

Danto y el pluralismo en el arte y la crítica de arte contemporáneos

Javier Domínguez Hernández
Instituto de Filosofía, Universidad de Antioquia

«Sólo cuando se instaura el pluralismo como tal se puede al fin hacer filosofía del arte de un modo transhistórico»¹. Con esta afirmación tan tajante, Danto condensa las circunstancias históricas que dieron lugar a su filosofía del arte. Esas circunstancias las resume él mismo de la manera siguiente: «la vanguardia artística de los sesenta dio la espalda a la estética con casi idéntica firmeza como la vanguardia filosófica dio la espalda a la edificación del espíritu. Ambas pretendían ser 'cool'»². El abandono de la estética en el arte en desarrollos como los del pop, el minimalismo y el movimiento internacional fluxus con su aliento neodadaísta, ocurría justo tras una de las concentraciones más implacables del arte en la calidad estética. En la década anterior y para cuidar sólo del efecto óptico, el expresionismo abstracto había concentrado de tal manera la atención de la pintura en su medio exclusivo, el color en el plano, que todo otro interés fue considerado extrapictórico y por tanto extraartístico, vale decir, sin interés estético; el arte sólo podía tratar de la experiencia de sí mismo³. El abandono de

1 Arthur C. Danto, *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 28.

2 *Ibid.*, p. 27.

3 La concentración en el medio era para Clement Greenberg un mandato para la pureza de todas las artes, no sólo para la pintura. Históricamente, la música como música instrumental fue la primera de las artes que ya en el siglo xviii logró esta concentración, rompiéndose por primera vez la hegemonía que secularmente se le había reconocido a la poesía, a la cual le debían servir las demás artes. Esta tarea de autocrítica purificadora o de concentración en el medio es la característica que hace de la pintura, pintura moderna, en el sentido en que la defendió Greenberg como crítico de arte: «El arte es estrictamente una cuestión de experiencia, no de principios, y lo que cuenta en el arte, en primer y último lugar, es la calidad; todo lo demás es secundario. Nadie ha sido capaz todavía de demostrar que lo representacional en cuanto tal aumenta o disminuye el mérito de un cuadro o una estatua. La presencia o la ausencia de una imagen identificable tiene tanto que ver con el valor de una pintura o una escultura como la presencia o la ausencia de un libreto con el valor de la música.» Clement Greenberg, «Abstracto y representacional» (1954), en: *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 155. Véase también: «una obra moderna de arte debe procurar, en principio, evitar la dependencia de cualquier tipo de experiencia que no venga dado por la naturaleza esencial de su medio. Esto significa, entre otras cosas, renunciar a la ilusión y la explicitud. Las artes han de conseguir la concreción, la «pureza», actuando exclusivamente en función de sus yos separados e irreductibles (...). En suma, ni lo representacional ni lo tridimensional son esenciales para el arte pictórico, y su ausencia no compromete al pintor a lo «meramente» decorativo (...). Es ya evidente que el destino del arte visual en general no va tan unido al de la pintura como ocurría antes», en: *La nueva escultura (1948, 1958)*, op. cit., pp. 161s.

la calidad estética como lo que define y da rango al arte fue justo lo que lo liberó para abrirlo al pluralismo. A partir de este momento, el arte dejaba de ser conducido por manifiestos que determinaban su misión histórica y su apariencia externa, y la crítica de arte debía abandonar la práctica de consagrar o descalificar artistas, en función del ajuste o la desconexión de sus obras con la estética del estilo *correcto* prescrito en el del manifiesto; ser obra de arte, podía serlo ahora cualquier cosa y en cualquier estilo. Resultaba difícil de entrada tener criterios claros sobre la calidad artística, pero esta sería una de las cuestiones nuevas con la que la crítica de arte tenía que aprender a confrontarse; su nuevo reto consistía ahora en aprender a vivir con el pluralismo en el arte, aprender a mantenerse crítica, sin ser formalista y sin legitimarse en una narrativa maestra, como había ocurrido hasta ese momento⁴. En vez de ser el agente del estilo *correcto*, y predisponerse para juzgar las obras según dicho criterio, con lo cual quedan convertidas en sus ejemplares o contraejemplos, la crítica de arte debe dirimir la calidad artística aplicándose obra por obra, a la individualidad de su significado y al modo como lo representa.

Para la filosofía, cuyo problema no es la crítica de arte sino la definición del arte, el pluralismo despertó por entonces dos posiciones básicas: o la imposibilidad de definir el arte ante tal heterogeneidad, que lo hacía irreductible a un concepto, o la no necesidad de tal definición, pues teníamos representaciones arraigadas de lo que es arte, las cuales podían seguir siendo útiles mientras pasaba la confusión artística, que podía ser sólo del momento⁵. Esta segunda posición, notoriamente conservadora desde el punto de vista estético, no podía ser compartida por Danto, y en cuanto al pluralismo, algo que él reconoció de inmediato como un punto de no retorno y decisivo para la comprensión del arte, fue justamente lo que lo comprometió como filósofo en la tarea de definirlo. El pluralismo abrió por fin la posibilidad de un *concepto* universal y transhistórico del arte, pues, en cuanto *concepto*, quedaba libre de todo tipo de representación del arte con el cual se había confundido la filosofía en sus teorías sobre el arte. En realidad, tales teorías siempre estuvieron ligadas a la apreciación de cánones u obras ejemplares para la estética o la sensibilidad de la época. Ahora, en cambio, con un concepto transhistórico y sin presiones valorativas, se le podía hacer frente a tan impresionante heterogeneidad artística, no sólo la del presente sino la del arte en toda su historia. Para Danto, esta empresa definitoria era una tarea filosófica que, al menos inicialmente, tenía que ser abor-

4 Arthur C. Danto, «De la estética a la crítica de arte», en: Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia (1997), Barcelona, Paidós, 1999, p. 113.

5 No deja de ser útil comparar esta posición con lo que ocurrió a finales del siglo xviii. Tras la crítica a la estética de lo bello que el joven romanticismo le hizo a la poética del clasicismo, se abrió camino la categoría de lo interesante. Friedrich Schlegel, uno de sus teóricos más importantes, y para quien el imperativo estético era un absoluto de perfectibilidad en el arte, aceptó dicha categoría, pero sólo como recurso provisional para un momento de confusión, también provisional, en el gusto. Cfr. Friedrich Schlegel, Sobre el estudio de la poesía griega (1797), Madrid, Akal, 1996, pp. 56 y ss.

dada sin la estética y sin la crítica de arte. Sin la estética, porque los acontecimientos mismos la habían destronado. Ante prácticas artísticas como Dada, el pop o las acciones de fluxus, por ejemplo, había objetos y eventos que eran incontrovertiblemente arte, y sin embargo, no tenían las apariencias externas que caracterizaron lo estético, que era lo que le había dado a las obras de arte esa distinción tan peculiar que tradicionalmente las distinguió frente a las simples cosas, de modo que lo estético no era lo definitorio para el arte, como se había creído. Sin la crítica de arte, porque su ejercicio supone ya de por sí modelos de obra de arte, es decir, ya da por sentado representaciones del arte, lo cual tiene que ver con el hecho de que la crítica de arte es impracticable sin el juicio valorativo.

