

EL FIN DEL ARTE  
SEGÚN  
ARTHUR C. DANTO

---

José Luis Nuño Viejo

## PRESENTACIÓN Y MOTIVACIONES

La impresión que a principios de los años 80 tenía el profesor de filosofía de la Columbia University y crítico de arte en *The Nation* Arthur C. Danto de que un cambio histórico importante había tenido lugar en las condiciones de producción de las artes visuales le llevó a desarrollar una teoría filosófica que, partiendo de las tesis de Hegel sobre la dialéctica del Espíritu en la historia, certificaba el fin del arte. El presente trabajo es un intento por analizar su teoría del fin del arte tal como ha sido formulada en varios de los trabajos de Danto, evaluar su validez y precisar su verdadero alcance para el desarrollo del arte contemporáneo.

La teoría del fin de arte de Danto ha conocido una gran difusión en diferentes medios más allá de los trabajos académicos y las revistas de arte especializadas pero ha sido frecuentemente distorsionada y malinterpretada. Junto con su veredicto sobre el fin de la narrativa del arte, comprende una reconsideración de las nociones de modernidad, postmodernidad y contemporaneidad, una reinterpretación del surrealismo, de las acciones artísticas revolucionarias de Duchamp, del arte abstracto, del arte pop y de la pintura monocroma y una reflexión sobre las relaciones entre la estética y la crítica del arte y, en general, entre la filosofía y el arte. De ahí el interés por reexponer esta teoría en sus justos términos y en toda su extensión prestando especial atención a sus implicaciones.

Tratándose de una teoría filosófica sobre el desarrollo histórico del arte en la segunda mitad del siglo XX, es posible establecer su validez no sólo mediante un análisis pormenorizado de sus presupuestos que verifique su consistencia interna sino también mediante un contraste empírico con las distintas obras de arte y demás materiales artísticos que el pasado siglo nos ha legado.

Por último, resulta de sumo interés su alcance en relación con la reflexión teórica en el campo de la Historia del Arte y la Estética así como sus efectos sobre la práctica artística y el público de las obras de arte.

## Una era antes del comienzo del arte y una era después del fin del arte

Al comienzo de su libro *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia* Arthur C. Danto se muestra completamente de acuerdo con la tesis de H. Belting recogida en *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art* según la cual el concepto de arte no había emergido en la conciencia en general hasta 1.400 d.C. La idea de Danto no es que esas todas las imágenes, iconos, esculturas, mosaicos, relieves, etc. que se habían realizado con anterioridad no podrían ser consideradas arte en un sentido amplio sino que, dada que el concepto de arte no se había formado aún, su ser de arte no figuraba en su producción. Todos esos artefactos jugaron un papel bastante diferente en la vida de las personas del que las obras de arte vinieron a jugar cuando el concepto de arte al fin emergió y lo que podríamos llamar consideraciones artísticas comenzaron a regir su producción y lo que podríamos denominar consideraciones estéticas comenzaron a gobernar nuestras relaciones con ellas como espectadores. Mediante un cambio revolucionario en la práctica cotidiana que Danto localiza en torno al 1.400 d.C. el concepto de artista entra a formar de la explicación de las imágenes piadosas desvaneciéndose la idea de que las reliquias poseen un origen milagroso.

Una vez probado que en la historia de las imágenes ha existido una era antes del comienzo del arte, Danto apunta a que el carácter histórico del concepto de arte haría posible que se diese una era *después* del fin del arte. No se trataría de una “muerte del arte” como muchos artistas y críticos apocalípticamente han decretado sino de un fin del arte, es decir, el fin del arte no significaría que no se podría seguir produciendo más arte (su “muerte”) sino que cualquier arte que surgiera debería crearse sin el beneficio de fortalecer ningún tipo de narrativa en la que pudiera ser considerado como su etapa siguiente. Síntomas evidentes de este fin del arte serían la impresión generalizada entre los críticos de arte de que no ha sucedido nada realmente relevante en los últimos treinta años, la pérdida de fe en una gran narrativa que determine el modo en que las cosas deben ser vistas. A juicio de Danto, estamos en una *época posthistórica*, en el que las grandes narrativas ya no son posibles porque el concepto mismo de historia en el que arte se movió ha desaparecido del mundo del arte. Ya no nos es posible adherirnos a una visión de desarrollo progresivo de la historia que había sido la manera de concebir el arte, al menos desde Vasari, como si de una narrativa de progreso se tratase, narrativa en la que se obtuvieron logros y ganancias en cuanto al avance de las metas del arte. A juicio de Danto, el arte históricamente construido ha alcanzado el final de ese línea de desarrollo y ha pasado a moverse en un plano de conciencia diferente. De ahí que en la fase posthistórica existan innumerables caminos para la producción artística, ninguno más privilegiado que el otro, al menos históricamente. Igualmente, en este nuevo plano

