



§ Datos para citar este trabajo §

Autores: José Ramón Fabelo Corzo.

Título del trabajo: La imaginación y la encrucijada actual de la estética.

En: Fabelo Corzo, José Ramón; Pino Rodríguez, Alicia (Coordinadores). Estética, arte y consumo. Su dinámica en la cultura contemporánea. Colección La Fuente. BUAP. Puebla, 2011.

DOI del libro: <https://doi.org/10.59892/RE0201>

Páginas: 57-70

ISBN: 978-607-487-361-0

Palabras clave: Imaginación, fin del arte, legitimación del arte, estetización de la realidad, imaginario social.

DOI del capítulo: <https://doi.org/10.59892/IE0302>

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





DOI: <https://doi.org/10.59892/IE0302>

LA IMAGINACIÓN Y LA ENCRUCIJADA ACTUAL DE LA ESTÉTICA

*José Ramón Fabelo Corzo*¹

En un texto que cumple veinte años de publicado, pionero y ya clásico en lo referido al tema que hoy nos convoca, María Noel Lapoujade rescata a la imaginación como una de las dimensiones fundamentales de lo humano: “*el hombre deviene humano cuando imagina*”,² nos dice, y así es porque sólo mediante la imaginación el ser humano es capaz de forjar su propio mundo, interior y exterior, transformándolo y adecuándolo a sus necesidades y deseos, aptitudes éstas que lo tipifican como especie. La imaginación, continúa Lapoujade en otro lugar de su obra, “*es la función humana cuya actividad consiste en vulnerar límites, traspasar toda barrera que se interponga a su naturaleza*”.³ Sin la capacidad transgresora que la imaginación otorga al hombre, éste no podría ser tal.

Precisamente, uno de los atributos que particularizan la autopoiesis⁴ humana en comparación con la de cualquier otro ser vivo consiste en la reproducción siempre ampliada de su propia vida. En otras palabras, el ser humano no sólo se produce y reproduce a sí mismo como ser vivo, sino que lo hace transgrediendo los límites de su vida previa y en un sentido no sólo y no tanto estrictamente natural, sino sobre todo social, incor-

¹ Instituto de Filosofía de La Habana, Cuba. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Puebla, e-mail: rfabelo@yahoo.com.mx.

² María Noel Lapoujade, *Filosofía de la imaginación*, p. 193.

³ *Ibidem*, p. 198.

⁴ La autopoiesis o capacidad de producirse a sí mismos es considerada como el atributo básico de la vida y la principal particularidad de los seres vivos. Ver, por ejemplo: Humberto Maturana, Francisco Varela, *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: la organización de lo vivo*.

porando cada vez nuevos productos humanos a las condiciones materiales y espirituales de su existencia que así, de manera enriquecida, retroalimentan en un sentido literal a la propia vida que los produjo. El poder de la imaginación es en buena medida responsable de esta capacidad humana de hacer crecer permanentemente la vida propia.

Y entre los productos que enriquecen sustancialmente la vida del hombre y la hacen crecer se encuentra sin lugar a dudas el arte. Resultado genuino de la capacidad imaginativa humana, asociado a la actitud que Lapoujade vincula al “*como si*”;⁵ el arte re-presenta⁶ la vida, construye una realidad paralela y en íntima conexión con aquella. Y no estamos hablando necesariamente de mimesis. De re-presentar la vida se encarga no sólo el arte mimético, sino cualquier tipo de arte, aunque su apariencia formal no lleve la intención de reproducir el mundo real.

Mas esta capacidad de re-presentación, esta actitud del “*como si*” no es privativa solo del arte, puede caracterizar la creación de imágenes más allá de la esfera que tradicionalmente hemos asociado al arte, mucho más en un mundo como el de hoy en que la producción de imágenes prolifera en todos los ámbitos de la vida. De esta forma se extiende la capacidad imaginativa que en otras épocas era primordialmente propia del arte a cualquier otra esfera de la sociedad. El mundo se hace espectáculo, nos dirá Guy Debord,⁷ la experiencia se estetiza, agregará Gianni Vattimo.⁸

Al mismo tiempo se da el movimiento inverso: se lleva al arte la imaginación plasmada en otros ámbitos mediante la transfiguración en artísticos de objetos de la vida cotidiana. Con el antecedente de los *ready-mades* de Marcel Duchamp, el procedimiento adquiere bastante generalización a partir de la explosión del *pop art* en los Estados Unidos en la década de los sesenta del siglo XX.

