

*En el presente número de FEDRO, la sección Pasajes analiza, de la mano de Ramón Román Alcalá, una de las obras más influyentes en la reflexión estética actual: After the End of Art, del filósofo y crítico de arte estadounidense Arthur C. Danto. La obra recupera la profecía hegeliana en torno a la “muerte del arte” actualizándola en sintonía con la tesis lyotardiana del final de los metarrelatos de legitimación, una visión postmoderna de la misma que ha abierto la caja de Pandora en lo que a definiciones del arte se refiere. Junto a obras como The transfiguration of the common place o Beyond de Brillo Box, el texto que nos ocupa constituye ya una referencia obligada para todo aquel que tenga interés por descifrar los límites difusos que existen entre lo que es y lo que no es una obra de arte. Ramón Román se sumerge en los entresijos de la teoría de Danto, ofreciendo a los lectores una autorizada opinión que enriquece el fascinante debate originado por el filósofo norteamericano.*

## **DEL ARTE CON FRONTERAS A LAS OBRAS NÓMADAS.**

### **SI EL ARTE HA MUERTO: ¿QUÉ ES EL ARTE?**

**A propósito de Arthur C. DANTO, *After the End of art*, Princeton University Press, Princeton, Nueva Jersey, 1984.<sup>1</sup>**

#### **Ramón Román Alcalá**

“La existencia nos parece soportable como fenómeno estético, y el arte nos da ojos y manos, y sobre todo tranquilidad, para poder crear y engendrar nosotros mismos ese fenómeno... ¿Cómo hacer todo lo que hay que hacer sin el arte? Mientras os avergoncéis de vosotros mismos, sea por lo que fuere, no podéis ser de los nuestros”.

Nietzsche, F., *La gaya ciencia*, ed. Calamus scriptorius, Barcelona, 1979, & 107.

El título antecedente es caprichoso y provocador. Hablar del fin del arte y preguntarse a la vez por su significado son señales contradictorias. Cuando se habla del fin del arte, de lo que se habla es del fin de una concepción del arte existente, sin

<sup>1</sup> Traducción española de Elena Neerman, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Ed. Paidós, Barcelona, 1999.

exagerar, desde Platón. Esta expresión “fin del arte” fue usada por primera vez por el pintor Paul Delaroche en 1893 refiriéndose a la pintura, cuando se inventó la fotografía. Con posterioridad Arthur Danto, siguiendo una línea iniciada por Hegel, volvió a hablar del fin del arte en el año 1984 y en el libro presentado más arriba. El significado que le dio a esta expresión no tanto se refería a la muerte del arte, sino más bien al fin de una concepción del arte, y de un arte que había tenido a Platón y su concepto de mimesis como principio fundacional.

## **I. El Arte como imitación no caprichosa**

Esta teoría del arte, esta narrativa o forma de ver el arte es la que construyó de forma definida Giorgio Vasari, en 1550, en su libro *Vidas de los más sobresalientes arquitectos, escultores y pintores*. Para él la historia del arte comienza en Giotto y culmina en Miguel Ángel, de quien dice que ha revelado el verdadero arte, por lo que a los artistas sólo les queda imitarlo, lo decisivo en esta manera de ver el arte es el concepto de imitación y de presencia, la obra de arte ocupa el fundamento.

Esta idea es una reformulación de otra más antigua representada por Sócrates-Platón en la época clásica, y por el personaje de Hamlet en la obra shakesperiana. Así, el primero desde el menosprecio y el segundo desde el elogio respectivamente, hablaron del arte como espejo que atrapa la naturaleza. El arte era imitación, reflejo de la naturaleza. Sócrates-Platón miró los espejos como si reflejaran aquello que podemos ver a nuestro alrededor; por tanto, el arte, como si fuese un espejo, proporciona una duplicación precisa y vaga de las apariencias de las cosas, lo cual no tenía ningún provecho cognoscitivo, no nos hacía aprender nada de la realidad, el reflejo es copia de lo real y por lo tanto deficiente. Esta idea tendrá como referente histórico-filosófico uno de los mitos más exitosos en la historia de la filosofía: el mito de la caverna que no creo necesario volver a relatar.

El Hamlet de Shakespeare más cauto y cuidadoso, reconocía una remarcable característica de los reflejos superficiales de los espejos, a saber que ellos nos muestran lo que no podríamos percibir de otro modo, como es nuestra cara y nuestra forma, y por tanto, el arte, igual que los espejos, nos revela a nosotros mismos, así dice “el fin del arte es presentar un espejo a la humanidad; su verdadera imagen, y a cada edad y

generación su fisonomía y sello característico”<sup>2</sup>, a pesar, pues, del criterio socrático, alguna utilidad cognoscitiva podía tener el arte después de todo.