de conciencia el arte del pasado está disponible para el uso que los artistas le quieran dar y lo que ya no está disponible es el espíritu en el cual fue creado ese arte. Por tanto, no es de extrañar que el paradigma de lo contemporáneo sea el *collage* tal como fue definido por Max Ernst pero con un sutil diferencia. Ernst mantenía que el *collage* es <<el encuentro de dos realidades distantes en un plano ajeno a ambas>>. La diferencia que Danto señala es que ya no hay un plano diferente para distinguir realidades artísticas ni esas realidades permanecen distantes entre sí. Ello se debe a que la percepción básica del espíritu contemporáneo se formó sobre el principio de un museo en donde todo arte tiene su propia lugar, donde no hay ningún criterio *a priori* acerca de cómo el arte deba verse y donde no hay una narrativa a la que los contenidos del museo deban ajustarse. El museo es hoy un campo disponible para una reordenación constante y para una forma de arte que lo utiliza como depósito de materiales para un *collage* de objetos ordenados que sugieren o defienden una tesis. Hoy el artista tiene carta libre en el museo y fuera de sus recursos organiza exposiciones de objetos que no tienen una conexión histórica o formal entre sí, más allá de las conexiones que proporciona el propio artista. Para Danto, <<el museo es causa, efecto y encarnación de las actitudes y prácticas que definen el momento posthistórico del arte<sup>1</sup>>>. Si queremos entender el alcance de esta afirmación debemos concentrarnos por el momento en comprender ese nuevo plano de la conciencia que caracteriza el estado posthistórico en el que según Danto nos movemos.

### **Filosofía y arte. Modernidad, posmodernidad y contemporaneidad: la conciencia posthistórica.**

Sus amplios conocimientos sobre la historia del arte en conjunción con su sólida formación en filosofía y su estrecho contacto con el arte contemporáneo estadounidense llevaron a Danto a hallar analogías muy significativas entre la historia de la filosofía y la historia del arte y hablar del nacimiento de cierto tipo de autoconciencia en nuestra época. Estas analogías profundas entre el desarrollo del arte y el de la filosofía surgen sobre la base de ciertas observaciones de C. Greenberg sobre el arte moderno y posmoderno si bien Danto critica y refuta algunas de sus tesis y ofrece una visión propia sobre lo acontecido en el mundo del arte en las últimas décadas de siglo XX.

Danto razona que el comienzo de la filosofía moderna se da a partir de Descartes con su famosa regresión al yo pienso, donde el problema no es tanto cómo son realmente las cosas, sino cómo alguien, cuya mente esta estructurada de cierta manera, está obligado a pensar qué son las cosas. La idea de Danto al respecto es que no podemos afirmar si las cosas son realmente adecuadas a la estructura que nuestra mente

---

<sup>1</sup> ARTHUR C. DANTO, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, ed. Paidós, Colecc. Transiciones, Barcelona, 1999.

requiere para pensarlas, pero nadie se hace mucho problema, dado que no tenemos otra forma de pensarlas. Descartes y toda la filosofía moderna en general han intentado trazar un mapa filosófico del universo cuya matriz sea la estructura del pensamiento humano. Lo que Descartes hizo fue comenzar a traer las estructuras del pensamiento a la conciencia, donde podemos analizarlas críticamente y así comenzar a comprender qué somos y cómo es el mundo. Los antiguos habían avanzado esforzándose por describir el mundo sin prestar atención a esos rasgos del yo que la filosofía moderna volvió centrales. Vivieron en una suerte de época antes de la era del yo, que marca la diferencia entre la filosofía antigua y la moderna. Esto no quiere decir que antes no hubiera yoes sino que el concepto de yo no definía enteramente la actividad filosófica como sucedió luego que la revolucionó Descartes. Y aunque el *giro lingüístico* reemplazó las preguntas acerca de qué somos por cómo nos manifestamos en el lenguaje, hay una indudable continuidad entre las dos etapas de pensamiento, como, por ejemplo, muestra la lingüística de Chomsky que reemplaza y aumenta la teoría de Descartes sobre el pensamiento innato con el postulado de las estructuras lingüísticas innatas.

