

<http://dx.doi.org/10.15446/ideasyvalores.v64n157.40099>

NARRACIÓN Y AUTOCONCIENCIA

UNA LECTURA CRÍTICA A LOS POSTULADOS DANTIANOS SOBRE EL FIN DEL ARTE



NARRATION AND SELF-CONSCIOUSNESS A CRITICAL READING OF A. C. DANTO'S POSTULATES REGARDING THE END OF ART

PABLO OLVERA*

Universidad Nacional Autónoma de México - Ciudad de México - México

MARIANO MARTÍNEZ**

Universidad Nacional de Mar del Plata - Mar del Plata - Argentina

Artículo recibido: 20 de septiembre de 2013; aceptado: 22 de enero de 2014.

* Grado de Magister otorgado por la Universidad Nacional Autónoma de México.

pypaast@yahoo.com

** Estudiante Beca Posdoctoral del CONICET.

cuatroestados@gmail.com

Cómo citar este artículo:

MLA: Olvera, P., y Martínez, M. "Narración y autoconciencia. Una lectura crítica a los postulados dantianos sobre el fin del arte." *Ideas y Valores* 64.157 (2015): 171-189.

APA: Olvera, P., y Martínez, M. (2015). Narración y autoconciencia. Una lectura crítica a los postulados dantianos sobre el fin del arte. *Ideas y Valores*, 64 (157), 171-189.

CHICAGO: Pablo Olvera y Mariano Martínez. "Narración y autoconciencia. Una lectura crítica a los postulados dantianos sobre el fin del arte." *Ideas y Valores* 64, n.º 157 (2015): 171-189.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

RESUMEN

Danto inicia su filosofía de la historia del arte con un núcleo problemático que inaugura el modernismo: una obra de arte llega a ser indiscernible de una mera cosa, en la medida en que es el resultado lógico de la narrativa de un cierto periodo. Hablar sobre el fin del arte es hablar de las razones que sustentan esa narración y de la posibilidad de su culminación. Se propone una crítica, a partir de la relación entre esencialismo, historicismo y pluralismo, para examinar su controversial tesis sobre la clausura histórica del arte por agotamiento de su impulso cognitivo.

Palabras clave: A. C. Danto, arte, esencialismo, historicismo, pluralismo.

ABSTRACT

Danto begins his philosophy of the history of art with the problematic issue that characterizes modernism: a work of art becomes indiscernible from a mere thing insofar as it is the logical result of the narrative of a certain period. To speak of the end of art is to speak of the reasons that support such narrative and the possibility of its culmination. The article proposes a critique on the basis of the relation among essentialism, historicism, and pluralism, in order to examine Danto's controversial thesis regarding the historical end of art due to the exhaustion of its cognitive impulse.

Keywords: A. C. Danto, art, essentialism, historicism, pluralism.

La tesis principal que Danto defiende a lo largo de *Después del fin del arte* es que el fin del arte significa su *autoconciencia* desde la filosofía. Dicha autoconciencia, a su vez, se logra cuando la última define la *esencia* del primero haciendo explícitas las condiciones necesarias y suficientes que lo constituyen. Sin embargo, la teoría de Danto resulta en realidad mucho más compleja. Por una parte, su planteamiento supone desde el inicio que el arte tiene una esencia que se expresa en su *definición filosófica* y, además, afirma que ofrecer tal definición es una tarea que le compete a la filosofía. Por ende, si la condición para que el arte se conozca a sí mismo recae en la posibilidad de definirlo filosóficamente, su esencia solo podrá hacerse explícita desde la filosofía. En este contexto, “autoconciencia” y “definición” son intercambiables.

Por otra parte, Danto reconoce que la filosofía analítica del arte, que propone en sus escritos, representa un *continuum* que surge como consecuencia de la lógica inmanente de la historia del arte occidental. En efecto, Danto recurre al fenómeno de indiscernibilidad en las artes –la aparición de las *Cajas de brillo* de Warhol– como un hecho a partir del cual puede comenzar una filosofía del arte genuina, en cuanto se pregunta por aquello que hace que las cajas de Warhol se constituyan como obras de arte, en contraste con sus homólogos indiscernibles del supermercado. Este aparecer de su filosofía, a su vez, se explica recurriendo a una interpretación particular de la historia del arte como un relato de formación y autoconocimiento: lo que motiva el desenvolvimiento de las artes es, en última instancia, el gradual reconocimiento de su propia identidad hasta lograrlo *en el discurso filosófico*.

Pues bien, si lo que busca el arte es tener certeza de su propia identidad –saber lo que *es*–, cabría interpretar la historia del arte occidental como una concatenación de hechos que acontecen en función de un cierto *proceso cognitivo*. Dicho proceso, llevado a su límite en la era del modernismo, origina la aparición de pares indiscernibles en el mundo del arte y, por consiguiente, una filosofía del arte cuya interrogación fundamental ya no consistirá en preguntar qué es el arte de manera general, sino más bien en desarrollar una teoría para el problema filosófico que ocasiona el fenómeno de indiscernibilidad en las artes. Afinando la tesis principal, diremos que el “fin del arte” acontece cuando, frente a fenómenos de indiscernibilidad, una filosofía del arte genuina ofrece, en su versión más acabada, la *definición necesaria, universal e intemporal* sobre el ser del arte, conociendo su especificidad como fenómeno histórico en el mismo acto de enunciar tal definición.

Ya desde esta caracterización de la tesis dantiana sobre el fin del arte se constatan dos momentos que se complementarán mutuamente: por un lado, la necesidad de elaborar una filosofía del arte que defina aquellas condiciones que determinan a un objeto precisamente como

obra de arte (*esencialismo*) y, por otro, el reconocimiento de la historia del arte como un factor indispensable para explicar, en términos narrativos, cómo es que el arte llegó a su fin (*historicismo*). Ahora bien, cuando ambos puntos de vista se fusionan en la teoría de Danto, no solo se vuelve comprensible su tesis acerca del fin del arte, sino que también ello trae como feliz consecuencia una liberación de las prácticas artísticas en relación con el yugo de la historia y los dictados de la tradición. En cuanto que hecho histórico verificable, el *pluralismo* de las artes, donde en principio cualquier objeto puede formar parte del mundo del arte (*Artworld*), es el desenlace lógico al que conduce su propuesta teórica, con lo cual se celebra así la pluralidad y dinamismo existente en dicho mundo. Conviene tener en cuenta, desde ahora, cómo se hilan lógicamente estos tres momentos vertebrales (*esencialismo*, *historicismo* y *pluralismo*) en la argumentación de Danto, para la correcta comprensión de su teoría sobre el fin del arte.