Según este planteamiento, el arte era considerado como imitación, reflejo de la naturaleza tal cual, o dicho de otro modo, el arte, como si fuese un espejo, proporcionaba una duplicación precisa y vaga de las apariencias de las cosas, lo cual, entendido así, no tenía ningún provecho cognoscitivo, al menos para los platónicos. Esta concepción de hecho tenía un fallo lógico. Las imágenes reflejadas en un espejo no podían ser (no pueden ser), precisamente, arte; y si esta teoría nos obligaba a clasificar estos reflejos (elementos) como arte, entonces mostraba sin temor a equivocarnos su inadecuación como tal. Ser una imitación no debía ser, como es lógico, suficiente condición para ser arte.

Sin embargo, y debido a que los artistas aceptaban la imitación como arte, la insuficiencia de esta teoría (en funcionamiento desde el siglo IV a.C. hasta el siglo XIX) no fue evidente hasta la aparición de la fotografía y la pintura modernista. Así, el paradigma mimético caracterizado por ser reproductor de formas reales, fue sustituido por el paradigma modernista, un formativo y excesivo decorativismo que al centrarse no en la representación, sino en las cualidades materiales dejaba entrever y adelantaba la abstracción. La pintura a partir de aquí, y bajo esta perspectiva, ya no representaba, sino que ella misma era representada; se empezaba a aceptar que la pintura no era más que pintura (manchas de color en una superficie plana que se muestran tal cual), y se presenta sin otra intención que mostrarse a sí misma. Una vez rechazada como insuficiente condición la representación como figuración, la mimesis (sea solo imitación o imitación creadora) fue rápidamente descartada.

Ya, entrado el siglo XIX y a partir de los postimpresionistas (Gauguin, Van Gogh o Cézanne, aunque se adelantaba en Manet), esta narrativa, esta manera de entender el arte es sustituida por otra nueva que caracterizará de ahora en adelante al arte moderno. La clave de este nuevo relato se encuentra en la reflexión del arte sobre sí mismo; esta novedosa actitud generará diversas propuestas, plasmadas en los manifiestos de los diferentes movimientos (surrealismo, dadaísmo, impresionismo, futurismo), que rivalizarán en la definición del arte.

---

<sup>2</sup> Shakespeare, *Hamlet*, Acto III, Escena II.

La hazaña de Kandinsky, con posterioridad, dio el golpe de gracia definitivo a esta teoría, ya que consiguió formar una teoría científica del arte tomando como referencia explicativa la abstracción. Es decir, diseñó la simplificación absoluta de la forma en puntos y líneas como el objeto del arte, y anuló por insignificante la creación inútil de objetos o copias que se deshacen en el vacío de una tela. A partir de aquí, las características miméticas han sido relegadas a la periferia del interés crítico, incluso reconociendo que algunas obras sobreviven al poseer estas virtudes, y son excelentemente celebradas como la esencia del arte y del mercado a tenor de las cifras alcanzadas por ellas en las subastas, pero para la mayoría de las llamadas vanguardias estas obras escapan por poco a ser degradadas a meras ilustraciones.

Al otorgar a la historia del arte la estructura de un relato progresivo, Danto indaga en su libro su desarrollo, para llegar a la conclusión de que se ha producido un acabamiento, que la proyección narrativa experimentada por el fenómeno “Arte” a lo largo de su historia, ha concluido desde el momento en que se llegó desde un estadio de reproducción de la naturaleza, hasta otro de autoconciencia filosófica absoluta.

Es verdad que en el libro de Danto hay una concepción de la historia, y en este caso de la “historia del arte”, como un relato en el que se suceden los acontecimientos de forma continua respondiendo a una estructura narrativa determinada. Esto genera a veces desenfoces dignos de señalar, y es que esta concepción provoca, necesariamente, toparse con determinados elementos en la historia del arte, que no encuentran cabida en ese supuesto desarrollo, y que han de ser, por tanto, excluidos del mismo. Uno de ellos, por ejemplo, es el Surrealismo. De hecho, para Danto ese movimiento supuso una quiebra en la narración o diégesis de la historia del arte. Esto es un error de Danto ya que tratado al margen de la narración, el Surrealismo queda anulado como anomalía sin explicación, dicho de otra manera, al quedar fuera del relato concebido por el autor, el surrealismo derrapa, se sale de la senda previamente trazada y queda sin explicación.

Esta opción determina en Danto una consideración sobre el surrealismo excesivamente formalista, basada en el carácter representativo y mimético de esta pintura, sin tener en cuenta la carga conceptual fundamental en este movimiento. En el Surrealismo existe representación, pero no es figurativa, es conceptual, hay un discurso en la imagen que se superpone a la mimesis y por eso no ha tenido cabida en una

historia del arte poco reflexiva, no filosófica hasta él. Con influencias de las teorías psicoanalíticas de Freud, este movimiento introdujo al arte en la filosofía, en la reflexión y en el pensamiento, y esto no lo supo ver Danto.