Análogamente, en el campo del arte se percibe una época premoderna en la cual los pintores se dedicaban a la representación del mundo, pintando personas, paisajes y eventos históricos tal como se presentaban al ojo humano y una época moderna donde las condiciones de la representación se tornan centrales y el arte se vuelve, como la filosofía, sobre su propio tema. Por tanto, razona Danto, no es de extrañar que Clement Greenberg en su famoso ensayo <<Pintura modernista<sup>2</sup>>> de 1960 argumentase que la esencia de la modernidad descansaba en el uso de los métodos característicos de una disciplina para autocriticarse, no para subvertirse sino para establecerse más firmemente en su área de competencia. Tampoco sorprende que eligiese a Kant como el primer modernista verdadero en la medida en que critica el significado mismo de la crítica (o, como mejor señala Danto, en la medida en que se pregunta por las condiciones de posibilidad del conocimiento mismo) y que manenga que el Kant de la pintura modernista es Manet porque él fue el autor de las primeras obras en las que las imágenes mostraban con total franqueza las superficies planas donde eran pintadas. La historia de la modernidad se desplazó de Manet a través de los impresionistas, quienes abjuraron de la pintura de base y de las veladuras para dejar al ojo sin dudas de que los colores que usaban eran pintura que provenían de tubos o potes, hasta Cézanne, que sacrificó la verosimilitud o la corrección para lograr ajustar sus dibujos y dibujar más explícitamente la forma rectangular del lienzo. De este modo, Greenberg fue capaz de construir una narrativa de la modernidad que reemplazase la narrativa de la pintura

---

<sup>2</sup> C. GREENBERG *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4. *Modernism with a Vengeance: 1957-1969*, pp. 85-93.

representacional defendida por Vasari. Todo aquello que Meyer Shapiro<sup>3</sup> trata como <<rasgos no miméticos>> de lo que todavía podrían ser residualmente pinturas miméticas: el plano, la conciencia de la pintura y la pincelada, la forma rectangular, la perspectiva desplazada, el escorozo, el claroscuro, son los puntos progresivos de una secuencia de desarrollo. El cambio desde el arte premoderno al arte de la modernidad, si seguimos a Greenberg, fue el cambio desde rasgos de pintura mimética a no mimética. Ello no implica que toda la pintura tuviera que volverse no objetiva o abstracta, sino solamente que sus rasgos representacionales fueron secundarios en la modernidad, mientras que habían sido fundamentales en el arte premodernista.

Danto reconoce que Greenberg es el más grande narrador de la modernidad y que si está en lo cierto, es necesario señalar que el concepto de modernidad no es meramente el nombre de un período estilístico que comienza en el último tercio del siglo XIX, en el mismo sentido que, por ejemplo, el manierismo es el nombre de un periodo estilístico que comenzó en el primer tercio del siglo XVI de manera que el manierismo sigue a la pintura renacentista y es sucedido por el barroco, éste a su vez por el rococó, que es seguido por el neoclasicismo, al cual sucedería el romanticismo. Todos ellos consituuieron profundos cambios en el modo en el que el arte representa el mundo, cambios que se desarrollaron tanto a partir de una reacción contra sus antecesores como en respuesta a todo tipo de fuerzas extraartísticas en la historia y en la vida. No obstante, a juicio de Danto el modernismo no sigue al romanticismo en el mismo sentido. El modernismo está marcado por el ascenso a un nuevo nivel de conciencia, reflejada en la pintura como un tipo de discontinuidad, prácticamente como si enfatizar la representación mimética se hubiera vuelto menos importante que otro tipo de reflexión sobre los sentidos y los métodos de representación. Por ello, Danto prefiere considerar a Van Gogh y a Gauguin como los primeros modernistas en pintura.

Frente a Greenberg, Danto señala que la modernidad significa, tanto en filosofía como en arte, una noición de estrategia, estilo y acción. Si sólo fuera una noción temporal, toda la filosofía contemporánea de Descartes o Kant y toda la pintura contemporánea de Manet y Cézanne serían modernistas pero de hecho, una buena cantidad de la actividad filosófica siguió siendo, en términos kantinaos, dogmática, del mismo modo que la pintura académica francesa actuó como si Van Gogh, Gauguin o Cézanne no hubieran existido.

