

¿BUENAS NOTICIAS SOBRE
LA «MUERTE DEL ARTE»?
ARTE, HISTORIA Y POLÍTICA ENTRE
EL COMUNITARISMO HEGELIANO
Y EL INDIVIDUALISMO DE DANTO

José Fernández Vega¹
Universidad de Buenos Aires,
Argentina.

I

El año 1984 resultó una fecha signada por la paradoja para el filósofo estadounidense Arthur C. Danto. Después de publicar un artículo en el que retomaba la tesis, de origen hegeliano, sobre la muerte del arte, el teórico dió un giro en su trayectoria intelectual y aceptó convertirse en crítico de arte de la revista *The Nation*. Si se buscara resumir la intención de su obra *Después del fin del arte*, podría decirse que todo el libro busca explicar la subyacente contradicción de 1984 entre su afirmación teórica y su nueva tarea profesional. Pues, ¿de qué podría haberse ocupado Danto en su flamante rol de crítico si poco antes, como filósofo, parecía haber despojado de todo objeto a esa función?²

De las consideraciones contenidas en los cursos sobre estética que G. W. F. Hegel dictó en varias ocasiones en Berlín durante la década de 1820, ninguna

¹ Agradezco los comentarios críticos de mis colegas Graciela Schuster y Silvia Schwarzböck.

² Arthur C. Danto, *Después del fin del arte. El Arte contemporáneo y el fin de la historia*. Barcelona Paidós, 1999, Trad. de Elena Neerman

gozó de más repercusión que aquella referida al carácter superado del arte e incluida en los pasajes introductorios de las *Lecciones sobre Estética* que tras su muerte compilaron sus alumnos (1836-1838) a partir de apuntes de clase. En rigor, Hegel jamás extendió un certificado de defunción literal al arte; declaró más bien que éste se había vuelto ya para los modernos una cosa del pasado (*ein Vergangenes*). Lectores posteriores entendieron que la afirmación implicaba una necrología. Después de todo, como explicó Croce, Hegel aludió, si no a la muerte, al menos, la mortalidad del arte, ya que éste podía caducar como antes lo había hecho, por ejemplo, la mitología.³ También Adorno subrayó más tarde el carácter perecedero del arte según Hegel, pero advirtiendo que, de cualquier modo, el filósofo lo había situado en su sistema dentro de la esfera del espíritu absoluto. Pensar ambas cosas juntas — la muerte del arte y la eternidad de lo absoluto — es el desafío dialéctico que enfrenta el lector de *Lecciones de estética*.⁴ Otra lectura influyente, la de Lukács, advirtió que el pesimismo hegeliano respecto del arte venidero tiene relación con la tesis acerca del llamado «fin de la historia», la cual también remonta su origen a Hegel.⁵ Sin embargo, para Lukács, ni la historia había terminado, ni el arte había perecido.

La variedad de estas posiciones (cuya lista podría ampliarse sin esfuerzo) demuestra que el debate sobre los alcances de la «muerte del arte» pasó a cobrar, desde el siglo XIX en que fue enunciada (fue quizá el poeta H. Heine quien la formuló así por primera vez), una actualidad nunca desmentida, aunque a veces agudizada. En su aspecto más general, el tema desborda con mucho el campo de la reflexión estética vinculándose con nuevas conceptualizaciones asociadas a otras famosas clausuras operadas por el discurso moderno. La muerte del arte se encuadraría, como justamente indicó Lukács, junto con el fin de la historia, pero asimismo con la muerte de Dios (esta vez sí explícitamente anunciada desde el comienzo por Nietzsche) y, en definitiva, con el final de la propia modernidad y de todas sus promesas optimistas de desarrollo indefinido. Resulta fácil advertir la vastedad de las repercusiones implícitas en una perspectiva

³ Benedetto Croce, "La 'fine dell' arte' nel sistema hegeliano" (1933), en: *Ultimi saggi*, Bari, Laterza, 1935, pp. 151 y ss.. Sobre el debate italiano en torno a este tema, cfr.: Dino Formaggio, *La "muerte del arte" y la estética*, México, Grijalbo, 1992, trad. M. Arbolí G.

⁴ Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, Madrid, Orbis-Hyspamérica, 1983, trad. de F. Rianza y F. Pérez Gutiérrez, pp. 12-13.

⁵ Georg Lukács, *Contributi alla storia dell' estetica*, Milano, Feltrinelli, 1957, tr. E. Pico, pp. 143-144.

que asuma el conjunto de estas profecías negativas. Todas ellas sentaron por anticipado las bases para la emergencia de un gran relato, el posmoderno, cuyo postulado básico es, precisamente, el de poner en cuestión la vigencia de todos los grandes relatos de la modernidad (un proceso que la misma modernidad, como queda claro, inició con gran vigor autocrítico). Aunque Danto no se alinea con los posmodernos, muchas de sus consideraciones encajarían en el diagnóstico de época de éstos, en particular aquella que afirma el carácter *poshistórico* del arte.