Por otra parte, sí acertó a percibir que el modernismo inició originalmente, la era de los manifiestos definitorios del fenómeno arte, en los que cada forma de entenderlo se pregonaba a “sí misma” como la verdadera, desechando toda concepción que no respondiera a sus preceptos particulares. Así, cada fórmula excluía a las demás sin rubor, cada concepción del arte pretendía una pureza autónoma que negaba una existencia reflexiva o crítica a las demás. En este sentido y sin introducir ningún elemento crítico, Danto siguiendo el concepto sostenido por Greenberg con respecto al modernismo advertía claramente lo siguiente: “Cada una de las artes, la pintura de la misma manera que otras, debía determinar lo que le era peculiar, lo que pertenece solo a ella (.....) la práctica de un arte era al mismo tiempo una autocrítica de ese mismo arte, y eso significa la eliminación por parte de cada una de las artes de todos y cada uno de los efectos concebidos como préstamos de otras artes. De esta manera cada arte podría ser considerado puro, y encontrar en esa pureza la garantía de sus cualidades y su independencia”<sup>3</sup>.

De esta forma, el arte modernista fue alejándose de la realidad artística, de una forma directamente proporcional a la indagación y desarrollo teórico de la misma. Sólo los expertos podían intuir el estatuto artístico del arte modernista autónomo y complejo. Pero, oh desilusión, el paradigma modernista de “la pureza” en la pintura, y sus directas consecuencias (separación de arte y realidad, el entendimiento experto, la autonomía del arte respecto a la vida, etc.) fue profundamente subvertido con el advenimiento del arte Pop.

## **II. El arte pop: donde todo arte es posible.**

El análisis de Danto de la década de los años cincuenta es original y sorprendente. El nacimiento del arte pop (término acuñado por Lawrence Alloway, crítico de arte en la revista *The Nation*) modificará, según nuestro autor, hasta extremos inimaginables la situación de la pintura y, por ampliación, del arte modernista. Según

---

<sup>3</sup> Danto, A., *Op. Cit.*, p. 91

Danto, fue entonces cuando, desde el propio fenómeno artístico, se proclamó la cuestión clave acerca de su propia naturaleza filosófica. Proclamación manifestada, extraordinariamente, a través de la supresión de cualquier discernibilidad perceptiva entre una obra de arte y un mero objeto no artístico.

La obra que puso en marcha toda una nueva manera de ver el arte, apareció en la revista *Art News* y dejó aturridos a más de un crítico e historiador del arte: esa obra de Roy Lichtenstein, *The Kiss* vino a verificar que a partir de ahora todo en el arte era posible. O dicho de otra manera, la imagen popular se adueñó del espacio pictórico de tal forma que, ya sea como tira cómica, o como cartel publicitario de objeto de consumo, se erigió en único protagonista de la pintura. Con posterioridad, apareció en 1964 en New York un nuevo desafío: las *Brillo Box* de Andy Warhol, a partir del cual todos llegaron al convencimiento, de que se requería de inmediato una nueva teoría del arte que hiciera frente al nuevo panorama artístico.

Es significativo que Walter Benjamin ya en 1936 al poner en relación el arte y la reproducibilidad técnica que las nuevas tecnologías promovían, dijese que incluso en la mejor reproducción acabada siempre faltaba algo: el “aquí” y el “ahora” de la obra de arte, es decir su existencia irreplicable en el lugar en que se encuentra. Insistía en que el aquí y el ahora del original constituía el concepto de su autenticidad, el aura de la obra. Toda obra original tenía, pues, un aura especial, que sentíamos al contemplarla en los museos o exposiciones. Pues bien, todo lo que hacía de esa obra algo insustituible, y que se resumía en el concepto de aura, se atrofió en la época pop, en la época de la reproducción consumista y repetitiva. La época de la reproducibilidad técnica desligaba al arte de su fundamento de culto, de su valor cultural<sup>4</sup>; y en el arte pop, la obra de arte perderá toda autonomía y su halo de originalidad y singularidad se extinguirá para siempre, pero es evidente que ganará otras propiedades<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> La tesis de Benjamin tiene su contrapartida teórica en otra de Malraux que cree, al contrario, que la reproducibilidad técnica actúa sobre la expansión indefinida de cada obra de arte en la historia, produciendo una homogeneidad y un conocimiento en las futuras generaciones, cf. Malraux, A., *Les Voix du silence*, La Pléiade Gallimard, Paris, 1952.