⁵ En un doble movimiento contradictorio, la imaginación fusiona, atrae y al mismo tiempo distancia, simula, actúa “*como si*”. Ver María Noel Lapoujade, *ob. cit.*, p. 194.

⁶ Re-presenta en el sentido de que se presenta “en lugar de”.

⁷ Ver: Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*.

⁸ Ver: Gianni Vattimo, *En el fin de la modernidad*.

Ambos procesos de conjunto han llevado a la teoría la convicción de que las fronteras entre arte y vida se difuminan, de que hoy por hoy todo es arte o que cualquier cosa puede serlo. Según Arthur C. Danto, estas circunstancias hacen que carezca ya de sentido la existencia de un relato legitimador de lo artístico. En consecuencia, el arte ha llegado a su fin.⁹ Sobre esta idea el filósofo del arte norteamericano ha vuelto una y otra vez. En su versión más radical ella es expuesta en 1984 en un artículo titulado precisamente “El final del arte”. Ahí nos dice: “(e)l arte ha muerto. Sus movimientos actuales no reflejan la menor vitalidad; ni siquiera muestran las agónicas convulsiones que preceden a la muerte; no son más que las mecánicas acciones reflejas de un cadáver sometido a una fuerza galvánica”.¹⁰

No nos interesa aquí rastrear las diferentes argumentaciones, a veces entre sí contradictorias, que en distintos momentos Danto ha utilizado para legitimar la idea del fin del arte, idea que es, a pesar de lo mucho que ha escrito sobre diversos temas, la que más lo identifica como teórico del arte y que ha mantenido, aun en expresiones más flexibles, sobre todo por lealtad a su propia identidad teórica.

Lo que nos interesa aquí destacar es el hecho de que fue precisamente el *pop art* el que le sirvió a Danto de base empírica real para sus reflexiones filosóficas sobre el arte. Objetos ordinarios, acontecimientos, personajes reales o de ficción de la sociedad de consumo norteamericana se convierten en arte o adquieren inusitada importancia artística. Desde un punto de vista ontológico, lógico o epistemológico no parece haber diferencias fácilmente apreciables entre arte y vida, a pesar de los empeños que el propio Danto realiza por encontrarlas en un texto como *La transfiguración del lugar común*,¹¹ previo a la famosa frase sobre “el fin del arte”.

⁹ Ver: Arthur C. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el fin de la historia*.

¹⁰ Arthur Danto, “El final del arte”, en *El Paseante*, reproducido en http://www.mateucabot.net/danto_fin_arte.pdf (último acceso: 22 de octubre de 2008).

¹¹ Ver: Arthur C. Danto, *La transfiguración del lugar común*, (Publicado originalmente como: *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Harvard University Press, 1981).

¿Cómo puede un objeto ordinario transfigurarse en obra de arte? He aquí la pregunta fundamental que ha inspirado prácticamente toda la filosofía del arte de Danto. No es una pregunta trivial ni deja de tener elevada relevancia teórica porque atañe a las fronteras entre el arte y la vida, fronteras hoy evidentemente difusas. Pero la significación de un tema como ese es no sólo de naturaleza ontológica, lógica o epistemológica, sino también sociológica y axiológica. No se trata sólo de discernir sobre qué es arte o cuándo es arte, sino también tomar en consideración para qué sirve, qué lo legitima humanamente. Y es precisamente este último aspecto sobre el que nos interesa aquí llamar la atención.

En consecuencia, nos referiremos a las posibles implicaciones sociales y axiológicas que tiene, por una parte, la expansión de lo artístico y su imaginario correspondiente a otras esferas de la vida y, por otra, la traslación de objetos e imágenes de la vida cotidiana a la esfera del arte.

Como quiera que este movimiento se realiza desde o hacia el arte y tomando en cuenta que lo que aquí nos interesa son las consecuencias socio-axiológicas que ello puede entrañar, necesitamos un cierto acercamiento previo al propio arte desde la perspectiva genérica de su relación con lo valioso.