Historicismo: el modernismo como la era de autorreflexividad del arte

De acuerdo con una interpretación que parte del supuesto de que el arte posee una esencia, Danto conforma una perspectiva teórica sobre el *modernismo* que hace de este último un periodo que se caracteriza, en primer lugar, por ser el momento de la historia del arte donde la reflexión filosófica sobre sí mismo se vuelve preponderante, a medida que las vanguardias artísticas avanzan y se desarrollan. El fenómeno más visible que respalda este punto son los distintos “manifiestos artísticos” que aparecieron en la escena artística a principios del siglo xx, y cuyo propósito fue legitimar un modo genuino de hacer arte que garantizara, a la vez, su pureza y verdad frente a otras corrientes artísticas (cf. Danto 1999 50 y ss.). La función de los manifiestos vanguardistas consistió, principalmente, en elaborar una reflexión puntual sobre la verdadera naturaleza del arte, llevando a la práctica los principios de “lo artístico” derivados de esa reflexión. De ahí que la mayoría de las corrientes artísticas del modernismo (suprematismo, futurismo, dadaísmo, etc.) tuvieran presente un manifiesto que contenía implícita o explícitamente una definición filosófica del arte, que dictaba, a la vez, una vía necesaria para el progreso de las artes. Esa vía, desde luego, se delimitaba también cuando los artistas, paralelamente, creían dar con la esencia del arte a través de una reflexión sobre la naturaleza de este último *desde* la propia práctica artística, si bien apoyándose en aquellos criterios artísticos que el manifiesto les exigía seguir para fomentar la pureza de su práctica.

En efecto, Danto señala que esa reflexividad en aumento, lejos de discurrir en torno a los objetos de la representación, consistía justamente

en problematizar las condiciones mismas de la representación artística (*cf.* 1999 29). Esto significaba, de acuerdo con él, que el mismo acto de creación de obras de arte constituía a la vez una interrogación –y también una suerte de respuesta– sobre la verdadera naturaleza del arte, partiendo de la exploración de las potencialidades específicas inauguradas por el nacimiento de un estilo artístico determinado. A la par de estos desarrollos, el modernismo tardío presenció, como requerimiento ineludible para la producción de obras de arte, una mayor compenetra- ción de contenidos discursivos en estas. Al hacerlo, la creación artística, al radicalizarse a través de los movimientos vanguardistas, fue prescindiendo de una adecuada presentación de las cualidades estéticas de la obra, a favor de un marcado fundamento *discursivo* en ellas, que operaba precisamente como la instancia que, en último término, le confería su estatus como obra de arte.

Con la presencia de estos hechos históricos que el modernismo inaugura, y que Danto rastrea para respaldar su teoría, vemos cómo este periodo de la historia del arte podría caracterizarse, de manera global, como uno donde el pensamiento filosófico, cristalizándose en cada manifiesto artístico, sustenta la práctica de los diferentes movimientos vanguardistas, al tiempo que estos cuestionan y persiguen la naturaleza del arte desde la propia creación artística, e intelectualizan, en consecuencia, cada vez más la experiencia del arte. Debido a estos hechos que suscita el modernismo, Danto no duda en afirmar que esta época debería considerarse, por primera vez en la historia del arte occidental, como la época de gestación y desarrollo de un *arte autorreflexivo* (*cf.* 1998 136). Se trata de un momento en el que el arte efectúa un giro hacia el pensamiento, para procurarse desde allí el fundamento de su propia producción. De ahí que Danto insista en que se tiene que contar la historia del arte moderno como una búsqueda filosófica de la definición y esencia del arte, búsqueda a través de la cual cada movimiento artístico, no obstante, desacierta en el momento de dar una definición esencial sobre la naturaleza de este último.

El impulso cognitivo de las artes (*Bildungsroman*)

Una vez que interiorizamos la exposición del modernismo que Danto elabora en sus escritos, no resulta difícil ver por qué le atribuye una suerte de *progreso cognitivo*, que atraviesa el desarrollo histórico de este periodo. Si el modernismo consiste en ser una etapa del arte donde este se cuestiona a sí mismo a partir de sus propias capacidades materiales y discursivas, y si para hacerlo requiere de un pensamiento filosófico que oriente sus posibilidades para expresar y exhibir simultáneamente el arte verdadero, se sigue que habría un impulso *cognitivo* en el arte a través del cual este trataría de conocer, por diferentes vías y

soluciones, lo que en sí mismo *es* (cf. Danto 1998 107). Por tales razones, al proceso de autorreflexión del arte le sucede un *proceso de autoconocimiento* que es consecuencia del primero.¹

Cuando uno integra los puntos principales que se han desarrollado desde el inicio de este ensayo bajo un esquema lo suficientemente flexible para aceptar la plausibilidad de la teoría de Danto sobre el fin del arte, puede verse cómo dicha teoría está siendo sustentada por una *narrativa* particular que sirve, a su vez, como explicación de aquella. En efecto, la narrativa en cuestión integra el resultado lógico del modernismo –el impulso autocognitivo del arte– como su propio fundamento explicativo: si la historia del arte moderno consiste en ser una que muestra cómo el pensamiento filosófico se acentúa gradualmente en la práctica artística hasta posibilitar una filosofía sistemática, entonces uno puede narrar cómo el arte, tornándose filosofía en la práctica, llegó al *saber y certeza de sí mismo* (presuponiendo antes, desde luego, que ya ha llegado a ello). No es casual que Danto haya señalado en muchos lugares que su teoría puede verse a la luz de una *Bildungsroman* o novela de formación. Una novela de este tipo, a grandes rasgos, se caracteriza por narrar una historia en la que el personaje principal –en nuestro caso “el arte”– ha de atravesar un conjunto de experiencias formadoras hasta llegar al pleno conocimiento de sí mismo, integrando en el proceso las enseñanzas de cada experiencia vivida y, a la vez, superando las etapas transcurridas. Cuando llega al final de su camino, el personaje halla su propia identidad y su vida vuelve a comenzar. Pues bien, Danto tiene en mente esta figura literaria para caracterizar su narración sobre el fin del arte: si el arte quiere lograr su propia autoconciencia, tiene que hacerlo desde y solamente a partir de la filosofía, especialmente desde una filosofía del arte genuina.

