más simple y primaria que un sujeto tiene para con el mundo, experimentado en función de sus elementos individuales. La siguiente fase conlleva, entonces, la elaboración mental de las formas. Si aplicamos dichas ideas al arte, las grandes pinturas de la historia, en un nivel perceptivo básico, no son más que diferentes trazos, líneas, pinceladas y colores. No obstante, es nuestra capacidad aperceptiva la que nos permite organizar dichos elementos en formas susceptibles de ser experimentadas como bellas.

Para el espectador artístico, este proceso mental del establecimiento de la forma no había supuesto un gran reto perceptivo mientras el arte se acogía al paradigma mimético, rigiéndose por su parecido a la naturaleza. Esta relación de semejanza entre la obra de arte y su referente real, la cual facilitaba la percepción formal y bella de las manifestaciones artísticas, comenzó a verse tambaleada con la llegada del arte moderno. De las escenas religiosas de Rafael, los retratos de Rembrandt o los paisajes de Friedrich, se pasaba a obras completamente nuevas como los *ready-mades* duchampianos, la pintura abstracta o el arte conceptual. Este proceso supone, por un lado, la tesis adelantada por Hegel de la progresiva desmaterialización del arte hacia la preponderancia de los significados sobre sus formas¹¹ y, por otro lado, el cuestionamiento de la idea tradicional de belleza artística y sus lazos con la habilidad mimética. Aparecen nuevas formas artísticas que, en muchos casos, tienen una naturaleza ambigua o incompleta.

Es entonces, con el sujeto enfrentándose a estas formas abstractas o fragmentadas, cuando la percepción se vuelve insuficiente y deja paso a la apercepción, una actividad mental e intelectual en la cual participan las experiencias, ideas y conocimientos del sujeto para completar, experimentar y comprender unas formas que, por sí mismas, carecen de unidad y significado completo: “Es el libre ejercicio de la apercepción lo que confiere un interés tan peculiar a los objetos indeterminados, a lo vago, lo incoherente,

10. Santayana, *El sentido de la belleza*, 90.

11. Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Lecciones sobre la estética* (Madrid: Mestas, 2003). Hegel propone una periodización de la historia del arte acorde al despliegue progresivo del Absoluto en sus diversas manifestaciones, las cuales se adecúan a este concepto a medida que van liberándose de la materia. El arte comenzó con un período simbólico, ligado a la arquitectura, en el que las formas y los materiales todavía ocultan u oscurecen en gran medida la idea y el Absoluto. El período clásico posterior, asociado a la escultura, logró un equilibrio armónico entre forma y materia como paso previo a un período romántico en el que la idea acabaría por desbordar las formas sensibles y materiales. Este arte romántico está vinculado a la pintura y la música, coronando un proceso en el que el arte va desmaterializándose hacia la expresión más pura del Absoluto que, no obstante, llega tan solo con la filosofía.

lo sugestivo, lo que se presta a interpretaciones varias”¹². Santayana explica este concepto, primeramente, aplicándolo al mundo de la naturaleza objetiva. Propone ejemplos como las nubes, cuyas formas, siempre accidentales y, en muchos casos, abstractas, carecen por sí mismas de toda aspiración estética. Sin embargo, el sujeto, haciendo uso de sus fuerzas aperceptivas, puede asignarle una u otra forma a la cual aplicar, posteriormente, cierta categoría que acaba por posibilitar la experiencia estética¹³. Algo similar ocurre con el paisaje natural, que siempre se presenta como referente indeterminado en tanto la variedad de los elementos que lo constituyen, pero que adquiere una forma en base a la libertad del sujeto de seleccionar, acentuar o agrupar dichos elementos¹⁴. En ambos casos, con las nubes y el paisaje, se lleva a cabo una reanimación del reconocimiento de la forma. Lo que en un primer momento se presenta como abstracto y ambiguo, el sujeto receptor lo acaba dotando de una forma aperceptiva. Ello provoca que cada sujeto, en función de sus diferentes conocimientos y experiencias, lleve a cabo reanimaciones dispares. Y es precisamente este aspecto el que nos conduce a la aplicación de la apercepción a la experiencia artística.