Danto también critica que en la gran narrativa de la modernidad que Greenberg desarrolla el surrealismo no tenga un lugar. Siguiendo la línea de Manet y del impresionismo, el arte habría avanzado hacia el expresionismo abstracto y luego hacia la abstracción del campo del color, momento donde Greenberg se detuvo. Siguiendo a Greenberg, parece como si el surrealismo, como pintura académica, descansara en

---

<sup>3</sup> MEYER SHAPIRO *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist and Society*, Harvard University, 1994, pp. 4-12.

expresión hegeliana “fuera del linde la historia”, esto es, que sucedió pero no fue significativo como parte del progreso. Para alguien despectivo como los críticos de la escuela greenbergiana, eso no fue realmente arte. Tal declaración mostraba hasta qué punto la identidad del arte estaba coenctada internamente con esa narrativa. En la narrativa moderna el arte más allá de su límite, o no es parte del alcance de la historia, o es una regresión a alguna forma anterior del arte. Greenberg concibió el surrealismo como algún tipo de regresión estética, una readopción de valores pertenecientes a la “infancia” del arte, llenos de monstruos y amenazas terribles. La madurez del arte, análogo de la “mayoría de edad” de Kant en relación al pensamiento, significa pureza en el sentido de si la razón se aplica a sí misma sin ocuparse de otra cosa (*Crítica de la razón pura*), el arte puro será aquel arte aplicado al arte mismo. El surrealismo, intersado en los sueños, el inconsciente, el erotismo y “lo oscuro”, prácticamente equivalía a la encarnación de la impureza, de ahí que ya no forme parte de la modernidad sino del arte contemporáneo, cuya característica fundamental es ser arte impuro.

Para Danto, de la misma manera que “moderno” no es simplemente un concepto temporal que significa “lo más reciente”, tampoco “contemporáneo” es meramente un término temporal que significa cualquier cosa que tenga lugar en el presente. El cambio desde lo pre-moderno a lo moderno fue tan insidioso como aquel cambio de la imagen anterior a la era del arte a la imagen *en* la era del arte. Igualmente, los artistas hacían arte moderno sin tener conciencia de que estaban haciendo algo diferente hasta que, de manera retrospectiva, se comenzó a aclarar que había tenido lugar un cambio importante. De modo similar, argumenta Danto, ocurrió en el cambio del arte moderno al contemporáneo. Es verdad que por mucho tiempo “el arte contemporáneo” fue simplemente el arte moderno que se está haciendo ahora. Sin embargo en un determinado momento “contemporáneo” pasa a referir a un arte producido con una determinada estructura de producción nunca vista antes en toda la historia del arte. Así como “moderno” ha llegado a denotar un estilo y un gran periodo (y no simplemente un arte *reciente* con respecto al antiguo o al medieval), “contemporáneo” ha llegado a designar algo más que simplemente el arte del presente. Ese cambio en el concepto de contemporáneo y la consiguiente distinción nítida entre modernidad y contemporaneidad son localizados por Danto entre los años sesenta y ochenta. El arte contemporáneo podría haber seguido siendo por algún tiempo “el arte moderno producido por nuestros contemporáneos” pero la creación del término como “posmoderno” indica una clara ruptura. Danto prefiere reservar el término “posmoderno” para hacer referencia a un estilo dentro del arte contemporáneo, que es perfectamente reconocible como lo es el barroco o el rococó. Tampoco le convence hablar de varios posmodernismos porque entonces el término ya no nos permite definir un estilo y perdemos la capacidad de reconocer y ordenar obras. Se podría capitalizar el

término “contemporáneo” para cubrir cualquiera de las divisiones que el posmodernismo intenta cubrir pero una y otra vez nos encontramos con que no hay un estilo identificable. Ahora bien, esto es lo que caracteriza a las artes visuales desde el fin del modernismo, como un periodo que es definible por una suerte de unidad estilística, o al menos un tipo de unidad estilística que pueda ser elevada a criterio y usada como base para desarrollar una capacidad de reconocimiento. El arte contemporáneo es el arte posthistórico y su nota distintiva es su incapacidad para señalar la posibilidad de una dirección narrativa.

