

HEGEL, DANTO Y LA TESIS DEL FINAL DEL ARTE

DAVID SOBREVILLA

Introducción

Un tema fundamental de la estética y de la filosofía hegeliana es el del final del arte, tema que ha sido objeto de una amplia discusión en el siglo XX, y que ha sido retomado con insistencia en los últimos veinte años por Arthur C. Danto.

En este trabajo queremos: (1) reconstruir los lineamientos del planteamiento hegeliano sobre el final del arte, (2) reconstruir asimismo el planteamiento de Danto sobre el mismo tema, y (3) establecer las semejanzas, diferencias y premisas comunes entre ambas propuestas. Finalmente (4) extraeremos nuestras conclusiones acerca de lo que estos autores entienden por el final del arte y cuáles son las limitaciones y aceptabilidad de su tesis.

1. La tesis de Hegel sobre el final del arte

En realidad no existe ninguna frase de la *Estética* hegeliana que se refiera al final del arte. Como se sabe fue Gustav Heinrich Hotho quien primero publicó en 1835 el texto de las lecciones que Hegel dictara sobre estética. Cinco años antes Christian Hermann Weisse había publicado en su *System der Ästhetik als Wissenschaft der Idee der Schönheit. Erster Teil* (Leipzig, 1830) una polémica nota en la que advertía que los discípulos de Hegel habían comenzado a hablar incorrectamente de que el arte estaba siendo absorbido por la filosofía, sosteniendo además que en efecto se notaba un declinar del arte alemán. En una reseña de la estética hegeliana publicada en 1838, Weisse volvió a la carga manifestando que los discípulos de Hegel tenían la tendencia a hablar del

final del arte, pero que esta opinión difícilmente podía atribuirse al gran filósofo alemán¹.

Y sin embargo se puede reconstruir esta tesis a partir de una serie de puntos de vista y proposiciones de Hegel que se encuentran en la *Estética*. En cualquier caso, desde principios del siglo XX, aproximadamente, esta tesis ha sido sometida a una viva discusión por los intérpretes de Hegel. Según Stephen Bungay podemos agrupar en tres orientaciones las interpretaciones que se ha ofrecido sobre la tesis del final del arte:

1) La tesis del 'elogio fúnebre' del arte

Esta interpretación fue sostenida por primera vez por Benedetto Croce en su *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general* (1902). Según Croce dado que Hegel acentúa más que sus predecesores el carácter *cognoscitivo* del arte se topa con una dificultad, de la que los otros se alejan cómodamente. Colocado el arte en la esfera del Espíritu Absoluto, en compañía de la religión y la filosofía, no puede sostenerse junto a compañeros tan poderosos e invasores. De allí que la estética de Hegel constituya un elogio fúnebre del arte: "pasa revista a las sucesivas formas artísticas, nos muestra sus grados progresivos de consunción interna, y los arregla en el sepulcro, con el epígrafe escrito encima por la Filosofía. El romanticismo y el idealismo habían colocado el arte tan en alto, tan en las nubes, que debía terminar por necesidad con el apercibirse, de que, tan en alto no servía para nada" (*Estética*. Madrid: Beltrán, 1926: 329).

2) Visiones e ilusiones del planteamiento hegeliano del arte e intentos de salvarlo

Autores como Anthanas Stoikov y Christoph Helferich sostienen que, pese a las constricciones que le imponía su sistema, Hegel tuvo algunas profundas intuiciones sobre el arte. Stoikov elogia en este sentido su visión de Shakespeare y de la pintura doméstica de los Países Bajos; y Helferich afirma que, no obstante que Hegel creía que el arte sólo puede expresar la verdad de una época, advierte que lo que en efecto sucede es que se ha alterado su relación con la realidad. Karsten Harries afirma de su lado que hay que trascender la visión hegeliana y occidental del arte, aun-

¹ Tomo la referencia a Weisse de Stephen Bungay, *Beauty and Truth. A Study of Hegel's Aesthetics* (Oxford: Oxford University Press, 1984: 71).

que señala que en sus propios términos Hegel tenía razón con respecto al arte. Por su parte, otros autores como Jörn Rüsen y Willi Oelmüller tratan de salvar algunas visiones hegelianas sobre el arte empleándolas como un trampolín para ensayar sus propias tesis. Para ambos Hegel habría visto por ejemplo con toda claridad que el arte se ha vuelto autónomo en el mundo moderno.

