

LA HISTORIA DEL FIN DE LA HISTORIA: CALVINO Y DANTO

M.^a José Alcaraz León

1

Una de las teorías más recientes del arte, desarrollada por el filósofo A. Danto¹, dice que no podemos definir el arte independientemente de las concepciones que a lo largo de la historia artistas y teóricos han confeccionado para dotar a la práctica artística de un correlato teórico. El arte existe en el interior de un «mundo del arte», que es conceptual e histórico al mismo tiempo.

Según esta concepción, podemos, a lo sumo, aspirar a una historia del arte entendida como una narración donde las obras de arte son el producto de una interacción entre prácticas artísticas y concepciones teóricas. En clave hegeliana, la historia del arte es, desde esta perspectiva, la historia de la relación causal entre concepciones y prácticas artísticas. Y una obra de arte será aquel objeto producido bajo una concep-

¹ A. Danto en *The Philosophical Disenfranchisement of Art* argumenta la interdependencia entre la práctica artística y la definición de arte que dicha práctica integra. Una de sus tesis básicas es que toda práctica artística implica una determinada concepción sobre qué sea el arte y dicha concepción –definición en un sentido muy amplio– afecta casualmente la producción de la obra. Una consecuencia de esta tesis es que no es posible dar una definición del arte válida para todas las obras, sino que arte será aquella producción históricamente determinada por una concepción, sea cual sea, de arte.

ción históricamente determinada sobre el arte, sea cual sea dicha concepción.

Esta idea de la relación causal entre concepciones históricamente desarrolladas y la producción de obras bajo el signo de las mismas articula la narración que A. Danto presenta en el ensayo *The philosophical disenfranchisement of art*²; allí Danto sostiene que el arte no puede ser definido de una manera ahistórica y que no es posible elaborar una teoría del arte al margen de cuáles hayan sido los conceptos que históricamente han determinado la producción artística. Lo importante no es correlacionar simplemente conceptos acerca de qué sea el arte con obras, sino reconocer el hecho de que tales conceptos han jugado algún papel en la producción de las mismas. Es decir, lo artístico se define no por las cualidades del objeto artístico o por la identificación de una experiencia estética o, como la teoría expresionista afirma, por ser manifestación del artista, sino porque forma parte de la historia de su producción que el artista tuviera un concepto acerca de lo que significa su gesto. La ventaja de este criterio es que las obras de arte lo son, en cada caso, no porque dispongamos de una definición válida para todas y cada una de ellas, sino porque el concepto bajo el que fueron creadas, sea cual sea, las convierte en obras de arte.

Lo definitivo no es que determinado objeto haya sido producido según una determinada concepción, sino según alguna históricamente determinada. Pertenecer a una narración, y no poseer alguna cualidad externa de «artisticidad» es lo que convierte a un objeto en artístico.

A cambio de una definición ahistórica del arte, tenemos una narración de prácticas y concepciones artísticas cuyo final coincide con las obras de M. Duchamp y A. Warhol. La fuente que ha proporcionado tales conceptos ha sido, según Danto, la filosofía. Tal vez, como dice el autor, porque ésta se ha construido a sí misma frente al arte definiéndolo como su enemigo: como aquel que no reproduce sino las apariencias. De modo que la filosofía se presenta, por el contrario, como el

² Danto, A., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Nueva York, Columbia University Press, 1986, pp. 63-80.

M.^a José Alcaraz León es especialista en Estética en el departamento de Filosofía de la Universidad de Murcia.

lugar donde la verdad aparece, se muestra. Solamente definiendo al arte como mimesis y negándole la posibilidad de ofrecer un lugar donde la verdad pueda aparecer, la filosofía garantiza que su dedicación a la verdad no pueda llevarse a cabo sino con los medios específicamente filosóficos. El concepto de arte es, entonces, el fruto de una estrategia por parte de la filosofía para legitimar su propia actividad situándolo fuera de su espacio.

El fin de la historia del arte coincidiría con las obras de Duchamp y Warhol porque en ellas el arte se hace autoconsciente al proporcionarse su propio concepto con medios artísticos. Con ellas acaba lo que Danto denomina la «desemancipación filosófica» del arte. Es decir, la dependencia de la práctica artística de los conceptos filosóficos que históricamente la han determinado. La trama de dependencia, que había permitido ordenar en una narración los productos artísticos, se deshace cuando el arte prescinde de la filosofía para establecer su terreno.