El fenómeno de indiscernibilidad y sus consecuencias para la filosofía del arte

En 1964, el artista Andy Warhol realizó una exposición en la *Stable Gallery* de Nueva York que consistió en exhibir cajas aparentemente vacías de productos comerciales (*Brillo*, *Kellogg's*, *Del Monte*). Dichas cajas estaban apiñadas de manera ordenada unas encima de otras, y la galería simulaba ser un almacén de mercancías. Sin embargo, por no encontrar ninguna diferencia observable a simple vista entre las cajas del artista y las cajas del supermercado, la mayor parte de los visitantes de esa exposición salieron indignados al constatar el aparente poco mérito artístico de Warhol con la presentación pública de tales obras.

1 Como puede verse, Danto se apoya fuertemente en la filosofía de Hegel para desarrollar su tesis. Para una profundización de este tema, véase Hilmer (71-86).

Pero no todo fue descontento: en algunas cuantas personas la reacción fue de asombro y fascinación. Danto era un visitante de la última clase.

Se sabe del viraje que Danto realizó en torno a su labor filosófica a partir de aquella visita a la polémica exposición de Warhol. Si bien en esa época Danto trataba de impulsar una filosofía analítica de la historia, el acontecimiento singular que presenció ahí provocó en él una meditación profunda sobre el ser del arte: si existe un objeto que consiste en ser una “obra de arte” y que se asemeja perceptiblemente a otro objeto que no lo es, ¿cómo es que el primero puede tener el estatus de *obra de arte*, mientras que el segundo permanece siendo una *mera cosa*? Si esto ha llegado a ser así –como de hecho llegó a ser con las cajas de Warhol–, ello significaba que la “artisticidad” de un objeto no le vendría dada por sus cualidades estéticas o perceptibles, sino que tal estatus le sería conferido desde una instancia imperceptible, pero que estaría operando de una u otra manera para hacer posible que las cajas de Warhol formaran parte del mundo del arte (*Artworld*). En todo caso, lo que Danto presenció ahí fue un fenómeno patente de indiscernibilidad, y tal fenómeno trajo consigo importantes resultados teóricos, en cuanto permitió una vía novedosa de investigación filosófica (*cf.* 1964 571-584).

Asimismo, al igual que es sabida la importancia que tuvo la exposición de Warhol para impulsar la filosofía del arte de Danto, también se sabe que este filósofo guarda una visión peculiar sobre el origen de los problemas filosóficos: cualquier situación actual o posible donde aparezcan dos fenómenos indiscernibles entre sí ocasiona, según él, que el pensamiento busque hallar una diferencia esencial entre ellos –un criterio de individuación– y que, una vez identificada tal diferencia, logre re establecer la identidad de cada una de las partes (*cf.* Danto 1989 6 y ss.). Identificar cuál es la *diferencia* que distingue a un par de otro, aun cuando ambos sean indiscernibles perceptiblemente entre sí, representa, para Danto, el origen de los problemas filosóficos, y sostiene, además, que solamente en ese contexto es donde pueden surgir modos genuinos de interrogación filosófica. Si ello es así, la pregunta correcta sobre el ser del arte ya no consistirá en interrogarse de manera general *qué es*, sino más bien: “¿qué hace que *x* sea una obra de arte cuando es indiscernible de un objeto cualquiera?”. Para Danto, solo al ser planteada de este modo la pregunta, puede comenzar una filosofía del arte genuina.

Aunque parezca que Danto está tratando de legitimar su filosofía del arte como la perspectiva correcta que se debe adoptar frente a otras filosofías no-genuinas del arte, conviene resaltar aquí cómo el fenómeno de indiscernibilidad que permea al mundo del arte se conecta directamente con la necesidad de inaugurar un programa *esencialista* como horizonte y meta de toda filosofía del arte genuina. En efecto, una consecuencia grave que la indiscernibilidad trae consigo para cualquier

reflexión filosófica sobre el fenómeno artístico es que deshecha cualquier criterio de carácter perceptivo como candidato para definir los rasgos esenciales de dicho fenómeno. Con ello, las teorías estéticas y las teorías formalistas del arte, por ejemplo, se derrumban, debido a que las barreras que habían estado separando a las obras de arte de cualquier objeto de la vida cotidiana (*Lebenswelt*) se han disuelto, a partir de la culminación del impulso modernista que representan las cajas de Warhol. Y cuando esas barreras que nuestros sentidos habían construido se desploman, no queda nada, en términos perceptivos, que sea exclusivo al arte. Habrá que hallar, por ende, su especificidad en el dominio del pensamiento conceptual.²

Ahora bien, aun cuando trae consecuencias graves para la teoría, el fenómeno de indiscernibilidad supone, sin embargo, un aporte teórico positivo, en cuanto hace posible, como vimos anteriormente, la formulación de la pregunta correcta sobre el ser del arte. Dicha pregunta, genuinamente filosófica, requiere interrogarse nuevamente por aquello que es necesario y a la vez suficiente para que algo se constituya como una obra de arte, si bien con la novedad de que, para responder esa pregunta, no se recurrirá al dominio de la sensibilidad, ya que la percepción está anulada como recurso explicativo relevante. Justamente porque la pregunta genuina sobre el ser del arte no admite ninguna consideración de orden empírico que justifique nuestro uso del término “obra de arte”, es que ello puede dar lugar a un programa esencialista “duro” con pretensiones de identificar aquello que distingue a una obra de arte de una mera cosa, cuando ambas son perceptivamente indistinguibles. Lo que se deberá hacer, a diferencia de lo que hacen las demás teorías del arte, es referirse al dominio *discursivo* que está en la base de las obras y que es finalmente el responsable de transfigurar el estatus de un objeto cualquiera *en* una obra de arte.