3) La tesis de que el arte pertenece al pasado como una predicción sobre su futuro

Finalmente Bungay cree que el grupo más numeroso de intérpretes de Hegel es el de quienes leen su doctrina de que el arte es en un cierto sentido una cosa del pasado como una predicción sobre su futuro, refiriéndose habitualmente al desarrollo del arte desde la muerte del filósofo como dándole razón. Bungay sintetiza de la siguiente manera la visión de estos intérpretes: Walter Bröcker afirma que el arte se ha convertido en algo subjetivo. H.-G. Gadamer sostiene que el arte ha dejado de ser una manifestación de lo divino transformándose en un "arte guiado por la reflexión". E. Heller señala que la historia del arte muestra que él está comprometido con un "viaje a la interioridad": el arte moderno presentaría la intimidad. D. Henrich indica que no hay más una utopía del arte; que el arte se ha convertido en reflexivo y que tiene la libertad de emplear todas las formas históricas y se ha vuelto parcial. A. Hofstädter sostiene polémicamente que el arte moderno muestra su propia falsedad destruyendo la belleza por medio de la belleza. D. Jähnig afirma que el arte no sigue reflejando los intereses más altos del espíritu. Para H. Kuhn el arte no sigue siendo religioso y el artista se ha desarraigado. Según J. Patocka la práctica del arte se ha convertido en una especialidad. F.D. Wagner encuentra que el arte muestra una pérdida de sustancia, que ha aumentado en subjetividad y que en él es cada vez más importante la técnica. Y para R. Wiehl el interés en el arte no sigue siendo religioso sino filosófico (Bungay, Op. cit.: 72-74).

Tenemos la impresión de que estas tres líneas interpretativas de la tesis hegeliana no son contradictorias, sobre todo la primera y la tercera, sino que, antes bien, se apoyan mutuamente. En efecto, como vio bien Croce fue la visión que se hizo Hegel del arte la que lo llevó a entonar un lamento fúnebre en torno a él en su *Estética*, visión que tenía que llevar a considerarlo como algo perteneciente al pasado y a predecir correspondientemente su futuro. Esto no significa por cierto que en el planteamiento de Hegel sobre el arte no existan algunas profundas visiones, y

tampoco que el gran filósofo hubiera pensado que no se seguiría haciendo arte: se lo continuaría practicando sin duda, pero sin que correspondiera a los intereses más altos del espíritu, como escribe Dieter Jähnig. Y esta situación no equivalía para Hegel a una manifestación de decadencia, sino a que mientras “el arte se ha convertido desde el punto de vista de su determinación más alta en una cosa del pasado; el espíritu del mundo, el principio de la historia, se encuentra al mismo tiempo en trance de satisfacer su determinación máxima. Y es que Hegel era de la convicción de que no sólo la ‘filosofía’ (como un campo especial), sino aquello que él denominaba el curso de la historia universal simplemente se perfecciona en la época moderna (D. Jähnig, “Hegel und die These vom Verlust der Mitte”, en: *Spengler-Studien. Festgabe für Manfred Schröter zum 85. Geburtstag*. Munich, 1965: 152).

No siempre pensó Hegel que el arte estaba condenado a este destino de ser una cosa del pasado. Por el contrario, en el “Primer programa de un sistema del Idealismo Alemán” (invierno de 1796/97) que se le atribuye, la belleza aparecía siendo la idea que unifica a todas las otras ideas, por lo que el programa sostenía que el filósofo tenía que poseer tanta fuerza estética como el poeta, y asignaba a la poesía una dignidad superior designándola como maestra de la humanidad (V. el “Programa”, en: G.W.F. Hegel, *Escritos de Juventud*. México: FCE, 1978: 219-220). Pero desde fines de su época de Frankfurt -Hegel vivió allí hasta 1801- se produce en su visión un cambio ocasionado por su discusión con la concepción del arte como órgano de la filosofía que F.W.J. Schelling había desarrollado en su *Sistema de Idealismo Trascendental* (1800). A. Gethmann-Siefert lo expresa así:

Los puntos de vista que Hegel expone hacia el final de su época francfurtiana como crítica contra su concepción anterior, los sigue desarrollando en sus primeros textos impresos, en las lecciones y reflexiones que surgen en Jena bajo el influjo de SCHELLING. En el sitio histórico asignado al arte entra ahora la función de un sistema de filosofía, de una totalidad del saber asegurado. La tarea de este sistema la perfila Hegel en principio recurriendo a la determinación del “ideal”, tanto de la mitología como del arte, pues el desarrollo de ambas pasa por ser la culminación de la filosofía. Sólo en la *Filosofía Real* (1805-1806) desarrolla Hegel una concepción que renuncia a la determinación schellingiana del arte como órgano de la filosofía. En el bosquejo de la estética no se concreta más la idea de un sistema de filosofía con una alusión a la función del arte que había sido desarrollada en el “Programa de un sistema del Idealismo Alemán”, sino que al arte se le asigna sólo un significa-

do histórico en el contexto del sistema de la filosofía. Con ello encuentra su final la integración de la historia (*Historie*) en la concepción filosófica de la Historia (*philosophische Geschichtskonzeption*) que Hegel desarrolló a tientas hacia el final de la época de Frankfurt. (A. Gethmann-Siefert, *Die Funktion der Kunst in der Geschichte*. Bonn: Bouvier, 1984 [Beiheft 25 de los *Hegel-Studien*]: 163-164)

Dentro de este sistema de filosofía al arte pierde en importancia, aunque conserve parte de su significado. Las principales modificaciones que se operan son tres según la misma A. Gethmann-Siefert:

Primero, Hegel no sigue interpretando la función del arte en la cultura griega en el sentido de su anterior proyecto utópico, sino en el sentido de un análisis filosófico de la historia. Con ello cambia la interpretación de la relación entre la antigüedad y la actualidad y, en consecuencia, *segundo*, su caracterización del arte del Medioevo hasta el presente. También aquí entra en lugar de la prueba de en qué medida un tal arte podrá ser un arte futuro la ponderación de la función cultural del arte bajo las condiciones del Cristianismo. Y ya que el Cristianismo no pasa por ser la única religión imperante sino la religión adecuada a la razón, pierde el arte su tarea. El se entrega a una religión existente y no actúa fundando una nueva religión. *Tercero*, con ello se decide la pregunta de cómo pueda verse un arte del presente, de cómo se pueda representar su función y con ello su esencia de una manera filosófica. Con respecto a esta pregunta Hegel discute con la tesis de SCHELLING de que se pueda construir la figura de un arte del futuro de manera filosófica. (Id.: 190)

La visión hegeliana del puesto del arte dentro del sistema determina su concepción de la *Estética*. Su tema es conocidamente lo bello, con más precisión el arte, y su campo el arte bello, con lo que se excluye de la estética lo bello natural. Al tratar de lo bello artístico sostiene Hegel que el arte es un producto del espíritu, pero hecho por el hombre. Surge de un impulso superior y llena necesidades más elevadas que las del capricho o el azar. A este arte lo llamamos *servil* y al que llena las necesidades del espíritu *arte libre*.

En la *Enciclopedia* el arte es tratado en la tercera parte que se refiere a la “Filosofía del Espíritu”, donde está colocado en la parte final que trata del Espíritu Absoluto. El arte es una manifestación del Espíritu Absoluto, al igual que la religión o la filosofía. Es una manera de expresar lo divino y de llevar a la conciencia los más profundos intereses del ser humano, las verdades más comprensivas del espíritu. Lo que esto implica es que el arte es autónomo e irreductible a las otras formas de manifestación de lo Absoluto como la religión o la filosofía; y que un arte que no cumpla con la tarea de manifestar lo Absoluto es un arte deficiente.

Pero aunque el contenido del arte es el mismo que el de la religión o la filosofía: lo Absoluto, representa una forma inferior. En principio porque el arte recurre a un medio de conocimiento inferior: la intuición sensible (*Anschauung*) en tanto que la religión y la filosofía acuden a medios superiores como son la representación (*Vorstellung*) y el pensar puro (*Denken*), y luego por una razón más radical: porque en el fondo él es "inadecuado" (*unangemessen*) como forma de manifestación del espíritu.