Ese doble proceso de desmaterialización y creciente relevancia del significado sobre la forma que la actividad artística experimenta desde el siglo XIX, exige, de manera colateral, el enriquecimiento de las fuerzas aperceptivas del público del arte para que sus manifestaciones triunfen o, por lo menos, sean comprendidas. Si bien Santayana remite en mayor medida a la forma y a la belleza – y no tanto al significado – cuando fundamenta el proceso aperceptivo, este acaba encontrando una notable aplicación en las nuevas derivas artísticas del siglo XX. El abandono definitivo del paradigma mimético artístico-natural, de la mano de fenómenos como la pintura abstracta, implicó de manera directa al espectador artístico y sus capacidades aperceptivas. Las formas abstractas y/o ambiguas que presentaban en sus obras artistas como Kandinsky, Magritte, el propio Duchamp, Miró o Pollock acabaron por exigir a un espectador activo en la experiencia del arte, dispuesto a esforzarse intelectualmente – y aperceptivamente – para reconocer formas y significados en las nuevas manifestaciones artísticas.

Santayana, sin embargo, se muestra un tanto escéptico con este nuevo rumbo que comienza a percibir en el arte ya en la temprana fecha de la publicación de *El sentido de la belleza*, mostrándose contrario a un arte de formas indeterminadas o incompletas, no tanto por su menor valor artístico, sino por el peligro que supone para un espectador

12. Santayana, *El sentido de la belleza*, 113.

13. Santayana, *El sentido de la belleza*, 102-103. Santayana explica cómo no aplicamos categorías estéticas (bello, feo sublime, grotesco) a las nubes en tanto fenómenos metereológicos, sino que lo hacemos a las formas aperceptivas que le asignamos (animales, objetos, seres, etc.).

14. Santayana, *El sentido de la belleza*, 115.

sin suficientes capacidades aperceptivas. Este nuevo arte, afirma Santayana, requiere de mentes activas y equipadas, de un talento aperceptivo sin el cual las obras pueden caer en saco roto y ser desestimadas¹⁵. Así, Santayana liga la indeterminación de las formas a la posible ausencia de belleza y valor cuando afirma que “la inestabilidad de la forma no puede representar ventaja alguna para una obra de arte; lo determinado conserva constantemente aquello que lo indeterminado logra alcanzar solo en los momentos en los que la imaginación del observador es especialmente propicia”¹⁶. Parece, más bien, que el autor español no rechaza este tipo de arte ambiguo formalmente de una manera radical, sino que, más bien, se reafirma en su sospecha de que tan solo las mentes más preparadas, dotadas de unas fuerzas aperceptivas desarrolladas, serían capaces de reconocer tal arte y apreciar su belleza. No obstante, este escepticismo que muestra Santayana en sus inicios como filósofo hacia el arte de su momento irán variando con el paso de los años y con una madurez intelectual cada vez mayor que le permitirá abordar esta cuestión desde nuevas posturas¹⁷.

La apercepción se convierte, así, en el fenómeno que otorga al sujeto un papel protagonista o predominante en la comprensión y representación simbólica de la realidad¹⁸. Del talento y bagaje aperceptivo depende, no tanto el mundo, sino la imagen simbólica que nos hacemos de él. Este proceso es aplicable a la experiencia artística, al igual que a la

15 Santayana, *El sentido de la belleza*, 121-123.

16. Santayana, *El sentido de la belleza*, 123-124.

17. Esta desconfianza y “oposición” de Santayana con respecto a las nuevas manifestaciones artísticas de finales del siglo XIX se irá suavizando con el tiempo y con la llegada de los movimientos de vanguardia. Llegados a este punto, destacan las opiniones contrastadas de dos destacados investigadores. Por una parte, Krzysztof Piotr Skowroński, en su ensayo “Santayana and the Avant-garde: Visual Arts in the. Context of Democracy, Norms, Liberty, and Social Progress”, asume una posición mayormente conservadora del pensador español con respecto al arte por medio del rechazo frontal a las nuevas tendencias, incapaces de expresar la verdad con respecto al mundo y al universo. La opinión contraria es la que, con buen criterio, argumenta Manuel Ruiz Zamora en su trabajo “Santayana y las vanguardias”. Apoyándose en ensayos publicados por Santayana en una etapa más madura de su pensamiento, como son “Penitent Art” (1922) y “An Aesthetic Soviet” (1927), defiende el hecho de que este autor fue suavizando su opinión hacia manifestaciones vanguardistas como el cubismo o los ballets rusos. Por el contrario, Santayana, lejos de censurar este nuevo arte, aceptaría en parte su nacimiento acorde a la libertad de la que goza el artista, reconociendo su carácter “indefenso” para el progreso racional de la humanidad, que es el tema que verdaderamente ocupa a Santayana.