De la historia a la filosofía

Como puede verse, hay una conexión interna entre una serie de acontecimientos históricos que van desde los inicios del modernismo hasta la puesta en marcha de un programa esencialista por una filosofía analítica del arte. Si la narración de Danto que hemos recorrido hasta este momento resulta lo suficientemente coherente, podemos aceptar, no sin reservas, que el esencialismo en filosofía del arte es una consecuencia directa del impulso modernista, no una contingencia histórica. En efecto, dado que el modernismo se caracteriza por ser un periodo del arte donde este se vuelve su propio tema, y dado que esa autorreflexión

2 Otra consecuencia grave de este fenómeno es que cancela la posibilidad de adquirir el significado de “obra de arte” por generalización inductiva a partir de casos de ostensión.

sobre sí mismo exige llevar al límite las fronteras perceptivas de las obras de arte, al tiempo que se introduce mayor discursividad en ellas, no es casual que la filosofía del arte, que justamente se pregunta por el *ser* del arte, haya coincidido en intereses con las prácticas artísticas, las cuales también se interrogan de un modo especial por el ser del arte, mediante la puesta en escena de obras de arte indiscernibles de meros objetos. Ahora bien, la necesidad de esta concatenación de eventos, podríamos decir, se adecúa armoniosamente a la narración histórica que Danto propone como una explicación viable (*Bildungsroman*) para justificar su tesis sobre el fin del arte: justo porque el modernismo es la época donde el arte se va conociendo progresivamente a sí mismo, ha de llegar un momento en que pueda hacerlo plena y explícitamente. Ese momento acontecerá solo en la *filosofía*.

Esencialismo: hacia una definición intemporal del arte

Dentro del corpus dantiano, *La transfiguración del lugar común* (2002) ocupa un lugar de suma importancia. Este libro representa tanto una revisión como una reformulación de conceptos aplicados al arte y que, tal como lo presenta, intenta exponer argumentos a favor de la existencia de condiciones necesarias y suficientes para la identificación de objetos como obras de arte. Danto sostiene en ese texto que cuando el análisis da con tales condiciones, se define de una vez y para siempre la *esencia* del arte. A muy grandes rasgos, Danto llega a la tesis según la cual *ser* una obra de arte consiste en: a) ser acerca de algo (*aboutness*) y b) encarnar su significado (*embodiment*). Si tuviéramos que parafrasear esta definición, diríamos que el arte *es* el conjunto de todos aquellos objetos que son acerca de algo y que encarnan su significado (cf. Danto 1998 130).

Aunque la teoría de Danto es altamente compleja a la hora de explicar cómo se llega a esta definición, y más allá de que estos candidatos a definición resulten problemáticos y sumamente cuestionables, basta señalar, para nuestro caso, que estas dos condiciones enunciadas, una vez que su supuesta necesidad ha sido probada con éxito y, por lo tanto, su universalidad, significan la culminación y cierre de todo el impulso cognitivo que caracterizó al arte moderno, el cual consiste, como hemos señalado, en el reconocimiento de su propia identidad al conocer su propia esencia. Para que pudiera lograrse esto último, hizo falta que el arte pudiera generar, a partir de sí mismo, las condiciones que hicieran necesaria y urgente una filosofía del arte con un trasfondo esencialista como programa teórico. El fenómeno de indiscernibilidad es dicha condición. Y para que la indiscernibilidad fuera posible, se mostró que fue una consecuencia directa del proceder de las artes cuando estas buscaron interrogar el ser del arte, manipulando las propias técnicas de

representación y haciendo de estas su propio tema. Las cajas de Warhol son, así, la culminación de esta tendencia autorreflexiva del arte, la cual concluye, a su vez, con una filosofía del arte de corte analítico que integra un programa esencialista de investigación.

El fin del arte es su autoconciencia

Todo parece apuntar, en vista de lo expuesto anteriormente, a la realización de un cierre histórico donde se cumple en su totalidad el impulso cognitivo del modernismo. Y así, cuando el arte llega a su autoconocimiento, a partir de una filosofía del arte genuina, este llega históricamente a su *fin*. Polémica, aunque defendible, la tesis dantiana sobre el fin del arte no solo es una teoría que demarca una narrativa determinada que sirve para explicar el progreso histórico del arte moderno, sino que es, también, la constatación de un hecho al parecer necesario en el interior de dicha narración, que no es sino la necesaria explicitación teórica, por parte de la filosofía, de las condiciones que hacen posible el arte, y la autoconciencia que este último logra cuando dicha teorización acontece. Como puede verse, la teoría dantiana sobre el fin del arte se compromete con una explicación que hace que toda la secuencia de acontecimientos que origina el modernismo –surgimiento de manifiestos, autorreflexión del arte a través de la exploración del medio artístico, fenómenos de indiscernibilidad entre obras de arte y meras cosas, hasta llegar finalmente a la redacción de *La Transfiguración*– sea vista sobre un trasfondo de *necesidad*, lo cual no significa, cabe aclarar, que Danto esté defendiendo un enfoque determinista sobre la secuencia- lidad de esta narrativa. Lo único que parece interesarle a Danto, siendo benevolentes con él, es otorgarle validez a la tesis según la cual la *autoconciencia* del arte, que se alcanza mediante una definición filosófica de este, equivale a su *fin*, y parece que hasta ahora ha ofrecido buenas razones para justificar esta equivalencia (cf. 1998 111).

Pluralismo: la imposibilidad de dar reglas al arte

Hasta ahora solo hemos expuesto la *justificación* que Danto ofrece para respaldar su tesis sobre el fin del arte. Ahora vayamos a sus consecuencias.