<sup>5</sup> Foster advierte poniendo en relación las tesis de Benjamin y Malraux, que si para el primero la reproducción mecánica destruye la tradición y liquida el aura, para el segundo “provee los medios para reunir los pedazos rotos de la tradición en una meta-tradición de estilos globales: un nuevo Museo sin muros cuyo sujeto es la Familia del Hombre”, cf. Foster, H., *Diseño y delito*, Akal, Madrid, 2002, pp. 77-78.

En esta vorágine teórica del concepto de reproducibilidad técnica una exposición convulsionó a los críticos y definió claramente lo que estaba pasando en el arte en esos momentos. El 17 de Abril de 1964, la Galería de Eleanor Ward's Stable de la calle 74 de Manhattan programó una exposición del artista Andy Warhol. Nacido en Pittsburgh en 1928, era el menor de tres hermanos, hijos de Andrej Warhola y Julia Zawacky (emigrantes de la república eslovaca), y ya desde pequeño sintió cierta debilidad por un iluminismo artístico singular. En esa histórica exposición presentó varios envases de aquellos que uno podía encontrar alineados en los estantes de los supermercados, cajas de estropajos Brillo, cereales Kellogg's, zumo de tomate Campbell o botellas de ketchup Heinz.

Las cajas guardaban un enorme parecido con sus equivalentes en la vida comercial, no eran exactamente iguales. Las cajas normales estaban, normalmente, hechas de cartón ondulado, mientras las cajas de Warhol estaban hechas de madera chapada y los banales rótulos aparecían esparcidos en su superficie<sup>6</sup>. La caja tocaba el fundamento porque se trataba de algo en cierto modo visualmente relevante, y que se había convertido en una obra de arte publicitario. Aceptado esto por evidente, todos llegaron rápidamente al convencimiento de que se requería de inmediato una nueva teoría del arte que hiciera frente al nuevo panorama artístico.

Dentro de esta nueva sensibilidad artística la serie de pinturas seriadas dedicada a las botellas coca-cola, o los botes de sopa campbell's, o las de obras serigrafiadas (técnica que utilizará siempre como *modus operandi* a lo largo de su ingeniosa y exagerada carrera), de personajes famosos de Hollywood como Elvis Presley, Liz Taylor o Marilyn Monroe modificarán el panorama clásico del arte. Es más, con el rostro de Marylin alcanzó tal éxito (1970 en New York, 1984 en Europa) que Warhol hizo una tirada en la que jugaba con el espectador-comprador indicando al dorso de las obras "*fill in your own signature*" (poned vuestra propia firma) indicando que el límite conceptual entre artista y perceptor había desaparecido y la idea de obra original se había desvanecido, cada comprador podía ser un artista firmando cada serigrafía.

---

<sup>6</sup> Por cierto el diseño de las Cajas de Brillo no es de Warhol, sino de James Harvey, un diseñador de embalajes que trabajaba por horas. Pintor prometedor adscrito al expresionismo abstracto que se ganaba la vida como artista publicitario, lo mismo que había tenido que hacer Warhol.

El pop destruía, entre otras cosas, no sólo la teoría vasariana de origen platónico basada en la mimesis, según la cual, el artista ocupa el último lugar en la escala de la realidad<sup>7</sup>, sino la teoría moderna del arte basada en la reflexión sobre el propio arte, de los movimientos de vanguardia. La confusión en el arte llegaba a la exageración cuando artistas pop como Rauschenberg, Oldenburg o Segal rompían literalmente las conexiones que había con el arte histórico. En los años 60 artistas como Claes Oldenburg, empezaron a construir objetos reales y a exponerlos como objetos de arte. En el año 1962 una exposición digna de destacar se auto-denomina los «New Realists», en la Galería Sidney Janis<sup>8</sup>, con obras de Oldenburg, Lichtenstein, Rosenquist, Warhol y Wesselman. El “*pop art*” intentaba sustituir el lirismo del gesto, las significaciones metafísicas, la lucha y la inquietud, por la representación de los objetos de consumo corriente y cotidianos, aceptando la trivialidad del «*American way of life*». ¿Qué es lo que hacía que esos objetos fuesen arte, si después de todo eran simplemente camas, mesas, lámparas etc.?

La pregunta se generalizó poco a poco y fue dotándose de aspectos filosóficos: ¿Por qué una obra de arte es una obra de arte, cuando los objetos a los que se parece exactamente, al menos bajo un criterio perceptivo, son meras cosas, o al menos, meros artefactos? Arthur Danto responde a esta cuestión en su obra *Después del fin del arte*, y advierte que la diferencia que hay entre arte y realidad no es explicable mediante elementos puramente visuales, como tampoco se puede enseñar el significado de una obra de arte mediante ejemplos<sup>9</sup>.