Sin confundir las competencias, Danto ha aportado en ambos sentidos: como filósofo del arte y como crítico de arte. Como filósofo se considera esencialista, pues según su punto de vista, «el arte es eternamente el mismo (...) hay condiciones necesarias y suficientes para que algo sea una obra de arte, sin importar ni el tiempo ni el lugar»⁶. Pero es un esencialismo históricamente ilustrado, pues «lo que es una obra de arte en un tiempo puede no serlo en otro, y en particular, de que hay una historia, establecida a través de la historia del arte, en la cual la esencia del arte –las condiciones necesarias y suficientes– fue penosamente traída a la conciencia. Muchas de las obras de arte en el mundo (las pinturas de las cavernas, los fetiches, los retablos) fueron hechas en tiempos y lugares donde la gente no tenía un concepto para hablar del arte, puesto que interpretaban el arte en términos de sus creencias»⁷. Esos hombres vivían con tales objetos; si nuestra relación con ellos es contemplativa, «estética», ello obedece a que los intereses que encarnaban ya no son los nuestros. Como crítico de arte es pluralista y uno de sus más notables aportes ha consistido en practicar la crítica de arte en el espíritu de dicho pluralismo. Como una práctica que es al mismo tiempo una manera de pensar, a partir del pluralismo en el arte, Danto ha evocado también una visión del pluralismo en la política. No es más que un deseo, pero es tan vital para la convivencia, que es imposible pasar por encima de él.

Esbozado este panorama básico de la posición de Danto frente al pluralismo en el arte actual, podemos abordar con más detenimiento dos de los aspectos anotados: en primer lugar, las implicaciones del pluralismo para la filosofía y el concepto de arte, para conciencia artística y la crítica de arte. En segundo lugar, en el reto del pluralismo para la crítica de arte. La proyección utópica para la política será sólo un apunte final.

Filosofía y concepto de arte, pluralismo y conciencia artística

El pluralismo es una realidad actual con la que hay que aprender a vivir. En el arte y la filosofía, fue una constatación que salió a flote y se impuso en la década

6 Arthur C. Danto, *De la estética a la crítica de arte*, op. cit., p. 110.

7 *Ibíd.*

de los años setenta, aunque por razones muy distintas. En el arte, debido a un cambio de la autoconciencia artística, en la filosofía en cambio, por razones gremiales y de poder. Este es al menos el cuadro que A. C. Danto describe cuando en 1981 fue invitado por varios artistas (poetas y pintores) a una mesa redonda para conversar sobre pluralismo, y no en un departamento de filosofía, sino en la Escuela de Artes Visuales de Nueva York⁸. Debe mencionarse esta circunstancia, pues la situación de la filosofía cambia radicalmente según las tradiciones que se practiquen, y el empuje de las propuestas filosóficas de la generación joven que pretende pasar al primer plano. Danto habla del ambiente en la Nueva York de los años ochenta. Lo digno de destacar para Danto, era que la inquietud por el pluralismo afloraba al mismo tiempo en el arte y en la filosofía, como si se reiterara lo que pasaba con ambos desde los tiempos de Platón, cuando quedó sellado su complejo antagonismo para cumplir en la historia sus destinos en paralelo⁹. La política también ponía a prueba esos destinos; en los hechos y las circunstancias del momento, el pluralismo era también un reto reciente. No interesa aquí el cuadro circunstancial de la filosofía que señala Danto en los medios académicos en torno al año 1981, pues se trataba de una disputa gremial y generacional, donde la consigna del pluralismo nunca alcanzó a ser una demanda que modificara la conciencia filosófica. En filosofía, la cuestión del pluralismo tiene que ver con una disputa de mucha historia entre monismo y pluralismo, que toca la teoría metafísica misma, y está relacionada con la cuestión sobre si la realidad última es una sola o no, si es la materia solamente, o si son dos realidades irreductibles la una a la otra, la materia y el pensamiento, por poner el ejemplo básico del debate. Éste debate persiste en la discusión actual sobre mente y cuerpo. Con su tesis de principio de que somos seres representacionales, Danto ha defendido recientemente una posición antifisicalista, es decir, una posición contra un tipo de monismo. Como estudioso de la filosofía de la historia, Danto tiene objeciones de peso frente al fisicalismo; no puede aceptar su indiferencia y su descarte de la historia para explicar la constitución representacional de nuestra naturaleza humana¹⁰.

El primer punto a tratar es por tanto el pluralismo en el arte, en qué consiste y cómo se puso en el primer plano de sus realidades, a tal punto que lo obligó a confrontarse con la comprensión que el arte tenía de sí mismo y el concepto que ahora debía asimilar. Esta transformación radical de la conciencia artística, que-

8 Arthur C. Danto, «Aprendiendo a vivir con el pluralismo», en: *Más allá de la Caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Madrid, Akal, 2003, p. 205.

9 *Ibid.*

10 Arthur C. Danto, *El cuerpo / el problema del cuerpo. Selección de ensayos (1999)*, Madrid, Síntesis, 2003. En el debate mente-cuerpo, Danto se pone del lado de las teorías de la mente, que para Danto son incomprensibles sin las historias en que se forman. Para los fisicalistas, según Danto, la historia queda convertida en «un staccato de informes sensoriales», del tipo de certezas «rojo aquí y ahora», y los hombres no somos más que «termómetros cognitivos». Para Danto, en cambio, lo que somos es inconcebible sin la historia, pues somos seres representacionales. *Ibid.*, p. 18.

daba a flote en el sentido de que los artistas estaban pensando ahora el futuro del arte, al margen de los dictámenes programáticos de los manifiestos, tal como había ocurrido desde las vanguardias de principios del siglo XX, cuya dinámica de rupturas caracterizó los procesos del arte moderno que se realizó hasta los años sesenta. Ya no había en la *actitud* de los artistas la *certeza del paso histórico a seguir* con el arte, ni la conciencia inminente de su *obligatoriedad*, que hacía tan excluyente el estilo a seguir, frente a otros posibles. La convicción de K. Malevich en 1913 para declarar el cubo-futurismo como la *única opción válida* para la pintura, en un momento en que había otras opciones (impresionismo, expresionismo, cubismo, realismos varios), era una pretensión que ya no se podía elevar hacia 1981¹¹. En este momento, gracias al hecho de que el pluralismo ya hacía parte de la conciencia general de los artistas, anota Danto, «cualquier opción valía tanto como otra. No es que todo fuera históricamente correcto; la corrección histórica había dejado de tener aplicación»¹².