Según todo lo que hemos revisado, una primera consecuencia que se deriva de este planteamiento consiste en aseverar que el arte ya no cargará con la responsabilidad de su autodefinición. Esta tarea corresponde, más bien, a los filósofos, aun en caso de que la definición de Danto sea falsa. La segunda consecuencia, de mucha mayor importancia, es que, una vez que el arte logra su autoconciencia, necesariamente se pluralizan las prácticas artísticas. En efecto, la definición que Danto provee sobre el arte, al ser tan *general*, posee la virtud de no establecer

ningún tipo de imperativo estilístico, tal como sucedía en la era de los manifiestos. Ahora que se ha hallado la definición universal del arte en la filosofía de Danto, y dado que tal definición no postula un estilo artístico a seguir en el futuro por el alto grado de generalidad de sus contenidos, se ve entonces cómo es posible que el dominio de las obras de arte se expanda y pluralice, como lo hacen en el arte contemporáneo (*cf. 1998 134*). En el momento en que la filosofía toma las riendas del proceso y define la esencia del arte, el programa del modernismo llega así a su cierre histórico y, por lo tanto, las prácticas artísticas, lejos de comprometerse a llevar a cabo desde sí mismas su autoconocimiento, se emancipan de los “deberes cognitivos” que la narrativa histórica de Danto ha delimitado. Por tales razones, el arte contemporáneo puede perseguir los fines que quiera y puede, además, integrar cualquier objeto del mundo de la vida (*Lebenswelt*) al mundo del arte (*Artworld*), sin ninguna restricción u obstáculo que se interponga para efectuar esa transfiguración.

Habitando la poshistoria del arte

Desde el momento en que el pensamiento de Danto alcanza una definición sustantiva del arte, se cancela la posibilidad de inaugurar una dirección histórica para el arte que él llama “arte plural”. Teniendo en cuenta la estructura literaria de su narrativa, la *Bildungsroman* de Danto termina siendo, por ende, una *Freiheitsroman*, esto es, una novela de libertad. Esta libertad de las artes representa el estadio al que llega la historia del arte occidental después de un largo trayecto andado de falsas concepciones sobre su propia esencia e identidad. Como puede verse, hay una fuerte conexión entre el *esencialismo* que Danto descubre y el *pluralismo* que pronostica. En efecto, si su definición del arte no vincula ningún imperativo estilístico, esto es, si ningún estilo artístico es más verdadero que otro, entonces asistimos a un momento único de la historia del arte, en el que precisamente todo intento de organizar la producción artística contemporánea bajo una narrativa unidireccional acabará revelándose como una empresa vana e innecesaria.

Recordemos, por último, que el fin del arte es la culminación de una narrativa que ha estado operando de hecho en la historia del arte. La posibilidad de efectuar tal narrativa reside en postular una “agenda” a ser realizada, y que le dé un sentido preciso a la diversidad de eventos históricos que aparecen en el tiempo; dicha agenda, hemos visto, está determinada en el modernismo por el progreso cognitivo de las artes, el cual necesariamente, según Danto, ha de llegar a un término o final. Pero en el pluralismo, la posibilidad de empezar una nueva narrativa se cancela, puesto que ya no puede determinarse una agenda a ser cumplida en el futuro. Y no puede determinarse, debido a que la definición

del arte que Danto ofrece es tan general, que no puede dar lugar a una regla para el arte, es decir, esta no se desempeñará como un constreñimiento estilístico y, como no es tal, no puede dar lugar a una narrativa que se coloque a sí misma en el reino de los fines. Danto parece ser atinado cuando llama a esta nueva situación histórica del arte la *era del arte poshistórico*. Lo esencial de su argumentación, como puede verse, consiste en defender que la llegada al esencialismo en las artes deriva necesariamente en la llegada al *pluralismo*. La historia del arte es la historia de la conquista de su libertad, la cual, una vez alcanzada, da lugar a un periodo exorbitante de creación artística heterogénea y plural, sin que en ella intervenga un principio narrativo único que estructure y homogeneice tal diversidad.

Recepción crítica de la filosofía de la historia del arte de Danto

La formulación de la tesis dantiana sobre el *fin del arte* ha alimentado acalorados debates y aún hoy sigue suscitando diversas críticas. Dado la articulación que presenta su teoría de los distintos matices y problemáticas que aborda, es probable que la refutación de alguno de sus conceptos desvirtúe algunos otros. Sin embargo, escapa a los intereses de este trabajo efectuar un análisis exhaustivo preciso acerca del alcance de sus tesis en general. Por el contrario, lo que en este segmento se abordará será el impacto que su sentencia sobre el *fin del arte* ha provocado en el interior del universo académico más cercano. En primer lugar, resulta necesaria la identificación de las objeciones lanzadas en su contra, ya sea bajo la modalidad de críticas específicas, o bajo la conformación de núcleos argumentativos de carácter más general. La que aquí se ofrece recupera parte de las objeciones más destacadas, y busca integrar en bloques argumentativos la especificidad de ciertas críticas particulares. De este modo, se recupera la individualidad de la crítica, bajo la subsunción a un esquema categorial más abarcador con el fin de facilitar su aprehensión. Una vez consumado esto, se despliega, a continuación, lo objetado por cada autor frente al esquema filosófico dantiano.

Al tener en cuenta lo anterior, se distinguen las siguientes líneas argumentativas agrupadas según criterios temáticos en dos núcleos o bloques críticos:

1. Cuestionamiento acerca de la pretensión finalista de *autoconciencia* como el único y más elevado objetivo a ser alcanzado por el desarrollo histórico del arte, y clausura de narrativas legitimadoras futuras (cf. Carroll 1998 17-29 y Carrier 1-16).
2. Cuestionamiento acerca de la presunta incompatibilidad entre *esencialismo e historicismo* (cf. Kelly 1998 30-43; Bacharach 57-66 y Carroll 1990 111-124).

Crítica a la pretensión finalista de autoconciencia e imposibilidad de narrativas futuras

La tesis dantiana del *fin del arte* supone la clausura del desarrollo artístico en cuanto que imposibilidad de progreso por cumplimiento interno de su estructura teórica. No obstante, su formulación da lugar a la pregunta: ¿por qué la culminación de su historia, en cuanto búsqueda de su verdadera naturaleza, debe ser el único propósito a alcanzar? Tal cuestionamiento ha sido considerado, entre otros, por Noël Carroll. Según este autor, el *fin del arte* no sería sino el fin de su historia, siempre que esta sea entendida en términos de una *narrativa*. Esta, a diferencia de lo que sucede en una *crónica*, asume el desarrollo de una historia determinada, principalmente, por el arribo a un final anunciado o esperado.³ De este modo, la de Danto se ubicaría entre los desarrollos teóricos que despliegan determinada narratividad, estructurada a modo de una *Bildungsroman*. La crítica de Carroll se halla comprometida con el cuestionamiento de:

1. El presupuesto de que todo progreso en el arte, a partir de la formulación de la correcta pregunta por su naturaleza, debe hacerse desde una *competencia verbal* que la pintura (*artes visuales*) no posee.
2. El compromiso con un historicismo cuyo objetivo fundamental –en su devenir de naturaleza narrativa– es el de la *autodefinición*.