18. John Dewey remite a Santayana en su obra *Art as experience* y explica esta idea por la cual el autor español trataba de defender el hecho de que las imágenes no caen en el cerebro de un sujeto de manera pasiva, sino como semillas que van creciendo en valor y significación gracias a los procesos mentales humanos: John Dewey, *El arte como experiencia* (Barcelona: Paidós Estética, 2008), 177.

propia organización mecánica que llevamos a cabo ante la naturaleza exterior. Santayana concluye sus reflexiones en torno a la apercepción con un ejemplo más, quizás el que acabará encontrando una conexión más directa con el pensamiento de Arthur Danto. Afirma que el hecho de que la figura humana, cuyas formas apenas han cambiado en los últimos tiempos, haya contado con representaciones tan diversas, se debe, precisamente, a las transformaciones en nuestra manera de apercibirla¹⁹.

DANTO, EL ARTE POSMODERNO Y LA INTERPRETACIÓN

La obra filosófica de Arthur Danto atraviesa un primer momento correspondiente a sus tanteos por la filosofía analítica aplicada a diferentes ámbitos, pasando a una segunda etapa en la que acomete un importante giro de pensamiento hacia la reflexión artística. Danto, sin embargo, reconoció sus aspiraciones filosóficas de crear todo un sistema analítico en torno a la representación. Su modelo a seguir en este proyecto no fue otro que el mismo Santayana, cuya influencia en el autor norteamericano queda fuera de toda duda²⁰. Precisamente, la obra en la que Danto explica su proyecto analítico basado en el influjo de Santayana, *The Body: Body Problem*, es un compendio de ensayos destinados a ofrecer una explicación filosófica a la diversidad de representaciones del cuerpo humano en el arte y la cultura a lo largo de los tiempos, sin que este haya sufrido cambios fisionómicos sustanciales. Semejante cuestión fue planteada ya por Santayana en *El sentido de la belleza* a propósito de sus reflexiones en torno a la apercepción.

Al igual que Santayana había desarrollado filosóficamente el recorrido histórico de la razón y el intelecto humanos en *La vida de la razón*, Danto acomete una labor similar en lo que podríamos denominar, siguiendo las tesis de Nicolás Lavagnino, “La vida de la representación”. Ambos autores se posicionaron en torno a un conocimiento simbólico y representativo de la realidad por parte del ser humano. Santayana, mediante la actividad racional. Danto, definiendo al sujeto como “ens representans”, un sistema de

19. Santayana, *El sentido de la belleza*, 128.

20. Arthur Danto, *El cuerpo. El problema del cuerpo: selección de ensayos* (Madrid: Síntesis, 2003), 28. En esta obra, Danto reconoce la profunda admiración que profesó hacia *The Life of Reason*, obra publicada por Santayana entre 1905 y 1906 en la cual proponía una serie de reflexiones en torno a la razón aplicada al sentido común, la sociedad, el arte, la religión y la ciencia. Danto, inspirado por el autor español, trató en sus inicios de llevar a cabo una tarea similar, aplicando el proceso representativo a los ámbitos de la historia, el conocimiento, la acción, el arte y la filosofía misma. Los tres primeros campos quedaron cubiertos con las publicaciones de *Analytical Philosophy of History*, *Analytical Philosophy of Knowledge* y *Analytical Philosophy of Action*. Los dos últimos, a pesar de no contar con una obra específica como los anteriores, encontraron en *The Transfiguration of the Commonplace* y *The Body: Body Problem* las obras que culminaban este proyecto analítico.

representaciones mentales, visuales y verbales que organizan y estructuran el universo²¹. El pensador español, una vez alcanzada su madurez filosófica, definió el arte como una prueba inestimable de la capacidad representativa y simbólica humana, siendo sus manifestaciones un conjunto de huellas que el sujeto deja en el mundo mediante la transformación de los objetos y elementos acorde a sus necesidades espirituales²². Danto, por su parte, estudiará las obras de arte en tanto significados encarnados fruto de la labor creativa y expresiva de un artista y el consiguiente proceso interpretativo de un espectador.