Se trata de una liberación revolucionaria en el arte, sobre todo, de la conciencia de que la tarea máxima del arte es su función histórica como frente de vanguardia. El hecho de que la opción históricamente correcta ya no es lo normativo en el arte, es una descarga que aligera la conciencia del artista, tanto como la del receptor, sobre si uno está con lo actual o no, que era lo que constituía la agobiante preocupación anterior por estar en lo correcto. El reconocimiento de esta situación, de que ninguna forma específica de hacer arte tiene prioridad frente a las demás, es una actitud que corresponde a una idea del arte de genuinas implicaciones conceptuales, sin embargo, es una idea muy vulnerable frente a las simplificaciones y al oportunismo. De hecho, convertida en consigna de circulación indiscriminada, esta concepción tan conceptual del arte corrió pareja con la idea, también estrictamente conceptual, de que cualquier cosa podía ser una obra de arte. Ambas ideas, tan propias de una concepción conceptual y pluralista del arte, convertidas en muletillas mediáticas del tenor «en arte todo vale», «en arte calidad no aplica», contribuyeron a ocultar y a desfigurar la cuestión de la calidad; neutralizaron la tarea específica de la crítica de arte y banalizaron el pluralismo. El pluralismo no es inclusión indiscriminada de todo porque nada se puede

11 Hacia 1913 K. Malevich concebía que la tarea y la obligación de la pintura, era dejar en el pasado el arte del entorno aldeano para emprender una pintura de la gran ciudad y del trabajador industrial. Aunque el cubismo todavía participaba de la cultura del arte de Cézanne, ya no en la aldea, pero tampoco en la gran ciudad, el futurismo apuntaba al arte abstracto, a la generalización de todos los fenómenos, y por ello bordeaba ya la nueva cultura, «el suprematismo no objetivo». «Los pintores convencionales –escribe Malevich– temen la ciudad metálica, pues en ella no encuentran ningún elemento verdaderamente pictórico (...). El futurismo reina en la ciudad (...). El futurismo y el obrero industrial trabajan codo con codo: crean objetos móviles y formas móviles, tanto con sus productos artísticos como con sus máquinas. Su consciencia está siempre activa (...). Es la expresión de los ritmos de nuestra época». K. Malevich, «Introducción a la teoría del elemento adicional en la pintura», en: Herschel B. Chipp, *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Madrid, Akal, 1995, pp. 363-366.

12 Arthur C. Danto, *Aprendiendo a vivir con el pluralismo*, op. cit. p. 206.

excluir. Concebido de esta manera, el pluralismo es tan equivocado como la política que defiende la diversidad por la diversidad en nombre de la tolerancia, un formalismo que en vez de mediar en las polarizaciones las fomenta, y en vez de articular Estado desboca el tribalismo. Como crítico de arte, Danto hace el paralelo artístico de esta situación: «a las obras de arte no debería negárseles su exhibición únicamente por razones tribales, es decir, que uno no debería rechazar un cuadro porque sea abstracto, impresionista o cubo-futurista. Pero eso no significa que uno tenga que admitir un cuadro abstracto o cubo-futurista porque no incluirlo sería exclusivista. Eso sería sacrificar la excelencia a la política estética»¹³. Con esta última expresión, política estética, Danto se refiere a las decisiones y la gestión de los agentes del mundo del arte institucionalizado, cuando convierten la crítica de arte en ejercicio de poder. La idea del pluralismo y su tiempo es asunto difícil de determinar. Cuando a principios de los ochenta salió a flote entre los artistas la necesidad de hacer claridad sobre el pluralismo, la inquietud se debía a que el pluralismo ya era una práctica en curso, pero era una idea todavía perturbadora. ¿Era una idea del arte cuyo tiempo había llegado, o era un tiempo del arte cuya idea había llegado, de modo que no había razón para considerar el pluralismo como una confusión estética pasajera? Ambas situaciones estaban al orden del día, y por ello la idea del pluralismo se había convertido en una demanda de la conciencia artística.

Quizá por dos razones íntimamente asociadas, la idea del pluralismo era imposible en la era de las vanguardias, los manifiestos y los programas artísticos. La primera de ellas obedecía al carácter imperativo del estilo a seguir; si no era así, no era arte, «si no era lo *único*, no era nada en absoluto»¹⁴; ser excluyente era parte de su ser¹⁵. Esta conciencia artística, completamente copada por la conciencia histórica, era una conciencia para el acatamiento inmediato. Su poder de convicción residía en el hecho de que la dirección histórica que ordenaba, validaba de entrada la significatividad del arte que se hacía, el arte nuevo era arte. Uno de los aspectos perturbadores de la idea del pluralismo consiste, por el contrario, en que la supresión de dicha dirección histórica deja al artista en la incertidumbre sobre si lo que hace significa algo como arte o no. Propio de esta manera de pensar y enemigo de la idea del pluralismo es, en segundo lugar, la búsqueda de la esencia del arte y la resolución de esta tarea en la práctica artística como tal. El artista que creía haberla encontrado, o el teórico que creía

13 *Ibíd.*, p. 208.

14 *Ibíd.*, p. 209.

15 La incompatibilidad entre el expresionismo abstracto y el pop art, no sólo como filosofías del arte, sino como filosofías de la vida, puede percibirse en la contundencia con que Willem De Kooning se dirigió a Andy Warhol al encontrarse con él en una reunión social: «Eres un asesino del arte, eres un asesino de la belleza y eres incluso un asesino de la risa. No soporto tu obra». Las circunstancias están narradas en la biografía de Warhol, de Victor Bokris, de donde Danto extrae la cita. Cfr. A. C. Danto, «Arte superior, arte inferior y el espíritu de la historia», en: *Más allá de la Caja Brillo*, op. cit. p. 152

haberla definido, la adoptaban en su contundencia y ya no daban el brazo a torcer¹⁶.

La idea del pluralismo como práctica apenas consciente y su afloramiento como tema para la conciencia artística, fueron avistados por Danto a comienzos de los años noventa, una vez se pudo tener una representación más articulada de los acontecimientos artísticos de los años sesenta y setenta. Para caracterizar el aporte teórico de este periodo se acudió al tópico de «el fin del arte». Como lugar común, esta expresión tuvo diferentes procedencias, pero Danto, quien la tomó muy a pecho, la asumió en el horizonte de la filosofía del arte de Hegel, pero no en el sentido del final de la función sustancial del arte en el desarrollo espiritual de la cultura, sino como el final de una narrativa maestra que jalonaba la historia del arte. La relación entre pluralismo y «fin del arte» la condensa Danto en la siguiente explicación:

Yo tenía mi propia lectura del advenimiento del pop en los años sesenta. En mi opinión, la larga historia de la investigación filosófica de la esencia del arte ahora había trascendido la búsqueda de ejemplares de arte puro. Lo que los artistas pop mostraron, como los minimalistas que trabajaban siguiendo un camino paralelo, es que una obra de arte no ha de tener un aspecto especial. Puede parecer una caja Brillo si uno es artista pop, o un tablero de madera contrachapada si uno es minimalista. Puede parecer un trozo de tarta o un rollo de tela metálica. Esto comportaba el reconocimiento de que el significado del arte no se podía

