



☉ **Datos para citar este trabajo** ☉

---

<b>Autores:</b>	José Ramón Fabelo Corzo
<b>Título del trabajo:</b>	El arte de Warhol en la interpretación de Danto. De cómo la filosofía se hace ideología
<b>En:</b>	Sánchez Medina, Mayra; Fabelo Corzo, José Ramón (Coordinadores). Coordenadas epistemológicas para una estética en construcción. Colección La Fuente. BUAP. Puebla, 2019.
<b>Páginas:</b>	245-255
<b>ISBN:</b>	978-959-7197-38-6
<b>Palabras clave:</b>	Warhol, Danto, ideología, Pop art, Estados Unidos

---

☉ Se autoriza el uso de este texto, siempre y cuando se cite la fuente ☉

EL ARTE DE WARHOL  
EN LA INTERPRETACIÓN DE DANTO.  
DE CÓMO LA FILOSOFÍA SE HACE IDEOLOGÍA

*José Ramón Fabelo Corzo<sup>1</sup>*

Arthur Coleman Danto (1924-2013) es, sin lugar a dudas, un referente insoslayable para pensar el arte contemporáneo, no solo por los valores que en sí mismo posee su obra —que no son pocos—, sino también por su lugar en el mundo de los saberes instituidos. Él ha sido una especie de *teórico oficial del arte* en los Estados Unidos. Y también lo ha sido, en muchos sentidos, más allá de este país. Siendo como son, los Estados Unidos, la principal potencia hegemónica en lo económico, lo político y lo militar, no podría dejar de serlo (o por lo menos intentar serlo) también en lo cultural. Obviamente, el lugar privilegiado que, como teórico y crítico de arte, Danto ocupó en su contexto nacional norteamericano garantizaría también su enorme resonancia internacional. De tal manera que a Danto es preciso tomarlo muy en cuenta, no únicamente para decir más o menos lo mismo que él —cuando sea el caso—, sino también para decir algo distinto. Ajustar cuentas con Danto parece ser imprescindible para todo aquel que desee teorizar sobre el arte contemporáneo.

Nuestro trabajo tiene que ver precisamente con el lugar ocupado por este destacado pensador en el ámbito de los poderes epistémicos, o lo que es lo mismo, en el de los saberes convertidos en instrumentos de apuntalamiento de un determinado sistema socioeconómico y político-cultural. Para decirlo de otra manera, queremos hacer énfasis en cómo el *Danto filósofo del arte* se convierte en el *Danto ideólogo*.

Obvia decir que no se puede ser teórico oficial del arte en los Estados Unidos sin ser ideólogo. Eso de *teórico oficial* —es preciso aclarar-

---

<sup>1</sup> Investigador Titular del Instituto de Filosofía de La Habana, Profesor Investigador Titular de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

lo— no es un título honorífico que alguna institución otorgue, pero sí algo que se construye en la práctica, por los reconocimientos, los niveles de difusión y las traducciones.

Ese lugar especial como *teórico oficial del arte*, antes de Danto, fue ocupado por Clement Greenberg (1909-1994), encargado de poner en teoría la supuesta superioridad artística del expresionismo abstracto, no solo por ser en su opinión (la de Greenberg) una forma superior de arte, sino también y sobre todo, por ser —también en su opinión— esencialmente norteamericano. Con el expresionismo abstracto, argumentaba él, “las premisas fundamentales del arte occidental por fin han emigrado a los Estados Unidos, a la vez que el centro de gravedad de la producción industrial y del poder político”.<sup>2</sup>

Greenberg, además de ser teórico oficial del expresionismo abstracto y del arte norteamericano de la época, había desempeñado sus labores como crítico de plantilla en *The Nation* y más adelante (cuando ya no era ni lo uno ni lo otro) se supo que también había estado vinculado a la Agencia Central de Inteligencia (CIA) y a su así llamado *Congreso por la Libertad Cultural*, instrumento de lo que ha sido calificado como *guerra fría cultural*.<sup>3</sup>

Factor esencial en el trabajo del Congreso sería la propulsión de la cultura y el arte norteamericanos a los que había a toda costa que sustentar teóricamente como superiores. El expresionismo abstracto se prestaba muy bien a este propósito al ser presentado como producto propio de los Estados Unidos, manifestación suprema de la pureza formal estética y antítesis del realismo socialista. Jackson Pollock era convertido en el nuevo artista-emblema del arte puro y Clement Greenberg se erigía como el máximo promotor, tanto del expresionismo abstracto, en general, como del propio Pollock, en particular.

