



§ Datos para citar este trabajo §

Autores: José Ramón Fabelo Corzo

Título del trabajo: Para una lectura de la filosofía del arte de Arthur C. Danto

En: Fabelo Corzo, José Ramón y Berenize Galicia Isasmendi (coordinadores), *La estética y el arte más allá de la Academia*, Colección La Fuente, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 2012.

DOI del libro: <https://doi.org/10.59892/AE0301>

Páginas: 73-89

ISBN: 978-607-487-360-3

Palabras clave: Estética, arte contemporáneo, colonialismo, crítica de arte

DOI del capítulo: <https://doi.org/10.59892/LCD0503>

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





DOI: <https://doi.org/10.59892/LCD0503>

PARA UNA LECTURA CRÍTICA DE LA FILOSOFÍA DEL ARTE DE ARTHUR C. DANTO

*José Ramón Fabelo Corzo*¹

Arthur C. Danto (1924) es considerado por muchos como el más importante, reconocido y difundido filósofo del arte de la actualidad. En muchos sentidos puede ser tomado como el “teórico oficial del arte” en los Estados Unidos, puesto simbólico que había ocupado Clement Greenberg hasta el fin del apogeo del expresionismo abstracto en los años 50-60 del pasado siglo.

Responsable por la introducción del término “kitsch” en el lenguaje estético, Greenberg defendía una postura filosófico-artística directamente descendiente del formalismo kantiano. La implosión del *pop art* hacia los años 60 del siglo XX había elevado a la categoría de arte precisamente aquellos objetos cotidianos de la sociedad de consumo que Greenberg acostumbraba calificar como *kitsch* o de mal gusto.

A la larga se planteaba una disyuntiva inevitable. Si se seguía asumiendo la filosofía del arte de Greenberg no se podía aceptar como arte una lata de sopa Campbell, una botella de Coca Cola o un personaje de los *Comics*. Si se le daba entrada a estos objetos en el mundo del arte había que deshacerse de Greenberg.

Fue en esta coyuntura que Danto se introduce en el panorama filosófico artístico con un artículo emblemático publicado en

¹ Doctor Investigador Titular del Instituto de Filosofía de La Habana, Profesor-Investigador Titular y Coordinador de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

² Arthur C. Danto, “The Artworld”, en *The Journal of Philosophy*, 1964, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting, Vol. 61, No. 19, pp. 571-584.

1964 bajo el título “El mundo del arte”.² En él aludía directamente a una (en aquel momento reciente) exposición en la que Andy Warhol había expuesto la a partir de entonces famosa *Caja Brillo*, un facsímil de las que eran cotidianas cajas en las que se transportaban hacia los supermercados un ordinario objeto de uso doméstico. En aquel ensayo Danto defendía la idea de que lo que permitía a un objeto como una caja de Brillo convertirse en arte es la existencia de un “mundo del arte” que así lo asumiera. Por tal “mundo del arte” Danto entendía una especie de “atmósfera de teoría artística”, una filosofía del arte que legitimara la naturaleza artística de la obra en cuestión. Como quiera que el mundo del arte posee naturaleza histórica y se mueve a lo largo del tiempo, Danto llega a la conclusión de que una obra como la de Warhol no hubiese sido aceptada bajo las condiciones del mundo del arte de épocas anteriores. Sólo en el contexto de una nueva visión filosófica podía aquella obra ser asumida como tal. Con ello Danto trasladaba el criterio de lo artístico desde lo formal hacia lo filosófico y se lanzaba a la construcción teórica de esa nueva filosofía que el arte contemporáneo presuntamente reclamaba.

Esta elaboración aparece fundamentalmente en trabajos posteriores como *La transfiguración del lugar común* (1981),³ primer libro de Danto íntegramente dedicado a la filosofía del arte, en el que el autor norteamericano se propone mostrar de qué manera un objeto de uso cotidiano, que ocupa un lugar común en la vida, puede convertirse en arte. En ese libro Danto busca, desde el principio, lograr una nueva definición de arte e indagar en qué características tendría que tener esa definición para que permitiese admitir como arte no sólo lo que así ha sido catalogado en el pasado, sino también una obra como *Caja de Brillo*. Llega a la conclusión de que para que algo sea asumido como arte ha de cumplir dos requisitos genéricos: 1) que sea sobre algo y 2) que tenga un significado.