16 1.) No pretendo hacer del cómic en prosa *Mi filosofía de A a B y de B a A*, de A. Warhol, una filosofía, y menos del arte. No obstante, siendo Warhol un puntal en la transformación de la conciencia artística, de conciencia estética a conciencia independiente de sus imperativos estilísticos, hay un pasaje ilustrativo para percibir la conciencia de él como artista ante los riesgos que corre con el arte nuevo: «Siempre dicen durante un tiempo que el nuevo arte es malo y éste es el riesgo. Este es el dolor que tienes que superar para llegar a la fama. / Le pregunté cómo podía hablar de «arte nuevo». / ¿Cómo sabes si es nuevo o no? El arte nuevo nunca es nuevo cuando está hecho. / Oh, sí lo es. Tiene un aspecto nuevo al que al principio no pueden ajustarse los ojos (...). No —dije—, eso no es arte nuevo. No sabes que es nuevo. No sabes qué es. No se hace nuevo hasta pasados diez años, sólo entonces parece nuevo. / Así pues, ¿qué es lo nuevo ahora? —preguntó ella. No se me ocurrió nada, de modo que no quise comprometerme. / ¿Lo nuevo ahora es lo que sucedió hace diez años? Eso fue bastante ingenioso. Dije: / Mmm... quizás». Andy Warhol, *Mi filosofía de A a B y de B a A* (1975), Madrid, Tusquets Editores, 1993, p. 193s. 2.) Sobre el estilo y el arte esenciales, y su ánimo excluyente. Un primer ejemplo de dificultades con el pluralismo es el caso de Herbert Read en su *Historia de la pintura moderna* (1959). Pintura moderna es para Read aquella pintura cuya intención primordial no es reflejar lo visible, sino hacer visible (P. Klee), lo cual determina un estilo especial de pintura. Este criterio obliga a Read a hacer muchas exclusiones de su *Historia*, entre ellas, la del muralismo mexicano de D. Rivera, J. Orozco y A. Siqueiros: «Como algunos de sus contemporáneos rusos, (los mexicanos) han adoptado para su arte un programa propagandista que, a mi entender, los coloca fuera de la evolución estilística que es mi exclusivo objeto.» H. Read. *Historia de la pintura moderna*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1984, p. 8. El segundo ejemplo es de Clement Greenberg, quien excluye a Dalí de la pintura moderna: «el surrealismo es, dentro de las artes plásticas, una tendencia reaccionaria que intenta restaurar el sujeto 'exterior'. La principal preocupación de un pintor como Dalí es representar los procesos y conceptos de su consciencia, y no los procesos de su medio». C. Greenberg, *Vanguardia y Kitsch* (1939), en: *Arte y Cultura*, op. cit., p. 19.

enseñar mediante ejemplos y que lo que constituye la diferencia entre el arte y lo que no es arte no es visual, sino conceptual. Descubrirlo es algo que corresponde a la filosofía del arte y, llegados a este punto, el pop y el minimalismo habían puesto fin a la búsqueda. Los artistas ya no necesitaban ser filósofos. Estaban liberados, una vez puesto el problema de la naturaleza del arte en manos de la filosofía, para hacer lo que quisieran, y en este preciso momento histórico el pluralismo se convirtió en la verdad histórica objetiva. Desde la perspectiva de la historia, no había nada que elegir entre el pop, el minimalismo, el realismo, el expresionismo, o lo que fuese. La historia, en efecto, había terminado»¹⁷.

En los años ochenta se vivió un periodo de pluralismo en el arte. Para entender su espíritu y la índole de su práctica, Danto describe dos casos que lo ejemplifican. El primero es una exposición de mujeres artistas en 1989, en la Academia de Arte de Pensilvania. Su título era *Dejando su marca: las artistas pasan a primer plano, 1970-1985*. Esta exposición fue un acontecimiento artístico de espíritu pluralista, pues lo único común en el arte expuesto allí, era que las obras eran todas de mujeres, mas en cuanto a los géneros artísticos, nada había de común; era muy difícil establecer si lo que hacían era arte de un artista pintor o escultor. Danto anota, además, que si la exposición hubiera sido de hombres artistas, el momento estaba para exposiciones con características semejantes. El otro aspecto dominante en este periodo, y presente ya en el ejemplo anterior, era que no había una tendencia dominante, la *tendencia* era una infinidad de tendencias menores: «no había ningún primer plano claro (...). Los setenta (...) fueron un periodo cuya historia del arte es casi inescrutable. En realidad, no había movimientos, excepto lo que los individuos estaban haciendo»¹⁸.

Los dos rasgos anteriores son reveladores con respecto al pluralismo en los hechos. Pero también era notorio lo que estaba pasando en la conciencia artística: justo en esta situación, se fue abriendo camino un espíritu de crítica de arte que, aunque inicialmente fue abanderado por sectores del feminismo radical, rápidamente avanzó a la conciencia artística general. Se trataba del problema de la calidad, de la excelencia artística. Con respecto a la mencionada exposición de mujeres artistas, la crítica de arte Linda Nochlin hizo valer la idea de que «No existe un lenguaje de las formas para las mujeres»¹⁹. La idea era novedosa, no sólo porque para la crítica de arte ponía en pie de igualdad la obra de las artistas y los artistas, se ponía por tanto por encima de las polarizaciones de género que en la crítica de arte desfiguran tanto la cuestión de la calidad, sino que ponía además en práctica un criterio de índole pluralista para la crítica de arte en general. La demanda de Nochlin constituía en realidad un criterio para hacerle frente a obras de arte que no se ajustaban a las definiciones del arte de carácter formalista, las definiciones normativas que campeaban en ese periodo. El mundo artístico establecido estaba influido todavía pode-

17 Arthur C. Danto, *Aprendiendo a vivir con el pluralismo*, op. cit. p. 212.

18 *Ibíd.*

19 Citado por Danto, *Aprendiendo a vivir... op. cit.*, p. 213.

rosamente por las pautas críticas formalistas, inspiradas en la teoría del gran crítico de arte Clement Greenberg. Esta posición formalista había sido prácticamente inapelable, y aunque fluxus, el pop y el minimalismo socavaron su hegemonía desde los años sesenta, en el discurso de la crítica mantenía influyentes representantes²⁰. El criterio de Nochlin correspondía en cambio a una nueva situación del arte: ya no había una manera de identificar el arte con una clase específica de objeto, ya no era apropiado, tampoco, seguir juzgando el arte en términos de modelos elaborados para una clase específica de objeto, pero la situación del arte no podía ser tal, que quedara exento de la crítica. Era un hecho que ya no había restricciones previas sobre lo que una obra de arte debía ser y cómo debía aparecer, pero ello no tenía por qué conducir a la idea de que, en el arte, el juicio crítico de la calidad perdía aplicación. En otras palabras, si bien *conceptualmente* cualquier cosa podía ser una obra de arte, *cualquier cosa* ya no era por ello obra arte. La exposición de las mujeres artistas ponía justamente en el primer plano obras de arte de gran calidad, sin embargo eran objetos que escapaban a las consideraciones de lo que se daba por arte antes del pop y del minimalismo, y tampoco eran esto. El periodo en el que se concentró *Dejando su marca: las artistas pasan a primer plano, 1970-1985*, es significativo, pues 1970 es el año de la muerte de Eva Hesse (1936-1970), una personalidad artística de inclusión obligatoria. Si hay algo notorio en la obra de Hesse, sobre todo en sus esculturas, es la discontinuidad de sus objetos frente a lo que se tenía por arte en los días de la hegemonía del arte esencial y puro. De ese arte la separa, no sólo su repudio de la belleza, sino lo insólito, lo juguetón y lo enigmático de sus ambigüedades. Su arte ya no era arte del culto a la calidad estética, no era el arte del espíritu del pop, y tampoco era un arte de matrícula incondicional con el minimalismo, era otra cosa que abriría estímulos a la escultura posterior²¹.