Pero para la década de 1960, el expresionismo abstracto daba evidentes señales de agotamiento y en el escenario norteamericano irrumpía con fuerza un nuevo movimiento artístico, el *pop art*, antitético en muchos sentidos a lo que habían sido principios básicos del expresionismo abstracto. El arte pop regresaba a un arte figurativo pero, además, lo hacía con bastante despreocupación por las formas y convirtiendo en arte los más

<sup>2</sup> Clement Greenberg, “The Decline of Cubism”, en *Partisan Review*, p. 369.

<sup>3</sup> Un exhaustivo estudio al respecto puede encontrarse en el libro de Frances Stonor Saunders, *La CIA y la guerra fría cultural*.

cotidianos objetos de la cultura de masas norteamericana. Consecuente con la postura teórica asumida en los años previos, en los que había defendido la separación tajante entre el gran arte de vanguardia, por un lado, y aquella otra producción cultural de corte comercial que descalificaba como *kitsch*,<sup>4</sup> Greenberg no podía menos que desaprobar al arte pop y se sentía obligado a concebirlo en todo caso como un arte menor.<sup>5</sup>

Esta actitud de Greenberg ante las nuevas expresiones artísticas que comenzaron a copar el escenario cultural de los Estados Unidos en la década de 1960, resultó determinante para la pérdida de su lugar privilegiado en el mundo del arte norteamericano. Seguramente tampoco le cayó muy en gracia al *establishment* norteamericano el arte pop, debido, sobre todo, a la identificación que desde la izquierda europea rápidamente se hizo de él como un movimiento crítico de la sociedad de consumo y su cultura de masas.<sup>6</sup> Pero la estrategia de Greenberg, si bien coherente con sus propios antecedentes teóricos, era ideológicamente desacertada. Para entonces el llamado *arte innovador* y, en particular, el *pop art* era ya imparable. No se podía enfrentar su potencial crítico simplemente desconociéndolo como arte.

Greenberg comienza a entrar en crisis. Sigue siendo leal al sistema, pero ya poco funcional para enfrentar el nuevo panorama cultural abierto en la década de 1960, entre otros, por el arte pop. En ese contexto, Danto cae como anillo al dedo. Su texto de 1964, *El mundo del arte*, tiene la gran *virtud ideológica* (para el sistema) de que traslada el significado del arte pop del ámbito de sus potencialidades como crítica social al ámbito de su importancia teórico-artística.

<sup>4</sup> Greenberg había desarrollado estas ideas particularmente en un ensayo de 1939 que, bajo el título de *Vanguardia y kitsch*, tuvo gran resonancia en el ambiente intelectual de la época. Allí decía: "donde hay vanguardia generalmente encontramos también una retaguardia. Al mismo tiempo que la entrada en escena de la vanguardia, se produce en el Occidente industrial un segundo fenómeno cultural nuevo: eso que los alemanes han bautizado con el maravilloso nombre de *kitsch*, un arte y una literatura populares y comerciales con sus cromotipos, cubiertas de revista, ilustraciones, anuncios, publicaciones en papel satinado, cómics, música estilo Tin Pan Alley, zapateados, películas de Hollywood, etc." Cfr. C. Greenberg, *Arte y cultura. Ensayos críticos*, p. 21.

<sup>5</sup> Todavía en 1971, Greenberg escribía: "el arte pop apelaba a un nivel de gusto literario más bajo y más obvio [...] Eso no es gran arte, [...] es arte bajo, bonito y respetable, pero no es lo bastante bueno para mantener al gran arte". Cfr. C. Greenberg, *Homemade Esthetics*, p. 171.