Desde Platón hasta Hegel y el marxismo el arte había dependido en su concepto de la definición filosófica vigente. Esta heteronomía es el hilo narrativo que permite constatar la continuidad entre diversas concepciones del arte: entendido como apariencia de la apariencia, como finalidad sin fin, como estadio del Espíritu Absoluto, o como ideología. Todas estas definiciones comparten el lugar de origen: la filosofía. Más aún, la autonomía de lo estético proclamada en el siglo XVIII era el fruto de una heteronomía filosófica que perpetuaba la relación entre filosofía y arte en la que la primera se definía a sí misma como el lugar de la verdad y al arte como lugar de lo bello. La historia del arte no es, en estos términos, sino la historia de la heteronomía filosófica. Por ello, cuando desde el arte se realiza una reflexión sobre lo artístico, la historia del arte, cuyo destino trágico estaba en manos de la filosofía, llega a su fin: el héroe paga con la muerte la osadía del conocimiento. La historia del arte, al estar fundada en su heteronomía filosófica, termina cuando toma en sus manos su propio destino y deja de ser el objeto construido desde la filosofía. El precio de esta emancipación es la esquizofrenia del sujeto: el arte sobre el concepto de arte.

Llegado su fin, la historia deja paso al pluralismo propio de un viaje donde el destino no está en manos de ningún oráculo. No teniendo que cumplir ninguna misión, el arte puede entregarse a la repetición de sí mismo o a la prolongación tentacular imprevisible: la pérdida de evidencia es el índice de su aparición.

Podemos seguir hablando de arte, de obras de arte, pero ya no podemos decir qué sea el arte. La trama de las definiciones se ha diluido

en la etapa posthistórica de la emancipación artística. Pero, si la práctica artística complica una determinada concepción o reflexión sobre qué significa realizar una obra de arte, la emancipación y el pluralismo conllevan la absoluta multiplicación de estas concepciones, aun en el seno de la producción de un solo artista.