20 Fluxus fue un movimiento internacional e independiente de artistas de todas las artes que a finales de los cincuenta y avanzados los sesenta, animados por una actitud neodadaísta, trataron de borrar la brecha entre arte y vida, razón por la cual le dieron preponderancia a las «acciones» en sus prácticas artísticas. Danto le hace los reconocimientos a fluxus en la descripción del ambiente artístico de Nueva York en los años sesenta, en «La belleza y la definición filosófica del arte». Cfr. *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*. op. cit., pp. 53-63.

21 La obra de Eva Hesse siempre fue desconcertante para los críticos; llegó a participar en una exposición titulada *Inflacionismo abstracto y expresionismo disecado*. Para referencias de Danto a su obra, véase 1) *Irregularidad metronómica II* (1966), presentada en una exposición titulada *Abstracción excéntrica*, y 2) *Hang-Up*, en: *El mundo del arte revisitado: comedias de similitud*, en: *Más allá de la Caja Brillo*, op. cit. pp. 54-57. «La obra de Hesse —dice Danto— forma de hecho un corpus muy coherente que expresa con coherencia una fuerte visión artística. Implica ciertas metáforas, plantea ciertas preguntas sobre la naturaleza de la escultura, quizá sobre la naturaleza de las mujeres, quizá incluso sobre el significado del amor. Todo esto, en mi opinión, es interno al corpus y lo hace explícito el discurso de las razones que su obra requiere. En ningún sentido lo impone un mundo artístico institucionalizado. Hesse quizás habría sido Hesse independientemente de la época en que hubiese vivido, pero su obra, tal como la conocemos, habría sido imposible en 1926 o en 1886, y muy probablemente su personalidad tal como la conocemos habría sido igualmente imposible en esas épocas previas, dada la forma en que la personalidad se expresa en la obra.» *Ibid.*, p. 56.

Estos acontecimientos de los años ochenta, a pesar de ser tan impactantes y notorios para darle a la conciencia artística un giro hacia el pluralismo, no lo lograron; tocaron profundo en la conciencia de la filosofía del arte, pero a la conciencia del mundo artístico institucionalizado sólo la dejaron resentida. Había pluralismo en el arte en los hechos, pero en la idea, el pluralismo seguía siendo algo perturbador, se esperaba que la situación fuera sólo temporal, y por ello fue saludado el neoexpresionismo como el paso correcto que volvía a enderezar el proceso del arte²². Había razones a la mano para apreciar así las cosas. En la representación más inmediata, el arte ofrece de entrada la sensación de que él mismo es algo de naturaleza pluralista; la familiaridad con la historia del arte y con el museo enciclopédico nos habitúa a los estilos más diferentes. Y por su parte, para la empresa global del mundo del arte institucionalizado, el pluralismo, por la diversidad y la afinidad que evoca con el multiculturalismo actual de las metrópolis, es un término favorable para incluirlo en los discursos que publicitan eventos, o como anota Danto, es un eslogan que puede ser «subvencionado como idea»²³. En ambos casos la noción de pluralismo no es la adecuada, son más bien apreciaciones críticas contra el mundo del arte institucionalizado, relacionadas con dos cuestiones cruciales para Danto. La primera obedece a un debate de principios sobre la definición del arte, es decir, es una discusión en la cual el concepto de *mundo del arte* es determinante. La segunda cuestión tiene que ver con la práctica de la crítica de arte y el pluralismo: según se tome como punto de partida para la crítica el concepto filosófico del arte o las representaciones del arte del mundo institucional, la crítica de arte atiende debidamente el pluralismo, o lo banaliza.

El concepto de *mundo del arte* merece una aclaración. Inicialmente se trató de una propuesta de Danto en 1964, en los años de la irrupción del pop. Propuso la expresión como una referencia conceptual e histórica para poder comprender por qué en ese momento, objetos tan usuales como los empaques o los objetos de consumo, podían ser considerados obras de arte. Ante tales objetos era inaplicable el criterio estético de la apariencia externa, que hasta ese momento había regido como criterio definitorio del arte. En su apariencia externa, estos objetos eran iguales a las simples cosas, pero estaban expuestos como obras de arte. Este concepto, que para Danto era y sigue siendo un *mundo de razones*, es decir, un complejo conceptual de teoría, de cultura artística e histórica, tuvo un giro inesperado gracias a la definición institucional que le dio George Dickie en 1974. Según Dickie, ser obra de arte no era nada ontológico o valorativo, sino una atribución

22 Danto se refiere a la recepción invasiva que se le tributó a artistas como Julian Schnabel y David Salle, a la pintura de los alemanes en la publicitada exposición *Zeitgeist* (El espíritu de la época) y a los italianos. En tono crítico anota: «El mundo del arte se llenó de lienzos que trataban de resaltar su importancia mediante la cantidad y la energía, los pigmentos revueltos y el simbolismo portentoso. Se trataba de parecer importante: era lo que se llamó el arte de la importancia.» *Ibíd.*, p. 214.

23 *Ibíd.*, p. 215.

reconocida por instancias competentes y socialmente reconocidas: ser arte era asunto de reconocimiento institucional. La articulación de los roles de instancias como los museos, las galerías, los curadores, los críticos, la academia, el mercado y los conocedores, constituyen el mundo del arte. Este giro le abrió de inmediato las puertas a esta teoría en los circuitos del arte; la teoría institucional era la teoría del arte que los legitimaba, no tanto para definir qué es arte, pues siendo éste asunto de atribución, teóricamente ya no era cuestión preocupante, sino sobre todo, los legitimaba para marcar tendencias en la actividad artística, ahora una empresa internacional. La teoría institucional legitimó la Institución; debiendo ser una teoría del arte, no definió el arte. El mundo del arte era el complejo social de instituciones y personalidades que gestionan la empresa del arte para su creación y consumo. Danto criticó de inmediato esta teoría. Su argumento principal desde *La transfiguración del lugar común* (1981), ha defendido que la definición del arte, que debe distinguir una obra de arte de una simple cosa, no es asunto de una atribución institucional y de poder, sino un asunto de competencia cognitiva, en el que hay que dar razones y debatirlas, pues las obras de arte son «significados encarnados», son «representaciones materialmente plasmadas»²⁴, y este aspecto, que sí es definitorio de una obra de arte, en la teoría institucional no jugaba el más mínimo papel. Pero la distancia crítica que Danto ha guardado siempre frente al mundo del arte institucionalizado no ha sido sólo como filósofo, debido a este debate en torno a la definición del arte. También ha sido una distancia marcada por el concepto y la práctica respectiva de la crítica de arte. Este aspecto debe ser resaltado, pues la crítica de arte es uno de los pilares principales del poder del mundo del arte institucionalizado, y en la concepción de la práctica de la crítica de arte se juega en profundidad la cuestión del pluralismo. A ello se debe que Danto distinga entre pluralismo superficial y pluralismo *profundo*, una distinción de tono crítico inocultable, que plantea la diferencia entre la filosofía del arte y la crítica de arte.