<sup>6</sup> Aunque "geográficamente, el escenario del éxito (del arte pop) se situó en Estados Unidos", el concepto mismo fue aportado por el crítico inglés Lawrence Alloway en referencia a manifestaciones tempranas (inicios de la década de 1950) en Inglaterra de lo que sería este movimiento. "Fueron precisamente los críticos europeos quienes atribuyeron al arte pop británico una actitud crítica hacia la iconografía industrializada de los medios de comunicación de masas". Cfr. K. Honnif, *Pop Art*, pp. 6-18.

Lejos de desconocer la valía del arte pop, Danto la resalta, pero en un sentido distinto a como lo haría la izquierda europea e introduciendo también un giro radical en la lógica interpretativa del arte que Greenberg había convertido en dominante en el contexto cultural norteamericano. En la interpretación de Danto, Andy Warhol (1928-1987) —reconocido por él desde entonces como el principal representante de este movimiento artístico— había planteado con su emblemática obra *Caja de Brillo*<sup>7</sup> una pregunta típicamente filosófica: ¿qué es el arte? Pregunta a la vez derivada de esta otra: ¿cómo puede ser arte un objeto común no discernible en relación con otros muchos objetos comunes iguales a él que no lo son? Si con esta obra Warhol presentaba como arte cajas prácticamente idénticas a otras muchas que se utilizaban en almacenes y mercados, ¿cómo era posible que las suyas fueran arte y las otras no. “¿Es este hombre —escribe Danto— un tipo de Midas, que convierte cualquier cosa que toca en el oro del arte puro?”. Y, como si dialogara con Greenberg, agrega Danto: “no importa el hecho de que *Caja de Brillo* pueda no ser buen arte, mucho menos gran arte. Lo impresionante es que sea arte en modo alguno. Pero si lo es, ¿por qué no lo son las indiscernibles cajas de Brillo que están en los almacenes? ¿O es que se ha roto toda distinción entre el arte y la realidad?”. Por supuesto que “un almacén no es una galería de arte, y no podemos separar fácilmente las cajas de Brillo de la galería en la que están”, pero “lo que finalmente hace la diferencia entre una caja de Brillo y una obra de arte consistente en una Caja de Brillo es cierta teoría del arte. Es la teoría la que la asume en el mundo del arte, y evita que colapse en el objeto real que es”. “Esto no habría sido arte hace cincuenta años”.<sup>8</sup> Sacar a la luz la existencia de un nuevo mundo del arte, poner sobre el tapete la relación entre el arte y la teoría del arte, es, en opinión de Danto, el gran mérito *filosófico* de una obra como *Caja de Brillo*.

Es así como, de un presunto crítico de la sociedad norteamericana —cual hubiera sido su posible interpretación siguiendo las pautas de la izquierda europea—, Warhol es convertido tempranamente por Danto,

<sup>7</sup> La primera exposición de *Caja de Brillo* tuvo lugar en la Galería Eleanor Ward's Stable en la calle 74 Este de Manhattan en abril de 1964, pocos meses antes de que Danto publicara su *Artworld*. Como relata el propio Danto en una publicación posterior, las cajas, presentadas como esculturas a partir de entonces en innumerables exposiciones, eran prácticamente idénticas a las originales de uso práctico y “se dispusieron en pilas ordenadas, tal como se las habría podido encontrar en el depósito de un supermercado”. Cfr. Arthur C. Danto, *Más allá de la Caja de Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva poshistórica*, p. 13.

<sup>8</sup> A. Danto, “The Artworld”, en *The Journal of Philosophy*, pp. 580-581.

en una especie de filósofo del arte.<sup>9</sup> Ahí comienza, a nuestro modo de ver y parafraseando el título de una obra del propio Danto, la transfiguración del Warhol común en el Warhol de Danto, que terminaría siendo, en muchos sentidos, el Warhol instituido oficialmente en los Estados Unidos.

Poniendo a un lado las diferencias, Warhol fue para Danto lo que Pollock había sido para Greenberg: fuente inspiradora de su teoría del arte, personificación de las así interpretadas nuevas y más elevadas formas de creación artística y, como derivación de lo anterior, encarnación de las supuestas virtudes y superioridad del arte y del modo de vida norteamericanos; factores que favorecieron en cada caso los respectivos roles que estos intelectuales desempeñaron como ideólogos y teóricos oficiales del arte en los Estados Unidos.