Esta incapacidad que Danto atribuye al arte en la era posthistórica para marcar una línea narrativa a seguir se percibe claramente en el transcurso del mundo del arte desde la década de los 60 hasta hoy. Si pensamos en 1962 como marcando el final del expresionismo abstracto, lo que nos encontramos es una cantidad de estilos sucediéndose a una velocidad vertiginosa: el campo de color en pintura, abstracción geométrica, neorrealismo francés, *pop*, *op*, minimalismo, *arte povera*, la Nueva Escultura (Richard Serra, Linda Beglis, Richard Tuttle, Eva Hesse, Barry Le Va), el arte conceptual. En adelante hubo momentos esporádicos como *Pattern and Decoration* pero nadie creyó que generara el tipo de energía estilística estructural del inmenso trastorno de los sesenta. Luego, en los ochenta, surge el neoexpresionismo dando la sensación de que se había encontrado una nueva dirección pero pronto se desvanece como una ilusión y se reinstaura la ausencia de dirección. Recientemente la productividad experimental sin ninguna dirección narrativa especial se ha estabilizado como norma. Lo relevante de todo ese paroxismo que agitó el mundo del arte y la relativa tranquilidad de las tres décadas siguientes es para Danto el hecho de que los artistas y la gente de mundo del arte en general accediesen a un nuevo nivel de conciencia. Gradualmente se volvió claro, primero a través de los *nouveaux realistes* y del *pop*, que no había una manera especial de mirar las obras de arte en contraste con las “meras cosas reales”. Usando uno de los ejemplos favoritos de Danto, no hay nada que marque una diferencia visible entre la *Brillo Box* de Andy Warhol y las cajas de Brillo en los supermercados. Además, el arte conceptual demostró que no necesariamente debe haber un objeto visual palpable para que algo sea una obra de arte. Esto significa que ya no se podría enseñar el significado del arte a través de ejemplos. Cualquier cosa podría ser una obra de arte y si fuera necesario realizar una investigación sobre qué es el arte, sería necesario realizar un giro desde la experiencia sensible hacia el pensamiento, esto es, que debe realizarse un giro hacia la filosofía.

Danto encuentra que las declaraciones del artista conceptual Joseph Kosuth en 1969 según las cuales la única tarea del artista de nuestro tiempo <<era investigar la

naturaleza del mismo arte<sup>4</sup>>>, se ajustan a su noción de la era del fin del arte inspirada en las observaciones de Hegel respecto a las fases de desarrollo del Espíritu absoluto: <<El arte nos invita a la contemplación reflexiva, pero no con el fin de producir nuevamente arte, sino para conocer científicamente lo que es el arte<sup>5</sup>>>. En el estado posthistórico el arte ha ascendido a la reflexión filosófica. La pregunta filosófica sobre la naturaleza del arte surgió dentro del arte cuando los artistas insistieron, presionaron contra los límites después de los límites y encontraron que los límites cedían. Todos los artistas típicos de los sesenta tuvieron una sensación vívida de los límites, cada uno de ellos trazado por una tácita definición filosófica del arte, y aquello que borraron nos ha dejado en la situación en la que nos encontramos hoy.

Solamente cuando se volvió claro que cualquier cosa podía ser una obra de arte se pudo pensar filosóficamente sobre el arte. Fue entonces cuando se asentó la posibilidad de una verdadera filosofía general del arte. Los intentos de los artistas por responder a la pregunta por la naturaleza del arte llevó a la cuestión de qué ocurría con el arte en sí mismo, con el arte después de su ascenso a reflexión filosófica. Con esta pregunta se decretó el fin del modernismo. La pintura modernista, como Greenberg la había definido, podía responder solamente a la pregunta “¿Qué esto que tengo y que ninguna otra clase de arte tiene?” Así fue posible establecer las artes históricas más importantes pero nunca se pudo dar una definición de la esencia del arte. Greenberg, en realidad, identificó un cierto estilo local de abstracción con la verdad filosófica del arte, cuando la verdad filosófica, una vez encontrada, debía ser consistente con el arte que apareciera en cualquier sentido posible. El paroxismo desminuyó en los setenta como si hubiera habido una intención interna de la historia del arte de llegar a una concepción filosófica de sí misma, y las últimas etapas de esa historia fueran, en cierta manera, las más difíciles de traspasar, como si el arte buscara romper las membranas externas resistentes y volverse paroxístico en el proceso. Pero ahora se han roto esos tegumentos, ahora que al menos la visión de una autoconciencia ha sido alcanzada, esa historia ha culminado. Se ha liberado a sí mismo de una carga que ahora podrá entregar a los filósofos. Entonces los artistas se liberaron de la carga de la historia y fueron libres de hacer arte en cualquier sentido que desearan, por cualquier propósito que desearan, o sin ningún propósito. Ésta es la marca del arte contemporáneo y, en contraste con el modernismo, no hay nada parecido a un estilo contemporáneo. Con la llegada de la filosofía al arte lo visual desapareció: se reveló tan poco relevante para la esencia del arte como había probado ser lo bello.