El pluralismo profundo del arte tiene su fundamento en el concepto mismo del arte, el cual ha sido fruto del desarrollo histórico de su función en la cultura. El arte es tan antiguo como la humanidad y su necesidad de plasmar sus representaciones. Durante siglos el arte produjo todo tipo de obras, fue incluso un factor fundamental de cultura, sin que necesitase un concepto de lo que es arte. Había representaciones del arte, pero no un concepto del arte. El pluralismo pasó al primer plano, cuando el arte llegó «al umbral de la autoconciencia y por tanto a su filosofía»²⁵. Esta es una expresión de puro aliento hegeliano, pero es de

24 Cfr. Arthur C. Danto, *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 17. Del mismo, *El cuerpo/el problema del cuerpo*, op. cit. p. 10. George Dickie planteó la teoría institucional en 1974, en: *Art and the Aesthetics. An Institutional Analysis*. La retiene, aunque revisada, en: *El círculo del arte. Una teoría del arte* (1997), Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 17s.

25 Arthur C. Danto, *Aprendiendo a vivir en el pluralismo*, op. cit., p. 215.

Danto; se debe a la deuda de Danto con Hegel en puntos centrales de su filosofía, tanto en su filosofía del arte como en la de la historia. Según Hegel, la cultura moderna llevó el arte a un proceso que lo confrontó consigo mismo y lo condujo a su propio concepto, a su filosofía y a la filosofía de su historia. Danto ha retomado este pensamiento y le ha dado aplicaciones nuevas. Si el arte ha llegado a las condiciones del concepto o de la filosofía, las relaciones del arte con la historia también se han modificado, ya no hay tampoco razones para una filosofía de la historia del arte, en la que la historia quede teledirigida por el imperativo de «el momento a seguir». Hacer arte por esta razón histórica es ahora una ley derogada. «El fin del arte», expresión con la que el discurso posmoderno de los años ochenta provocó tanto revuelo, tuvo en Danto un significado concreto: era la entrada a «la fase posthistórica del arte (...) donde ya no cabía la posibilidad de la dirección históricamente correcta (ya que esta fase era de) *profundo pluralismo*»²⁶. En el imperativo de «el paso a seguir» radicaba esa coacción interna y programática que caracterizó la dinámica moderna y excluyente de las vanguardias, esa aristocracia del espíritu de la historia, incompatible con el pluralismo.

Según Clement Greenberg en *Vanguardia y Kitsch* (1939), un planteamiento que sostuvo hasta su muerte en 1994, la *cultura de la vanguardia* es la respuesta crítica de intelectuales y artistas a la decadencia social; es la conciencia superior y moderna de la historia. A esta conciencia intelectual avanzada se sumaron los artistas y los poetas a mediados del siglo XIX: «la verdadera y más importante función de la vanguardia no era 'experimentar', sino encontrar un camino a lo largo del cual fuese posible mantener *en movimiento* la cultura en medio de la confusión ideológica y la violencia»²⁷. Inicialmente fue un repliegue de lo público hacia el «arte por el arte» y a la «poesía pura», para marginar el arte de las relatividades y las contradicciones, y elevarlo a la expresión de un absoluto. «Y ha sido precisamente en su búsqueda de lo absoluto como la vanguardia ha llegado al arte 'abstracto' o 'no objetivo', y también la poesía. En efecto, el poeta o el artista de vanguardia intentan imitar a Dios creando algo que sea válido exclusivamente por sí mismo (...). El contenido ha de disolverse tan enteramente en la forma que la obra de arte o de literatura no pueda ser reducible, en todo o en parte, a algo que no sea ella misma»²⁸. Este programa épico del arte en la historia, constituirse en algo absoluto y puro para mantener *en movimiento* la cultura superior, es lo que para Danto ha concluido. Es una tarea histórica deudora de una representación del arte, mas no de un concepto del arte, así haya sido Greenberg el crítico influyente que fue. Para Danto, justo por eso, porque el concepto del arte es lo propio

26 *Ibíd.*, p. 216. El paréntesis es mío. Cfr. también de Danto, «El final del arte» (1984), en: *El paseante*, N^o 23-25, Madrid, Siruela, 1995, pp. 30-54.

27 Clement Greenberg, «Vanguardia y Kitsch», en: *Arte y cultura. Ensayos críticos*, op. cit. p.17.

28 *Ibíd.*, p. 18.

de la filosofía, en cambio, la identificación del arte con el arte ejemplar y superior, es la representación del arte gracias a la cual la crítica se legitima a sí misma. En el hecho de que el concepto del arte no puede ser valorativo, en cambio sin valoración la práctica de la crítica se queda sin piso, la crítica de arte, si excluye la filosofía del arte, y sobre todo, si persiste en que el arte tiene que ser la conciencia avanzada de la historia, se choca con el pluralismo.

La posición de Danto con la filosofía del arte de la tradición ha sido muy crítica. No se puede negar que la estética, que ante todo es una teoría de la sensibilidad, ha jugado un papel decisivo en las definiciones del arte que históricamente ha expuesto la filosofía. La estética como teoría del gusto ha sido la patria de la crítica de arte, sobre este punto Danto no tiene objeción, rechaza en cambio la consideración de lo estético como lo necesario y universal que define la obra de arte y la distingue de las simples cosas. Para Danto no es lo estético sino lo significativo lo que define la obra de arte, y la manera de encarnar o darle existencia a ese significado es lo que la dota de calidad o la echa en falta; la demanda o no de lo estético depende del significado o la representación que hay que encarnar. La estética pertenece a la retórica del arte, a la pragmática de su comunicatividad, pero no a su esencia. Otra cosa es que por esta asociación, el recurso de los artistas a la estética, o su rechazo en tantas ocasiones, la ponga en el primer plano y sea por ello el aspecto de la atención inmediata de la crítica de arte, pero filosofía del arte y crítica de arte son diferentes. La claridad con que Danto las distingue para ser capaz o no del pluralismo, no deja lugar a dudas:

En cierto sentido, la filosofía del arte no ha sido en realidad más que crítica de arte. En mi opinión, una filosofía del arte que merezca ese nombre debe partir de un nivel de abstracción tan general que no se la pueda deducir de ningún estilo artístico específico. Tendría aplicación al arte moderno y al antiguo, al arte oriental y al occidental, al arte representacional y al abstracto. Puesto que todo lo que sea arte tiene que conformarse a la teoría si es bueno en alguna medida, ningún arte la ejemplifica mejor que otro. De modo que si es una buena teoría, la historia no puede echarla abajo, y si puede, es que no es filosofía sino crítica (...). Inevitablemente, el pluralismo se desprende como consecuencia de una buena filosofía del arte²⁹.