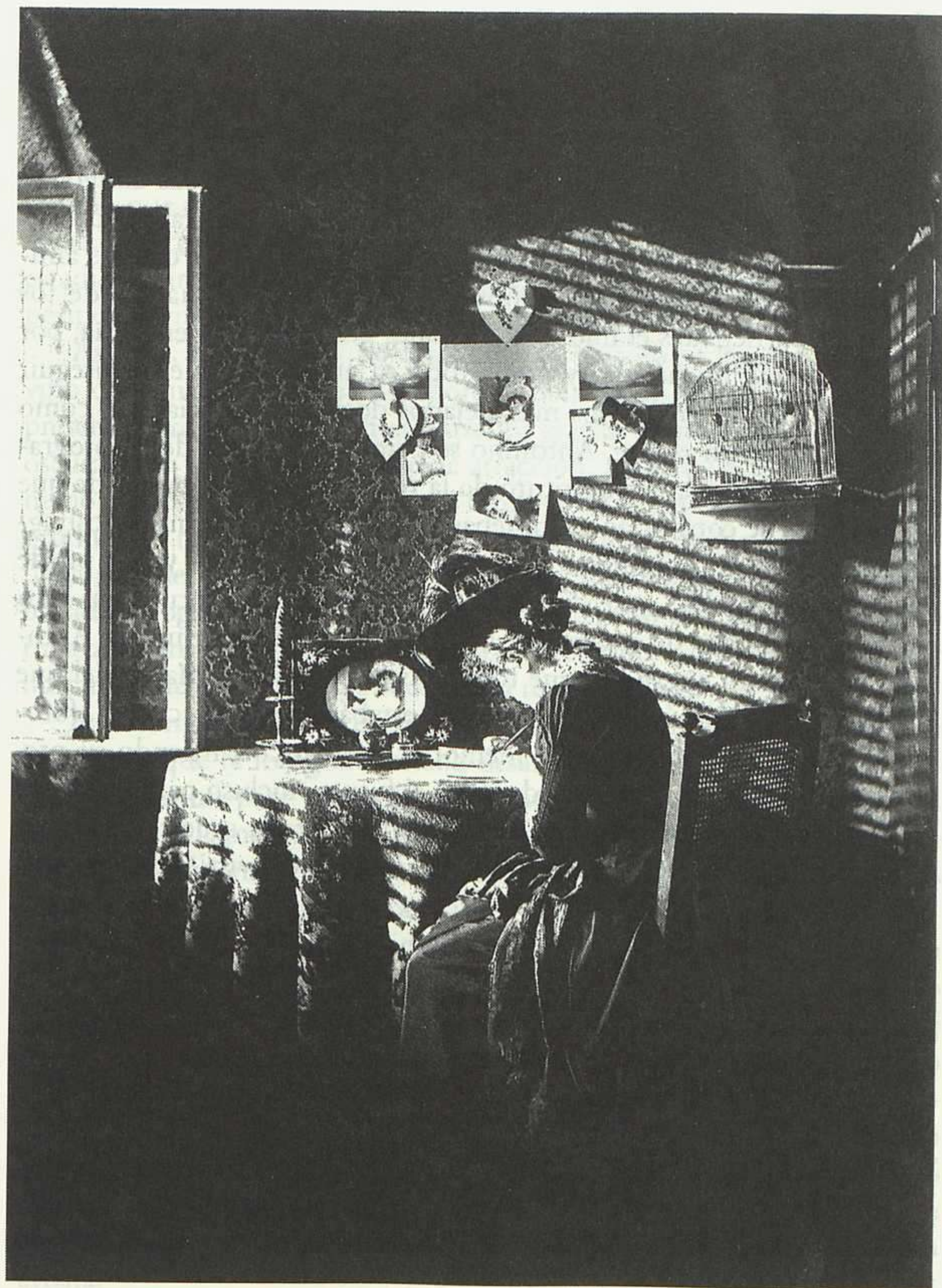
2

En la narración que A. Danto proporciona en *The philosophical disenfranchisement of art*, la historia del arte comienza con la definición platónica del arte como mimesis, como imitación de lo real. Desde ese momento, en el que Platón lo define como apariencia de la apariencia, su lugar está fuera de la *polis*. Ya que lo que puede proporcionarnos es, a lo sumo, espejismo, su legitimidad política se desmorona. Sin embargo, si nada puede el arte salvo mostrar fútiles sombras, si su poder no alcanza el ámbito de lo verificable, ¿de dónde procede, entonces, la amenaza que supone para la *polis*?

Resulta paradójico que se advierta del peligro que supone la actividad artística, cuando, al mismo tiempo, se la califica como inútil, es decir, como algo que no puede aspirar a competir con la filosofía y mostrar verdades, sino sólo reflejos. Puede engañarnos como las uvas de Zeuxis engañaron a los pájaros, pero, finalmente, no tiene sabor. Si el arte es ineficaz en este sentido, resulta difícil explicar cómo puede entonces poner en peligro las verdades necesarias para la vida en la *polis*, cómo puede competir con la filosofía si sólo es un espejo ciego. La filosofía destierra, así, al arte de la política; lugar al que sólo podrá aspirar, mientras siga vigente la definición mimética del arte, como propaganda.

Con la condena de Platón comenzó el sometimiento filosófico del arte. Cada artista interiorizó la definición mimética y se ató a las apariencias. Cuando rechazó aquella definición lo hizo en beneficio de alguna otra. Sin embargo, el arte parecía estar más relacionado con la vida de lo que la definición mimética pretende establecer, de ahí el peligro que Platón temía. Su poder no sólo permitía a los hombres conjurar lo ausente mediante representaciones, es decir, burlar al tiempo, sino que podía llegar a convertirse en presencia, como era el sueño de Pígalión³.

³ La concepción de la obra de arte que ilustra el mito de Pígalión encuentra una de sus expresiones modernas en la obra de E. H. Gombrich *Arte e Ilusión*, Gustavo Gili,



Stieglitz, *Sol y sombra*, Paula, Berlín, 1889.

Antonino Paraggi, protagonista de *La aventura de un fotógrafo*, de Italo Calvino⁴, sintió la vida amenazada, la espontaneidad del presente suplantada por la artificialidad de la pose, cuando entre sus amigos se extendió la dominical práctica de la fotografía. Pese a su trabajo de ejecutivo en una empresa, «su verdadera pasión era comentar con los amigos los acontecimientos pequeños y grandes, desentrañando de los embrollos particulares el hilo de las razones generales; era, en suma, por actitud mental, un filósofo y ponía todo su amor propio en conseguir explicarse incluso los hechos más alejados de su experiencia»⁵. Y, como Platón percibió en el arte, Antonino se percató del poder de la fotografía para proporcionar un sustituto de la realidad, hasta el punto de que las imágenes se convertían en pruebas visuales de un determinado fragmento de la vida, «adquieren la irrevocabilidad de lo que ya no puede ser puesto en duda»⁶, y se disputan su eficacia con los recuerdos. Pero en todo este poder de evocación, a veces incluso de sustitución, Antonino percibía un engaño al que todos sus amigos sucumbían y del que él aún era un superviviente. Sus amigos estaban, sin darse cuenta, fotografiándose para construir una memoria, estaban convirtiendo su presente en una imagen para recordarse en el futuro, incluso para que otros los recordasen; estaban, en realidad, posando para la muerte. En lugar de atrapar la vida, como ellos pensaban, estaban convirtiéndola en una

Barcelona, 1979. En esta obra se define la imagen artística como aquella que produce una determinada ilusión. Dicha ilusión se produce cuando el espectador de una imagen deja de percibir marcas de pintura sobre un lienzo, para reconocer objetos, eventos, etc. Pese a que el ejemplo pertenece al ámbito de la pintura, permite mostrar en qué consiste una definición del arte como ilusión. Por otro lado, Gombrich llama la atención sobre una función del arte previa a la creación de ilusión pero de la que ésta resulta vicaria. En el tercer capítulo de la obra citada, titulado «El poderío de Pigmalión», Gombrich se refiere a esa función del arte en los siguientes términos: «en efecto se refiere a una anterior y más importante función del arte, cuando el artista no aspiraba a obtener un “parecido” sino a rivalizar con la propia creación. (...) la creencia en el poderío del arte para crear, más que para retratar». *Op. cit.*, p. 94.