---

<sup>4</sup> JOSEPH KOSUTH <<Art after Philosophy>>, *Studio international* (octubre de 1969), reeditado en URSULA MEYER, *Conceptual Art*, E.P: Dutton, Nueva York, 1972, pp. 155-170.

<sup>5</sup> G. W. F. HEGEL [trad. Raúl Gabas] *Estética*, ed. Península, Barcelona, 1989, I, pag. 17.

## **La verdadera naturaleza del arte. De la estética a la crítica del arte.**

Ya hemos visto que Danto considera que con anterioridad al 1.400 d.C. las imágenes a nivel de la conciencia general fueron apreciadas y veneradas pero no admiradas estéticamente. Las imágenes no eran concebidas como arte pues el concepto de arte no jugaba ningún rol en lo que llegaron a ser y sólo con la modernidad la estética fue introducida claramente dentro del sentido histórico del arte. Sin embargo, Danto considera que con la llegada de la era del fin del arte, la conexión entre arte y estética se reveló como una contingencia histórica y no como parte de la esencia del arte. Para comprender el alcance de la revelación del carácter contingente de la unión entre estética y el arte se hace necesario profundizar en lo acontecido en el mundo del arte en las tres primeras décadas de su época posthistórica y, en especial, en la contribución decisiva del *pop* con Andy Warhol a la cabeza.

Como Danto afirma, su teoría del fin del arte es consistente con el que pudiera seguir existiendo arte y, por lo tanto, debería continuar habiendo cantidad de arte sobre la cual escribir como crítico, y así ha sido desde la década de los sesenta, en la que él localiza el comienzo del arte posthistórico, hasta hoy en día. No obstante, una de las cosas principales que le interesaba señalar con su teoría del fin del arte es que el tipo de crítica que sería legítimo practicar en esta nueva época posthistórica debería ser muy diferente del tipo permitido bajo la época histórica del arte. Mientras éste se mantuvo en los cauces señalados por la gran narrativa de Greenberg, se sucedieron una cantidad innumerable de manifiestos hasta el punto de que la modernidad bien puede ser considerada como la “edad de los manifiestos”. El manifiesto define un cierto tipo de movimiento, cierto estilo, al cual el manifiesto en cierto modo proclama como el único tipo de arte que importa. Cada uno de los movimientos de la modernidad fue conducido por una percepción de la verdad filosófica del arte de tal modo que el arte es esencialmente X y todo lo que es no X no es -o no es esencialmente- arte. Así cada uno de estos movimientos vio su arte en términos de una narrativa de recuperación, descubrimiento o revelación de una verdad que había estado perdida o había sido apenas reconocida. Cada una fue apoyada por una filosofía de la historia que definió el significado de la historia como un estado final que consiste en el verdadero arte. Una vez traída al nivel de la autoconciencia, esta verdad se revela a sí misma como presente en todo el arte que haya tenido importancia. De ahí que Greenberg, el gran narrador del arte moderno, mantuviera que el imperativo de hacer arte abstracto venía regido por la propia historia del arte, por las determinaciones que el arte se había dado a sí mismo tal como habían sido recogidas en su gran narrativa. Su crítica era prescriptiva para el artista: en la medida en que la verdad del arte descansaba en la revelación última del arte abstracto, éste era el camino a seguir por los artistas y el resto de opciones eran o bien regresiones a estadios anteriores del arte o bien, simplemente, no eran arte.

Danto acierta al señalar que la contribución fundamental de la edad de los manifiestos fue la introducción de la filosofía en el corazón de la producción artística. Aceptar el arte como arte significó aceptar la filosofía que lo legitimó. La filosofía materializada en un manifiesto consistía en un tipo de definición estipulativa de la verdad del arte, a la manera de una tergiversada relectura de la historia del arte como una historia del descubrimiento de aquella verdad filosófica que el movimiento en cuestión defendía. Sin embargo, con el fin de la modernidad tuvo lugar el fin de la edad de los manifiestos en el mismo momento en que el los artistas y el mundo del arte en general accedieron a un nuevo nivel de conciencia, accedieron a la conciencia de la verdadera naturaleza del arte en los términos en los que Hegel ya estableció con total precisión en el conocido pasaje que reza:

Bajo todos estos aspectos el arte, por lo que se refiere a su destino supremo, es y permanece siendo para nosotros un mundo pasado. Con ello, también ha perdido para nosotros la auténtica verdad y vitalidad. Si antes afirmaba su necesidad en la realidad y ocupaba el lugar supremo de la misma, ahora se ha desplazado más bien a nuestra *representación*. Lo que ahora despierta en nosotros la obra de arte es el disfrute inmediato y a la vez nuestro juicio, por cuanto corremos a estudiar el contenido, los medios de representación de la obra de arte y la adecuación o inadecuación entre estos dos polos. Por eso, el arte como *ciencia* es más necesario en nuestro tiempo que cuando el arte como tal producía ya una satisfacción plena. El arte nos invita a la contemplación reflexiva, pero no con el fin de producir nuevamente arte, sino de conocer científicamente lo que el arte es<sup>6</sup>.