Alegando fidelidad a la senda abierta por las *Lecciones de estética, Después del fin del arte* logra elaborar una visión llena de amplias y estimulantes sugerencias. Su autor, que se había hecho un lugar como representante de la filosofía anglo-sajona, se apoya en una de las proposiciones más especulativas del hegelianismo para dar inicio a un examen sustantivo de la condición estética de nuestro tiempo. La conclusión de este esfuerzo sostiene que, tras el fin anunciado por Hegel, puede encontrarse para el arte no sólo una nueva zona de supervivencia, sino una mucho más hospitalaria.

Ni para Danto ni para su fuente de inspiración filosófica se trata de que tras la «muerte del arte» ya no se produzcan obras artísticas concretas. Resulta obvio que, después de Hegel, una sucesión de movimientos y logros individuales enriquecieron decisivamente la tradición. Y es que la muerte del arte no tiene, en principio, implicaciones empíricas («ya no se producen obras») sino teóricas. Como explicó Karl Löwith siguiendo a Hegel, puede afirmarse que el arte se ha consumado como actividad humana porque «todo se ha exteriorizado» y ya no queda nada de interior y de oscuro que pugne por configurarse en la historia del espíritu a través de obras creativas que se ofrezcan a nuestra intuición.⁶

La modernidad, según Hegel, significó una evolución de lo artístico hacia la subjetividad del individuo. El arte perdió de este modo la capacidad *objetiva* de representar tanto los intereses de la vida comunitaria como lo divino y lo eterno. Dicha capacidad había alcanzado su *clímax* en la Grecia clásica, el ejemplo modelico preferido del filósofo alemán. «Pero no sólo perdieron interés los contenidos [objetivos o comunitarios] determinados del arte —prosigue Löwith— sino que sus formas en general dejaron de ser una suprema necesidad [histórica] del espíritu. El arte ya no rige para nosotros como el modo más alto de llevar la verdad a la existencia».⁷ La frase con que suele condensarse la intención de la estéti-

⁶ Karl Löwith, *De Hegel a Nietzsche*, Sudamericana, Buenos Aires, 1974, trad. de E. Estiú, p. 60.

⁷ *Idem*, p. 61.

ca hegeliana —a saber: el arte es la apariencia sensible de la idea (*das sinnliche Scheinen der Idee*)—⁸ implica que esa apariencia pierde su razón de ser cuando el concepto puede mostrarse por sí mismo, por medios más acordes a su esencia, esto es, racionales. Dicho de otro modo, y en palabras de Lukács, el arte habría perdido toda importancia filosófica.⁹ Por suerte, prosigue Lukács, Hegel no aplicó de manera consecuente esta idea al análisis de los fenómenos artísticos concretos. Y ello hace que las *Lecciones de estética* sigan siendo sugestivas para nosotros, más allá incluso de su sombrío augurio sobre las perspectivas del arte.

En la óptica hegeliana, entonces, el período del arte ha concluido y sus funciones tanto históricas como especulativas se han agotado. Se ve así desplazado por la religión y, sobre todo, por la filosofía. Ambos momentos son más espirituales pues superan ese vínculo con lo sensible del que el arte, por definición, no puede desprenderse. La expresión artística es incapaz de prescindir del medio material, mientras que la religión y la filosofía inclinan progresivamente el despliegue espiritual hacia la pura reflexión. La primera sigue ligada a la representación, pero la segunda se independiza de ella para desarrollarse en un plano puramente conceptual. En esta clasificación, el arte pierde jerarquía ante lo intelectual, pues el despliegue idealista tal como lo concibe Hegel es evolutivo y, con la filosofía, llega a conquistar un terreno acorde a la sustancia espiritual de lo absoluto, punto de llegada de todo su sistema teórico. Con todo, este ordenamiento no implica que el arte sea un terreno insustancial o de puro tránsito hacia algo situado en el más allá como en Platón o, como en la fuente antigua a la que Hegel se sentía más próximo, Plotino. El arte apunta hacia la religión, según el esquema idealista del filósofo alemán pero, al mismo tiempo, constituye un momento relevante del despliegue de la verdad: en él lo espiritual se trasluce en la materia captada por los sentidos. Por tanto, el goce sensible no se rechaza como algo que debe ser sublimado para justificarse —como en el Platón de *El banquete* o como en la actitud religiosa—; el contenido del arte es secular y valioso en sí mismo. El momento de superación religiosa, explicó Ernst Bloch, no implica tampoco una actitud clerical o teológica por parte de Hegel.¹⁰

⁸ *Vorlesungen über die Ästhetik I, Werke 13*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1986, p. 151. Para Ernst Bloch, esta frase testimonia una deuda de Hegel con Plotino.

⁹ G. Lukács, op. cit., p. 132.

¹⁰ Ernst Bloch, *Sujeto-Objeto. El pensamiento de Hegel*, México, FCE, 1983, trad. de W. Rocas et al., pp. 270 y ss.