Hay que decir que la obra teórica de Danto se ha movido en cierta tensión entre dos herencias filosóficas bastante inacomodables entre sí. Por un lado, la filosofía analítica, muy vigente en los Estados Unidos, con una clara recurrencia a Wittgenstein y, por otro,

³ Versión en español: Arthur C. Danto, *La transfiguración del lugar común*.

la filosofía hegeliana, no tanto en sus aspectos dialécticos, sino en la construcción metafísica de la evolución histórica que el filósofo alemán propone. Las huellas de estas herencias son bastante discernibles cronológicamente en la obra de Danto. Los dos textos a los que hemos hecho referencia hasta el momento, de 1964 y 1981, se enmarcan en un Danto predominantemente analítico.

Pero tres años después de *La Transfiguración* –en 1984– Danto publica un ensayo, tan emblemático como “El mundo del arte”, cuyo sólo título ya recuerda nítidamente a Hegel: “El final del arte”.⁴ Asumiendo explícitamente la lógica hegeliana como inspiradora de su ensayo, Danto llega aquí a la conclusión de que el arte contemporáneo deja de tener sentido histórico porque ha logrado, por fin, su auto-identificación filosófica. El arte se hace él mismo filosofía y con ello llega su fin. Aun cuando todavía puede haber arte posthistórico, su sentido estará en todo caso en otro lugar y no en la historia misma. Si para Hegel el arte representaba una etapa en el proceso de autoconocimiento del espíritu absoluto, etapa que es trascendida después por la religión y la filosofía, en Danto el sujeto de ese autoconocimiento no es el espíritu absoluto, sino el propio arte cuyo sentido último es convertirse en su misma filosofía. Para llegar ahí, el arte ha atravesado por tres grandes etapas, signadas por tres lógicas diferentes: la lógica mimética que, una vez agotada, da paso a la lógica expresionista, y, por último, la lógica de auto-identificación que culmina precisamente con el arte contemporáneo.

Estas ideas las continúa desarrollando Danto en un libro de 1986 no traducido al español - *The Philosophical Disenfranchisement of Art (El desposesionamiento filosófico del arte)*⁵ en el que el autor, partiendo de la convicción de que todo arte necesita un concepto filosófico de lo que el arte es, defiende la idea de que, entonces, toda la historia del arte ha sido en buena medida una reproducción de la historia de la filosofía del arte. El arte se mueve históricamente como una especie de eco de la filosofía. El sentido de la

⁴ Versión en español: Arthur C. Danto, “El final del arte”, en *El Paseante en:* http://www.mateucabot.net/danto_fin_arte.pdf (último acceso: 22/10/2008).

⁵ Arthur C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*.

existencia del arte está en última instancia en la filosofía del arte, aunque el propio artista, hacedor del arte, no sea consciente de ello. Tal conciencia se alcanza sólo en la última etapa que arranca con los *ready-mades* de Marcell Duchamp y culmina en los 60, con el *arte pop* y, particularmente, con la obra de Andy Warhol que, para Danto, representa un verdadero experimento filosófico al plantarse nítidamente el tema sobre la naturaleza del arte a través de la siguiente interrogante: ¿cómo pueden objetos de apariencia totalmente ordinaria ser obras de arte, a diferencia del resto de los objetos que, siendo absolutamente iguales, continúan siendo ordinarios?

Vuelve Danto sobre estos temas en una serie de ensayos recopilados, una parte, en el libro *Más allá de la Caja de Brillo*, de 1992⁶ y, otra parte, en el libro *Después del fin del arte*,⁷ de 1997. Este último es, tal vez, el libro más conocido de Danto, al menos en el mundo de habla hispana. Retoma en él la idea del fin del arte y, en clara alusión a posturas posmodernas ya de amplia circulación para el momento, la asocia al fin de los relatos legitimadores de lo artístico. Es también en este libro donde Danto desarrolla la tesis sobre el pluralismo radical que ha de acompañar al arte a partir de ahora, puesto que ya no resulta válido ninguno de los relatos que pretendían establecer una frontera entre lo que es arte y lo que no lo es. En la actualidad –nos dice Danto– cualquier cosa puede ser arte. El fin del arte coincide, entonces, con la difuminación absoluta de las fronteras entre arte y vida. Como todo puede ser arte ya no tiene sentido la dilucidación de un ámbito específico para lo artístico.

Todavía –y hasta el momento– Danto nos entrega otras dos contribuciones importantes a la filosofía del arte. La primera de ella, también en forma de compendio de ensayos, sale como libro en 2003 bajo el título *El abuso de la belleza*.⁸ En este texto, entre otros

⁶ Versión en español: Arthur C. Danto, *Más allá de la Caja de Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*.