Debemos aclarar que no estamos afirmando que aquel texto de Danto de 1964 se haya escrito con una finalidad expresamente ideológica o por mandato de alguien. No todo lo que cumple funciones ideológicas buscaba de antemano ese fin. Tampoco desconocemos la real importancia interpretativa del significado filosófico y artístico que Danto le atribuía al arte pop y a Warhol.<sup>10</sup> Las ideologías más efectivas son aquellas que no parecen tales y que contienen a su interior altas dosis de verdad y de razón.

Lo cierto es que, poco a poco, el lugar que había ocupado Greenberg en el mundo del arte norteamericano lo comienza a ocupar Danto. Se convierte en el intérprete más difundido del arte pop, en el mayor propulsor desde la teoría de la obra de Warhol y en el crítico de arte más reconocido desde los poderes culturales instituidos. Al igual que Greenberg en su momento, llega a tener su columna permanente como crítico en *The Nation* y su compromiso con el *establishment* gubernamen-

<sup>9</sup> Esta idea sobre un arte que es al mismo tiempo filosofía del arte es desarrollada en escritos posteriores de Danto, particularmente en su texto *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. Allí escribe: "Cuando el arte interioriza su propia historia, cuando llega a ser consciente de su propia historia como sucede en nuestro tiempo, de tal manera que la conciencia de su historia forma parte de su naturaleza, entonces parece inevitable que se transforme finalmente en filosofía". Cfr. A. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, p. 16. Y eso ocurre precisamente, en opinión de Danto, a partir de *Brillo Box* de Warhol. En un texto escrito muchos años después y dedicado íntegramente a Warhol, Danto volvía sobre el tema. Allí escribía: "Andy tenía, por naturaleza, una mentalidad filosófica. Muchas de sus obras más importantes son como respuestas a preguntas filosóficas, o soluciones a enigmas filosóficos. [...] Andy hacía filosofía al hacer el arte que le dio fama". Cfr. A. Danto, *Andy Warhol*, p. 155.

<sup>10</sup> Claro que, sobre esto, también tenemos importantes desacuerdos con Danto, de lo cual hemos dejado constancia en otros textos, particularmente en nuestro ensayo "Para una lectura crítica de la filosofía del arte de Arthur C. Danto". Cfr. Fabelo Corzo, en J. R. Fabelo y B. Galicia, coord., *La estética y el arte más allá de la academia*, 2012.

tal y el modo de vida norteamericanos se hace cada vez más evidente. No nos consta que haya tenido vínculos con la CIA, pero tampoco nos atrevemos a negarlo. Por lo general este tipo de nexos, de existir, se conoce mucho después.

Sobre ese creciente compromiso de Danto con el orden instituido en los Estados Unidos y el uso a tal propósito de su interpretación de Warhol, es muestra elocuente la dedicatoria de uno de sus últimos libros, titulado precisamente *Andy Warhol* y publicado inicialmente, y no por casualidad, dentro de la serie *Iconos de América*. Escribe allí Danto: “Para Barack y Michelle Obama, y el futuro del arte americano”.<sup>11</sup> Consecuente con su posición como filósofo oficial del arte en los Estados Unidos, esta dedicatoria se realiza en 2009, a inicios del ciclo Obama en la Casa Blanca. Le interesa a Danto continuar apoyando, mediante su interpretación filosófica del arte, los valores políticos asociados al *sueño americano*. Si podemos dudar de una intencionalidad ideológica consciente en la redacción de *El mundo del arte* de 1964, ahora en este texto de 2009 esa intencionalidad es explícita desde la dedicatoria misma.

En realidad, el contenido ideológico del discurso de Danto, estando siempre presente, ha ido poniéndose cada vez más en evidencia. Su notoriedad ha ido en incremento. Claro que él nunca ha pretendido ser percibido como un ideólogo abierto, ni siquiera en ese libro dedicado al presidente de los Estados Unidos y a su esposa. Como ya hemos dicho, la ideología es más efectiva si no se percibe como tal, si se asume como conocimiento, de preferencia como conocimiento científico, y no como juicio de valor.