Una consecuencia del giro moderno hacia la subjetividad según Hegel es que todo lo que había de épico, divino o conceptualmente universal en el arte clásico (*i.e.* griego) se ha vuelto prosaico, mundano y estrechamente particular. Ese giro tiene efectos empobrecedores para lo artístico si lo medimos según el exigente rasero del idealismo objetivo hegeliano. Demasiado compleja para ser interpretada por lo artístico, la modernidad produce asimismo subjetividades demasiado vacías como para cargar de contenido significativo las manifestaciones expresivas que esas individualidades intentan. Al pugnar por plasmarse en la materia, la prosa vulgar de la vida moderna no logra más que reproducir su carácter accidental y fragmentado (*vis à vis* la totalidad *popular* ateniense). En consecuencia, para Hegel, en esas representaciones no se juega ningún contenido sustancial. El arte, por supuesto, sigue generando obras, pero en lo esencial ha dado de sí todo lo importante que tenía para dar, y eso lo convierte ya en parte del pasado de la humanidad. Esto no sólo significa que en lo sucesivo había de ser la filosofía quien asumiría las tareas anteriormente reservadas para el arte plasmándolas en una forma superior de conciencia. Como observó Gadamer, el carácter pasado del arte implica menos la ausencia de futuro que una transformación de su carácter y de nuestra relación con él. El arte «en su esencia es siempre ya pasado» aunque siga floreciendo en producciones diversas.¹¹

Desarrollos posteriores que radicalizaron esta mirada decimonónica hacen todavía más problemática la situación del arte contemporáneo. De acuerdo con ellos, es la propia subjetividad la que se ha exteriorizado en la época moderna y, por tanto, vaciado de contenido. Lo que la modernidad aún reservaba para el arte —la expresión idiosincrática de un individuo— ha sido llenado de contenidos alienantes aportados por los medios masivos de comunicación y el entretenimiento industrializado. Esta es la posición negativa que sostuvieron los miembros de la llamada Escuela de Frankfurt. El arte, por tanto, debía volverse crítico (o, en una versión más extrema —que a veces fue la de Adorno—, llamarse a silencio), llevar en sí la reflexión que Hegel reservaba para la teoría y, sobre todo, transformarse de algún modo en lo que para éste era la forma más alta de lo intelectual: la teoría. Más tarde, y desde otro punto de vista, Eco ratificó los presupuestos de esta deriva al sostener que el discurso artístico se había convertido en

¹¹ Hans-Georg Gadamer, "Ende der Kunst? Von Hegels Lehre vom Vergangenheitscharakter der Kunst bis zur Anti-Kunst von heute", en: *Gesammelte Werke*, J. C. B. Mohr (P. Siebeck), Tübingen, 1993, Band 8, p. 208.

algo autorreferencial y, por tanto, el llamado placer estético se había vuelto puramente intelectual.¹² Para todas estas versiones el arte puede pervivir, pero al precio de convertirse él mismo en filosofía.

II

Después del fin del arte no sigue la línea abierta por los frankfurtianos aunque su punto de partida, como el de ellos, sea Hegel. Para Danto, la muerte del arte significa que, en lo sucesivo, éste *se desarrolla en consonancia con la pluralidad de la civilidad democrática*. Todos los estilos se han vuelto aceptables, sostiene el autor, y un artista puede cultivarlos a todos por igual e incluso hacerlo simultáneamente. Todavía más, los cánones han caído y cualquier cosa puede convertirse en objeto de admiración artística, siempre que reúna un mínimo de cualidades. La intención política de esta tesis es clara. La diversidad que la democracia liberal genera y consagra tiene su contrapartida en la libre variación de asuntos, abordajes y técnicas disponible para los creadores. El comunismo tal como plásticamente lo definió Marx en un pasaje (evocado por Danto) de la *Ideología alemana* se ha realizado.¹³ Sólo que la vida desalienada que el comunismo prometía tuvo lugar en los ámbitos restringidos del atelier, la galería o el museo: un mismo artista puede ser expresionista abstracto por la mañana, minimalista por la tarde y conceptualista por la noche. El creador es el símbolo de la realización de las potencialidades humanas bajo la democracia de mercado. El arte superaría esa especie de división del trabajo que alienaba a los artistas cristalizándolos en movimientos estéticos excluyentes. En eso se parecería a la sociedad comunista, la cual, según Marx, «hace cabalmente posible que yo pueda dedicarme hoy a esto y mañana a aquello, que pueda por la mañana cazar, por la tarde pescar y por la noche apacentar el ganado, y después de comer, si me place, dedicarme a criticar,

¹² Umberto Eco, «Dos hipótesis sobre la muerte del arte», en: *La definición del arte*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1985, s/trad.