⁷ Versión en español: Arthur C. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*.

⁸ Versión en español: Arthur C. Danto, *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*.

momentos de interés, Danto señala que el abandono del paradigma estético de la belleza por *las vanguardias* respondía no sólo a una relación crítica con el arte anterior, sino también a un deseo de distanciamiento con respecto a la burda lógica comercial que había hecho suya la belleza como una especie de valor agregado a la mercancía. A partir de entonces, casi que se convirtió en una exigencia del buen arte la no-belleza. Hoy, nos sugiere Danto, hay una especie de regreso de la belleza al arte, no como antaño, con la intención de monopolizar lo artístico, sino como un atributo posible, tan válido como cualquier otro, del arte contemporáneo. A fin de cuentas la belleza había abandonado el arte, pero no la vida, y en una época en la que arte y vida no tienen fronteras discernibles, pierde su sentido seguir excluyendo a la belleza del arte.

El último libro publicado por Danto hasta el momento se titula *Andy Warhol* (2009).⁹ A pesar de lo que puede sugerir su título y del hecho de estar incluido en la serie “Grandes Íconos de América”, el libro de Danto no es biográfico, ni tampoco cabe concebirlo como un análisis crítico o histórico del arte de Warhol. Es también un libro de filosofía del arte en el que Danto se propone sacar a la luz la filosofía encarnada en la obra del afamado artista norteamericano y el modo en que ésta inspiró su propio pensamiento filosófico-artístico.

Por su indudable interés y por el amplio nivel de aceptación que ha tenido en diferentes ámbitos culturales, incluida América Latina, la propuesta teórica de Danto ha de ser asumida como un interlocutor obligado en cualquier intento alternativo de reconstrucción de la teoría filosófica del arte desde una perspectiva un tanto distinta, como aquella que pretende pensar el arte desde un lugar de enunciación diferente, tanto desde el punto de vista geo-cultural (América Latina es ciertamente distinta a Estados Unidos), como por los compromisos sociales que asume (en este caso bajo la convicción de que otro mundo es posible, cuestión ésta que no parece ocupar mucho espacio en el pensamiento de Danto).

Se trata entonces del necesario “ajuste de cuentas” con una teo-

⁹ Arthur C. Danto, *Andy Warhol*.

ría que, más allá de sus indiscutibles aciertos, por las hegemonías culturales vigentes, ha logrado institucionalizarse y en buena medida convertirse también en oficial más allá de las fronteras de los Estados Unidos.

Sólo un estudio crítico-analítico de la obra de Danto –aunque, por supuesto, no sólo de ella– será capaz de ofrecer una propuesta con real fuerza alternativa, al menos para nuestro medio. Al mismo tiempo, la relación crítica con la obra de este reconocido autor no ha de realizarse desde un paradigma teórico ya alcanzado y estatificado, sino en permanente construcción, que parte, en nuestro caso, de una herencia que ancla sus principales raíces en Marx, pero que se proyecta hacia el mundo de hoy desde una perspectiva abiertamente comprometida con nuestro contexto latinoamericano y con la profunda convicción de que si otro mundo es posible, lo más probable es que éste sea primero pensable y construible en un contexto periférico como es el latinoamericano antes que en los centros de poder del capitalismo mundial.

A propósito de lo anterior, cabe hacer el siguiente paréntesis. Aunque la filosofía del arte parece estar más bien alejada de los acuciantes dilemas por los que atraviesa hoy la humanidad, entre ellos –y el más importante– el de su propia sobrevivencia, resultaría un espejismo pensar que no hay aquí vínculo alguno o que éste no es importante. Todo lo contrario. El arte y su filosofía son productos culturales que no pueden ser ajenos al lugar donde se enuncian y este lugar es esencialmente distinto –sobre todo si de dilemas se trata– para contextos tan dispares como los que suponen las categorías (con nominaciones imprecisas, pero de insoslayable contenido) “norte” y “sur”, “primer” y “tercer mundo”, “centro” y “periferia”, “lo europeo” y lo “no-europeo”.