Eso no basta para afirmar que los compromisos ideológicos de Danto fueron siempre decisivos en su interpretación de Warhol. Sin embargo, también es apreciable una evolución en tal sentido. Aun cuando el prisma ideológico siempre está presente en su manera de verlo, el Warhol resultante no siempre es el mismo a lo largo de la trayectoria interpretativa que de él sigue Danto. Podríamos conceptualizar esa (ideo) lógica evolutiva en los siguientes términos: *del Warhol filósofo al Warhol reafirmador de los valores del american way of life*.

Aclaremos una vez más que estamos hablando no de la trayectoria del propio Warhol, sino del camino ideológico que sigue su interpre-

---

<sup>11</sup> A. Danto, *ob. cit.*, p. 7.

tación en Danto. Ya hemos señalado cómo el Warhol de Danto arranca siendo una especie de filósofo del arte. Es ese un Warhol cuya obra supuestamente tiene muy poco que ver con la sociedad de consumo que en ella se retrata. Danto apenas si la menciona. En su lugar habla de la transfiguración en artísticos de *objetos cotidianos*, de *lugares comunes* que se hacen arte. Lo que a Danto parece interesarle con este primer Warhol suyo es sacar al artista de toda posible contaminación con el ámbito social y recluirlo como eslabón último de una abstracta megalógica de la historia del arte y de la historia de la filosofía del arte que alcanzarían ambas, con el afamado artista norteamericano, su propio fin. Que ello cumple una función ideológica es obvio. Como ya se ha señalado, de esa manera se tiende a ignorar y, por ende, a desactivar toda posibilidad de crítica social en la obra de Warhol. Aun así, esta carga ideológica que se le impregna a esta imagen del artista es todavía más bien indirecta, aparentemente ingenua, tal vez no del todo consciente.

Pero Danto tiene otro Warhol que, sin negar al primero, aflora con fuerza a partir de *Más allá de la Caja de Brillo* (1992). Es un Warhol que es regresado al mundo de la vida real de la sociedad en que vive, pero no como crítico de ella, sino con el expreso propósito de presentarlo como su más elevado defensor y cultivador. Según la imagen que de él nos presenta Danto en estos textos, el principal representante del arte pop, no solo hace filosofía con su arte, sino que también busca todo el tiempo, tanto mediante su producción artística como en otras manifestaciones públicas suyas, elogiar a los Estados Unidos y reafirmar los valores del *american way of life*, por lo que jamás cabría considerarlo como una conciencia crítica del consumismo y la banalidad cultural de esa, *su América*.

Por el contrario, según nos dice Danto, por ejemplo, las *sopas* de Warhol son una especie de “celebración sacramental de su realidad terrenal”, muestra de un espíritu que “le condujo como artista a hacer el centro de su obra de lo que en realidad nunca antes se había celebrado —lo que había sido estéticamente despreciado y rechazado, impugnado por publicitario, condenado como un limbo exterior al dominio redentor del arte—”.<sup>12</sup> Todavía es más diáfano Danto en este otro pasaje suyo:

---

<sup>12</sup> Danto, *Más allá de la Caja de Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, p. 136.

el arte a través del cual Warhol adquirió relevancia histórica estaba internamente relacionado con su candidatura a icono norteamericano. Logró alcanzar un estatus icónico por el contenido de su arte, que ensalzaba la forma de vida estadounidense y se inspiraba directamente en ella, incluyendo aspectos como la comida americana y las personas consideradas como iconos de pleno derecho en Estados Unidos, principalmente los personajes de la cultura de masas, como el cine y la música popular.<sup>13</sup>

Parece paradójal el camino recorrido por la imagen de Warhol en manos de Danto. Primero, ante los intelectuales europeos de izquierda que, como el propio Danto después reconoce, interpretaban el arte de Warhol “como una crítica de la cultura de masas norteamericana y de los productos del capitalismo estadounidense”,<sup>14</sup> el ideólogo norteamericano tímidamente reacciona evitando hablar en general de la función social del arte pop y recluyendo a Warhol, en particular, en una especie de filosofía del arte que el propio Danto le atribuye y que en verdad es un producto más de Danto que de Warhol. Más tarde, sin embargo, Danto saca a Warhol de su reclusorio filosófico, lo mete sin tapujos en el *ring* ideológico y lo contrapone directamente a aquellos intelectuales europeos al afirmar que el artista, lejos de criticar, “ensalza la vida estadounidense” y realiza con su arte una “celebración sacramental” de los típicos productos norteamericanos.