¹³ Danto, op. cit., p. 58.

sin necesidad de ser exclusivamente cazador, pescador, pastor o crítico según los casos».¹⁴

El hito que marcó esa «revolucionaria» transformación en la estética contemporánea lo ubica Danto en la exposición pop que Andy Warhol realizó en 1964. Sus cajas de jabón marca «Brillo» eran sin duda obras de arte, pero no se diferenciaban de las mercancías sino por el ámbito en el que estaban exhibidas: una galería en el primer caso, la estantería de un supermercado en el segundo. El hecho visual, empero, era idéntico. Esto, según Danto, significaba que, por primera vez en la historia del arte, *lo objetual había perdido toda relevancia*.¹⁵ En consecuencia, esa historia había dado a su fin; la nueva época, por tanto, debía denominarse *poshistórica*. El fin de la historia a través del pop representó para Danto un problema teórico desde el comienzo, convirtiéndose desde entonces en un hilo conductor de su carrera intelectual. Como declaró en un reportaje: «¿Por qué esta subversión global de los valores se dió justamente en esos años? ¿Cómo se hizo posible históricamente que personas que pintaban cajas de hojalata para caldo y *Brillo-boxes*, camisetas y tiras cómicas fueran consideradas verdaderos artistas? Estas preguntas no han terminado todavía de fascinarme».¹⁶

Retomando una tesis del crítico alemán Hans Belting, Danto afirma que la *época histórica* del arte se inició alrededor del 1400, cuando las obras empezaron a ser apreciadas no por su funcionalidad o su contenido religioso, sino por ellas mismas, vale decir, estéticamente. En la periodización a la que se atiene su argumento, la fase inmediatamente anterior a la poshistórica fue la del *modernismo*, que se extendió desde alrededor de 1880 hasta la ya mencionada exposición

¹⁴ Karl Marx y Friedrich Engels, *La ideología alemana*. Pueblos Unidos, Buenos Aires, 1975, trad. W. Roces, p. 34.

¹⁵ Por cierto que la diferencia entre una cosa cualquiera y una obra de arte no se ha evaporado para Danto. En otra obra, *The Transfiguration of the Commonplace* (Harvard University Press, 1983) argumenta que la obra tiene la estructura de una metáfora y se encuentra marcada por la historia. La obra trata *sobre algo* (*aboutness*). Este principio deja abierto el camino para su interpretación. Mirar algo estéticamente implica, además, contextualizarlo en una teoría artística y en la historia del arte.

¹⁶ Declaraciones de Danto en el libro de Giovanna Borradori, *Conversaciones filosóficas. El nuevo pensamiento norteamericano*, Norma, Santa Fé de Bogotá, 1996, tr. de J. A. Mejía E., p. 143-144. Los *ready-mades* de Marcel Duchamp, que podrían tomarse como anticipaciones de estos temas y de sus consecuencias, sólo pudieron en realidad ser comprendidos a través del pop, argumenta Danto.

neoyorquina de Warhol a comienzos de los años sesenta. Floreciente entre 1880 y 1964, el modernismo fue la época de los manifiestos y de los mandatos históricos y políticos hacia el arte. A la evolución social debía corresponderle, según el ideario modernista, sólo *una* práctica artística y *un* estilo determinado. Otras variantes quedaban fuera del esquema y, por lo tanto, deslegitimadas. Ávidos de encontrar un fundamento para el arte, los modernistas lo encontraron en la historia. Ella definía no sólo el campo de lo posible (algo que Danto, como se explicará más abajo, aún admite), sino también el de lo necesario y lo legítimo (cosa que hoy ya resultaría inaceptable para cualquiera, según este filósofo).

El arte contemporáneo, como la filosofía actual de un Derrida o de un Rorty, rechaza la necesidad de fundamentos. De allí que la historia dejara de operar como narrativa justificadora para el arte; el presente es todo su ámbito de preocupaciones. Y el presente está aligerado de la obsesión «modernista» tanto por el pasado como por sus utópicas proyecciones futuras. Mientras que el modernismo se hallaba cercado por el discurso de la historia —que imponía una única hegemonía artística legítima— el antimodernismo actual disfruta de la más plena libertad creativa imaginable. Vivimos en una época en la que proliferan los estilos y se multiplican los temas. La tradición sigue teniendo peso, pero sólo como reservorio de citas y, como tal, puede usufructuarse sin reparos. El artista se ha vuelto un apropiador, los museos son para él depósitos de ideas inspiradoras disponibles para el uso irrestricto. El *collage* y la comedia, vale decir la ironía sobre los íconos del pasado, sustituyeron al drama tanto como al paradigma de la mimesis todavía dominante hasta el período pictórico iniciado con la revolución impresionista de fines de siglo XIX.