Y sin embargo el arte tiene la capacidad de mediar entre el espíritu y la naturaleza. Ello sucede por medio del proceso al que Hegel denomina de la *idealización*, que es un proceso de *reconciliación* entre lo sensible y lo espiritual. Idealización y reconciliación dicen lo mismo, pero desde distintas perspectivas: la primera se refiere a la capacidad que tiene la idea de penetrar en lo sensible, y la segunda al proceso de mediación entre lo sensible y lo espiritual. El arte es, como Hegel define, "el esplendor sensible de la idea" (*Ästhetik*. Frankfurt: Europäische Verlagsanstalt, s.f.; I, 117)².

Por otro lado, el arte media entre el hombre y lo divino. Esto sucede porque coloca a lo divino en el centro de las figuraciones (*Darstellungen*). En sí mismo lo divino es universal y unitario y no se presta a ser representado; pero, en cuanto determinado, se libera de la abstracción y se presta a ser configurado y a la intuición concreta.

Según las relaciones existentes entre el contenido y la figura o forma, resultan tres escalones en el desarrollo de lo ideal: primero, la forma simbólica del arte, en la cual "la idea abstracta tiene...en su figura fuera de sí el material natural, del cual sólo procede el configurar y al que aparece unido" (*Ästhetik*, I, 83). Este escalón es el del panteísmo artístico del Oriente, que sufre de una doble carencia: de la abstracción de la idea y, a consecuencia de ello, de la inadecuación entre el significado y la figura. Segundo, la forma clásica del arte, en la cual el contenido se transforma en una idea concreta y de esta manera logra la congruencia perfecta con la forma. La figura es aquí el cuerpo humano liberado de la menesterosidad de lo sensible y de la finitud accidental de la apariencia. Este escalón es el del arte griego. Finalmente, la forma romántica del arte, la cual "vuelve a cancelar la unificación lograda de la idea y su realidad y se retrae a sí misma, aunque de una manera más elevada, en la diferencia y oposi-

² V. sobre el concepto hegeliano del arte el notable libro de Carla Cordua, *Idea y figura*. Puerto Rico: Editorial Universitaria, 1979.

ción entre ambos lados, que en el arte simbólico había permanecido insuperada" (*Ästhetik*, I, 85). Un nuevo contenido aportado por el Cristianismo ha llegado y trasciende la forma clásica. El ánimo (*Gemüt*) es aquí la espiritualidad y constituye un mundo interno, que forma el contenido del romanticismo.

A este desarrollo corresponde el sistema de las artes particulares. La arquitectura es el arte de la exterioridad y en cuanto tal constituye el tipo fundamental de la forma simbólica del arte. La escultura es el arte de la objetividad y forma el tipo fundamental de la forma clásica del arte. Y la pintura, la música y la poesía se adecuan a la forma de figuración del romanticismo constituyendo el arte subjetivo (*Ästhetik*, I, 88 ss.).

La posibilidad máxima del arte se da según el Hegel de la *Estética* con el arte griego donde se presenta como dijimos una correspondencia perfecta entre el significado y la figura. En cambio, en el arte simbólico la idea se muestra como insuficientemente determinada y, por ello, como demasiado abstracta expresándose en una forma simbólica. Por el contrario, en el arte romántico la unidad que se había logrado en el arte clásico vuelve a quebrarse debido a que la idea alcanza una determinación muy alta que ya no puede configurarse en lo sensible. De allí que la idea exija manifestarse en una forma totalmente distinta como en la religión y sobre todo en la filosofía. Y de allí que Hegel escriba textos como los siguientes sobre el presente y el porvenir del arte:

En todas estas relaciones el arte es y permanece, para nosotros, según el aspecto de su determinación superior, como algo que pertenece al pasado. Por lo cual ha perdido para nosotros también la auténtica verdad y la vitalidad, y ha sido relegado más en nuestra *representación*, de modo que no mantiene en la realidad su anterior necesidad ni ocupa su elevado puesto. (*Ästhetik*, I, 22)

Se puede probablemente esperar que el arte se eleve siempre más y que se perfeccione, pero su forma ha dejado de ser la necesidad suprema del espíritu. Podemos hallar insuperables las imágenes de los dioses griegos y ver representados digna y cabadamente a Dios padre, a Cristo y a María. Sin embargo, esto no ayuda tampoco para hacernos doblar nuestras rodillas. (*Ästhetik*, I, 110)