El pop marcó el final de los relatos progresivos de la historia del arte, y puso en evidencia que cualquiera podía ser un artista, también defendió el hecho de que cualquier cosa pudiese ser una obra de arte, terminando, así, con la búsqueda de la identidad filosófica del arte estructurado mediante relatos. Y esto es lo que quiso decir Danto cuando habló del fin del arte. El pop se convirtió en un movimiento de liberación que atacó los estilos del arte que se habían vuelto oficiales: realismo, surrealismo, abstracción, expresionismo etc. La cultura pop trajo nuevos y renovados aires

---

<sup>7</sup> Platón, *Rep.*, X, 596d-599c.

<sup>8</sup> Esta exposición quería indicar que, tras el reinado de la abstracción había vuelto con fuerza de nuevo la figura, pero con una carga de profundidad real, ya que al intentar sustituir el arte por la representación de los objetos de consumo corriente y cotidianos, aceptando su trivialidad, desapareció el fenómeno mismo criticado.

<sup>9</sup> Cf. Danto, A., *Op. Cit.*, p. 149.



liberadores situando al arte en una época posthistórica. En ella, el artista ya no está unido a un solo medio creativo. Como ya hiciera Warhol en su tiempo, ahora es posible que un artista pinte, esculpa, haga fotografía o escriba sin renunciar a nada.

De repente, las cosas más ordinarias se volvieron “la roca sólida del arte y la filosofía”. Marcel Duchamp (el gran creador de las vanguardias del XX<sup>10</sup>) dice sobre Warhol “cuando alguien toma cincuenta botes de sopas Campbell y los lleva a un lienzo, no nos interesa el punto de vista óptico, lo que nos interesa es el concepto que pretende llevar al lienzo con cincuenta botes de sopas Campbell”<sup>11</sup>. La cultura pop utilizó emblemas de la cultura popular y los transfiguró (adoración de lo ordinario) en arte. El pop fue un terremoto que socavó las raíces filosóficas del arte sustituyendo el concepto de arte clásico (como mimesis) por todo aquello que hasta ahora había sido indigno en el mundo del arte: la publicidad, las ilustraciones de revistas, la moda, los “comics” y todos aquellos objetos corrientes que todo el mundo podía tener al alcance de su mano entraron paradójicamente en el mundo del arte<sup>12</sup>.

Y sin embargo, posteriormente, la década de los 80 se empeñaba en romper con la predicción de Danto del fin del arte. Empezaba una fiebre especulativa en el mundo del arte cuyos ecos todavía no se han apagado hoy. Cabe recordar que el 30 de marzo de 1987 se vendió el cuadro “Los Lirios” de Van Gogh en 53,9 millones de dólares, el 15 de mayo de 1990 el “Retrato del Dr. Gachet” del mismo autor alcanzó la cifra de 82,5 millones de dólares y cuando se creía que el arte había alcanzado techo, el 6 de mayo del 2004, en una nueva subasta de Sotheby’s, un cuadro de Picasso “Garçon à la pipe”, logró la nada despreciable cifra de 104 millones de dólares incluido el porcentaje de la galería. Y hace poco, el New York Times informó que el “Cuadro nº 5” de Pollock, había sido vendido por 140 millones de dólares. Estaba claro que la cuestión sobre el fin

---

<sup>10</sup> Unas palabras de Argan son premonitorias en este sentido: “La negación de las técnicas como operaciones programadas con una finalidad tiene su punto culminante en el *ready made* de Duchamp: un objeto cualquiera, un escurridor, un urinario, una rueda de bicicleta, presentado como si fuera una obra de arte nos lleva a la consideración de que lo que determina el valor estético ya no es un procedimiento técnico, sino un acto mental, una actitud distinta frente a la realidad”, cf. Argan, G. C., *El arte moderno (La época del funcionalismo. La crisis del arte como “ciencia europea”*, vol. II, Valencia, pp. 434-435. A partir de aquí ya no es el objeto en sí el que tiene valor artístico, sino el juicio, la carga de significado que realizamos sobre él.

<sup>11</sup> Citado por Gil Alcaide, A. J., “A sangre fría”, *Almirez*, nº 9, 2000, p. 365.

<sup>12</sup> La paradoja es aplicada por Umberto Eco sólo a los europeos, en un artículo titulado “Reflexiones acerca del Pop”. Observa que “las contradicciones que los europeos vemos en el arte pop sólo es visible a nuestros ojos, pues somos incapaces de amar y odiar a la vez la sociedad de consumo”, AA.VV. *Los movimientos Pop*, Barcelona, 1973, p. 14.

del arte nada tenía que ver con el mercado del arte. La idea de Danto era más filosófica que artística, la cuestión era que a partir de ahora la esencia del arte no podría ser identificable con un estilo determinado de arte. El fin del arte tenía más que ver con la naturaleza del arte que con el arte mismo.