La transformación fue tan profunda que incluso la pintura perdió los privilegios de que gozaba en el reino de las artes visuales. Su característica ambición de liderazgo en ese ámbito, y su concomitante intento por lograr una mayor pureza, se derrumbaron con la emergencia de un tipo de obra que no era sino una «mera cosa real» (como las *Brillo boxes* de Warhol, el ejemplo paradigmático de Danto). Instalaciones y videos son algunas de las mezclas ilimitadas, típicas del arte contemporáneo o poshistórico, ya emancipado de la necesidad de representar una «verdad» filosófica o un decurso histórico mediante el cultivo de un estilo o un medio artístico canónico. Danto, como se ve, presenta un concepto discutible de modernismo. ¿No cabe pensar acaso que las cualidades que lo definen son precisamente las que el autor le niega, atribuyéndoselas en cambio a un momento poshistórico superior? En efecto, libertad creativa y permanentes cambios de

orientación estética son atributos - incluso esenciales - del arte «modernista». ¿O es que los artistas debieron esperar la emergencia del pop o la caída del muro de Berlín para incorporar esos privilegios a sus prácticas?

III

Por vías difícilmente conciliables con Hegel, Danto anuncia el fin de la historia del arte (y no sólo la del arte) junto con el definitivo salto al reino de la libertad, que no es revolucionario como soñó Marx, sino democrático-liberal. El fin de la historia nos alcanza a todos en tanto los ciudadanos; el salto a la libertad, en el sentido enfático en el que se utiliza el término, se limita en cambio a los artistas. El pluralismo, siempre aceptable, de los creadores actuales refleja el politeísmo de los valores (para hablar con Max Weber), pero asimismo el individualismo de los mensajes sociales. La historia ya no está preñada de promesas utópicas a las que podamos dar crédito. Del ámbito histórico, por tanto, el arte pasó al terreno filosófico; dejó el servicio del progreso común o la revolución para enrolarse en el de la reflexión particular. Esta tesis fuerte de Danto se ve adecuadamente ilustrada por el nuevo papel que se atribuye a la crítica contemporánea. En lugar de preguntarse a qué movimiento social o de otro tipo favorece tal o cual innovación o estilo — temas en apariencia obligatorios bajo el modernismo — el crítico se ve ahora enfrentado a una cuestión aparentemente más esencial. Como la obra *poshistórica* no es más que una «mera cosa real», el interrogante permanente de la nueva crítica es: *¿pero es esto arte? (but is it art?)*. Dicha cuestión involucra de inmediato a otra de mayor envergadura: *¿qué es el arte?* Y esta última es una pregunta eminentemente filosófica.

Mientras que para Hegel el arte invitaba a la contemplación reflexiva en el sentido de que, tomado de conjunto, representaba un signo (de otra cosa: del concepto, del espíritu histórico) que estimulaba al pensamiento, Danto acota dicha reflexión al propio arte.¹⁷ En consecuencia, la crítica contemporánea considera toda obra como básicamente autorreferencial.¹⁸ La historia sigue siendo una

¹⁷ Esto no implica que Hegel atribuya a la contemplación un sentido exclusivamente intelectual. Ella también es intuición y goce sensual de lo que se ofrece a los sentidos.

¹⁸ Algo, por lo demás, ya anticipado, como vimos, por Umberto Eco tres décadas atrás, cuando se publicó originalmente su artículo citado más arriba.

frontera para las posibilidades del arte, pero de ello no se sigue que ella sea, asimismo, su custodio, su fuente de significado ni mucho menos su amo (como sí lo habría sido bajo el modernismo). En el carácter del vínculo existente entre la historia y el arte reside una diferencia importante entre Danto y Hegel. Esta divergencia alcanza una dimensión todavía más profunda al entrar en contacto con un tema muy actual de la cultura: el problema del sentido.

Es claro que *Después del fin del arte* festeja como un triunfo la reconquistada independencia de la obra artística tras haber sido largamente abrumada por la dictadura «modernista» de la historia y la política. Danto, sin embargo, cree que la historia sigue teniendo un cierto valor hermeneútico en cuestiones estéticas, dado que ésta establece unas condiciones de posibilidad para ellas. Por razones que tienen que ver con el contexto histórico no es posible crear cualquier cosa en cualquier momento. Pero la historia ya no condiciona *políticamente* al artista. Como correctamente sostiene Danto, Hegel fue el primero en advertir que había fronteras históricas irrebables para las producciones. Una obra habla necesariamente de una forma peculiar (es decir histórica) de vida, las creaciones no son *a priori* puesto que se desarrollan en un momento peculiar, objetivo. Y Danto comparte con Hegel esa manera de entender el historicismo. Por eso su tesis de que una obra contemporánea puede ser lo que quiera se articula sin contradicción con la idea de que el arte se liberó del cerco de exigencias históricas con que lo habría limitado el modernismo. Las obras actuales son completamente abiertas, aunque dentro de un marco histórico preciso. La liberación del arte es *política*, pero los límites vinculados a la condición epocal mantienen su vigencia.