Asumido este nuevo estado de la conciencia general en relación con el arte, la profunda verdad del presente en el que vivimos implica para Danto el fin de los manifiestos porque la premisa subyacente a todos ellos es filosóficamente indefendible. Un manifiesto singulariza al arte que justifica como el único y verdadero arte, como si el movimiento que expresa hubiera hecho un descubrimiento filosófico de lo que es el arte esencialmente. Pero el verdadero descubrimiento filosófico es para Danto que no hay un arte más verdadero que otro y que el arte no debe ser de una sola manera: todo arte es igualmente e indiferentemente arte. La mentalidad que se expresó a sí misma en manifiestos buscó lo que se suponía que era una vía filosófica para distinguir el arte real del pseudoarte, del mismo modo –he aquí una nueva analogía entre la historia del arte y

---

<sup>6</sup> G. W. F. HEGEL, *op. cit.*, p. 17.

la historia de la filosofía- que en ciertos movimientos filosóficos el esfuerzo fue encontrar un criterio para distinguir las cuestiones genuinas de las pseudocuestiones.

Los artistas de la modernidad, no obstante, estaban equivocados en la medida en que se planteaban la pregunta acerca de lo que es real o esencialmente arte en contraposición a lo que es aparente o inesencialmente arte. Tal como lo ve Danto, la formulación correcta de la pregunta es ¿qué hace la diferencia entre una obra de arte y algo que no es una obra de arte cuando no hay una diferencia perceptual interesante entre ellos?. De ahí la importancia que Danto atribuye al *pop*, en especial, a Andy Warhol. El *pop* marcó el fin de la gran narrativa del arte occidental al brindarnos la autoconciencia de la verdad filosófica del arte. Una obra de Warhol como es la *Brillo box* plantea la pregunta correcta acerca de la esencia de una obra de arte. ¿Por qué las esculturas de *Brillo box* que formaban parte de la exposición de la Galería Stable de la calle 74 Este de Manhattan en abril de 1964 eran obras de arte y las cajas de *Brillo box* que formaban parte de una pila en un supermercado ese mismo día no lo eran si eran idénticas molécula a molécula? ¿Qué es lo que hace de un objeto una obra de arte? Estas preguntas sólo pudieron plantearse en el momento posthistórico del arte en que se produjo una gran autoconciencia del arte. Una vez que la pregunta correcta por la esencia del arte fue traída la conciencia general en un momento determinado del desarrollo histórico del arte, un nuevo nivel de conciencia filosófica había sido alcanzado y esto tuvo para el arte dos consecuencias. Primera, que el arte ya no cargaba con la responsabilidad de su propia definición filosófica. Esto era tarea de los filósofos del arte. Segundo, que de ningún modo las obras de arte necesitan parecerlo, dado que una definición filosófica del arte debe ser compatible con cualquier tipo de arte, con el arte puro de Reinhardt, pero también con el ilustrativo y decorativo, figurativo y abstracto, antiguo y moderno, oriental y occidental, primitivo y no primitivo, por más que estos pudieran diferir el uno del otro. Una definición filosófica debe capturar todo y no excluir nada. Pero esto significa que no puede haber ninguna dirección artística que el arte puede tomar a partir de este punto. La historia del arte no tiene ya una dirección que tomar sino infinitas posibilidades. El arte puede ser lo que quieran los artistas y los patrocinadores.

Declarar que el arte ha llegado a un fin significa que el tipo de crítica basada en el manifiesto y en la reinterpretación de toda una gran narrativa a partir de una nueva concepción verdadera del arte ya no es lícita. Es propio del momento posthistórico de la historia del arte el ser inmune a los manifiestos y requerir otra práctica crítica que asuma que ningún arte está mandado históricamente contra ningún otro tipo de arte, que ningún arte es más verdadero que otro, ni más falso históricamente. Un mundo pluralista del arte requiere una crítica pluralista del arte, lo que significa que una crítica no dependa de una narrativa histórica excluyente, y que tome cada obra en sus propios

términos, en términos de sus causas, sus significados, sus referencias y de cómo todo esto está materialmente encarnado y debe ser entendido.