La concepción del arte como creación capaz de competir con la propia naturaleza, muestra este aspecto de lo artístico negado en la definición mimética. Mientras que según esta concepción arte y realidad se encuentran a un mismo nivel, en la definición mimética, el arte aparece siempre como un correlato de la realidad.

⁴ Italo Calvino, *Los amores difíciles*, pp. 69-82, Barcelona, Tusquets Ed., 1996.

⁵ *Ibid.*, nota 2, p. 69.

⁶ *Ibid.*, nota 2, p. 69.

escenificación de sí mismos para cuando ya no estuvieran. El impulso mimético obedece a deseos de permanencia, que parecen satisfechos en la representación ritual.

La conciencia de esta situación lo distanciaba de sus amigos, que con el tiempo se aficionaron cada vez más a la útil tarea fotográfica, al tiempo que otras diferencias surgían entre ellos: mientras sus amigos se casaban y comenzaban a tener hijos, Antonino seguía soltero. En este estadio, el arte todavía se mezcla con la vida, nos acompaña en nuestras peripecias vitales, y hasta favorece la sociabilidad.

Así que, no-casado y no-fotógrafo, el filósofo protagonista de Calvino condenaba a la fotografía porque no sólo usurpaba momentos del presente para que quedaran eternizados gracias al prodigio de la cámara oscura, sino que, con su poder de atracción, había en realidad transformado el presente mismo. Ya no se fotografía lo memorable, se posa para producir lo memorable: «el paso entre la realidad que ha de ser fotografiada porque nos parece bella y la realidad que nos parece bella porque ha sido fotografiada es brevísimo»⁷. El crimen del arte es doble: no sólo roba al tiempo presente su espontaneidad, sino que éste termina por imitar lo que el arte ya reconoce como representable.

A Antonino no le quedaba otra cosa que convencer a sus amigos de la ceguera que la fotografía estaba desarrollando en sus miradas mientras que, en un paso que sería fatal para él, se prestaba para pulsar el botón de las cámaras de los demás. Siempre ha de haber alguien que renuncie a salir en la foto para hacerla y Antonino renunció, al mismo tiempo, a la vida aunque fuera inauténtica. Lo cual no le impedía teorizar sobre la necrófila actividad a la que sus amigos entregaban su tiempo. «La vida que vivís para fotografiarla es ya desde el comienzo conmemoración de sí misma. Creer más verdadera la instantánea que el retrato con pose es un prejuicio...»⁸. Así pues, la actividad de Antonino consistía en algo más que en la mera producción de imágenes satisfaciendo quién sabe qué impulso vital. A Antonino le guiaba la reflexión filosófica; su intención excedía la de producir imágenes para el recuerdo o para la eternidad. No era ya un fotógrafo aficionado, era, a diferencia de sus amigos que le habían precedido en la actividad fotográfica, un artista.

Mientras exponía sus teorías sobre el significado del acto fotográfico, su dedo no dejaba de pulsar el botón que detenía de una vez y

⁷ *Ibid.*, nota 2, p. 72.