Resulta por eso mismo sorprendente la conclusión según la cual, a diferencia de todo lo que sucedió desde 1400, las ambiciones del arte contemporáneo «no son estéticas».¹⁹ ¿Qué serían entonces, ya que tampoco son políticas ni históricas? Más adelante, Danto parece reforzar dicha conclusión valiéndose nuevamente de Hegel. Pero esa prestigiosa compañía no apunta la tesis de la libertad absoluta que la época poshistórica promete a la creación. Pues si el arte, siguiendo a Danto, fuese autorreferencial, ¿cómo podría ser, en términos hegelianos, parte de algo mayor, esto es, del espíritu absoluto? ¿Y cómo se vincularía orgánicamente con los otros dos momentos —religión y filosofía— frente a los cuales el arte ocupa una jerarquía menor, si bien no insignificante? Hegel nunca afirmó

¹⁹ Danto, op. cit., p. 193.

la independencia plena del arte. Como su filosofía no intentó fundar teóricamente la autonomía de la estética, ésta se retrotrajo al nivel en el que la situó el pre-kantiano Alexander Baumgarten, el primero en utilizar el término estética en un sentido comparable con el actual. En otras palabras, el arte proveía —para Hegel como para Baumgarten— una vía de conocimiento todavía subalterna y preliminar comparada con la que ofrece la filosofía.²⁰ Buscar el apoyo de Hegel para consolidar la idea de que el arte es completamente autónomo equivale a recurrir al vocero equivocado para la causa que se pretende defender. El abogado adecuado en este caso es Kant.

Sin embargo, la interpretación que en general Danto hace de Hegel es ampliamente aceptada, pues se reconoce habitualmente el papel pionero que jugó Hegel en el encuadre histórico de la estética, de las obras y de los estilos. Pero Danto no acepta el historicismo de Hegel en el punto en que éste entra en conflicto con la autonomía del arte. Además, y contra lo que se podría esperar, *Después del fin del arte* guarda silencio acerca del tema de ubicación que le cabría a la estética en la jerarquía de la cultura, en caso de que hubiera alguna (y para Hegel sin duda la hay). La situación del arte contemporáneo —y de la disciplina que lo estudia— respecto de un conglomerado espiritual más amplio queda de esta manera indeterminado.

IV

La entera historia del arte puede ser entendida como la de su progresiva autonomía respecto de otras esferas, en particular las de la moral y la del conocimiento. Para la mirada moderna, los antiguos —desde Platón en adelante— habían intentado someter la especificidad de la creación al imperio de lo bueno y lo verdadero; o subordinarlo, como el propio Platón hizo en el libro X de *República*, a los ideales de una pedagogía política. El giro copernicano que Kant imprimió en la estética moderna consistió justamente en encontrar un lugar propio para el arte, permitiendo de este modo que sostuviera por sí mismo sus pretensiones culturales. Poco después de Kant, Hegel dio un paso atrás respecto de esta dirección. En su opinión, eran la historia (del espíritu) y la filosofía que corona su desarrollo las que tienen el privilegio de comprender y guiar el despliegue del arte.

²⁰ Cfr.: G. Lukács, op. cit., p. 123. Para las otras referencias a este comentarista, cfr. pp. 132-133.

La conquista de autonomía a partir de Kant formó parte de un proceso mayor mediante el cual otras disciplinas también se independizaron de tutelas exteriores — especialmente de las religiosas — diferenciándose y volviéndose específicas. En el caso del arte, esta independencia resultó compleja pues planteó desde el comienzo la cuestión de su necesidad. ¿Vale la belleza por sí misma? El precio de una defensa total de la autonomía implicaba la respuesta a esa pregunta con una afirmativa enfática. Kant alegó que la belleza (de la cual tenía una idea natural y no primariamente artística) era una forma que se justificaba en el goce subjetivo. Llamaba «desinteresado» a dicho goce, pues no estaba asociado a lecciones moralizantes, ni a contenidos cognoscitivos, ni tampoco a ventajas materiales como la utilidad, etc. El goce se justificaba por sí mismo, aunque el juicio estético en el que se basaba tenía repercusiones morales porque, si bien acontecía en un dominio interior del sujeto, podía ser compartido por los otros. El juicio estético individual tenía pretensiones de validez universal sustentadas en un supuesto *sensus communis* genérico. De todo ello se desprende una idea moral: la que postula la unidad del género humano. Según un pasaje famoso de la tercera *Crítica* kantiana, la belleza es por eso un símbolo de la moral.²¹

El argumento expuesto en *Después del fin del arte* apunta a sostener que en la época poshistórica y pluralista todo se vuelve lícito para el creador y —en una frase que contiene ecos de la epistemología anarquista de Paul Feyerabend— se dice que para el artista «todo vale» (*anything goes*).²² Pero Danto es consciente de que esto convierte al panorama artístico contemporáneo en «una Babel de conversaciones que no convergen».²³ Siendo el «símbolo» de la democracia pluralista, el arte poshistórico contiene también el germen de la destrucción de la comunidad en que ella se asienta, pues marca el fin de un *sensus communis*, vale decir, la desintegración de la idea moderna de humanidad como unidad. Lo privado ya no puede comunicarse con la expectativa de ser compartido universalmente. Esta ruptura de los vínculos que ligaban a los espectadores entre sí verifica asimismo un quiebre comunicativo entre ellos y el productor. La plena libertad creativa de éste último condensa el lado positivo del arte actual; pero hay

²¹ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1994, § 40 y 59, p. 224 y ss.; 294 y ss.; *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, trad. M. García Morente, p. 244 y ss.; 317 y ss.