Según esto, el planteamiento de Danto supone cierta imposibilidad de 2, por insuficiencia del propio medio en 1. En otras palabras: dado que la respuesta a la pregunta por la esencia del arte debe hacerse explícita desde la filosofía –puesto que el arte no dispone de los medios adecuados (“competencias verbales”) para hacerlo–, el arte cede tal labor a esta, con lo que promueve, a la vez, la clausura de su recorrido histórico. Carroll piensa fundamentalmente en las producciones vanguardistas del siglo xx y sus diversos intentos por poner a prueba la definición del arte desde la presión de sus límites, la imposición de nuevas direcciones y la promoción de la búsqueda de nuevas teorizaciones. La crítica sostendrá –contra Danto– la evidencia histórica de contraejemplos. El caso paradigmático sigue siendo Duchamp: *Fountain* (1917). Además de poner en cuestión las teorías estéticas vigentes, el creador del *readymade* puso en escena la relevancia que el contexto (institucional e histórico) supone para la configuración de toda obra de arte. En su función provocadora, *Fountain* supuso, después de todo, algún progreso en el desarrollo del programa por la autodefinición del arte y, al hacerlo, lo hizo apelando

3 Entre los rasgos principales de toda crónica se encuentra el de testimoniar cada uno de los sucesos acaecidos durante un periodo temporal determinado.

a medios manifiestamente no verbales (cf. Carroll 1998 24). Esto, de ser así, debería poner en cuestión lo sostenido en 1.

Por su parte, la existencia de instancias previas en la historia del arte, poseedoras de objetivos concretos en términos de *progreso-hacia*, cuestionan la conveniencia de sostener 2. Según Carroll, un claro ejemplo de esto se muestra en el sostentimiento del criterio de verosimilitud (*mímesis*), a lo largo del periodo propuesto por Danto, en torno a la figura de Vassari (cf. Danto 1999 70-79). La clave aquí parece residir en la efectiva preexistencia de objetivos progresivos –guías del desarrollo del arte– distintos del fin de la autodefinición, lo que, a su vez, cuestiona la pertinencia de tomar a este último como el único objetivo a ser alcanzado o el más relevante; esto es: ¿por qué 2?

Paralelamente, Carroll denuncia cierta evidencia de circularidad en el interior del esquema argumentativo dantiano. Por un lado, la *filosofía del arte* de Danto sugiere, o parece sugerir, el desarrollo de su *filosofía de la historia del arte*, según la cual este ha alcanzado una instancia de cierre y clausura al elevar el tipo de cuestionamiento correcto por su esencia, aunque sin poder ofrecer respuesta alguna. Por el otro, su filosofía de la historia del arte, que promulga el fin del recorrido trazado por este hasta alcanzar la pregunta por su esencia, parecería implicar una defensa de su filosofía del arte como aquella encargada de brindar la respuesta a tal cuestionamiento (cf. Carroll 1990 113). No habría, pues, motivos claros para suponer que el mundo del arte ya no pueda dar lugar al surgimiento de nuevos desarrollos progresivos en la historia del arte y, por consiguiente, configurar *nuevas teorizaciones* en torno a ellos. La dificultad en la predicción de futuras teorizaciones del arte acerca de sí mismo, así como de desarrollos progresivos que alimenten una línea de trabajo concreta –tal como ocurriera en estadios previos de su desarrollo (v.g. *verosimilitud*)–, no alcanza para sostener el “fin del arte”, ni su consecuente defensa del esencialismo poshistórico (cf. *id.* 124).

Para David Carrier, el cuestionamiento tiene que ver con el paso de un tipo de análisis ahistórico desarrollado en *La Transfiguración* a un acercamiento hegeliano en *Después del fin del arte*. Según Carrier, el primero de ellos se aboca a las problemáticas de los cuestionamientos estéticos tradicionales, mientras que el segundo se detiene en las disquisiciones propias de la crítica de arte y su relevancia para la filosofía del arte. La tensión que advierte Carrier supone, entonces, dos momentos en el desarrollo teórico de Danto. Por un lado, la *La Transfiguración* asume un intento de definición del arte, al capturar aquellas condiciones necesarias y suficientes que configuran toda obra de arte y la posibilitan. Esto es, asume un manifiesto *esencialismo* en torno al hecho artístico. Por otro lado, el tratamiento posterior de estas cuestiones promovido por el autor evidencia un compromiso marcadamente *historicista*.

Cuando, a partir del ejemplo paradigmático de las *Cajas de brillo*, fortalece y define su tesis acerca del *fin del arte*, no parece estar teniendo en cuenta la pretendida existencia de tales condiciones –o al menos no de modo relevante–. Es decir, lo que ahora parece importarle a Danto es la clausura que una obra como la *Caja de brillo* pudo promover en el interior del recorrido histórico del arte, sin hacer alusión alguna al pretendido esencialismo defendido en *La Transfiguración*.

Por último, y más allá de la aparente tensión entre momentos de configuración del pensamiento dantiano de lo artístico, Carrier denuncia cierta impertinencia –al igual que Carroll– en el sostenimiento de la tesis misma del *fin del arte*. Dado el supuesto hallazgo de la esencia del arte a partir del agotamiento del programa modernista, ¿por qué suponer que la meta última del arte deba verse cifrada en el logro de su autodefinición? El hecho de que las *Cajas de brillo* hayan obturado toda posibilidad de progreso del modernismo en las artes, no implica la imposibilidad del arte de asumir nuevos desafíos, desarrollos y metas a ser alcanzadas en el futuro: “Los intentos de representar el mundo o de expresar los sentimientos de los artistas fueron sustituidos por la búsqueda modernista de la autodefinición. Quizás en el futuro el arte identifique otros objetivos similares, bajo formas que hoy no podemos predecir” (Carrier 1998 14).