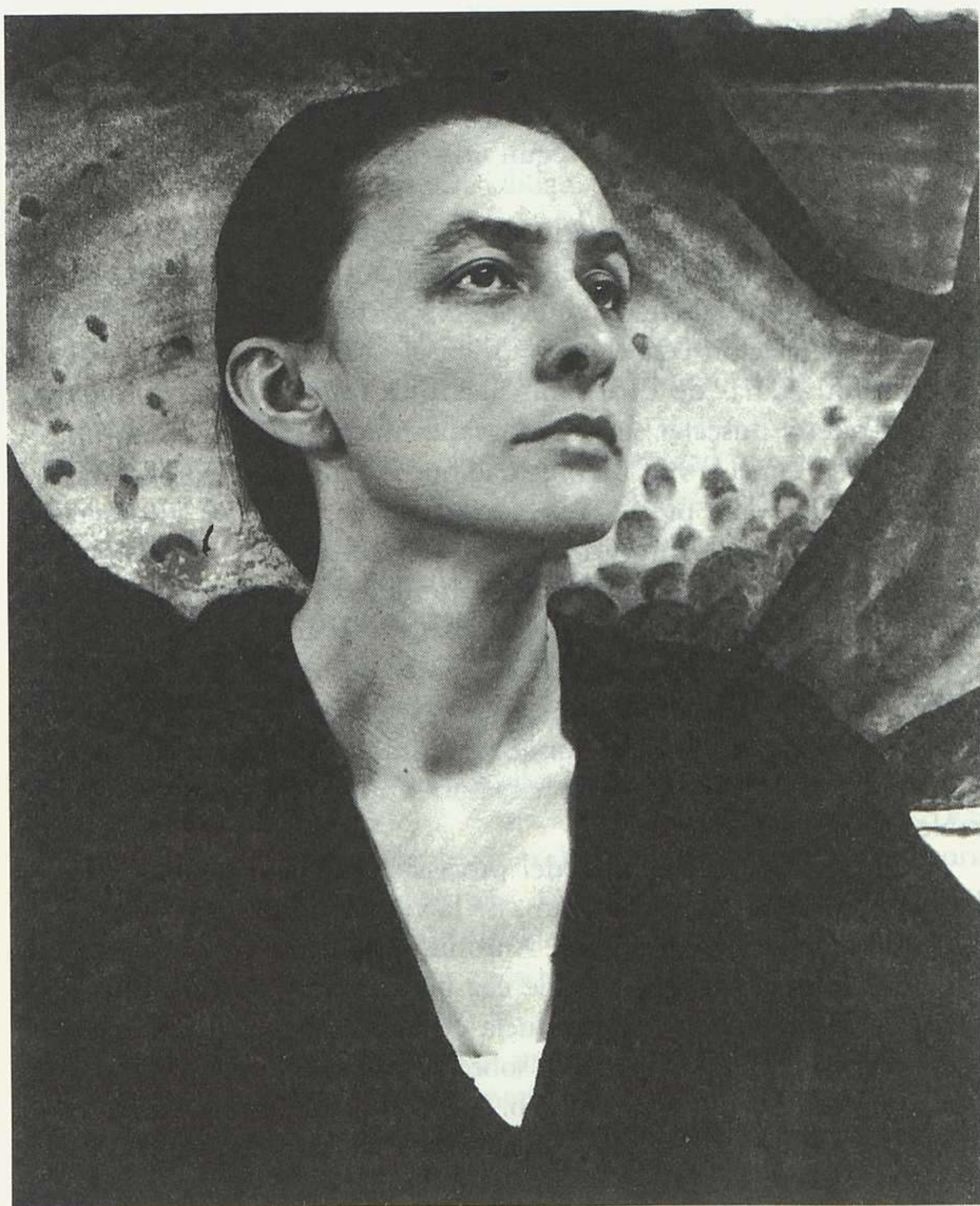
⁸ *Ibid.*, p. 73.

para siempre los gestos fugaces de sus amigos: «porque una vez que has empezado –predicaba– no hay razón alguna para detenerse»⁹. Esta vía conduce necesariamente a la locura, ya que genera un proceso de indagación y descubrimiento irrefrenable; no es sólo la realidad la que es seducida por el objetivo, también el ojo queda atrapado por la provisionalidad de los gestos, la hermosura, lo extraño, y trata de atraparlos continuamente: «basta empezar a decir de algo: “¡ah, qué bonito, habría que fotografiarlo!” y ya estás en el terreno del que piensa que todo lo que no se fotografía se pierde, es como si no hubiera existido y, por tanto, para vivir verdaderamente hay que fotografiar todo lo que se pueda, y para fotografiarlo todo es preciso: o bien vivir de la manera más fotografiable cada momento de la propia vida, o bien considerar fotografiable cada momento de la propia vida. La primera vía lleva a la estupidez, la segunda a la locura»¹⁰. Llegado a este punto, Antonino no tuvo elección y se entregó a la locura fotográfica, y no la tuvo porque una vez que había empezado a fotografiar se dio cuenta de que lo que antes consideraba absurdo e inútil porque robaba a la vida su espontaneidad ahora era precisamente la manera de vivirla. Cada fotografía se convertía en una elección y su vida en una vida para el arte. A la «cordura» del filósofo y, como ya sabemos, por su causa, le sucedía la «locura del artista».

En esta nueva etapa la heterónoma actividad de los aficionados a las imágenes era sustituida por un interés en la propia actividad que empezaba a emanciparse de los otros intereses vitales. Antonino compró algún material y montó un pequeño estudio donde recreaba todo tipo de atmósferas. Y este cambio en las condiciones técnicas de la actividad fotográfica supuso un cambio en las reflexiones del protagonista del cuento de Calvino. Este paso de la fotografía «del natural» al estudio estaba directamente relacionado con un creciente interés en las posibilidades de la fotografía en sí misma e implicaba un cambio en el concepto que hasta ahora Antonino había tenido de la actividad. La decisión de buscar un espacio donde construir las imágenes que habrían de ser fotografiadas cambiaba por completo el fin de la fotografía; la cámara ya no era el testigo mudo que atrapaba el instante fugaz extraído del *continuum* de la vida, sino la mirada para la que se construye el objeto. En el estudio los objetos no están sino para ser fotografiados, para convertirse en imagen. Si anteriormente cada fotografía era una

⁹ *Ibid.*, nota 2, p. 72.