²² Danto, op. cit., p. 182.

²³ Idem, p. 152.

otro lado que no es menos importante. En efecto, visto desde una perspectiva diferente, surge el problema del sentido de su producción para los demás. Las repercusiones de este problema a nivel de la recepción recibió el nombre de «crisis de legitimación del arte contemporáneo».²⁴

Resultado de esa crisis es la «distancia entre el arte de hoy y la gente».²⁵ La tematización de esa distancia es tan antigua como la propia idea de vanguardia. En 1925, Ortega y Gasset le dio una clara formulación cuando habló de la esencial impopularidad del «arte nuevo».²⁶ La reacción a medias indignada del visitante profano de una galería de nuestros días (condensable en la expresión: «¿Acaso esto que veo tiene algo que ver con el arte?») no tiene más que un parecido superficial con la pregunta central de la estética actual, esa pregunta que para Danto es siempre filosófica, a saber, ¿qué es el arte? El profano, desalentado, expresa más bien una indignación (deslegitimadora) que una duda. El crítico, en cambio, inicia con su pregunta un camino intelectual en la convicción de que al final podrá ampliar su visión sobre el fenómeno artístico. Siguiendo nuevamente a Hegel, Danto se declara «esencialista» ya que, en su opinión, «hay una identidad artística fija y universal». Desde estos presupuestos, resulta factible una respuesta a la pregunta crítico-filosófica sobre el arte pues se confía en la existencia de una esencia artística y sólo se trata de desentrañar cuál es.

Aunque Danto no lo aclara, puede pensarse que para él un crítico es todavía capaz de configurar una comunidad con otros fundándose en esa base esencialista y desarrollando a partir de ella argumentaciones para responder qué cosa sea el arte. En cambio, desde la concepción antifundamentalista dominante en esa heterogénea corriente llamada posmodernismo, la pura posibilidad de una respuesta semejante resulta de antemano imposible. Porque esa corriente no cree que haya una esencia «artística» (ni de ningún otro tipo) que el filósofo —o varios filósofos reunidos en el terreno compartido de la argumentación que busca la esencia— pueda develar. Los habitantes de Babel son, entonces, incapaces de hallar un lenguaje común, un terreno estable desde donde comenzar a comunicarse. Y ello involucra tanto a los críticos como a los artistas y a los espectadores entre sí. Para Kant, en cambio, la autonomía del arte y el carácter subjetivo del

²⁴ Remo Bodei, *La forma de lo bello*, Madrid, Visor, 1998, trad. de J. Díaz de Atauri, p. 13.

²⁵ Danto, op. cit., p. 224.

²⁶ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente, 1956, p. 4 y ss.

placer que éste procura no entran en conflicto con el carácter universalmente comunicable —esto es, compartible— de la experiencia estética mediante el juicio. Como ya se dijo, Kant salva esa paradoja afirmando una noción moral unificadora: mediante el juicio de gusto compartido experimentamos nuestra común pertenencia al género humano. Así se justifica que mi juicio sobre tal o cual obra, siendo subjetivo, pretenda —y con eficacia— ser también común a todos; esa experiencia entraña un reconocimiento mutuo. Sólo el juicio de agrado —la preferencia por un tipo de comida, por ejemplo— es estrictamente personal e intransferible a los demás puesto que ellos pueden tener inclinaciones muy diferente y aún así totalmente legítimas.

Apartando al arte de los mandatos históricos que explicaban su evolución mediante un sentido evolutivo monista que prefiguraba normativamente su desarrollo futuro, la estética actual, según Danto, ha logrado finalmente para su objeto la autonomía radical por la que venía pugnando desde el siglo XVIII. Pero junto con el agua sucia del baño de la historia fue despedido también el bebé. Rompiendo lazos con la historia para aliarse con la filosofía en un contexto pluralista pero anómico, el arte gana en independencia pero pierde, en ese movimiento, su universalidad, su «sentido común» kantiano. Para Danto es precisamente la filosofía la que debe restituirle cada vez ese sentido. Pero es dudoso que la interpretación de un filósofo implique esa universalidad que, entre otras cosas, lo haría aceptable —y comprensible— para el visitante profano de una galería.