Ya desde sus primeras publicaciones, Danto manifiesta una tendencia a reconocer la capacidad creadora de las interpretaciones que el sujeto realiza ante diferentes fenómenos de la realidad. En 1965, cuando presenta su pensamiento histórico en la obra *Analytical Philosophy of History*, reflexiona en torno a la verdadera labor de un historiador. Esta figura debe estudiar y relatar la historia acorde a un modelo narrativo, el cual se rige por un método que parte del estudio riguroso de las evidencias conceptuales relacionadas con un acontecimiento o una época histórica²³. No obstante, cualquier investigación de este calibre está condenada a toparse con lagunas o “vacíos” históricos, pues no siempre tales evidencias son capaces de cubrir por completo el objeto de estudio. Es entonces cuando el verdadero historiador debe recurrir a la imaginación histórica, esto es, a su bagaje cultural e intelectual, para llenar de la mejor manera tales lagunas²⁴. Semejante proceso se asemeja considerablemente al fenómeno aperceptivo ante las formas incompletas. Ello explica el hecho por el cual podremos toparnos con interpretaciones o narraciones muy diferentes de un mismo acontecimiento o período histórico.

Estas nociones extraídas de la vertiente historicista de Danto ya habían sido adelantadas, sucintamente, en el escrito filosófico con el que el autor estadounidense se presentó al mundo artístico: *The Artworld*, que vio la luz en 1964. En este breve texto, Danto ofrece su visión particular del funcionamiento del arte de su momento a propósito de su visita a una exposición de la *Stable Gallery* neoyorkina dedicada a Andy Warhol. La muestra expositiva, consistente en varias piezas escultóricas con formas de productos comerciales propios de la sociedad de consumo norteamericana, hizo a Danto reflexionar en torno

21. Nicolás Lavagnino, “*Ontological mislocations*, modos de conciencia e historia. Indiscernibles, desplazamiento y horizontes de posibilidad en la filosofía de Arthur Danto”, *Areté. Revista de Filosofía*, vol. 25, núm. 1 (2003), 86-87.

22. George Santayana. *La vida de la razón o fases del progreso humano* (Madrid: Tecnos, 2005), 335-336.

23. Arthur Danto, *Historia y Narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia* (Madrid: Síntesis, 1989), 69-73.

24. Danto, *Historia y Narración*, 58.

a la experiencia artística que tales piezas podían suscitar – o no – en el espectador²⁵. Danto concluyó que existía un “mundo del arte”, una atmósfera teórica conformada por diferentes conocimientos, experiencias e ideas sobre la actividad artística contemporánea e histórica, que se encargaba de condicionar la experiencia y la comprensión de la obra de arte por parte del espectador²⁶. A mayor conocimiento o familiarización para con ese “mundo del arte”, mayores posibilidades de poder asumir las nuevas formas artísticas tan novedosas y comprender los profundos significados que esconden: “Para ver algo como arte se requiere algo que el ojo no puede menospreciar: una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte: un mundo del arte”²⁷. Esta primera obra le sirve a Danto para presentar su postura más moderada de la participación efectiva del espectador en la obra de arte, por el momento tan solo en la comprensión de un significado creado por el artista. Con el tiempo, tal posicionamiento se radicalizaría hasta otorgarle un papel activo en la creación del significado mismo.

Hemos de esperar hasta el año 1981 para la presentación de una filosofía del arte de cierta profundidad y sistematicidad por parte de Danto. Esta llega con la publicación de *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. En ella esboza una primera aproximación a la definición de las obras de arte como significados encarnados, destacando la naturaleza metafórica de las mismas. Si bien la presentación formal del objeto artístico es la responsable de nuestra primera impresión sensitiva, el verdadero valor de la obra de arte, el culpable de que dicho objeto adquiera un status artístico, es el significado que encarna de una manera simbólica y metafórica²⁸. De esta forma, la obra adquiere cierto carácter críptico que requiere de la actividad intelectual de un espectador obligado a enfrentarse a la obra para desvelar su significado y reconocer, así, su metáfora y, consiguientemente, su artisticidad²⁹. Este proceso, huelga recordar, se vuelve cada vez más importante, a la par que complejo, a medida que el arte avanza por las intrincadas sendas creativas de la segunda mitad del siglo XX. Las obras de arte se iban presentando a través de formas cada vez más extrañas y ajenas al mundo del

25. *The Personality of an Artist* fue una exposición que la *Stable Gallery* dedicó a Andy Warhol entre el 21 de abril y el 9 de mayo de 1964. A lo largo de su itinerario se disponían varias esculturas del artista estadounidense que representaban, con un carácter más monumental, productos comerciales como tomates *Heinz*, sopas *Campbell*, cereales *Kellogg's* o cajas de jabón *Brillo*.