La pregunta, por tanto, se ha desplazado, ya no es la cuestión ¿qué es esencialmente el arte?, la que tiene carácter sustancial; sino más bien, ¿cuál es la diferencia entre una obra de arte y algo que no es una obra de arte, cuando no hay entre ellas una diferencia perceptiva importante? Ver algo como arte requiere algo que el ojo no puede describir, una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte. Achille Bonito Oliva<sup>13</sup> advertía que Warhol quería anular toda profundidad, y ambicionaba que sus cuadros se convirtiesen en “la celebración de la superficie”, yo diría más bien en la celebración de la superficialidad, y esto no es una crítica porque de eso se trataba, ya que era buscado conscientemente.

Dicho más claramente, Warhol demostró que no había diferencias visuales entre el arte y el no-arte, sino que las diferencias entre el arte y el no-arte eran más bien filosóficas, o si lo quieren de esta manera, no inmanentes a las obras de arte mismas. De siempre se había aceptado que uno podía sin esfuerzo distinguir las obras de arte de otras cosas, por mera inspección visual o mediante sencillos criterios estéticos. Era como si la obra de arte como decía Heidegger se abriese a la verdad, y nosotros éramos capaces de aprehender esa verdad, ahora sabemos que ese sencillo modo de diferenciar la obra de arte ya no es posible, las cajas de brillo expuestas en la Galería de Arte o los ejemplos que tenemos en el arte pop de sopas, delantales, Lizas, Marilines o Elvis son tan semejantes que las diferencias entre unas (las obras de arte expuestas) y otras (las cosas que podemos encontrarnos en las estanterías, o las láminas que nos encontramos en los quioscos de todo a cien) no son ya visuales, sino más bien filosóficas.

### **III. Más allá de este libro: La creación, elemento fundamental del arte**

Así pues, cuando desaparece esta distinción entre la obra de arte y el no-arte, el arte bascula y derrapa sustituyendo el punto de vista de la obra por el del artista. Si es la

---

<sup>13</sup> Cf. Bonito Oliva, A., “Warhol, artista estadístico” en *Andy Warhol, catálogo, exposición 27 octubre-26 noviembre 2006*, Córdoba, Cajasur, 2006, p. 21.

intención del artista lo que imprime la categoría de arte a la cosa, la obra se carga de valores semióticos. Dicho de otra manera, el arte no se centra ya en la obra ni como mimesis o como hermenéutica de la realidad, sino más bien como creación. El punto de partida del artista-poeta se halla caracterizado por un problema estético-psicológico. Contempla el mundo como un juego trágico y para comprenderlo, la estética se convierte en “*Organon*” del arte, la llave que abre y proporciona la comprensión.

Esto es provocador, ya que como sabemos y citamos sin cesar, Heidegger, en su obra *El origen de la obra de arte* decía que la obra de arte era aquella que se abría a la verdad, es decir, mostraba la verdadera esencia de la cosa; en la obra, decía, no se trataba de exponer o reproducir el ente singular (los zapatos de Van Gogh) que se encuentra presente en cada momento, sino más bien la reproducción de la esencia general de las cosas (los zapatos con su carga simbólica de trabajo, la vida solitaria y dura campesina, el amor a la tierra etc.). Heidegger añadía en el primer párrafo algo extraordinario: “el artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno puede ser sin el otro. Pero ninguno de los dos soporta tampoco al otro por separado. El artista y la obra son en sí mismos y recíprocamente por medio de un tercero que viene a ser lo primero, aquello de donde el artista y la obra de arte reciben sus nombres: el arte”<sup>14</sup>. Aquí se apela a una esencia trascendente superior que es el arte. Esta es la idea que se ha roto en el arte pop.

Para Danto, pues, la concepción estética ha cambiado a partir del pop, pues ya no podemos definir las obras de arte en virtud de criterios perceptivos, ni apelar a un trascendental dado. No obstante, tenemos que seguir intentando una definición, pues sigue existiendo arte, y llegamos al convencimiento de que la práctica artística sólo es tal si se delimita en un marco o entorno teórico. En este sentido hay que entender la reflexión de Danto sobre la imposibilidad de denominar arte a aquellos objetos realizados sin base teórica intencional. Hoy la noción de arte entra en una corriente superior, producciones culturales, que no puede interpretarse correctamente si no se reconoce un trasfondo teórico o filosófico en el que es concebida. En este sentido se podría observar, que la obra de arte tiene un significado, una carga semántica, que sugiere, expresa o dice algo, de ahí que hasta que no se la somete a un ejercicio de

---

<sup>14</sup> Heidegger, M., *Caminos del bosque*, versión española de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 11.

interpretación no está completa. No hay, pues, literalidades, sino interpretaciones y significados.