¹⁰ *Ibid.*, p. 72.



Stieglitz, *Georgia O'Keeffe*, 1918.

elección entre los infinitos instantes fotografiables de la propia vida, ahora la elección se realizaba entre las múltiples fotografías posibles de un objeto singular. Cada objeto tendría su razón de ser para una mirada, en una composición, según una escena preparada de antemano, con sentido.

El objeto de estas imágenes era, previsiblemente, una mujer: Bice. Como La Fornarina para Rafael, O'Keeffe para Stieglitz, y tantas anónimas, una mujer se convierte en expresión de todo aquello que el artista persigue en relación con el mundo, en el objeto de su deseo. «Había muchas fotografías de Bice y muchas Bice imposibles de fotografiar, pero lo que él buscaba era la fotografía única que contuviera unas y otras»¹¹. Bice era, a la vez, un objeto al que la fotografía otorgaba valor y un objeto cuyo valor propio, único e inaccesible, se escapa al fotógrafo.

La reflexión de Antonino acerca de la fotografía acrecentaba su ansiedad por sus posibilidades y sus límites. Cada nueva posibilidad contenía un repertorio de imposibilidades acechando el fracaso y cada innovación resumía en su aparición cientos de nuevos problemas. Era, en suma, una frenética lucha en la que el enemigo estaba justamente en medio de lo que se atacaba. Aunque Antonino sustituyera los objetos y las condiciones de la fotografía había un sentido de parcialidad insuperable en cada nuevo intento.

Consciente de los límites del procedimiento, de la insuperable y brusca transición del movimiento, de la vida, a la parálisis melancólica del gesto atrapado furtivamente, Antonino concedió la palabra a la historia de la fotografía; quizá desde ella podría ahora poner límites a las infinitas posibilidades. Se introducía en una nueva etapa en la que el arte no era ya sobre la vida, sino sobre el propio arte. Una vez más sus ideas guiaban su comportamiento. Sus fotografías no tratarían ya de evitar la evidente artificialidad de la atmósfera creada en pos de la fidelidad a los objetos, más bien, al contrario, harían de dicha atmósfera, históricamente construida, el tema de sus imágenes. Retomando la tradición de la fotografía, repitiendo sus modelos, sus prototipos, Antonino se identificaba con los temas y la manera en la que eran fotografiados. No sólo para imitar o repetir las fotografías que ya estaban hechas, sino para reconocer en la historia de la fotografía las claves que la hicieran más comprensible. Según su idea, sólo mostrando la artificialidad retratada aparecería la espontaneidad de la actividad fotográfica. Cuanto

¹¹ *Ibid.*, nota 2, pp. 75-76.

más artificial sea la manera en que se nos presenta el objeto, su construcción en la fotografía, más verídico será el acto que lo atrapa. Sólo la fotografía que se presente como creadora de artificialidad resultará verdadera, no por lo que nos muestre, sino por atreverse a mostrarse a sí misma como producto de la artificialidad.

La fotografía juega con el dilema del mentiroso: afirma su propia falsedad, mostrando de manera verdadera los productos de su artificio. Tal vez, diciéndonos algo de sí misma nos acerquemos más a las posibilidades que nos ofrece. Bice, el objeto de su amor y de su fotografía, sería a partir de entonces: Bice-jugando-al-tenis-con-expresión-de-postal-sentimental, por ejemplo. Y así fue. «La máscara, por ser ante todo un producto social, histórico, contiene más verdad que cualquier imagen que pretenda ser “verdadera”»¹². Recuperando la retórica que la historia de la fotografía había construido, Antonino recuperaba los motivos y las poses. Esta identificación con la tradición original, paradójicamente, dos movimientos opuestos. Reconociendo la fuente de la que procede, se aproxima a los precedentes, se identifica con el repertorio y los medios que históricamente constituyen la práctica fotográfica; su actividad, como la de aquéllos, sólo puede producir máscaras. Pero, por otra parte, reconocer esta tradición, citándola, es, al mismo tiempo, distanciarse de ella, proponerse, como algo nuevo, algo que sólo se liga a los antecedentes para adquirir identidad propia; al señalar la historia de la fotografía se distingue de ella. Convertir a la propia historia en algo que se muestra es, en algún sentido, estar fuera de ella.