26. Arthur Danto, “The Artworld”, *Journal of Philosophy*, vol. 61, núm. 19 (1964), 579.

27. Danto, “The Artworld”, 580.

28. Gerard Vilar, “On Some Dissonances in A. C. Danto’s Art Criticism”, en *The Philosophy of Arthur C. Danto*, ed. Randall E. Auxier y Lewis Edwin Hahn (Chicago: Open Court, 2013), 147.

29. Arthur Danto, *La transfiguración del lugar común, una filosofía del arte* (Barcelona: Paidós, 2002), 250.

arte tradicional, y ello requería de un mayor esfuerzo intelectual para comprenderlas y valorarlas. Paulatinamente, la deriva artística estaba exigiendo lo que Santayana habría denominado, en su jerga, un enriquecimiento de las fuerzas aperceptivas del sujeto. Danto llama a este proceso, atribuido al espectador, “interpretación”, y le otorga un papel capital en el reconocimiento o *status artístico* de la obra.

Santayana hablaba de la apercepción en términos de la capacidad subjetiva para completar formas inconclusas o, también, para conformar una teoría, un significado, ante aspectos abstractos o indefinidos que se nos presentan a la mera percepción. Danto, por su parte, aplica el planteamiento general de Santayana a la obra de arte. En un momento en el que cualquier objeto o forma de la realidad podría ser una manifestación artística, el espectador se convierte en el verdadero juez ontológico del arte, y lo hace mediante un proceso que incluye las fases de identificación e interpretación³⁰. Santayana ofrecía el ejemplo de las nubes, en el que la identificación de un mero fenómeno meteorológico como una forma animal, humana, etc., permitía la posibilidad de, sobre esta identificación, emitir juicios, por ejemplo, estéticos. Para Danto, ocurre algo similar en el proceso de interpretación de una obra de arte.

Para que *Fountain*, de Marcel Duchamp, sea comprendida en tanto que obra de arte, necesita, en un primer momento, de una identificación artística. Si este mismo objeto lo percibimos cualquier otro lugar, difícilmente podremos identificarlo como una obra de arte. Por el contrario, el hecho de que esté ubicado en un espacio museístico, que cuente con un título, incluso con un pedestal o una torpe inscripción – R. Mutt, 1917 –, fomenta dicha identificación artística. Vemos el urinario como una obra de arte modificando la realidad ontológica y categórica del objeto en cuestión, de una manera parcialmente similar a como asignamos a una nube la forma de un ser o elemento de la realidad. No obstante, si nos atenemos a la teoría de Danto – no tanto en sus primeros escritos, sino más bien cuando esta alcanza cierta madurez y legitimación –, el *status ontológico* artístico no es adquirido por el objeto hasta que se le asigne un significado que tan solo puede concretarse mediante la labor interpretativa de un espectador intelectualmente dispuesto y despierto³¹.

El segundo paso en este proceso lo constituye la interpretación superficial, es decir, aquella que pretende adivinar el significado intencional primario que el artista ha tratado de plasmar en la obra. En el caso de *Fountain*, y teniendo en cuenta los vínculos duchampianos con Dadá, así como la referencia que supone su producción artística anterior, podríamos

30. Adryan Fabrizio Pineda Repizzo, “De la mera cosa al significado de la obra de arte en la filosofía de Arthur Danto”, *Universitas Philosophica* 58, no. 29 (2009), 280.

31. Arthur Danto, *Más allá de la Caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica* (Madrid: Akal, 2003), 52-53.

ofrecer una primera interpretación que atribuye al objeto un significado de burla, una imagen de lo absurdo y sinsentido que supone incluir un urinario en el mundo del arte. Sin embargo – y es aquí donde aparece un fenómeno de herencia aperceptiva –, el arte moderno está repleto de artistas que nos presentan unas obras cuyas formas dificultan nuestra interpretación superficial. Juegan con la ambigüedad, la sorpresa y casi la provocación, sin ofrecer pistas para adivinar sus intenciones semánticas. En el momento en el que tan solo contamos con una interpretación superficial mínima o difusa – o cuando aspiramos a lograr una comprensión más completa de la obra –, entra en juego el fenómeno que Danto llama “interpretación profunda”.