La filosofía del arte que –a través de traducciones o sin ellas–, a granel nos llega desde Europa o los Estados Unidos, en particular la del propio Danto, forma parte de lo que algunos han calificado como “la colonialidad del saber”.¹⁰ No importa que

¹⁰ Ver: Eduardo Lander, (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*.

los autores que elaboran esa filosofía no sean conscientes de ello. Lo cierto es que arrastran tras de sí una cosmovisión signada por el espacio social en el que habitan y producen, cuya particularidad en muchos casos obstruye un verdadero acceso a la universalidad del objeto que se plantean estudiar, al tiempo que sus construcciones teóricas en no pocas ocasiones sirven, directa o indirectamente, a la legitimación del orden mundial establecido, el mismo que a su vez es el máximo responsable de los más graves dilemas que enfrenta nuestra especie, agudizados para los del “sur”, los “tercermundistas”, los “periféricos”, los “no-europeos”.

Esos productos, así como una amplia difusión de los mismos sin la debida interlocución crítica, forman parte del colonialismo cultural que, con mucho, ha sobrevivido al colonialismo político (tampoco desaparecido del todo). De esta manera copan el imaginario periférico y se presentan como verdades universales y absolutas. A ello contribuye la actitud colonial sumisa de no pocos intelectuales tercermundistas expresada en las excesivas reverencias con las que los asumen.

El viejo orden mundial colonialista sigue actualmente existiendo, sobre todo, en formato cultural. El eurocentrismo a él asociado (con toda la imprecisión geográfica que hoy puede tener el término) continúa dominado una buena parte de las mentes de los nuevos colonizadores y colonizados culturales. Sin embargo, el mayor desmentido histórico al eurocentrismo es la más que demostrada imposibilidad de universalizar su modelo de vida. Y si no es universalizable su modelo de vida, ¿por qué ha de serlo, sin más, su pensamiento?

Claro que ello no presupone dar la espalda a la producción teórica europea o norteamericana. Al contrario, implica un diálogo crítico con ella. En primer lugar, porque no es una producción homogénea y una parte de ella, más que legitimadora, es crítica con su propio sistema. En segundo lugar, porque no hacerlo significaría repetir el mismo error del eurocentrismo: construir un discurso monológico que, se quiera o no, tendrá siempre pretensiones de universalidad que, de esa manera, excluiría la palabra del otro. En tercer lugar, porque aún el discurso más colonizador

y excluyente posee siempre sus propios fundamentos epistemológicos y sociales, sin cuyo análisis no sería posible una construcción teórica realmente alternativa. Y de eso precisamente se trata, no quedarnos en la deconstrucción genealógica de esos discursos, sino pasar de ahí a la elaboración de propuestas propias con otros fundamentos epistemológicos y sociales.

Por esa razón, si bien en el caso que nos atañe estamos hablando de un diálogo crítico con Danto, su propósito no se queda en la mera crítica de este autor –crítica que presupone de hecho la subsunción filtrada de sus aciertos y el rechazo argumentado de las que se consideran sus ideas no sostenibles–, sino, además, la paulatina elaboración positiva y propositiva de una propuesta teórica alternativa.

Una labor como esa presupone un trabajo colectivo de largo alcance. Nuestro propósito acá no es ese, sino apenas ofrecer un botón de muestra de un posible camino de diálogo crítico en relación con una de las ideas más recurrentes en Danto: la del fin del arte.¹¹ Ello se hará, primero, por medio de una reproducción muy sintética de la lógica expositiva que al respecto utiliza el autor norteamericano en su más conocido texto en español, su libro *Después del fin del arte*, posteriormente, con la formulación de interrogantes que apuntan a los problemas prácticos y teóricos que esa idea supone y, finalmente –o más bien de manera simultánea–, a través de la indicación de ciertos presupuestos teóricos que podrían encauzar por una ruta distinta la reflexión sobre los mismos hechos empíricos de la producción artística que inspiran en Danto la idea sobre el fin del arte.

Sobre el decretado 'fin del arte' de Danto

Refiriéndose a la polémica frase, desde las páginas iniciales de su libro *Después del fin del arte*, Danto señala que “esta expresión, sin

¹¹ En algunos otros lugares hemos venido sosteniendo este diálogo crítico con otras propuestas de Danto. Algunas muestras de ello son los siguientes textos: “Arte, política y sociedad de consumo. El caso de Andy Warhol”, en *Memoria*, pp. 37-39 (versión en Internet: <http://www.revistamemoria.com/vistaphp?id=1336&path0ea7d9530a4afe563807>); “La imaginación y la encrucijada actual de la estética”, en Fabelo Corzo, José Ramón y Pino Rodríguez, Alicia (coord.), *Estética, arte y consumo. Su dinámica en la cultura contemporánea*; “Hacia una interpretación compleja del valor del arte” (en vías de publicación).