Desvincular la obra del artista y al artista de la obra y a los dos del arte tiene unas consecuencias sobrecogedoras, ya que pasar de la obra de arte a la creación es aceptar en alguna medida el final del conocido como “arte tradicional”. Lo que hemos visto como verificación en el mundo del arte ya fue vislumbrado por Nietzsche unos 60 años antes. La visión de Nietzsche romperá moldes clásicos, no sólo habla ya de “artes” (música, escultura, poesía) sino que se centra en la idea de arte como acción (ejecución) y actitud creadora. No es sorprendente que Nietzsche sea el autor más influyente en todas las vanguardias que darán como consecuencia ese desenfoque del arte que ya hemos estudiado.

Hasta Nietzsche, la estética adoptaba una perspectiva histórica, a partir de él nos instalamos en la perspectiva del artista, de la creación. Nietzsche responderá a la pregunta ¿qué es crear? dando así un giro radical al punto de vista de la estética y del arte. Pero, ¿por qué centra Nietzsche su interés en el acto creativo? La crítica de Nietzsche al mundo socrático-platónico ideal, dejaba, como primera consecuencia, sin significado al propio mundo. La trascendencia no tenía a partir de aquí sentido, la realidad no tenía sentido, la historia no tenía sentido, o al menos –decía- era inaprensible mediante métodos científicos o filosóficos, tampoco era comprensible a través de sistemas de conceptos racionalmente estructurados. Ahora bien, en esa falta de significación, la consciencia estética se irá deslizando desde una perspectiva histórica hasta otra más singular: biológica y vital.

Si la vida se queda sin valores trascendentes, la conciencia de esa falta de sentido nos obliga a buscarle uno, que al no existir debemos *crear*. Así, el arte – elemento fundamental para la creación- se convierte en la pieza clave de la filosofía. Cada cuerpo es voluntad de poder, capacidad concreta de cada individuo para determinar su destino. La embriaguez, la intensificación de la fuerza y el sentimiento de plenitud son las condiciones del arte auténtico, que se constituye en el gran remedio para el nihilismo occidental.

Por primera vez se pone el acento del arte en el creador y en la creación. Para saber qué es el arte tenemos que partir de una metafísica del artista y de una psicología

del creador. El artista como creador y el arte como tarea creadora, ambos como expresión de esa creatividad originaria de la naturaleza que podemos llamar Vida, se convierten en el punto de referencia para mirar la actividad de la naturaleza, la cual consiste en un crear y destruir permanentes.

El artista es el medio de conocer esa actividad cósmica, pues el artista crea y destruye formas. La noción de artista es la noción de creador, se rompe así, la noción de arte restringido a las Bellas Artes. El artesano, el filósofo, el educador, el legislador,... son creadores en tanto que modifican, crean nuevos valores. El Arte es la manifestación del creador, la manifestación del crear originario. La revolución nietzscheana inacabada tiene la creatividad como punto de partida, pues el vivir artista se concreta en la transmutación (transvaloración) de los valores, que no es quedarse sin valores, sino en crear valores, sólo los que yo construyo son preciosos, sólo los que yo pongo tienen “valor”<sup>15</sup>.

El arte posibilita y estimula la vida, actúa como un tónico para la sensualidad, es creación. En este sentido, el arte no es obra, es acontecimiento que desliga a la obra de su condición de objeto, colocando al arte en la época del posrelato, de la era poshistórica. El arte ya no se reconoce en un estilo, las Brillo Box (Warhol) o el Urinario (Duchamp) no fueron un descubrimiento, sino una declaración, tenían un sentido que no era otro que acabar con el arte clásico y de estilo. Hoy ya no podemos “ver” sólo una obra de arte. Es necesario “pensar” sobre la “declaración” que el artista quiere transmitir a través de su obra. Esto es lo que ha ocurrido a partir de los años 60 cuando objetos tan “entendibles” y cotidianos como latas de sopa o cajas de jabón fueron presentados como arte.

Entonces, ¿cómo pensar esos objetos cotidianos como objetos artísticos? Pensando que el mundo está sediento de arte, pero de “un arte propio”, y no de la clase

---

<sup>15</sup> Este compromiso del artista como creador no es teórico, él pone en práctica esta definición desde los primeros momentos de su vida. Durante su época de escolar y universitario entre 1858 (14 años) y 1868 (24 años) Nietzsche redacta nueve esbozos autobiográficos como un intento de dominio de la propia vida a través de la creación. Le fascina, y esto es lo importante, ver cómo la vida vivida puede transformarse en un libro (arte) y como el arte puede transformarse en vida. Cuenta cómo anotaba inmediatamente en un librito cuanto sucedía en el día y se lo daba a sus compañeros para que lo leyeran. El relato era casi más importante que la vida, pues era este el que daba forma a la vida. Se trata de un ensayismo como forma de vida. Él decía que acerca del pensamiento hemos de decir que primero es el acto y luego es el actor. Nietzsche se sabe Nietzsche, es decir, se reconoce a sí mismo como un ejemplar, pretende transmitir materia, vida para sus lectores. Mientras se cuenta la vida a sí mismo, llenando páginas en el oscuro cuarto de Naumburg confecciona por medio de fragmentos una obra comparable a una pintura.