Este segundo nivel interpretativo ofrece una complejidad hermenéutica mayor, a pesar de su relación con el proceso anterior superficial³². Se abandona la preminencia de la atención al agente o creador de la obra y la responsabilidad semántica pasa al sujeto receptor de la misma en lo que supone un traslado de la asignación del significado desde el artista hacia el espectador. Entran en juego los diferentes conocimientos, experiencias y teorías de este último, quien debe realizar un esfuerzo intelectual por situar la obra en su mundo del arte para así atribuirle un significado. Así, esta atribución semántica se halla inevitablemente determinada por los condicionamientos contextuales de cada espectador, eliminando la posibilidad de un ojo inocente para el arte: “Si es una obra de arte, no hay una forma neutral de verla; y verla neutralmente no es verla como una obra de arte”³³. Corresponde, pues, a cada individuo la asignación de un significado para posibilitar el ascenso ontológico de un objeto a una obra de arte. La interpretación profunda de *Fountain* le otorgaría un lugar destacado en la historia del arte, suponiendo la eliminación del paradigma estético de la belleza en el arte, así como la introducción en sus espacios de objetos o elementos de la realidad cotidiana.

La interpretación se erige entonces como un bautismo para el objeto, al cual dotamos de una nueva existencia, en este caso artística. Danto aporta la siguiente formulación lógica: $I(o) = O$, en la que “ $I(o)$ ” se corresponde a la interpretación del objeto, y “ O ” a la obra de arte³⁴. Si Santayana hubiese requerido de un recurso similar, quizás hubiese planteado que $A(f) = F$, donde “ $A(f)$ ” se corresponde a la apercepción de una forma incompleta y “ F ” a la forma resultante del proceso aperceptivo.

32. Arthur Danto, “Deep interpretation”, *The Journal of Philosophy*, vol. 78, núm. 11 (1981). Danto desarrolla esta teoría de los dos niveles interpretativos en este escrito. Con posterioridad, autores como Peg Brand y Myles Brand han profundizado en sus tesis, explorando los vínculos existentes entre ambas fases de la interpretación. Peg Brand y Myles Brand, “Surface and Deep Interpretation”, en *Danto and his Critics* (2^a ed.) ed. Mark Rollins (Oxford: Wiley-Blackwell, 2012), 69-83.

33. Danto, *La transfiguración del lugar común*, 177.

34. Danto, *La transfiguración del lugar común*, 184.

Las teorías que explican ambas fórmulas ponen en relación directa la tesis de la apercepción de Santayana junto a la teoría de la interpretación dantiana. Mientras que Santayana asigna al sujeto la habilidad aperceptiva de reanimar el reconocimiento de una forma ambigua hacia su nueva existencia completa, Danto atribuye al espectador artístico la capacidad de modificar la realidad ontológica de un objeto. A través de una interpretación regida, como ocurría en la apercepción, por habilidades cognitivas y contextuales subjetivas, este espectador reanima la existencia de un mero objeto real, desde el aparato perceptivo humano, a la categoría o status de arte, gracias al fenómeno intelectual de la interpretación. Prácticamente lleva a cabo, si se permite la analogía religiosa, un milagro de transubstanciación similar al que se produce cuando el pan y el vino adquieren la categoría divina del cuerpo y la sangre de Cristo durante la Eucaristía, sin que estos elementos varíen en ningún caso su apariencia formal³⁵.

CONCLUSIONES

El profesor Puelles Romero, en uno de sus escritos de teoría estética, afirma lo siguiente en referencia al papel del espectador en las obras de arte de los últimos tiempos: “El espectador coge lo que le dan, y lo coge como su oscuridad le permite hacerlo, con plena impunidad y todo capricho, desde la posibilidad de dejarse llevar por las asociaciones de su imaginación”³⁶. Este nuevo rol del espectador artístico es el resultado del desarrollo de la subjetividad moderna y sus aplicaciones a la nueva experiencia estética. En tanto que se ha ido desplazando el interés por el mero objeto presentado como obra de arte, el significado o la idea que esta encarna se ha acabado por convertir, en muchos casos, en el centro de la reflexión filosófica sobre el arte. A medida que la encarnación sensible ha visto mermada su preeminencia con respecto a su valor semántico, los artistas se han sentido autorizados para apostar por formas incompletas, ambiguas y novedosas, reclamando la participación activa de un espectador obligado a interpretar o completar sus significados y mensajes.