Más aún, es propio de la época posthistórica del arte que el artista no se adhiera a un solo canal creativo (así Warhol hizo películas, patrocinó una forma de música, revolucionó el concepto de la fotografía, hizo pinturas y esculturas, escribió libros, acuñó aforismos, su estilo de vestir *jeans*, camperas de cuero y gafas se convirtieron en el estilo de una generación entera), que se sirva de una multiplicidad de medios de expresión (*performances*, instalaciones, fotografías, obras con tierra, vídeos, obras-fibra y estructuras conceptuales de toda clase), que reinterprete y haga un uso libre de estilos y obras artísticas tradicionales. Lo característico de la época posthistórica es un pluralismo estructural sin precedentes, entendido en términos de una abierta disyunción de medios que, al mismo tiempo que ha servido a las correspondientes disyunciones de las motivaciones artísticas, ha bloqueado la posibilidad de la narrativa de desarrollo progresivo (ejemplificada por Vasari o Greenberg) vaya más lejos. Ese pluralismo estructural, en definitiva, marca el fin del arte e instaura una Babel de conversaciones artísticas que no convergen.

### **El museo y la práctica artística en la época posthistórica**

En el estado posthistórico ya no es necesaria la existencia de un objeto excelso para que exista el arte y si bien hay objetos en las galerías pueden parecerse a cualquier cosa. El arte contemporáneo es demasiado pluralista en intenciones y realizaciones como para permitir ser capturado en una única dimensión, y en efecto, un argumento puede ser que en gran parte sea incompatible con los imperativos de un museo, donde se requiera una clase enteramente diferente de administración, tal que se evitara el conjunto de estructuras del museo, y cuyo interés fuese el de comprometer el arte directamente con la vida de aquellas personas que no han visto razón para utilizar el museo ni como un *tesorium* de la belleza, ni como un santuario de las formas espirituales. Como dice Danto, <<el arte *pop* transfiguró en arte lo que todos conocemos: los objetos e iconos de una experiencia cultural común, el repertorio común de la mente del grupo en el momento actual de la historia. (...) el pop celebraba las cosas más comunes de las vidas más comunes –las palomitas de maíz, la sopa en lata, las cajas de jabón, las estrellas del cine, las historietas-. Y por esos procesos de transfiguración adquirirían cierto aire trascendental. (..) El arte *pop* significó el fin del arte y lo que los artistas debían hacer después del fin del arte es también difícil de decir, pero era al menos una posibilidad para que el arte, también pudiera ser alistado al servicio directo de la humanidad<sup>7</sup>>>. Para que un museo se comprometa con este tipo de arte debe renunciar a gran parte de la estructura y la teoría que define al museo en esos

---

<sup>7</sup> ARTHUR C. DANTO *Op. cit.* p. 143.

otros dos modelos. Y, sin embargo, como acertadamente señala Danto, el museo mismo es solamente una parte de la infraestructura del arte que va a tener que vincularse tarde o temprano con el fin del arte y con el arte después del fin del arte. El artista, la galería, las prácticas de la historia del arte, y la disciplina de estética filosófica, deben, en su conjunto, tanto en uno como en otro sentido, dar un camino y tornarse diferentes, quizá muy diferentes de lo que han sido desde hace mucho tiempo. Sólo así será posible que el arte desborde los estrechos límites del museo y de las galerías, penetre en la materia de nuestras vidas y transforme y perfeccione la realidad del mundo.

## BIBLIOGRAFÍA

ARTHUR C. DANTO *Analytical Philosophy of History*, Cambridge Univ. Press, 1965.

- [trad. Fina Birulés] *Historia y narración: ensayos de filosofía analítica de la historia*, ed. Paidós, Colecc. Pensamiento contemporáneo, Barcelona, 1989.
- [trad. Elena Neerman] *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, ed. Paidós, colecc. Transiciones, Barcelona, 1999.

C. GREENBERG *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4. *Modernism with a Vengeance: 1957-1969*.

G. W. F. HEGEL [trad. Raúl Gabas] *Estética*, ed. Península, Barcelona, 1989

MEYER SHAPIRO *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist and Society*, Harvard University, 1994.

G. VASARI *Vidas de grandes artistas: Juan Cimabue, Ángel Giotto, Donatello, Fray Juan de Fiesole, Leonardo de Vinci, Rafael de Urbino, Julio Romano, Miguel Ángel Buonarrotti*, ED. Aguilar, Buenos Aires, 1964.