2. La tesis de Danto sobre el final del arte

Arthur C. Danto ha proseguido el tópico hegeliano que acabamos de examinar en su ensayo "La muerte del arte" (1984), que incluyó en su se-

minal libro *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (1986). Este libro desarrolla a su vez una serie de temas e ideas que Danto había propuesto en su importante libro anterior *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art* (1981). Aquí presentó el autor su famosa definición del arte según la cual la interpretación de un objeto da lugar a una obra de arte. Formalmente: $I(o) = O.A.$, donde I es la interpretación, o es el objeto y $O.A.$ es la obra de arte (*The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge [Mass.]: Harvard University Press, 1981: 125. Hay traducción española: *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós, 2002: 184). La interpretación sería la función que transforma un objeto en una obra de arte, lo que explica el título del libro. Una interpretación es una "relación": un producto relacional. Esta definición permite solucionar el problema de distinguir entre dos entes al parecer indiscernibles: así por ej. entre un urinario normal y el *ready-made* al que Duchamp bautizó en 1917 como "Fontana" declarándolo una obra de arte, o entre una "Brillo Box" común y corriente y aquellas a las que Andy Warhol expuso en una galería neoyorkina en 1964. Danto introducía en la interpretación el factor histórico indicando que si algo es arte o no depende del contexto histórico y de las teorías que se encuentren por detrás: los interpretaciones son productos de una acción intencional y su contenido está históricamente determinado: no todo es posible en todo momento como sostenía H. Wölflin. Ni el artista podría crear una obra de arte ni la audiencia podría descifrarla sin el marco conceptual constituido por las teorías del caso. En este sentido las circunstancias históricas de una obra de arte son por ello constitutivas del *status* artístico.

Danto desarrolló aún más estas propuestas en el ensayo de 1984 que da título a su libro de 1986 *The Philosophical Disenfranchisement of Art*.³ Aquí ha explicado cómo Platón llevó a cabo lo que el autor denomina "la des emancipación filosófica del arte", y cómo a este respecto su testamento sólo ha sufrido el añadido de algunos codicilos por parte de la tradición filosófica posterior. El ataque platónico al arte tuvo lugar en dos fases. En la primera identificó al arte con el reino de las apariencias, de los reflejos y de las sombras, pero declarando al mismo tiempo que podía ser altamente peligroso. Y la segunda fase consistió en el esfuerzo por racionalizar el arte tanto como fuera posible colonizando así el dominio de lo irracional y de los sentimientos, con lo que el filósofo des-

³ "The Philosophical Disenfranchisement of Art", en: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. Nueva York: Columbia University Press, 1986: 1-21.

plazaba al artista. Esta tarea la encontraría cumplida asimismo por Hegel como veremos.

En su ensayo "El final del arte"⁴ Danto comienza por sostener que hay ciertas visiones filosóficas de la historia que permiten o incluso demandan una especulación sobre el futuro del arte. Esta especulación tiene que ver con la pregunta de si el arte tiene futuro, y debe distinguírsela de aquella otra pregunta que sólo se interroga por las características del arte del futuro —suponiendo que continúe. Según el autor esta última especulación es en cierto modo más problemática por las dificultades que surgen al intentar imaginar cómo serán las obras de arte en el futuro o cómo serán apreciadas. De hecho lo que hace Danto es especular históricamente acerca del futuro del arte sin intentar responder la otra pregunta. En verdad, él cree que es posible suponer que el arte no tiene un futuro, aunque se sigan produciendo obras de arte posthistóricamente, como si ello sucediera en un epílogo a su vitalidad evaporada. Para el autor ésta era precisamente la tesis de Hegel sobre el arte, algunos de cuyos puntos de vista informan su propio ensayo. Danto interpreta al filósofo alemán manifestando que para éste en el período posthistórico las obras de arte se seguirán produciendo, pero sin tener el mismo significado histórico; y se pregunta si no exista ninguna posibilidad histórica de que esto cambie.

Tomando a Hegel en serio sostiene Danto que en su texto quiere presentar un modelo de historia del arte, en el que deba decirse que algo semejante tiene sentido. Pero antes de apreciar de qué sentido se trata, se refiere a otros dos modelos de historia del arte bastante más familiares, ya que el modelo que le interesa los presupone de una manera sorprendente y casi dialéctica. El primer modelo se aplica a las *artes miméticas*: la pintura, la escultura y el cine; el segundo modelo, el *expresivo*, es pertinente para estas mismas artes y para otras más a las que la mimesis no puede caracterizar con facilidad; y el modelo final, el del *Bildungsroman*, se aplica tanto al arte en un sentido muy amplio como a la pregunta de si el arte haya llegado a su final, pregunta a la que el autor ofrece una respuesta afirmativa: así es: el arte ha llegado a su final transformándose en filosofía.