duda incendiaria, significa [...] el fin de (todos) los relatos legitimadores del arte”.¹² El arte ahora se define “por un pluralismo radical”,¹³ que no admite ya un único y excluyente relato legitimador. En esta realidad posthistórica todo es posible.¹⁴

Al mismo tiempo, el fin del arte, según Danto, no significa su muerte. De la misma manera que puede afirmarse la existencia de un arte antes de la era del arte, es decir, antes de 1400, también “debemos pensar en el arte *después* del fin del arte”.¹⁵ Lo que llega a su fin es el metarrelato legitimador de cierta praxis artística enmarcado en normas más o menos rígidas, lo cual no significa que deje de hacerse arte, sino sólo que ya éste no se quedará limitado a un determinado estilo predominante.

Lo que acá se tiene en cuenta es el “nacimiento de cierto tipo de autoconciencia”,¹⁶ que Danto sitúa cronológicamente a mediados de los setenta, en el que ya “no hay un criterio *a priori* de cómo el arte deba verse”,¹⁷ lo cual presupone, al mismo tiempo, “una legitimación de aquello que ha permanecido más allá de los límites, donde la verdadera idea del límite [...] es excluyente”.¹⁸ “Hoy ya no existe más ese linde de la historia. Todo está permitido”.¹⁹ Si algo caracteriza al arte contemporáneo es la ausencia de una dirección definida.

Es en el arte conceptual donde se produce la última rebelión de lo artístico ante los intentos de encasillarlo, cuando este último se fuga de la experiencia sensible, dando un giro hacia el pensamiento:

el arte conceptual demostró que no necesariamente debe haber un objeto visual palpable para que algo sea una obra de arte [...], cualquier cosa podría ser una obra de arte [...]. Entonces (concluye Danto) los artistas se libraron de la carga de la historia y fueron

¹² Arthur C. Danto: *Después del fin del arte...*, p. 12.

¹³ *Ídem.*

¹⁴ Ver: *Ibidem*, pp. 20-21.

¹⁵ *Ibidem*, p. 26.

¹⁶ *Ibidem*, p. 28.

¹⁷ *Ídem.*

¹⁸ *Ibidem*, p. 31.

¹⁹ *Ibidem*, p. 34-35.

libres para hacer arte en cualquier sentido que desearan, con cualquier propósito que desearan, o sin ninguno.²⁰

El fin del arte es también, para Danto, la superación de la era de los manifiestos. Los manifiestos habían sido el modo fundamental en que la filosofía había penetrado el corazón de la producción artística en el transcurso de la mayor parte del siglo XX. Antes, en el arte premodernista, “el gran paradigma tradicional de las artes visuales [había] sido, de hecho, el de la mimesis, que durante varios siglos sirvió admirablemente a los propósitos teóricos del arte”.²¹ Dejar atrás a la mimesis, como esencia de lo artístico, presupuso buscar esa esencia en algún otro lugar. Uno tras otro se sucedieron estilos y movimientos artísticos –cubismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo, arte abstracto y otros– cada uno de los cuales se hacía acompañar de una filosofía del arte, creada por los propios artistas o por sus críticos, que en forma de manifiesto –explícito o tácito– asumía la existencia de una verdad artística suprema y establecía una frontera más o menos nítida entre lo que es arte y lo que no lo es, en dependencia del criterio elegido como rasgo identificador de lo artístico.

Mas esa relación de inclusión/exclusión había quedado atrás en la nueva etapa del arte contemporáneo:

La verdad profunda del presente histórico [señala Danto] se vincula con el fin de la era de los manifiestos; porque la premisa subyacente en los manifiestos del arte es filosóficamente indefendible. Un manifiesto singulariza el arte que él justifica como verdadero y único, como si el movimiento que expresa hubiera hecho un descubrimiento filosófico de qué es esencial en el arte. No obstante, el verdadero descubrimiento filosófico, creo, es que no hay un arte más verdadero que otro y que el arte no debe ser de una sola manera: todo arte es igual e indiferentemente arte.²²

²⁰ *Ibidem*, p. 35 y 37.

²¹ *Ibidem*, p. 52.

²² *Ibidem*, p. 56.

Hasta aquí esta breve descripción de las ideas básicas de Danto desarrolladas en el texto mencionado. A continuación y tratando de insertarnos en su propia lógica discursiva, abriremos una serie de interrogantes con el fin de poner en cuestión algunas de sus conclusiones y apuntar hacia otra dirección interpretativa.