Tensiones entre esencialismo e historicismo dantianos

El malestar que provoca el sostenimiento de una posición como la de Danto, al asumir lo que puede denominarse *esencialismo historicista*, es puesto de relieve de manera concreta por Michael Kelly. La cuestión aquí parece girar en torno a la aceptabilidad de dicha asociación entre *esencialismo e historicismo*. En lo que está pensando Kelly es en la incompatibilidad que ambos conceptos denotan. Dicho de otro modo: ¿cómo es posible que el arte se asuma esencialmente histórico cuando toda esencia supone *transhistoricidad*?

El núcleo de la crítica de Kelly parece residir en lo siguiente: puesto que la identidad del arte ha sido revelada y definida históricamente por la filosofía, no es el arte quien alcanza su verdadera naturaleza o definición. Quien lo hace es la *filosofía*. El nuevo nivel de conciencia alcanzado por la filosofía en torno al arte es un logro enteramente filosófico, no artístico. Kelly trata de re-pensar el conflicto entre *esencialismo e historicismo*, ya que encuentra –como Carroll– que la filosofía del arte dantiana, con su definición esencialista, se halla indemnizada contra la historia ante posibles contraejemplos. Su tesis sobre el *fin del arte*, entonces, parece arrojar dos resultados posibles: o bien hay historia del arte pero no esencia, o bien hay esencia del arte pero no historia (cf. Kelly 41).

Existe el riesgo de cierta unilateralidad si la tarea de la definición del arte ya no le corresponde más que a la filosofía. Pero, asumiendo que tal cosa resulta provechosa, el arte se verá liberado tanto de su historia como de su esencialismo, puesto que deviene *poshistórico*, al tiempo que su definición esencial corresponde de aquí en adelante a la filosofía. Según Kelly, la articulación dantiana entre *esencialismo* e *historicismo* no hace más que relegar la historia del arte a su extensión, y tal cosa solo puede redundar en un marcado antiesencialismo, dada la forma que asume su relato. El *pluralismo* al que llega el arte, una vez que la filosofía capture su esencia, acaba siendo históricamente específico y, por lo tanto, su intento por definir el arte incurre en el mismo error que Danto advierte en los diferentes intentos modernistas: hace colapsar la esencia del arte con un periodo histórico particular de este –priorizando el *esencialismo* por sobre el *historicismo*–. De acuerdo con la narrativa dantiana, el arte moderno deviene a la vez esencialista e histórico, puesto que su historia es la persecución de la definición de su esencia. Ahora bien, dado que el arte ya no persigue su autodefinición –la empresa es del todo filosófica–, su naturaleza asume características antiesencialistas, *poshistóricas*, posmodernas y posfilosóficas, con lo cual se habilita una filosofía del arte esencialista.

Recordemos que para Carroll la cuestión también parece debatirse entre una aparente incompatibilidad entre *esencialismo* e *historicismo*. Dado que, con la llegada del arte a la correcta formulación del cuestionamiento de su verdadera naturaleza, este debe dar paso a la filosofía en su intento de respuesta, la definición alcanzada será filosófica y resistirá cualquier contraejemplo surgido de la práctica artística. Es decir, la filosofía del arte, con su definición acerca de la esencia de lo artístico, quedaría inmune frente a la posibilidad de que surjan contraejemplos provenientes de la práctica de producción de obras. Esto, para Carroll, deviene inaceptable. Al declarar la anulación histórica del arte “después del fin del arte”, Danto favorece su *esencialismo*, lo cual imposibilita la refutación de su definición por parte de posibles resultados provenientes de la práctica artística actual o futura.

Por su parte, en línea argumentativa similar a la de Carroll, Sondra Bacharach también ataca el pretendido esencialismo dantiano. En primer lugar, la autora señala que –siguiendo el relato dantiano– la historia del arte puede ser dividida en dos grandes periodos, cada uno gobernado por un tipo particular de narrativa. Dicha narrativa describe los objetivos perseguidos por el arte en el interior de cada momento, al mismo tiempo que especifica su desarrollo interno progresivo. Cada narrativa, de este modo, determina el fin hacia el cual un determinado lapso de la historia del arte progresa. En segundo lugar, dado que cada narrativa gobierna, de algún modo, el desarrollo progresivo del arte de cada

periodo, según los fines a alcanzar, cada estadio posee, así, su propia crítica de arte distintiva. El hecho de poseer una narrativa, entonces, ofrece el medio para comprender cada periodo artístico particular, por sostener y abrigar una concepción de lo que dicho arte y su esencia suponen. Es decir, por alumbrar alguna concepción del arte según sus características esenciales. Asimismo, cada vez que la narrativa particular de un periodo postula ciertos objetivos a alcanzar por su propio desarrollo artístico, esta ofrece, al mismo tiempo, un parámetro para evaluar los desarrollos de momentos históricos previos. De esta manera, la narrativa modernista, según la cual el arte debe promover la pregunta por su naturaleza bajo la forma filosóficamente correcta, evalúa como erróneos los intentos ofrecidos desde la narrativa previa del mimetismo vassariano. Y del mismo modo, según esto, cada vez que nos hallemos frente a nuevas narrativas, veremos como incorrectos los desarrollos narrativos anteriores.

No obstante, para Bacharach, el relato dantiano postula narrativas diferentes para cada uno de los períodos artísticos en cuestión, al mismo tiempo que aspira a promover una filosofía de la historia del arte, según la cual no habría más narrativa posible del arte porque no habría más desarrollo histórico posible para él. El problema aquí parece girar en torno a la identificación que postula Danto entre la narrativa específica del modernismo y la que gobierna la totalidad de la historia del arte. Ahora bien, mientras que la afirmación del fin del *modernismo* implica sostener la clausura de determinada narrativa en torno al arte, postular el fin de su historia supone inhabilitar toda posibilidad de relatos narrativos futuros, así como de períodos artísticos históricos por venir (*cf.* Bacharach 2002 63). De modo tal que, si cada narrativa establece los criterios y fines del arte en el interior de determinado pasaje de su historia, no habría motivos ni para creer que futuras narrativas deban asumir los mismos desafíos que caracterizaron al modernismo, ni para suponer su futura inexistencia (*cf. id.* 65).