La pregunta sobre el sentido del arte continúa siendo problemática también desde otros ángulos. Pues, ¿desde dónde operará la reflexión filosófica si la historia ya no le ofrece una base confiable (Danto) y tampoco puede respaldarse en estructuras objetivas desde donde proyectar su universalidad (posmodernismo)? La universalidad era fundamental para la estética kantiana, aún cuando el arte tuviera plenos derechos autónomos y careciera de fundamentos históricos. Sin esa universalidad no habría comunicabilidad posible; cualquiera sea la fuente de sentido, no habría manera de ofrecérselo a otros. El arte se volvería así un fenómeno individual, una expresión personal exclusiva, un asunto puramente íntimo. En consecuencia, ¿por qué habría de ser el arte algo estimable para el conjunto de la gente, empezando por el visitante profano? Todavía más, ¿cómo decidirían los críticos qué artista exhibir en el museo contemporáneo ya que, sin una base objetiva, se hace difícil formular un juicio de valor con pretensiones de validez obje-

tiva? Y, hablando en general, ¿por qué la sociedad debería apoyar la creación y sostener con fondos públicos su conservación y atesoramiento en instituciones? También sometido a la privatización liberal de todos los órdenes comunitarios, el arte perdería así todo su poder comunicativo, si es que aún conservaba alguno. Este despojamiento a través de la fragmentación radical de la experiencia, y no los gozos del pluralismo, es lo que había anunciado Hegel en su crítica a la modernidad. A sus ojos, el vacío era el verdadero contenido de esa multiplicidad abstracta que la modernidad celebra como culminación de la libertad.

Cabe aún una sospecha previa acerca de la justeza del diagnóstico que ofrece Danto. ¿Se dispara realmente el arte en todas las direcciones posibles en su época poshistórica o se trata sólo de una ilusión de variedad ilimitada que encubre la repetición de lo mismo? Es necesaria una perspectiva histórica para satisfacer esta duda. Planteada de otro modo quizá pueda iluminarse una manera de despejarla: si la historia ya no puede (ni debe) ofrecer un marco político normativo para el arte, ¿debemos entender, como Danto, que ya no existe ningún marco o bien que ha emergido otro, más discreto, que resulta poco visualizable porque se habría naturalizado?

Si bien Danto no menciona el tema más que lateralmente,²⁷ la única fuente de sentido que parece sustituir a la desacreditada narrativa histórica de los modernos es otro mito moderno: el del mercado. En el paisaje liberal sólo aquello que puede expresar su valor en precio es capaz de proyectar su prestigio hacia otras esferas. Esto incluye, desde luego, a la estética. La pregunta: ¿qué es el arte? tendría entonces como respuesta: lo que los *marchands* buscan comerciar, lo que los coleccionistas quieren comprar, aquello que los medios de comunicación consagran y promocionan revistiéndolo de valor (en el ambiguo sentido moral, estético y económico de la palabra). Danto no expresa ninguna melancolía por el caduco marco historicista moderno. Sin repudiar a la historia *tout court* (porque conserva para él cierta capacidad explicativa), rechaza convertirla en un púlpito orientador para las búsquedas estéticas. El arte es aparentemente libre, aunque deba pagar el precio en soledad. Pero incluso esa libertad es sólo una apariencia; el mercado — y no la filosofía — se ha vuelto su verdadero faro. El arte, como el museo según lo describe Danto, termina siendo un conjunto de «emblemas de

²⁷ Danto, op. cit., pp. 43 y ss.

poder [económico, en este caso], pero en una forma enmascarada por la espiritualidad de sus prácticas y reivindicaciones».²⁸

Hay un matiz teológico en la consideración del artista como «rey de la creación», el mismo que se evidencia en la sobrevaloración liberal de la autonomía del individuo en nuestras sociedades complejas. Como advirtió Perry Anderson, de acuerdo con Danto la demarcación entre el arte y lo que no lo es tiene como único criterio el *fiat* del artista o la decisión intelectual del crítico. Difícilmente, agrega con justeza Anderson, pueda imaginarse una concepción menos compatible con la de Hegel.²⁹ Lo subjetivo desplaza a lo objetivo. Pero esta conclusión es a su vez falsa: en realidad se trata de la sustitución de una objetividad por otra. Al destronar a la historia como factor político del arte, Danto no lo emancipa en lo individual, sino que lo somete a otra política, la del mercado, que no quiere decir con claridad su nombre pues prefiere mimetizarse en la fuerza de las cosas. Las relaciones entre el arte y la política —un tema que obsesionó a la estética desde Platón— se han disuelto así discretamente y en silencio. Pero si la sociedad abierta no impone normativas al artista (que se pretende, como ella, también libre) el mercado lo hace en su lugar y de manera no menos efectiva que el poder del estado o las demandas militantes.

Hoy resulta simplemente imposible cualquier intento por retrotraer al arte a alguna servidumbre religiosa o política. Pero no resulta plausible, como parece pretender Danto, que en la fase que llama poshistórica una primera respuesta a la pregunta eminente de la crítica —¿qué es el arte?— pueda comenzar diciendo: algo totalmente libre, algo emancipado del poder y del dinero. Es por eso que su liberalismo estético, que festeja el fin de la historia y la emergencia de un arte en el que todo vale, no trae necesariamente buenas noticias para la creación.

²⁸ Danto, op. cit., p. 191.

²⁹ Perry Anderson, *The Origins of Postmodernity*, London, Verso, 1998, p. 100.