Tanto desde un punto de vista etimológico como semántico la palabra “arte” entraña una carga axiológicamente positiva. Proveniente del término *ars*, equivalente latino de la voz griega *techné*, el arte en su significado original era usado en un sentido elogioso para calificar la adquisición de destreza en la realización de una determinada actividad. Desde entonces se asocia a una valoración positiva de aquello que califica. Con el tiempo ha cambiado su semántica, mas no su signo axiológico. En la actualidad considerar algo como arte continúa entrañando una aprobación. A todo lo que se llame arte se legitima por ese solo hecho. Lo artístico califica no sólo la significación abstracta, estrictamente artística, de un determinado producto, lo califica además como obra humana que debe existir, como obra de alguien que merece el título de artista. La palabra arte presupone juzgar positivamente de manera implícita todo aquello a lo que

se le aplique, no sólo al producto, sino también a su creador y al acto mismo de creación.

A pesar de no ser éste en ningún momento el centro de la atención de Danto, el afamado teórico no deja de expresar, a veces de manera colateral, su opinión al respecto. “A mi entender –nos dice–, existe unanimidad tácita en que el arte provee de los valores supremos reconocidos por la existencia secular...”¹² En otro momento señala: “El concepto de arte...asegura la incapacidad del artista para infligir daños morales mientras se reconozca que lo que está haciendo es arte”.¹³ Y termina por exclamar: “[...] es tal el prestigio social inherente a la identidad de algo como arte...”¹⁴

Nos hubiera gustado encontrar en Danto mayor uso teórico de estas convicciones suyas, de las que se desprenden no pocos cuestionamientos como los siguientes: si el arte entraña una carga axiológica positiva, ¿significa entonces que la expansión de la imaginación propia del arte hacia otras esferas implica a fuerza irradiar de positividad valorativa esas otras esferas?; si cualquier cosa puede ser arte, ¿entonces cualquier cosa es buena?

El simple sentido común nos indica que la respuesta a ambas interrogantes es negativa. Pero vayamos por parte y analicemos, en primer lugar, las posibles implicaciones axiológicamente revertidas de la pretendida extensión de lo artístico hacia “el mundo de la vida” (Habermas), es decir, las afectaciones que en término de valores representa la espectacularización de la realidad y la estetización de nuestra relación con ella.

Danto llama la atención sobre el hecho de que, usando la capacidad re-presentativa del arte, se genere “la posibilidad de cierto tipo de confusiones: se puede tomar la realidad por su imitación o, sobre todo, puede confundirse una imitación con la realidad que designa y, a partir de aquí, adoptar ante esta presencia las actitudes y expectativas que serían más bien adecuadas para su homó-

¹² Arthur C. Danto, *Más allá de la Caja de Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, p. 165.

¹³ *Ibidem*, p. 176.

¹⁴ *Ibidem*, p. 45.

logo en otro plano ontológico”.¹⁵ Tomando esto en consideración, el filósofo del arte norteamericano sugiere que “los artistas que adoptan una estrategia mimética deben tomar sus precauciones a fin de prevenir este tipo de inversiones erróneas”.¹⁶

Pero lo más peligroso no es que el artista olvide esta advertencia, sino que la olviden aquellos que haciendo uso de esta capacidad imaginativa del arte de re-presentar (o de simular),¹⁷ la utilicen más allá de lo propiamente artístico, en el campo de lo político o lo económico, pongamos por caso, con el deliberado propósito de confundir (disimular).¹⁸ La estetización de la experiencia, la espectacularización de la sociedad a las que hoy asistimos muestran el uso habitual de lo tradicionalmente artístico en términos de imaginación como instrumento de desfiguración de los imaginarios sociales a favor de una re-presentación de la realidad que no coincide con la verdadera realidad, para que lo pseudo-real sea tomado como lo real, para engañar. A la demostración de este hecho dedicó Guy Debord su libro *La sociedad del espectáculo*.