La independencia de la filosofía del arte frente a la historia despierta de inmediato el rechazo, pero debe ser bien entendida. No es que la definición del arte tiene que ser ahistórica, sino que es transhistórica. El pluralismo que se desprende de ella es un buen argumento para comprender el asunto. No ha sido un proceso de inducción ni un análisis lógico, sino las historias mismas del arte las que han conducido el arte a un concepto transhistórico y pluralista, que demandó la conceptualidad de la filosofía, y sólo con un concepto así se pudo hacer frente a las realidades tan discordantes del arte, en las que el arte es arte

29 Arthur C. Danto, *Aprendiendo a vivir con el pluralismo*, op. cit., p. 216.

de tantas maneras. Las variaciones estilísticas del arte han sido incontables, y las explicaciones de ello son históricas, no son filosóficas. Para dirimir entre estilos o discriminarlos está la crítica de arte, no la filosofía, para la que todas las obras de arte, si son arte, ontológicamente son iguales. El ámbito apropiado para el viejo concepto de obra maestra, por ejemplo, no está en la filosofía del arte, sino en la crítica de arte. Parece muy poco decir que las obras de arte son «significados encarnados» o «representaciones materialmente plasmadas», pero en su parquedad es una definición básica válida para el arte siempre. Es un concepto transhistórico y pluralista del arte, pues deja claro que «no hay una forma especial de ser de las obras de arte: pueden ser de cualquier forma»³⁰. Tan revolucionario considera Danto este logro conceptual de la filosofía para definir el arte, frente a los rangos en que quedaba estratificado cuando fue la crítica de arte la que tuvo sobre el arte la última palabra, que con chispa irónica compara el acontecimiento con la Revolución Francesa en la política: «esto era como incorporar al mundo del arte los valores de la Revolución francesa —*liberté, égalité, fraternité*—. Los artistas eran libres de decidir qué objetos elegían, pues todos los objetos eran ontológicamente iguales, y las obras de arte constituían una especie de fraternidad, permaneciendo unas junto a otras en sistemas de relaciones de los que los meros objetos estaban excluidos»³¹.

A pesar de ser tan básico este concepto de arte, Danto cifra tanto en su solidez filosófica, que él mismo se declara antipluralista en filosofía y pluralista en arte³². Un concepto o una teoría en sentido estricto son verdaderos o falsos, aquí no se puede ser pluralista; en cambio, en los incontables estilos del arte no hay verdad ni falsedad, hay arte, y a uno pueden gustarle o interesarle las obras más diferentes, sin que desde el punto de vista de una teoría estética haya algo de común entre ellas. Esto tiene que ver con lo siguiente: la igualdad ontológica de las obras basta para la relación de la filosofía con el arte, en cambio, la diferencia en cuanto a su calidad es lo que a uno más lo prenda del arte, lo que vigoriza nuestras relaciones con las obras. La relación viva con el arte, la relación que históricamente se ha mantenido con él, ha sido siempre la relación comprensiva e interpretativa que pasa necesariamente por la respuesta crítica. Los intereses de la filosofía del arte y la crítica de arte son muy diferentes y ambas son necesarias, pero quizá por su diferencia, su correlación puede echarse a perder en la práctica de la crítica de arte. No es infrecuente que la filosofía del arte sea considerada ajena al arte o estorbosa para la crítica en el mundo del arte institucionalizado. Si en la realidad ambas pudieran coexistir sin conflicto, es decir, si el pluralismo en arte fuera un «Estado constitucional», de modo que conciencia artística, crítica de arte y prácticas artísticas compartieran el con-

30 Arthur C. Danto, *El cuerpo / el problema del cuerpo*, op. cit. p. 17.

31 *Ibid.*

32 Arthur C. Danto, *Aprendiendo a vivir con el pluralismo*, op. cit. p. 216.

cepto profundo de pluralismo, la situación sería según Danto, tan ideal, como si se realizara el Estado pluralista, «el único Estado filosóficamente justificado que puede haber»³³. Sería como lograr vivir en la historia como lo pide la filosofía: en la historia pero fuera de ella; en la realidad, pero por encima de sus contingencias. El mundo del arte institucional no es *la república del arte*³⁴, sino la existencia del arte en sus contingencias. El pluralismo profundo del arte es un reto para la crítica de arte, y como ya se dijo antes, su práctica es muy distinta si mantiene a la vista el concepto filosófico, pluralista por definición, o si persiste en ser definitoria del arte, como la crítica adscrita al mundo del arte institucional.

El reto de la crítica de arte ante el pluralismo del arte

Si la crítica de arte asume las consecuencias de un mundo pluralista del arte, si de entrada concibe su ejercicio al margen del punto de vista normativo de la narrativa maestra como criterio de actualidad, el reto principal de la crítica es su libertad. La crítica de arte es ante todo confrontación interpretativa con la obra individual, pero esta tarea queda omitida o en segundo plano, cuando su atención debe recaer en la tendencia que la Institución determina. Si este es el caso, la obra no es ya la obra individual, sino el ejemplar que hay que calificar, según la proporción en que cumpla con la tendencia que la Institución consagra. Danto no está solo en este cuidado por la libertad de la crítica, y entre los aliados para este propósito merece destacarse la posición del historiador de arte Hans Belting.

Crítica de arte en un mundo del arte plural es, por ejemplo, la que Danto mismo ha practicado, una crítica independiente frente al mundo del arte institucionalizado; la crítica de Danto ha sido pensada para el público interesado en arte y no para dicha Institución³⁵. El hecho de referirse en sus reseñas críticas a obras y a artistas reconocidos, deja claro que respeta las atribuciones de la Institución y sus competencias para incluir o excluir obras y artistas, según la adhesión o la marginación frente a la tendencia estética que marca la pauta del momento en los circuitos del arte. Para este mundo del arte institucionalizado, la crítica es uno de sus pilares más importantes, pero en el marco de la Institución, la crítica de arte tiene que ser por fuerza formalista, y respaldar su legitimidad en una narrativa maestra del arte, la del arte hoy en el mundo del arte actual. En cambio, dirigida al público interesado en arte, como es la crítica de Danto, el énfasis en su crítica es la comprensión de las obras, la interpretación de su significado, y el modo como

33 *Ibíd.*

34 Uso el término *La república del arte* en el sentido que le da Gerard Vilar. Cfr. «Democracia, pluralismo y relativismo», en: Gerard Vilar, *Las razones del arte*, Madrid, A. Machado Libros, 2005, pp. 210-216.

35 Danto expone su teoría de la crítica de arte, sus pretensiones, y una nutrida muestra de su práctica como crítico, en: Arthur C. Danto, *La Madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural* (2000), Barcelona, Paidós, 2003.

lo encarnan o materializan en los medios representativos de que echan mano. Es crítica de arte para el disfrute inteligente y libre del arte, bien sea porque vigoriza la recepción para el encuentro próximo con las obras, donde la crítica queda puesta a prueba, o reaviva el recuerdo, puntualiza o extiende los momentos de la experiencia tenida. Es crítica que como discurso logrado sobre obras de arte concretas, puede incluso alcanzar la autonomía de género literario, de tanta tradición en la cultura estética moderna; cuando gracias a la crítica uno aprende a ver y apreciar ciertas obras, queda en mejor disposición para lograrlo con otras.

La falta de independencia de la crítica de arte cuando hace parte del funcionamiento del mundo del arte institucionalizado, ha sido señalada también por el notable historiador del arte Hans Belting. Para este historiador, la obra maestra como materialización sublime del absoluto artístico, hoy no es más que el recuerdo de un arte cuya calidad se medía por el lugar que se le asignaba en la prestancia del Museo. A los artistas y los críticos del arte moderno los aguijoneó otra representación, «la idea de un arte absoluto, el único capaz de superar los límites de cualquier obra»³⁶. Fue el imperativo de una dinámica histórica de utopía y fracaso. En la actualidad ya no hay manifiestos ni programas artísticos obligatorios, pero hay eventos establecidos por y para los circuitos del arte, que cobran ya dimensiones globales, no son indiferentes frente al mercado del arte, o son empresas dependientes de él. Para Belting hay también aquí, como para Danto, una prueba para la libertad de la crítica. Si no es lo debidamente libre para ser crítica de arte y no de tendencias, el arte global, tan celebrado en los soportes mediáticos, no es y no va a ser otra cosa que *conformismo global*³⁷.