Muchas obras de arte se han construido precisamente citando la tradición a la que pertenecen para criticarla, transformarla, reiniciarla... y presentarse a sí mismas como algo nuevo. Pero la historia entre Antonino y la fotografía no podía detenerse en esta incursión por las imágenes históricamente afianzadas. Su objetivo tendía siempre a trascender un más allá, fijando el límite necesariamente en la última fotografía. Concentró sus esfuerzos en Bice; fotografiada en todas sus circunstancias, Bice se convirtió en el elemento necesario al otro lado del objetivo. Solamente concentrándose en un objeto podría Antonino desarrollar *ad infinitum* todas y cada una de las posibilidades de la imagen fotográfica. El interés no era tanto el objeto como las innumerables, y todas diferentes, reproducciones del mismo. Un interés que trataba de explorar los medios con los que la fotografía cuenta para describir, representar,

¹² *Ibid.*, nota 2, p. 76.

captar, restaurar o presentar un mismo objeto, que podría ser éste como cualquier otro. El resultado sería una fotografía que explora sus propios medios, que experimenta su capacidad para transformar el objeto, que trata de construir una realidad como conjunción de imágenes, que intenta poseer el objeto arrebatándole el tiempo pero concediéndole una simultánea variedad. «La fotografía tiene un sentido únicamente si se agotan todas las imágenes posibles»¹³. Es decir, si despliega todos los medios de los que dispone, haciendo del tema sólo un pretexto.

Este nuevo fin se convirtió en la razón de ser de la actividad a la que Antonino, cámara en mano, se entregó; dispuesto a agotar, no sólo todas las imágenes posibles hasta la fragmentación, los escorzos y los montajes, sino incluso la paciencia de la pobre Bice. Una vez más este método estaba sujeto, desde el inicio, al agotamiento. Bice se marchó y Antonino, fiel a su propósito, retrató otro aspecto de su amada: su ausencia. Esta imagen sin objeto, en la que Antonino creía retratar el vacío que su amada había dejado, era la fotografía del último aspecto del objeto que se había propuesto desquiciar fotográficamente. Cuando el objeto se ha convertido en una sucesión de fotografías ya sólo queda retratar su ausencia para cerrar el círculo obsesivo.

Esta era la última imagen de otra etapa agotada; con la prueba de la ausencia de Bice, Antonino construyó una pasarela hacia una nueva concepción de la fotografía. Esta vez, cuando el objeto ha terminado por engullir todas las posibles imágenes, Antonino descubre que la fotografía puede retratar lo que está detrás del objetivo, es decir, a él mismo; lo que ahora fotografía no es sólo lo que tiene ante sí, sino la fotografía de su soledad, su desesperación, la fotografía del desasosiego. Los objetos que le rodean son el escenario de su melancolía, de la historia que lo ha llevado a un estado fotográficamente acabado. Su estudio se ha transformado en un telón de ruinas donde reflejar la impotencia y, como en un gesto entre la autocompasión y la ironía, fotografiarla. Los negativos, las fotografías, las pruebas, son las huellas que Antonino retrata como los signos de un recorrido que vuelve, finalmente, sobre sí mismo.

Esta melancolía dio paso sin solución de continuidad a la fotografía de la fotografía cuando, tras reunir algunos recortes de periódico donde las masas retratadas por los reporteros gráficos se superponían a las ausencias de Bice, la cámara, como si retratara su propia razón de ser,

¹³ *Ibid.*, nota 2, p. 80.

disparó contra un montón de fotografías. Antonino «comprendió que fotografiar fotografías era el único camino que le quedaba, más aún, el verdadero camino que oscuramente había buscado hasta entonces»¹⁴.

El final de Antonino estaba marcado por la necesidad; su talante filosófico, desde su rechazo a la fotografía, había desembocado en un arte que convertía en objeto su propia muerte. Un arte que había superado el pronóstico hegeliano cumpliéndolo, realizando una hegelianada aún mayor. La fotografía de la ruina de la fotografía era el último escalón en la autoconciencia del arte y de su fin. En esta circunstancia, el gesto de Antonino es final, aunque infinitamente repetible. Detrás de esta fotografía no hay lugar para una reflexión ulterior que permita al arte desarrollar una nueva vía, un concepto fértil. Antonino ha llegado, a pesar suyo, al final que desde el inicio estaba buscando, aunque este final sea, irremediabilmente, la fotografía de una tragedia.