de arte que el museo ofrece. Hoy uno de los criterios para el arte es la intención de que algo sea producido con el propósito de ser arte. Lo que importa es que lo que hagamos, sea hecho con el objetivo de que se convierta en arte. Esto de lo que estoy hablando sólo es posible después del “fin del arte”. El arte sustituido por la filosofía del arte, por la creación, por la intención creativa.

Así pues, ningún concepto ha entrado en el siglo XXI tan cargado de confusión y ambigüedad como el concepto “arte”. Ningún concepto como este está necesitado de un nuevo replanteamiento de sus objetivos más aceptados y normalizados. Los cambios y evolución vertiginosa que ha sufrido la “actividad artística” como práctica de contenido significativo, no ha llevado en paralelo un proceso de conocimiento y reflexión, necesariamente educativo, lo cual ha ahondado la grave crisis de legitimidad del arte y la brecha de su aceptación y enseñanza en la nueva sociedad del conocimiento.

La situación actual de la creación artística nos hace pensar que, posiblemente por primera vez en la historia de la cultura, no existe un lugar concreto para el arte. La belleza y la inteligencia que conforman, en un núcleo de sentido y sentimiento, lo que conocemos vulgarmente como “obra de arte”, se han fragmentado, multiplicado y diversificado. El artista de hoy, el artista que trabaja tal vez pensando excesivamente en el paso de un tiempo que nunca será el suyo, ya no cree que el viejo museo<sup>16</sup> sea el único lugar idóneo para que su obra se muestre y se conserve. No solamente me refiero, como muchos pueden pensar, al confuso futuro de disciplinas como la instalación, la *performance*, el videoarte o cualquier planteamiento virtual o multimedia, sino a obras que se plantean sin las fronteras metodológicas y estrictamente formales del museo. Ya no parece que el arte pueda habitar un lugar concreto y fijo. Así, al mismo tiempo que los argumentos y contenidos de la tradicional institución “museo” se resquebrajan, urge una puesta al día del concepto y de su formalización. La idea de un único espacio donde el arte vive es un recuerdo siempre exagerado del pasado. Hoy las obras de una gran cantidad de artistas actuales se anulan al permanecer en un no-lugar (en terminología de

---

<sup>16</sup> Nos referimos a ese concepto adorniano, según el cual el museo es el lugar el que se “ejecuta al arte del pasado”, en ese sentido museo y mausoleo estarían unidos en una conexión de sentido. Así el crítico alemán refiriéndose a la concepción del poeta Paul Valéry dice: “Los museos son como los sepulcros familiares de las obras de arte. Dan testimonio de la neutralización de la cultura”, Adorno, T. W., *Prismas: la crítica de la cultura y la sociedad*, Barcelona, Ariel, 1962, p. 187.

Augé) artístico, como es el Museo, y se revitalizan al encontrar nuevos espacios alternativos y singulares.

Dicho de otra forma, la creación artística ha avanzado mucho en la investigación crítica sobre el propio concepto de lenguaje y comunicación en relación a las prácticas culturales y sociales, y muy poco en el proceso de integración del arte en el mundo político y social comprometido. La innovación del artista así es irrelevante porque no modifica o desarrolla su entorno vital o cultural, el arte se vuelve autista, inteligente y sublime, pero autista. No en vano, la relación de los sistemas de lenguaje que configura, no tiene efectos de actuación social y política. Sólo a través de la publicidad esos efectos son visibles, interaccionan con el sujeto que los percibe, pero sus objetivos son espurios, sus intereses son ajenos al arte mismo y absorbidos por el mundo económico que tiene otras reglas.

Esta rápida evolución y progresiva complejidad de las prácticas artísticas de las últimas décadas, así como la cada vez más problemática articulación de éstas con el entramado de lo social, han llevado a los Museos y a los tradicionales centros de enseñanza del arte a la más difícil de las situaciones. Un momento hoy que exige una profunda transformación de los métodos pedagógicos, de sus contenidos y orientaciones, capaces de responder a las problemáticas más esenciales que se establecen en la nueva relación imagen-creación artística-sociedad en el presente. Es más, se trata de truncar esa estrategia, que Benjamin ya denunciara, consistente en acostumbrar a la sociedad a ciertas imágenes, antes de que ésta pueda desarrollar una adecuada reflexión sobre ellas, y en la que probablemente resida la mayor efectividad política hoy de los sistemas sociales y de mercado dominantes.