Crítica de arte pluralista y política

Podemos volver ahora al reto de la crítica de arte frente al pluralismo, y retomar la fórmula en que lo resume Danto: hacer crítica de arte «que no sea formalista ni sea legitimada por una narrativa maestra»³⁸. Este reto implica mucho más que una tarea estética, pues conlleva resonancias de reflexión que tienen que ver con sociabilidad en la política. El reto consiste en hacer crítica de arte en el mundo plural del arte del presente, la fase posthistórica del arte. Es una crítica que ya no se puede amparar en el criterio imperioso de los manifiestos. Cuando el arte era conducido por ellos, hacerle crítica esencial, certera, a

36 Hans Belting, «El arte moderno sometido a la prueba del mito de la obra maestra», en: *¿Qué es una obra maestra?* (1998). A. C. Danto, W. Spies, H. Belting, J. Galard y otros, Barcelona, Crítica, 2000, p. 63.

37 Hans Belting, *Auf chinesischen Stühlen? Der Kunsthistoriker Hans Belting äussert sich im Gespräch mit Amine Haase zu Form und Inhalt, zur westlichen Moderne und zur Globalisierung, zu Kunst und Kunstbegriff der Documenta 12*. En: *Kunstforum International*. Bd. 187 August-September 2007. Ruppichterorth, pp. 97-101.

38 Arthur C. Danto, «De la estética a la crítica de arte», en: *Después del fin del arte*, op. cit. p. 113.

otro arte, era imputarle que no tenía el estilo correcto. Ya en 1963, Andy Warhol se resistió a este modelo de crítica, defendida en ese entonces por los representantes del arte del establecimiento, el expresionismo abstracto. Para Warhol todos los estilos eran aceptables, y un artista tenía la libertad de recurrir a cualquiera. El reto para la crítica de arte era dejar de operar como agente de un estilo y ser capaz de abrirse a todos, pues todos eran de igual mérito. Pensar así no conduce a la idea de que todo el arte se convierte en un magma indiferenciado donde los conflictos sobre la calidad desaparecen, y la crítica de arte pierde por ello su objeto. Lo que ocurre es más bien, que ante un arte tan plural y con tantas posibilidades, el reto para la crítica se ha transformado: lo bueno y lo malo en materia de arte no tienen que ver con el estilo correcto o caer bajo el manifiesto correcto, sino que cada obra de arte es distinta y tiene una individualidad propia, y es lo que la crítica debe atender³⁹. Pluralismo en el arte no es igualitarismo sin conflictos, el pluralismo donde la calidad hace parte de la convivencia demanda de por sí la crítica de arte. Esta situación es la que lleva a Danto a evocar una analogía entre el pluralismo en arte y el pluralismo en la política, para manejar las diferencias, o los conflictos, que necesariamente se desprenden del reconocimiento de la calidad, que es un mérito individual. Así como la legalidad es el estatuto básico para la convivencia libre en la vida pública, la libertad no se puede alegar para justificar las arbitrariedades individuales: no porque soy libre lo puedo todo. No porque se puede, se debe. Si así fuera, no se necesitaría la moral. La moral se practica, precisamente, cuando a pesar de que se puede, no se debe, y así se obra. Con la mera legalidad se defiende la igualdad, que indiscutiblemente es para todos; con la moralidad se cumple con la dignidad, que es de cada uno.

Hay dos maneras de resolver los conflictos en la política: la política de la purga, que elimina al que no se ajusta a sus directrices, o lo aísla de la vida institucional, o la política de la convivencia sin la necesidad de discriminarse, donde lo importante no es plantarse en lo que acentúa la diferencia, sino que demanda decir qué es lo que diferencia a cada quien. Es la convivencia en la que sobre la base de la igualdad que consagra la legalidad, se practica la crítica moral frente a cada persona. Tan necesaria es la crítica moral para el futuro de la convivencia en el multiculturalismo, para el cual no basta la legalidad, como necesaria es la crítica de arte en la era del pluralismo, donde la igualdad ontológica de las obras no implica automáticamente su mérito. También en el arte, aunque todo se pueda, no todo se debe, y por ello se necesita la crítica, que es la que le confiere dignidad, calidad, a su pluralismo. No es que Danto haga una predicción lógica en la que del pluralismo en arte se va a seguir causalmente el pluralismo en la política. Lo único que hace es darle voz al sueño súbito de

39 Arthur C. Danto, «Tres décadas después del fin del arte», en: *Después del fin del arte*, op. cit., p. 58.

una utopía asociando lo uno con lo otro: «¿Hasta qué grado está mi predicción basada en la práctica actual del arte? Mire alrededor. ¡Que maravilloso sería creer que el mundo plural del arte del presente histórico sea un precursor de los hechos políticos que vendrán!»⁴⁰ Para Danto es perfectamente claro que el mundo plural del arte del presente no augura realidades políticas mejores; él mismo está atravesado por las contingencias.

Lo que hace Danto es evocar un pensamiento reiterado en la reflexión política moderna. La estética del gusto del siglo XVIII fue pionera de la sociabilidad burguesa. Placenteramente se podía departir, pues el gusto mismo, siendo subjetivo era comunicable, era sociabilidad con calidad. Esta realidad no pasó desapercibida para intelectuales y filósofos, que llegaron a reconocer en la comunidad del gusto una especie de modelo de comunidad política. Las *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795), de Schiller, tuvieron un propósito político: educar al hombre en la libertad para la libertad, en vez de esperarla por acontecimientos violentos revolucionarios. Y en tiempos recientes, para dar otro ejemplo, Hanna Arendt hizo una lectura política de la *Crítica del Juicio* (1790), de Kant. El juicio estético, como todo juicio, es producto del concurso de todas las facultades cognoscitivas, pero en el caso del juicio del gusto, su lógica no está regida por el entendimiento, sino que es producto de un juego libre entre las facultades, donde la facultad que se pone al frente de todas es la imaginación, la facultad de las intuiciones. La característica peculiar de un modo de pensar juicioso e intuitivo consiste en que, en la mirada hacia lo general nunca abandona lo individual. Esto es lo propio del arte con sus obras, y es la manera de discurrir en la comunidad del gusto. Si esto ocurriera en la política, primaría la libertad sobre la coacción, la moralidad sobre la legalidad, y por ello la estética de Kant merecía la lectura política de Arendt⁴¹. El sueño de Danto pertenece a esta tradición. A finales del siglo XVIII el ideal de vida política era el republicanismo, hoy es el pluralismo, pero no el de una política meramente legalista y estratégica, sino el de una política para una vida buena y merecida.

⁴⁰ *Ibíd.*

⁴¹ Hanna Arendt, *Conferencias sobre la filosofía política de Kant* (1982), Barcelona, Paidós, 2003.