El fin del arte –nos dice Danto– significa, a lo Lyotard, el fin de los relatos legitimadores del arte. Hasta cierto punto, como vemos, la causa del supuesto fin del arte se sitúa fuera del arte mismo, en su filosofía, en el fin del discurso que intenta legitimarlo. ¿No significa esto, en buena medida también, el fin del intento de entenderlo racionalmente? ¿No sería mejor que en lugar del fin del arte se hablara del fin de un tipo histórico de arte? Lo que ha ocurrido en realidad es que se ha rebasado un concepto de arte. ¿Por qué no pensar en una ampliación del concepto de arte y no en su final? ¿Porqué no intentar flexibilizar el relato o reconocer que de hecho se necesita uno nuevo, distinto, abierto, plural, acorde a lo que el propio Danto legítimamente exige, en lugar de clausurar todo intento de aprehensión teórica de lo que el arte es? En resumen, ¿no resultaría más plausible ampliar el concepto y no clausurar el arte?

Refiriéndose a todo el arte de la época del modernismo, Danto afirma que cada movimiento artístico tiene una filosofía estética detrás en un intento de aproximar una respuesta a la pregunta sobre qué es el arte ¿Acaso el arte contemporáneo no la tiene también? ¿No es este texto de Danto en sí mismo un metarrelato y una especie de manifiesto de lo que ha de entenderse por arte contemporáneo? ¿Acaso Danto no pretende también una verdad –que él mismo califica de profunda–²³ sobre el presente histórico y su arte? ¿Acaso no es también una filosofía la filosofía de la no filosofía?

Los conceptos no caen del cielo, ni son la expresión lingüística de esencias inamovibles y ahistóricas. Los conceptos deben su existencia a su funcionalidad práctica. Por eso son históricos y su extensión e intensión también lo son. Lo que hoy denota y connota el término “arte” es algo distinto a lo de cualquier época anterior. Eso es indiscutible. Pero hoy, como ayer, el término sigue

²³ *Ibidem*, p. 56.

cumpliendo una función imprescindible desde el punto de vista práctico en la comunicación y en otros muchos ámbitos, lo cual, entre otras cosas, nos permite que hoy sobre él estemos discutiendo. Eso es una prueba más que suficiente de su vigencia. Entonces, en lugar de afirmar el fin del arte, ¿no sería mejor atender a los cambios en el contenido de este concepto, a las variaciones de su intensidad y de su extensión, a lo que hoy denota y connota?

Danto escribe:

[t]al como lo vi, la formulación de la pregunta es: ¿cuál es la diferencia entre una obra de arte y algo que no es una obra de arte cuando no hay entre ellas una diferencia perceptiva interesante? Lo que me hizo ver esto fue la exhibición de las esculturas *Brillo Box* de Andy Warhol [...], la pregunta realmente profunda era dónde está la diferencia entre ellas y las cajas de Brillo de los supermercados, dado que ninguna explica la diferencia entre realidad y arte.²⁴

¿No sería mejor buscar la solución a este problema real concibiendo el valor estético del arte no como un atributo sustancial de los objetos, sino como una propiedad funcional suya? En un caso predomina la función estética; el objeto funciona como arte porque es llevado a una exposición en una Galería. El espacio social que ocupa “determina” su función. Ese mismo objeto, inserto en otro contexto humano, como puede ser el supermercado, prefigura en él otra función, otro valor de uso, otra significación. Siendo el mismo objeto, ocupa lugares diferentes en cada caso en el sistema de relaciones sociales; eso es realmente lo distinto. ¿Acaso no significa esto que sí hay delimitación entre arte y no arte, sólo que ésta no se basa en propiedades físico-sensibles de los objetos, sino en la función humana que desempeñan?

Todo el discurso de Danto se estructura desde el prisma interpretativo que para él presupone la *Caja Brillo* de Andy Warhol, de la cual está todo el tiempo hablando a lo largo de su texto. ¿No será esto muestra del unilateralismo de un autor que aboga por un plu-

²⁴ *Ibidem*, p. 57.

ralismo radical? Por otra parte, Danto sostiene que el gran aporte revolucionario de Andy Warhol, y en particular de esta obra, estuvo no tanto en lo artístico mismo, sino en lo filosófico, para ser más preciso, en la filosofía del arte, al plantear la misma interrogante: ¿cómo puede un objeto común transfigurarse en obra de arte? Sin embargo, ¿no cabe otra lectura diferente de la contribución del afamado artista pop norteamericano? Si ya Marcel Duchamp había llevado objetos cotidianos al arte 50 años antes, ¿por qué ver en este mismo sentido el aporte revolucionario de Warhol, curiosamente obviando la importancia del hecho de que, a diferencia de Duchamp, tanto *Caja Brillo* como todos los objetos y figuras que Warhol decidió convertir en artísticos eran objetos que tipificaban la sociedad de consumo norteamericana? ¿No sería más sensato pensar que lo radicalmente nuevo aquí fue lograr, mediante el arte, que la sociedad norteamericana se colocara de bruces contra el espejo de su propia naturaleza consumista?