Se trata de una de las consecuencias directas de la desmaterialización del arte planteada por Hegel, dando pie a dos lecturas o consecuencias enfrentadas. Por un lado, autores como Nietzsche o Danto defienden la riqueza de lo inacabado por su capacidad para estimular intelectualmente a un sujeto receptor que puede completar o enriquecer la

35. Algunos autores como Richard Shusterman (“Art as Religion: Transfigurations of Danto’s Dao”), Sicto J. Castro (“Transfiguration / Transubstantiation”), o Nemord Carrasco (“Andy Warhol: la teología del arte”) consideran este fenómeno de la transubstanciación más apropiado que del de la transfiguración para ilustrar el proceso creativo de artistas como Warhol al dotar de artisticidad a los objetos de la vida cotidiana.

36. Luis Puelles Romero, *Mirar al que mira: Teoría estética y sujeto espectador* (Madrid: Abada Editores, 2011, 10.

obra de arte gracias a su labor interpretativa. Por otro lado, Santayana realiza un elogio de las capacidades aperceptivas humanas aplicadas a la naturaleza, aunque sugiere su carácter inadecuado o peligroso para la actividad artística. Ambas posturas coinciden en la naturaleza subjetiva de este proceso de “completamiento”, condicionado por las características socioculturales, individuales y contextuales que determinan la acción de cada espectador³⁷. Santayana advierte, en su primera etapa de pensamiento, que una obra de arte incompleta o ambigua puede caer en la falta de sentido o, dentro de su noción estética del arte, podría implicar que un buen número de espectadores no tuviese la habilidad aperceptiva suficiente como para apreciar su belleza³⁸. Danto, sin embargo, no encuentra sino un enriquecimiento semántico de la obra en la posibilidad de suscitar diferentes interpretaciones de su significado en función de cada uno de sus receptores. No tiene problema en afirmar que “cada nueva interpretación es, en arte, una revolución copernicana, en el sentido de que cada interpretación construye una nueva obra, incluso si el objeto de las diferentes interpretaciones permanece, como los cielos, inmutable ante la transformación”³⁹. Lo que propone es una radicalización subjetiva del significado artístico, eliminando prácticamente al artista de la ecuación o, cuanto menos, atribuyéndole la mera responsabilidad de presentar un objeto capaz de suscitar “x” interpretaciones⁴⁰.

En cualquier caso, Santayana y Danto nos ofrecen unas opiniones muy diferentes de dos conceptos que, en esencia, guardan estrechas similitudes. Apercepción e interpretación son dos procesos de redefinición formal u ontológica de los objetos y obras de arte, así como dos términos que se insertan a la perfección en esta historia de progresiva subjetivización del arte. Tras ellos, otros autores recogerán su legado y continuarán

37. Jonathan Crary, *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna* (Madrid: Akal, 1999), 11-12.

38. A pesar de que este trabajo se centra fundamentalmente en ese “primer Santayana” de *El sentido de la belleza* – debido a la enorme importancia que Danto concede a este escrito del autor español –, en textos posteriores, como los ensayos ya mencionados de “Penitent Art” o “An Aesthetic Soviet”, y, fundamentalmente, el capítulo de “La razón en el arte” – dentro de *La vida de la razón* –, sus opiniones van evolucionando hacia nuevos posicionamientos.

39. Danto, *La transfiguración del lugar común*, 184.

40. Danto cae en una profunda contradicción al defender, de manera paralela, la libertad interpretativa del espectador acorde a sus conocimientos, experiencias y condicionamientos contextuales, y la exigencia de que exista una concordancia con respecto a las intenciones artísticas del autor. En este punto, parece que la riqueza interpretativa que parecía postular el autor estadounidense se diluye. El espectador puede interpretar un significado de lo más original e interesante a propósito de una obra. Sin embargo, para que esa interpretación sea válida o acertada, sigue dependiendo en gran medida del artista.

investigando acerca del rol efectivo y/o activo del nuevo espectador en la experiencia artística⁴¹.

Marcel Duchamp, el artista con el que comenzamos, aparece de nuevo en esta conclusión para resumir magistralmente este compendio de tesis sobre la relación triádica artista – obra de arte – espectador:

Si el artista, como ser humano, pleno de las mejores intenciones hacia sí mismo y hacia el mundo completo, no juega ningún rol en la apreciación de su propia obra, ¿cómo puede uno describir el fenómeno que impulsa al espectador a reaccionar críticamente sobre la obra de arte? En otras palabras, ¿cómo se produce esta reacción? Este fenómeno es comparable a una transferencia, del artista al espectador, en la forma de una osmosis estética que tiene lugar por medio de la materia inerte: pigmento, piano o mármol⁴².