¿A qué se debe ese cambio en el tratamiento ideológico que Danto hace de Warhol? ¿Por qué Danto desde el inicio no coloca a Warhol en el ruedo del combate ideológico directo, presentándolo como ensalzador del modo de vida norteamericano? ¿Por qué primero *lo recoge* y después *lo suelta*? ¿Qué ha sucedido entre 1986, año en que Danto mantiene todavía su primer tratamiento de Warhol en su *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, y marzo de 1991, momento en que el filósofo pronuncia las tres conferencias que serían el núcleo de su libro *Más allá de la Caja de Brillo*, contenido ya de ese *nuevo Warhol*, abiertamente defensor de los valores norteamericanos?

Dos sucesos fundamentales han ocurrido en ese lapso y ambos, combinados, deben haber tenido gran peso en el cambio operado en

<sup>13</sup> Andy Warhol, p. 12.

<sup>14</sup> *Idem.*

Danto: el derrumbe del llamado *socialismo real* acaecido durante 1989 y, antes que él, la muerte de Warhol en 1987.

Simbólicamente se asume al 9 de noviembre de 1989 —y a la caída del muro de Berlín ocurrida ese día— como el momento que marca el fin del socialismo en Europa del Este. Tal acontecimiento trajo aparejada, para la izquierda internacional, una crisis paradigmática, en la que el socialismo prácticamente desaparecía del horizonte imaginario y se resquebrajaba notablemente la credibilidad del marxismo. En tal situación era mucho más fácil cantar loas al capitalismo y a los Estados Unidos como su principal representante, virtuales vencedores de la Guerra Fría que habían logrado su triunfo por la vía más insospechada: una especie de *forfait* decretado por ausencia de su contrario histórico. Un Warhol gritando elogios a América era en ese momento mucho más creíble y aceptable.

Claro que ya para ese momento Warhol mismo no podía gritar, ni en un sentido ni en otro, porque había fallecido dos años antes de la caída del muro de Berlín. Es Danto el que quiere verlo a partir de entonces, a toda costa, como icono de América y su leal defensor. Ello es bastante seguro hacerlo en ese momento, tal vez no tanto porque el muro ha caído, sino principalmente porque el propio Warhol ya no está. No es del todo aventurado afirmar, por eso, que lo más importante para explicar el cambio de imagen que Danto proyecta sobre Warhol es la propia muerte de este último.

Hay varios indicios que hacen pensar que el Warhol real le resultaba un tanto incómodo a Danto quien, paradójicamente, declaraba haber construido toda su teoría filosófica del arte inspirado en el artista/filósofo, en su filosofía hecha arte o —lo que es lo mismo para Danto— en su arte como filosofía.<sup>15</sup> ¿Por qué, entonces, siendo así, Danto jamás procuró una plática, una entrevista, un contacto directo con Warhol que le permitiera confrontar sus ideas sobre el artista con el artista mismo? En más de una ocasión Danto refiere que tal encuentro nunca se produjo, a pesar de haber coincidido ambos en algunos eventos y haber estado relativamente cerca uno del otro.<sup>16</sup> Danto no explica por qué no se acercó a Warhol, pero no parece sensato imaginar que haya

<sup>15</sup> “Sin Warhol —declara Danto— yo nunca habría escrito *La transfiguración del lugar común*”. Cfr. A. Danto, *Andy Warhol*, p. 17.

<sup>16</sup> “No llegué a conocer a Andy Warhol, aunque estuve cerca de él. [...] De vez en cuando lo veía en alguna fiesta o exposición”. Cfr. *Idem*.

sido por exceso de timidez del primero. Es muy probable que Danto siempre temiera una especie de mentís radical y deslinde público de Warhol respecto a la interpretación que el filósofo hacía de él.