Cualquier cosa es arte (o puede serlo): tal es el rasgo con el que Danto identifica al arte contemporáneo. De esta manera, por un lado, constata la muy legítima y necesaria amplitud y flexibilidad con que hoy es necesario asumir el concepto de arte, pero, por otro lado, ¿puede de aquí deducirse su total carencia de contornos, expresada en frases como “todo se puede” o “todo vale”? Escuchemos a Danto: “si todo es posible, nada ha sido prefijado históricamente: por decir así, una cosa es tan buena como otra. Y en mi punto de vista esa es la condición objetiva del arte posthistórico”.²⁵ Ciertamente, la propia praxis artística nos obliga hoy a admitir la inoperancia de un único relato excluyente. Pero ¿es lo mismo el pluralismo, si se quiere radical, –como Danto lo califica–, que el relativismo del “todo vale”? ¿Por qué se asume, como la alternativa a la unilateralidad, la totalidad indiferenciada y no una multilateralidad, todo lo amplia que se quiera, pero al mismo tiempo necesariamente finita, como lo exige el uso de un concepto –el arte– que sigue siendo necesario desde el punto de vista de la praxis social?

Ya ha podido observarse que Danto habla muy poco de la fun-

²⁵ *Ibidem*, p. 66.

ción social del arte. Prácticamente no la tiene en cuenta en el caso de Warhol ni en ningún otro. Se le llama arte a todo lo que se autodefina como tal, sin importar mucho su función. “El arte puede ser lo que quieran los artistas y los patrocinadores”,²⁶ dice. Esto deja muy mal parado al público espectador, reducido, en el mejor de los casos, a mero objeto manipulable estéticamente. Para nada importa, en el uso del calificativo de “artístico”, el impacto que la obra en cuestión pueda tener en su receptor.

Claro que bajo una cosmovisión nihilista, como la que en este punto parece sostener Danto, la función social ha de interesar poco. Todo vale o nada vale, da igual. Tal tipo de espiritualidad, ciertamente bastante abundante en el mundo de hoy, ha de generar su propio arte, matizado por su pretendida indiferencia ante la vida. No hay duda de que tal arte se está produciendo. Pero aquí vienen varias preguntas: ¿es realmente indiferente ese arte, si lo juzgamos –más allá de la intencionalidad del artista– por su lugar en la sociedad?, ¿puede convertirse este rasgo de un tipo específico de producción –aún cuando se reconociera su existencia– en atributo generalizado del arte contemporáneo? Es cierto que Danto no lo hace y que señala, por el contrario, que hoy mismo se puede estar produciendo también arte de calidad en sentido moderno. Pero esto no pasa de ser, en el texto de Danto, más que un reconocimiento formal. El atributo básico del arte contemporáneo, en su opinión, es la indiferencia axiológica. Supongamos que sí lo sea. Aún así, ¿podríamos decir que es ese el status definitivo del arte o será una de las expresiones de la descomposición de un tipo histórico de sociedad? ¿Hasta dónde sería admisible esa indiferencia? Refiriéndose a las fotografías divulgadas sobre las torturas en cárceles iraquíes, Susan Sontag escribió que “el horror mostrado en las fotografías no puede separarse del horror del acto de fotografiar a los regocijados torturadores con sus víctimas”. ¿Podríamos –siguiendo a Danto– otorgarle el status de artísticas a esas fotografías?

El concepto “arte” entraña ya en sí mismo una carga valorativa. Es un concepto legitimador de ciertas prácticas. Su contenido

²⁶ *Ibidem*, p.58.

puede haber variado mucho a través de la historia –de eso no hay dudas–, pero siempre ha albergado en su interior un contenido semántico que expresa una significación positiva. Así ocurre también con otros conceptos como el de moral, para no hablar ya de otras categorías nítidamente valorativas como “belleza”, “bien”, “justicia”, etc. Cuando calificamos algo como artístico lo legitimamos como práctica. Entonces, si afirmamos con Danto que todo puede ser arte, ¿no significa eso legitimar también la muerte, la guerra, el horror, el aniquilamiento, la pobreza, la exclusión y cualquier otro mal social?