Esta osmosis estética es la que resume la creciente implicación de un espectador que recoge el significado presentado por un artista, en una forma material, y de una manera críptica e incompleta. Apercepción e interpretación se convierteN, pues, en los procesos responsables de que semejante transferencia llegue a buen término.

41. Algunos de los autores posteriores a Santayana y Danto que se han encargado de reflexionar sobre el nuevo rol activo del espectador en la experiencia artística son John Dewey, Wladylslaw Tataskiewitz,, Jonathan Crary, Luis Puelles Romero o José Luis Molinuevo, entre otros.

42. Duchamp, “The Creative Act”, 28.

BIBLIOGRAFÍA

Cervera Salinas, Vicente y Antonio Lastra, eds. *Los reinos de Santayana*. Valencia: Universidad de Valencia, 2002.

Crary, Jonathan. *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid: Akal, 1999.

Brand, Peg y Myles Brand. «Surface and Deep Interpretation». En *Danto and his Critics*. 2^a ed., editado por Mark Rollins, 69-83. Oxford: Wiley-Blackwell, 2012.

Danto, Arthur. "The Artworld". *Journal of Philosophy*, vol. 61, no. 19 (1964): 571-584.

Danto, Arthur. *Historia y Narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia*. Madrid: Síntesis, 1989.

Danto, Arthur. *La transfiguración del lugar común, una filosofía del arte*. Barcelona: Paidós Estética, 2002.

Danto, Arthur. *El cuerpo. El problema del cuerpo: selección de ensayos*. Madrid: Síntesis, 2003.

Danto, Arthur. *Más allá de la Caja Brillo: Las Artes Visuales desde las Perspectivas Posthistóricas*, Barcelona: Paidós Estética, 2003.

Danto, Arthur. "Una visita a Santayana". *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, no. 70 (2006): 11-16.

Dewey, John. *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós Estética, 2008.

Duchamp, Marcel. "The Creative Act". *Art News*, vol. 56, no. 4 (1957): 28-29.

Haubert, Laura Elizia. "Observações introdutórias sobre a natureza da beleza na filosofia de George Santayana", *Griot: revista de filosofía*, vol. 29, no. 1 (2021): 237-249.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Mestas, 2010.

Lavagnino, Nicolás. "Ontological mislocations, modos de conciencia e historia. Indiscernibles, desplazamiento y horizontes de posibilidad en la filosofía de Arthur Danto", *Areté. Revista de Filosofía*, vol. 25, no. 1 (2003): 81-110.

Nietzsche, Friedrich. *Humano demasiado humano*. México: Mexicanos Unidos, 1986.

Molinuevo, José Luis. *La experiencia estética moderna*. Madrid: Síntesis, 1998. Pineda Repizzo, Adryan Fabrizio. "De la mera cosa al significado de la obra de arte en la filosofía de Arthur Danto", *Universitas Philosophica* 58, no. 29 (2009): 277-308.

Puelles romero, Luis. *Mirar al que mira: Teoría estética y sujeto espectador*, Madrid: Abada Editores, 2011.

Ruiz Zamora, Manuel. “Santayana y las vanguardias”, *Limbo*, no. 32 (2012): 29-51.

Santayana, George. “An Aesthetic Soviet”, *The Dial*, no. 82 (1927): 361-370.

Santayana, George. *El sentido de la belleza: un esbozo de teoría estética*. Madrid: Tecnos, 1999.

Santayana, George. *La vida de la razón o fases del progreso humano*. Madrid: Tecnos, 2005.

Santayana, George. “Penitent Art”, *The Dial*, no. 73 (1922): 25-31.

Skowroński, Krzysztof Piotr. “Santayana and the Avant-garde: Visual Arts in the. Context of Democracy, Norms, Liberty, and Social Progress”, *Overheard in Seville: Bulletin of Santayana Society*, no. 29 (2011): 14-19.

Tataskiewitz, Wladislaw. *Historia de seis ideas estéticas, Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis y experiencia estética*. Madrid: Tecnos, 1976.

Vilar, Gerard. “On Some Dissonances in A. C. Danto’s Art Criticism”. En *The Philosophy of Arthur C. Danto*, editado por Randall E. Auxier y Lewis Edwin Hahn, 145-161. Chicago: Open Court, 2013.