Con ello, el benévolo arte –más bien su capacidad técnica de re-presentar, su actitud imaginativa del “como si”– se ha transformado en un instrumento malévolo, maquiavélico. Mas, por esta misma razón, ha dejado de ser arte. No podría legitimarse como artístico lo que de por sí persigue fines éticamente reprobables. La atinada recomendación de Danto para que los artistas tomen la precaución de no provocar confusiones ontológicas en el espectador, es tanto más necesaria en aquellos otros ámbitos a los que se han extendido las técnicas artísticas. Sabido es que lo que se sugiere aquí que sea preocupación del artista, deja de serlo con mucha frecuencia del político o el mercader. Antes bien, es ocupación de muchos de ellos que lo falaz pase por real.

Asociada a la anterior, otra de las características del arte que es explotada en muchas ocasiones con fines perversos extra-artísticos

¹⁵ Arthur C. Danto, *La transfiguración del lugar común*, pp. 48-49.

¹⁶ *Ibidem*, p. 49.

¹⁷ Ver: María Noel Lapoujade, *ob. cit.*, p. 200 y ss.

¹⁸ Ver: *Ídem*.

es la que Danto califica como *distancia psíquica*, ejemplificada de la siguiente manera: “en teatro, lo que presenciamos sobre el escenario se pone a cierta distancia y queda excluido del marco de creencias que permitiría que el parecido exacto fuera confundido con lo real.”¹⁹ Esta actitud de distanciamiento contrasta con la llamada actitud práctica, cuya distinción teórica nos remite a Kant y que le permite a Danto concluir sobre la existencia de “dos clases de actitudes ante cualquier clase de objeto, de suerte que la diferencia última entre arte y realidad es menos una diferencia entre tipos de objetos que una diferencia de actitudes, y por lo tanto lo que importa no es con qué nos relacionamos sino cómo nos relacionamos”.²⁰

Pues bien, a través de la espectacularización del mundo real y la estetización de nuestra relación con él se ha venido logrando ese distanciamiento ya no sólo en relación con el objeto artístico, sino también en lo atenido a aquellas esferas de la vida social en las que cabría y sería deseable una actitud práctica, activa, enérgica, transformadora. En su lugar aparece la contemplación pasiva, distante, cuando no el más rancio nihilismo o la indiferencia total. El pensamiento se hace débil (Vattimo), la imaginación queda truncada en su función utópica. Se asume la realidad como puro espectáculo, capaz, en el mejor de los casos, de impresionar, de mostrar su crudeza, su drama, pero inepta para ser cambiada o afectada por nuestras acciones. El mundo humano deja de ser asumido como humano, antes bien, se nos presenta cosificado ya para siempre, convertido en un fetiche. La expansión de la “actitud estética” es muy bien aprovechada por los intereses conservadores para aminorar la rebeldía popular y para quitarle fuerza en el imaginario social al drama real humano que vive la sociedad contemporánea. Tal parece que Guy Debord actuara como apuntador de Danto cuando éste último escribió: “siempre es posible ver el mundo entero a través de la distancia estética como un espectáculo, una comedia o lo que mejor nos parezca”.²¹

¹⁹ Arthur C. Danto, *La transfiguración...*, p. 49.

²⁰ *Ídem*.

²¹ *Ídem*.

Sólo que el asunto no se reduce a lo que la gente quiere ver, como aquí parece sugerirse, sino, sobre todo, a lo que los poderes excluyentes e interesados en la conservación del *statu quo* quieren que se vea. Esta aparente sutileza hace la gran diferencia en los modos en que nos relacionados teóricamente con este hecho consumado. Los procesos de estetización de los imaginarios constituyen una realidad constatable empíricamente y, con toda probabilidad, ya irreversible. No son en sí mismos deplorables ni parece posible ni deseable arremeter contra ellos. Pero nosotros mismos, como teóricos, podemos relacionarnos con estos procesos con una actitud “estética” o “práctica”, pasivo-contemplativa o utópico-transformadora. Podemos asumir la versión enajenante de la espectacularización y de la estetización como la única posible o podemos admitir la probabilidad de modos alternativos en que estos procesos tengan lugar.

No porque el mundo se estetice se hace esquivo a la transformación práctica. La actitud estética no tiene por qué estar reñida con la actitud práctica. El juicio puro de gusto no existe más allá de algunos capítulos de la *Crítica de la facultad de juzgar* de Kant. Ni siquiera sale ileso del propio análisis kantiano en el capítulo final de la primera parte de ese texto dedicado precisamente a la “Dialéctica de la facultad de juzgar estética”.²² Mucho menos es compatible con la idea de catarsis de un Aristóteles o con las funciones atribuidas al arte por un Schiller, un Hegel o un Marx. De una visión estetizada del mundo también pueden extraerse fuerzas para su transformación.