Pero aun suponiendo que efectivamente todo puede ser arte, ¿significa esto que todo en realidad lo sea o lo llegue a ser? ¿No es acaso evidente la imposibilidad, desde el punto de vista práctico, de que todo se convierta en arte? ¿No nos percatamos de que la sociedad siempre necesitará determinados criterios discriminadores de lo artístico? ¿Cómo organizar sin esos criterios la funcionalidad de las instituciones del arte? ¿Cómo legitimar la supervivencia de los centros de educación artística? ¿Cómo cerrar las fronteras de un curso sobre arte contemporáneo? ¿Qué criterio seguir para incluir o excluir al diseñar las políticas culturales deseables a una nación? ¿O tendremos que admitir que entonces nada de esto tendría sentido? ¿Nos creemos realmente eso del fin del arte o es sólo parte de un juego retórico? ¿Estamos dispuestos a asumir las consecuencias prácticas que se derivarían de que la sociedad realmente tomara en serio lo que Danto afirma? Visto desde el punto de vista práctico, hay una razón que, no por sencilla, deja de ser contundente para negar la posibilidad real de que todo sea arte: el mundo no cabe en un museo.

Cerremos esta reflexión con un breve análisis del historicismo de Danto. Lo histórico en él se asocia casi exclusivamente con el desarrollo interno del arte. Muy pocas veces se vinculan los cambios ocurridos en el arte con los cambios históricos en el sentido amplio de la palabra. La historicidad del arte le sirve a Danto más que nada para decretar su fin: si en algún momento de la historia nació, entonces debe tener un fin. Sin embargo, la historicidad del arte es mucho más que eso, pero todo lo demás que es, incluido el crucial asunto de la inserción siempre del arte en determinada

época histórica transartística, de la cual dependen no sólo muchos de sus atributos internos, sino también su papel en la sociedad, no parece interesarle lo suficiente a Danto. En todo caso, le interesa en tanto al arte se entiende como receptáculo pasivo de influencias exógenas –que para él son ante todo filosóficas–, pero no por su papel práctico en la vida social.

De esta forma, el concepto de “realidad posthistórica” con el que Danto vincula el fin del arte parece ser en sí mismo conservador, al asumir un fin para la historia. Un tal fin ya había sido antes pronosticado por Hegel o por Fukuyama, ambos con intenciones de legitimar el status quo de sus respectivas realidades sociales. ¿No estará sucediendo con el fin del arte lo mismo que con el fin de la historia: cada cual la aniquila allí donde más le conviene para que todo lo que venga después siga siendo más de lo mismo? Vistiéndose de posmoderna, ¿no será ésta una postura que termina siendo conservadora?

Bibliografía

- Danto, Arthur C., “El final del arte”, en *El Paseante*, 1995, núm. 22-23, en: http://www.mateucabot.net/danto_fin_arte.pdf, (último acceso: 22/10/2008).
- _____, “The Artworld”, en *The Journal of Philosophy*, 1964, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting, Vol. 61, No. 19, pp. 571-584.
- _____, *Andy Warhol*, Yale University Press, New Haven & London, 2009.
- _____, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 1999.
- _____, *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*, Paidós, Barcelona, 2005.
- _____, *Más allá de la Caja de Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Akal, Madrid, 2003.
- _____, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986.
- _____, *La transfiguración del lugar común*, Paidós, Barcelona, 2002.
- Fabelo Corzo, José Ramón, “Arte, política y sociedad de consumo.

El caso de Andy Warhol”, en *Memoria*, Revista de Política y Cultura, México, Diciembre 2010, No. 249, pp. 37 – 39. Versión en Internet: <http://www.revistamemoria.com/vistaphp?id=1336&path0ea7d9530a4afe563807>.

Fabelo Corzo, José Ramón, “Hacia una interpretación compleja del valor del arte” (en vías de publicación).

_____, “La imaginación y la encrucijada actual de la estética”, en Fabelo Corzo, José Ramón y Pino Rodríguez, Alicia (coord.), *Estética, arte y consumo. Su dinámica en la cultura contemporánea*, BUAP – Instituto de Filosofía de La Habana, 2011 (en proceso de edición).

Lander, Eduardo (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, CLACSO, Buenos Aires, 2000.