Reconsideraciones críticas

De los muchos apoyos u observaciones que puedan hacerse a las críticas anteriormente mencionadas sobre la tesis dantiana del *fin del arte*, parece razonable destacar las siguientes. Dada la interrelación existente entre *esencialismo* e *historicismo* dantianos, es posible advertir cierta consecuencia lógica desfavorable para el segundo, en caso de verse refutado el primero. Es decir, si su propuesta de definición del arte –significado encarnado (*embodied meaning*)– es incorrecta, su tesis sobre el *fin del arte* deviene inconsistente. Puesto que esta tesis asume ser una consecuencia de la llegada del arte a su verdadera definición y autoconciencia, el desarrollo artístico se vería desafectado de clausura,

si dicha definición no triunfa sobre la pregunta por su naturaleza. El debate filosófico en torno a la definición del arte no ha sido agotado aún. Distintos desarrollos posteriores al planteamiento dantiano muestran la conveniencia de no comprometerse con un enfoque exclusivo, y algunos hasta nos previenen contra este, en particular Gerard Vilar en *Las razones del arte*. De este modo, si existen elementos para pensar que Danto no ha definido el ser del arte, existen motivos para creer que su tesis sobre el *fin del arte* es incorrecta.

Asimismo, si se asume que el arte no se corresponde con el tipo de cosas que puedan verse correctamente caracterizadas a partir de una definición esencialista, ¿por qué Danto insiste en ello? Dicho de otro modo: ¿por qué el problema de los indiscernibles promueve el desarrollo de su programa esencialista, como de hecho lo hace? La definición dantiana del arte representaría, según esto, el resultado de una confusión. La creencia que guía su programa, según el cual el fin del arte es consecuencia de su llegada a la definición *esencialista* de sí, no parece ser el único modo de resolver el problema de los indiscernibles. La diferencia última entre dos objetos no tiene por qué descansar en una diferencia de esencias; y el arte, probablemente, no sea el tipo de cosa que pueda definirse de tal modo. Asimismo, parece razonable desconfiar –junto con Carroll– del carácter *absoluto* que la autoconciencia del arte como objetivo supremo asume en el planteamiento dantiano. Vale decir, puesto que el desarrollo histórico del arte ha dado muestras de progresos en distintas direcciones, ¿por qué creer que el autoconocimiento deba ser la meta a alcanzar, luego de la cual no habría, pues, progreso alguno posible? Quizás ese haya sido el objetivo del *modernismo*. Haberlo alcanzado, por su parte, no supone un final para el desarrollo artístico en su totalidad.

Conclusiones generales

Después de haber identificado las tensiones y deficiencias argumentativas en torno a los postulados dantianos sobre el fin del arte, podemos ver cómo esta propuesta exhibe fallas y omisiones graves, lo cual hace pensar que, aun si su teoría goza de una gran fuerza explicativa para ciertos casos, no obstante, padece de ambigüedades y contradicciones flagrantes en otros. Sin embargo, si hiciéramos el intento de condensar todos los argumentos de este autor bajo tres rúbricas (*historicismo*, *esencialismo* y *pluralismo*), vemos que su teoría sobre el fin del arte abarca tres grandes momentos que se ligan lógicamente entre sí. En primer lugar, el historicismo dantiano presagia la llegada de un esencialismo, y este último parece dar lugar al pluralismo de las artes. Pero uno podría pensar que el pluralismo es, más bien, consecuencia del historicismo, puesto que este último involucra ya al esencialismo como un principio

necesario para su desenvolvimiento, aunque no como su culminación, siendo precisamente el pluralismo el momento cumbre del proceso. Del mismo modo, uno no puede pensar el historicismo dantiano sin presuponer antes su esencialismo, al igual que el pluralismo no se puede pensar sin referirse a estos dos momentos. Como sea, uno tiene que pensar en la tesis de Danto sobre el fin del arte atendiendo a las posibles relaciones que entablan entre sí estos tres grandes momentos. Recordemos que la teoría de Danto, aunque tenga apariencia de ser secuencial, más bien estaría estructurada en momentos “lógicos” condicionados unos por otros. Si se logra vislumbrar de esta manera su propuesta, mucha neblina teórica se dispersará al momento de hacer una crítica profunda a las tesis principales de su filosofía de la historia del arte.

Bibliografía

Bacharach, S. “Can Art Really End?” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 60.1 (2002): 57-66. <http://dx.doi.org/10.1111/1540-6245.00052>.

Carrier, D. “Introduction: Danto and His Critics: After the End of Art and Art History.” *History and Theory* 37.4 (1998): 1-16. <http://dx.doi.org/10.1111/0018-2656.641998064>.

Carroll, N. Rev. of *The Transfiguration of the Common Place, The Philosophical Disenfranchisement of Art, The State of the Art*, by A. C. Danto. *History and Theory* 29.1 (1990): 111-124.

Carroll, N. “The End of Art?” *History and Theory* 37.4 (1998): 17-29. <http://dx.doi.org/10.1111/0018-2656.651998065>.

Danto, A. C. “The Artworld.” *The Journal of Philosophy* 61.19 (1964): 571-584. <http://dx.doi.org/10.2307/2022937>.

Danto, A. C. *Connections to the World: The Basic Concepts of Philosophy*. California: University of California Press, 1989.

Danto, A. C. “The End of Art: A Philosophical Defense.” *History and Theory* 37.4 (1998): 127-143. <http://dx.doi.org/10.1111/0018-2656.721998072>.

Danto, A. C. *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós, 1999.

Danto, A. C. *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós, 2002.

Hilmer, B. “Being Hegelian after Danto.” *History and Theory* 37.4 (1998): 71-86. <http://dx.doi.org/10.1111/0018-2656.681998068>.

Kelly, M. “Essentialism and Historicism in Danto’s Philosophy of Art.” *History and Theory* 37.4 (1998): 30-43. <http://dx.doi.org/10.1111/0018-2656.661998066>.