La simulación y el distanciamiento, inherentes a la actitud estética del “como si”, no necesariamente acarrearán pasividad, indiferencia o engaño. Como afirma Lapoujade, “(e)l hombre es capaz de una ‘duplicidad natural’ a la que no pertenece ninguna intención de engaño u ocultación, que es más bien expresión de

²² Luego de haber defendido la pureza del juicio de gusto en los capítulos previos, en éste Kant pone en conexión lo estético con lo moral: “lo bello es el símbolo del bien ético”, “(el) gusto hace posible [...] el paso del atractivo sensorial al interés moral habitual sin un salto demasiado violento”. (Emmanuel Kant, *Crítica de la facultad de juzgar*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1991, pp. 259, 260).

la capacidad humana de re-crear”;²³ “(s)i el hombre se sitúa *ante* el mundo, con distancia, perspectiva, y *ante sí* mismo, esas grietas son precisamente las que permiten que ejerza su capacidad de sustitución, de simulación, de hacer *como si...*, (e)s decir, de manifestar su libertad y su ser transgresor...”²⁴ La actitud estética, en este caso, ya no sería fuente de un nihilismo conservador, sino, sobre todo en el mundo estetizado de hoy, condición para su aprehensión crítica, utópica, armada de la convicción en la posibilidad de un futuro mejor.

Pero ya esto no depende sólo del objeto depositario de la mirada estética, sea arte o no, ni siquiera depende de manera lineal y univalente de la intencionalidad encarnada en él por el artista creador de la obra o por el hacedor real de determinados acontecimientos sociales convertidos en espectáculo. Depende en mucho del modo en que se nos presenta, de la manera en que es interpretado por el crítico, el filósofo, el esteta, el comentarista, el político, en su condición de intermediario entre el objeto-espectáculo y el sujeto-espectador, y promotores, ellos mismos, de una visión estética pasiva y sólo contemplativa o activa, reflexiva y hasta rebelde.

Danto, por ejemplo, promueve fundamentalmente la primera al concentrar su análisis en la significación filosófica del *pop art* y decimos muy poco de la sociedad consumista que éste refleja, como si lo uno y lo otro tuvieran escasa relación, como si la conversión en obras de arte de objetos rutinarios de la sociedad consumista norteamericana respondiera casi exclusivamente a una mega-lógica de la evolución histórica del arte que, de esta manera, se desarrolla al margen de la propia sociedad que lo engendra y lo consume. En la visión de Danto la historia del arte tiene que ver —y mucho— con la historia de la filosofía, mas no con la historia real de la sociedad. En un espíritu muy hegeliano, el teórico norteamericano nos presenta al arte como una especie de eco de la filosofía, hasta llegar a la época actual en la que se convierte él mismo en filosofía y enton-

²³ María Noel Lapoujade, *ob. cit.*, p. 203.

²⁴ *Ibidem*, p. 231.

ces prescinde de un discurso filosófico legitimador externo a él.²⁵ La Caja de Brillo de Andy Warhol, principal inspiradora de todo este análisis de Danto, es en la percepción de este último, un experimento filosófico que, al convertir un objeto cotidiano en arte, demuestra que ya no puede haber una delimitación filosófica de lo artístico y que, por tanto, cualquier cosa puede ser arte.

No ha de extrañar entonces que Danto no voltee la mirada hacia el consumismo como fenómeno social retratado en el *por art* ni repare en las posibles consecuencias axiológicas de su propuesta sobre el fin del arte, basada en la idea de que ahora lo artístico ya no tiene frontera alguna.