Otro indicio, no menos llamativo, de la presunta lejanía que el propio Danto percibe (aunque no reconozca) entre *su Warhol filósofo y el Warhol real* es la escasa atención que presta aquel a la que podría ser considerada como principal prueba de confrontación de su teoría del arte: la filosofía explícita y confesa del propio Andy Warhol, expuesta por este en el libro que a este propósito escribe. Si, como dice Danto, Warhol es un artista *sui generis*, poseedor de una mentalidad filosófica, capaz de hacer filosofía con su arte y de resolver en su obra el complejo problema filosófico sobre la naturaleza de lo artístico; si el filósofo que Danto ve dentro de Warhol es una especie de *apuntador* y casi *coautor indirecto* de la propia obra filosófica del teórico norteamericano, ¿por qué, entonces, Danto no busca en el texto de Warhol *Mi filosofía de A a B y de B a A*<sup>17</sup> la confirmación de su propia filosofía? Lejos de ello, le niega importancia conceptual a cualquier texto que Andy hubiera escrito para dársela en solitario a las piezas que a Danto se le antojan como filosóficas, especialmente su *Brillo Box*. “La contribución de Andy Warhol a la definición del arte —escribe Danto— no fue gracias a un texto, sino a través de un cuerpo notable de esculturas [...] La *Brillo Box* se convirtió en una especie de piedra Rosetta filosófal”.<sup>18</sup> Evidentemente no va Danto al libro de Warhol porque allí no habría de encontrar ninguna confirmación de sus ideas. En efecto, Danto hace pocas referencias a este texto de Warhol y casi siempre sobre aspectos no trascendentes desde el punto de vista teórico. Nunca explica Danto por qué su filosofía reproduce supuestamente la filosofía que Warhol plasma en su arte, pero nada tiene que ver con la filosofía que el propio Warhol declara como suya.

En verdad, lo que hace Danto, más que todo, es construir un Warhol *a su imagen y semejanza*, tanto en lo filosófico como en lo abiertamente ideológico. El filósofo norteamericano no oculta su relación idílica con la sociedad en que vive, y traslada artificiosamente hacia Warhol ese idilio suyo, dejándonos una mutilada imagen del genial artista. Hasta

<sup>17</sup> Andy Warhol publica su libro *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again* en 1975. En 1981 se traduce al castellano bajo el título *Mi filosofía de A a B y de B a A*.

<sup>18</sup> *¿Qué es el arte?*, p. 44.

tal punto llega el compromiso ideológico de Danto con su sistema que ni siquiera concibe la más mínima posibilidad de la disidencia artística. Al respecto llega a decir: “nuestro arte y nuestra realidad política están hechos el uno para el otro”.<sup>19</sup> Nada, que para Danto un arte disidente o crítico en los Estados Unidos o no sería arte o no sería norteamericano. Y para no terminar negando el arte o la nacionalidad de Warhol, había que forzarlo a ser, por vía ideológica, lo que Danto de él quería.

### *Bibliografía citada*

- Danto, A. C., *Andy Warhol*, Marta Pino Moreno (trad.), Madrid, Paidós, 2011.
- , *Más allá de la Caja de Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva poshistórica*, Alfredo Brotons Muñoz (trad.), Madrid, Ediciones Akal, 2003.
- , *¿Qué es el arte?*, Buenos Aires, Paidós, 2013.
- , “The Artworld”, en *The Journal of Philosophy*, vol. 61, núm. 19, oct. 15, 1964.
- , *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, 1986.
- Fabelo, Corzo, José R., “Para una lectura crítica de la filosofía del arte de Arthur C. Danto”, en J. R. Fabelo y B. Galicia, coord., *La estética y el arte más allá de la academia*, Puebla, BUAP, 2012.
- Greenberg, Clement, *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Justo G. Beramendi (trad.), Buenos Aires, Ediciones Paidós Ibérica Barcelona S.A., 2002.
- , *Homemade Esthetics*, USA, Oxford University Press, 1999.
- Honnef, K., *Pop Art*, Marion Gratacos (trad.), Germany, Taschen, 2006.
- , “The Decline of Cubism”, en *Partisan Review*, vol. 15, núm. 3, marzo, 1948.
- Saunders, F. S., *La CIA y la guerra fría cultural*, Rafael Fontes (trad.), Madrid, Editorial Debate, 2001.
- Warhol, A., *Mi filosofía de A a B y de B a A*, Marcelo Covián (trad.), Barcelona, Fábula Tusquets Editores, 1998.

<sup>19</sup> A. Danto, *Más allá de la Caja de Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva poshistórica*.