4

En su filosofía del arte, Danto narra una historia paralela a esta biografía artístico-intelectual de Antonino. Las concepciones acerca de qué sea el arte forman el relato de un arte cuya biografía ha estado íntimamente ligada a la filosofía; de ella provenían los conceptos con los que ha sido pensado y producido el mundo de los objetos artísticos. Desde Platón, cuya definición del arte como mimesis proporciona ya el argumento para su condena, hasta Hegel que, tras considerar al arte como un episodio en la carrera del Espíritu Absoluto, sentencia la muerte de un arte incapaz de proporcionar aquello que sólo puede alcanzar la filosofía, Danto hila cada uno de los episodios de la historia del arte bajo las definiciones que la filosofía, principalmente, ha proporcionado. Pero como la última obra de Antonino, la historia del arte termina cuando el arte se toma a sí mismo como objeto y reflexiona sobre la cuestión de qué sea el arte con medios estrictamente artísticos. Como la última fotografía de Antonino, el arte pone punto y final a su historia en el momento en el que trata de verse a través de su propia lente y no a través de la filosofía. Paradójicamente, el arte se pregunta por sus medios y sus objetos tomándose él mismo como objeto y tratando de resolver las preguntas en el terreno de lo artístico, es decir, a través de medios espe-

¹⁴ *Ibid.*, nota 2, p. 82.

cíficamente artísticos y no filosóficos. Así es como el arte clausura una historia cuyo eje narrativo consistía en su dependencia con respecto a la filosofía y alcanza su libertad y autonomía cuando no requiere de un concepto que determine cuál sea su esencia. Sólo cuando el arte depende de la filosofía tiene una historia, sólo cuando el arte no es libre hay una historia que narra los episodios de esa necesidad artística. No hay narración sin necesidad. Del mismo modo, una vez que el arte se emancipa de la filosofía y alcanza su autonomía, su libertad, ya no puede ser narrada una historia que tenga el sentido unitario que proporciona la necesidad. Después de este triunfo la historia del arte no tiene un lugar desde el que organizar el sentido de la narración porque la libertad no tiene historia. El último capítulo de esta historia es la fotografía de Antonino, su extenuante certeza de que no había aún otra posibilidad por explorar que aquella en la que el medio y el objeto coinciden.

Frente al trágico final de la narración de Calvino, Danto identifica el momento en el que el arte, asumiendo el papel que históricamente había desempeñado la filosofía, se da a sí mismo su propio concepto. Sucede en obras como *El Erizo* de M. Duchamp o las *Brillo Boxes* de A. Warhol: después narra la historia de este momento posthistórico al que el arte ha llegado. Su epílogo lleva el sello de la pluralidad como signo de una libertad a la que el arte, tras su emancipación de la filosofía, finalmente ha llegado. Tras cumplir la profecía hegeliana el mundo del arte es como la sociedad sin clases que Marx predecía y que Danto recupera como metáfora para describir la etapa posthistórica del arte. Suprimida la necesidad artística, el estilo, cuyo sentido reposaba en un concepto de verdad artística, deja de ser una apuesta única. El artista posthistórico puede ser «un pintor abstracto por la mañana, un expressionista por la tarde, un fotorrealista por la noche –y escribir crítica del arte después de cenar»¹⁵. El Pluralismo, como Danto denomina al período posthistórico del arte contemporáneo, es el epílogo de la muerte del arte que Hegel pronosticó: un estadio último de felicidad donde cualquier opción artística es tan válida como cualquier otra desde el momento en el que la actividad artística no requiere un concepto que determine su esencia.

El personaje de Italo Calvino fotografió las fotografías que habían formado la historia de una evolución: unas eran fruto del rechazo a los convencionalismos fotográficos, otras tomaban como tema los estereo-

¹⁵ *Ibid.*, nota 1, p. 92.

tipos y se convertían en conmemoración de un hurto legitimado, otras componían el diario visual de una historia de amor, otras el diario y el delirio del desamor, muchas eran fracasos y todas ellas insuficientes. Con los trozos de esta historia Antonino fotografió la última de las posibilidades; Calvino pone el punto final. No hay aquí epílogo para la felicidad, el generoso optimismo donde todas las posibilidades cohabitan pacíficamente. La historia de Antonino termina justamente donde termina la historia del arte, en el momento de la autoconciencia cuando los medios artísticos son a la vez medio y tema, y el arte sólo puede reflexionar sobre sí mismo, preguntarse por su esencia. El precio de la desemancipación tal vez sea renunciar a un criterio para identificar qué sea el arte y cuál sea su valor. Para Danto, esta consecuencia, lejos de suponer un inconveniente, implica una condición de la posthistoria: el pluralismo. Sin embargo, una historia donde todos los finales pueden darse simultáneamente ha de sacrificar al argumento y su necesidad, y ha de renunciar a los caracteres de los personajes, y la racionalidad de su acción. Antonino no podía alcanzar el estadio del pluralismo propio de la emancipación sin multiplicar los finales y renunciar a su propio personaje; pero la historia, dice Danto, finaliza con la autoconciencia del arte, la libertad posthistórica escapa a la narración. El pluralismo fragmenta la narración, agota una de las condiciones de la narración, de la historia: la necesidad.

El pluralismo olímpico de Danto contrasta con la tragedia de Antonino. Entre la consumación del arte por sí mismo y la prodigalidad posthistórica, sigue hablando del arte la filosofía.