Digamos sólo unas palabras al respecto. Si admitimos con Danto que cualquier cosa puede ser arte, entonces también podría serlo todo aquello que directamente implique una finalidad inhumana, con lo cual se estarían legitimando acciones francamente antivaliosas por la carga axiológicamente positiva que semánticamente entraña la palabra “arte”. Entonces, ¿realmente todo puede ser arte? Al margen de muchas otras consideraciones que permitirían, aun en la propia lógica de Danto, problematizar esta sentencia,²⁶ el sólo hecho de pensar en la posibilidad de que un evidente crimen pueda pasar por arte debe constituirse en argumento disuasivo de tal opinión. No parece haber más alternativa que reconocer los límites axiológicos a la expansión ilimitada del concepto de arte. No podría reconocerse como artístico el horror, la tortura, la muerte (aclaremos que no estamos hablando de la re-creación artística del hecho, sino del hecho mismo). Pero tampoco debería utilizarse el concepto de arte para calificar el uso de estos motivos ya no como denuncia, sino como fuente de una imaginaria estética enajenante e indiferente “ante el dolor de los demás” (Susan Sontag),²⁷ a lo

²⁵ Al despliegue de esta idea dedicó Danto su libro *The Philosophical Disenfranchisement of Art (El desposeccionamiento filosófico del arte)*. Ver: Arthur C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*.

²⁶ Acerca del particular hemos escrito otro trabajo titulado “Sobre el decretado fin del arte de Danto”, de próxima aparición.

²⁷ Sobre el contraste axiológico que esto presupondría la destacada intelectual norteamericana escribió un libro aleccionador. Ver: Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*.

que contribuiría no sólo y tal vez no tanto el propio artista mediante la realización de su obra, sino, sobre todo, aquellos encargados de adscribirle un significado, otorgarle un funcionamiento en la sociedad y promover, usando para ello muchas veces su lugar privilegiado como teórico o crítico, una actitud desvinculante de todo comprometimiento social con el acontecer humano al que el arte se aproxima. Es importante aquí reiterarlo: la responsabilidad por el lugar que una determinada obra ocupa en el imaginario social está lejos de limitarse a su autor y a la obra misma.

El caso del movimiento artístico que hizo eclosión en Estados Unidos en la década del sesenta es elocuente en este sentido. No hay duda de que el surgimiento del arte pop representó la consumación artística de la sociedad de consumo. Una vez más el arte le dio la cara a la vida, se puso de frente a una realidad ya obvia por cotidiana, pero no suficientemente pensada, con un peso indiscutible en la psicología social del norteamericano medio, pero todavía en ese momento no elevada al rango de tema de reflexión nacional. Danto, con mayor o menor conciencia de la trascendencia social del hecho, desvió la atención hacia sus supuestas consecuencias filosóficas e intra-artísticas. Por su parte, Clement Greenberg y sus seguidores, anclados todavía en el paradigma estético sobre la belleza formal del arte, criticaron despiadadamente al *pop art* usando para ello el calificativo de *kitsch*, término que el propio Greenberg había traído del alemán y que utilizaba para identificar los productos de la cultura de masas que a su juicio no llenaban las exigencias del buen gusto.²⁸ Tampoco ellos, por supuesto, prestaron atención al significado socio-axiológico del acontecimiento. Los propios artistas carecían de una actitud homogénea hacia el consumismo como nutriente social de sus obras. Una figura como Andy Warhol no ocultaba su simpatía desmedida hacia él, al tiempo que se interpretaba a sí mismo como un espectador distante y pasivo de la realidad. “Soy una persona –decía– especialmente pasiva. Acepto las cosas tal como son. Tan solo miro, observo el

²⁸ Ver: Klaus Honnef, *Pop Art*, pp. 13-15.

mundo”.²⁹ Esta actitud contrasta con la de algunos otros representantes del *pop art* como Red Grooms, George Segal o el inglés Richard Hamilton, en cuyas obras destella una relación crítica ante el mismo fenómeno social.³⁰

La sociedad de consumo ha generado, no hay dudas, una nueva mirada de la realidad, la mirada que se corresponde con la psicología consumista que el pop art ha sabido atrapar y expresar. La significación social, el valor del arte pop, radica principalmente en eso, en develar una realidad social que desde el punto de vista objetivo y subjetivo es incuestionable. Como cualquier otro arte, el arte pop es también una forma de autoconciencia social, en este caso, es una forma en que la sociedad de consumo se expresa artísticamente a sí misma. Esto lo hace totalmente legítimo como manifestación artística. Pero ello no significa que se legitime artísticamente la sociedad que el arte pop expresa. Independientemente de los móviles que guíen a los artistas pop –críticos o conciliadores–, la sociedad de consumo es en sí misma ilegítima porque es cada vez más insostenible como modelo del futuro humano. El arte no puede justificar lo que la vida misma no aprueba.

Una teoría estética, erigida hoy con criterio crítico, tiene que ser capaz de develar los cambios de mirada actuales, las variaciones de los imaginarios, las transformaciones de sensibilidad a que ha dado lugar la sociedad de consumo. Constatarlo y explicarlo es una de sus funciones fundamentales. Debe incluso, una teoría tal, realizar un balanceado análisis axiológico de lo que eso significa. Hay cambios de sensibilidad que han llegado para quedarse, no sólo porque parece difícil que puedan desaparecer en los marcos de cualquier sociedad futura, sino también porque no es deseable que ello ocurra. Son los cambios que apuntan a un real crecimiento de la imaginación, asociados al reconocimiento del valor de lo cotidiano, de lo popular, de lo diferente, de lo plural. Pero, unido a ello, una teoría estética inspirada en lo mejor del pensamien-

²⁹ Tomado de: Klaus Honneth, *Andy Warhol*, p. 93.

³⁰ Ver: Klaus Honneth, *Pop Art...*, pp. 36-41, 76-79.

to debe mantener una diáfana actitud crítica hacia los elementos reprochables de la actual sensibilidad consumista y posmoderna, no porque no se avengan a ciertos principios éticos abstractos e inamovibles, sino porque una sensibilidad así sería incompatible con la salvaguarda misma de la especie. La indiferencia, el nihilismo, el relativismo axiológico, incluida la presunta indefinibilidad del valor estético y artístico, de lo que es valioso o de lo que es arte, siendo elementos reales del imaginario que acompaña a la sociedad consumista actual, necesitan ser revocados teóricamente como paso necesario (si bien por sí mismo insuficiente) para poder removerlos de la realidad misma.

La evolución “natural” de la sociedad de consumo conduce a un holocausto humano. Evitarlo sólo es posible anteponiendo un freno que también tiene que ser humano, social, a ese “curso natural”. Pero ello no sería factible si no se considera posible y deseable. De continuar prevaleciendo una sensibilidad indiferente, nihilista, relativista, el rumbo actual se haría irreversible, indetenible. La praxis transformadora a la que estamos hoy más abocados que nunca requiere del uso de toda la capacidad transgresora y emancipadora de la imaginación.

Una estética de inspiración crítica, no puede quedarse al margen de esa necesidad perentoria. No se puede legitimar estéticamente lo que es insostenible desde el punto de vista ecológico, moral, social, humano. Al proceso real de estetización de la vida tiene que corresponderle una teoría estética interesada en la vida misma y no sólo en los tradicionales asuntos de la estética clásica. A la estética que necesitamos le es aplicable aquella vieja sentencia, hoy más valedera que nunca: “nada humano le es ajeno”.

Bibliografía citada

Danto, Arthur C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el fin de la historia*, Paidós, Barcelona-Buenos Aires-México, 1999.

_____, “El final del arte”, *El Paseante*, 1995, núm. 22-23, reproducido en http://www.mateucabot.net/danto_fin_arte.pdf (último acceso 22 de octubre de 2008).

_____, *La transfiguración del lugar común*, Paidós, Barcelona, 2002. (Publicado originalmente como: *The Transfigura-*

tion of the Commonplace, Cambridge, Harvard University Press, 1981).

_____, *Más allá de la Caja de Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Ediciones Akal, Madrid, 2003.

Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 1999.

Honnet, Klaus, *Pop Art*, Taschen, Barcelona, 2006.

Kant, Emmanuel, *Crítica de la facultad de juzgar*, Monte Ávila, Caracas, 1991.

Lapoujade, María Noel, *Filosofía de la imaginación*, Siglo XXI, México, 1988.

Maturana, Humberto, Varela, Francisco, *De máquinas y seres vivos*.

Autopoiesis: la organización de lo vivo, Lumen, Buenos Aires, 2003.

Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Alfaguara, México, 2004.

Vattimo, Gianni, *En el fin de la modernidad*, Gedisa, Barcelona, 2000.