En el modelo *mimético* la historia del arte o, por lo menos, la historia de la pintura, llega realmente a su final. Este modelo se aplica en efecto

⁴ En: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*: 81-115. El artículo ha sido traducido al español en: *El Paseante*. Madrid, N° 23-25, 1995: 28-54.

sobre todo a la pintura, tiene su origen en Giorgio Vasari y en él se supone que hay un progreso hacia la conquista gradual de las apariencias naturales. El día de hoy se piensa que el progreso artístico va más allá de la pintura y que refleja la expansión de nuestros poderes representativos como fruto de la invención de la imagen cinematográfica. En este modelo se ha imaginado *grosso modo* el futuro del arte en términos del progreso de la representación. Se conocía en principio cuál era la *agenda*, y de ahí que se supiera de qué clase de progreso se trataba para ser un progreso. Pero el autor encuentra que este modelo ha caducado, por lo menos en términos generales, porque la producción de equivalencias perceptuales ha dejado de deslumbrarnos: hacia fines del siglo XIX e inicios del siglo XX se pasó de buscarlas en el campo de la pintura y de la escultura a perseguirlas en el de la cinematografía; pero, desde 1905, se habrían descubierto todas las estrategias cinemáticas. De allí que hacia esta fecha los pintores y escultores trataran de redefinir su arte de una manera que resultó chocante para quienes seguían empleando el paradigma del progreso.

El segundo modelo es el *expresivo*, con el que se dejaba de lado la representación del concepto del arte, ya que la expresión no permite una secuencia evolutiva como la que posibilita la "representación mimética": no existe una tecnología mediadora de la expresión. Esto no significa sin duda que las nuevas tecnologías representativas no permitan nuevos modos de expresión. Así es, pero estas nuevas posibilidades no implican un desarrollo progresivo. De ahí que en este nuevo modelo de la historia del arte, éste no tenga un futuro, como el que se deducía del paradigma de la mimesis, sino que la historia del arte se quiebra aquí en una serie de actos individuales. En efecto, en el arte como construcción expresiva la obra de arte nos remite para interpretarla en última instancia al estado de ánimo de su creador. Es cierto que los artistas de un período determinado comparten un cierto vocabulario expresivo, pero a la vez cada uno puede expresarse a su manera, de tal forma que cada vocabulario es inconmensurable con respecto a otro vocabulario. Esto da lugar a una interpretación radicalmente discontinua de la historia del arte, en que un estilo sigue a otro como un archipiélago y en que podemos imaginar arbitrariamente cualquier secuencia. En consecuencia, en este modelo no tiene sentido plantearse la cuestión del fin del arte precisamente a causa de esta inconmensurabilidad.

Para poder preguntarnos si el arte tiene un futuro es menester según Danto una concepción antirrelativista que presuponga de algún modo la

existencia de una historia lineal, y además una teoría del arte lo suficientemente general como para poder incluir además de las representaciones miméticas ejemplificadas por la pintura ilusionista otras representaciones como las de la literatura y la música. Para el autor una teoría como la de Hegel responde a estos requisitos. Supone una genuina continuidad histórica, e incluso una forma de progreso no en la tecnología de la equivalencia perceptiva sino una especie de progreso *cognitivo*, en el que se supone que el arte se aproxima progresivamente a una cognición. Al obtenerse ésta, el arte deja de ser necesario, pues él no es otra cosa que un estadio transitorio en el advenimiento de un cierto tipo de sabiduría. ¿De qué cognición se trata? Del conocimiento de lo que es el arte. Al conocerse qué es el arte, éste acaba transformándose en filosofía. Para acreditarlo Danto cita la continuación del primer texto de Hegel de la *Estética* que trajimos a colación:

Lo que en nosotros es suscitado por las obras de arte, es, además del goce inmediato, a la vez nuestro juicio, en tanto que sometemos el contenido, los medios configuradores de la obra de arte y la adecuación e inadecuación de ambos a la consideración pensante. La *ciencia* del arte es por esto en nuestro tiempo una necesidad mucho mayor que en las épocas en las que el arte concedía para sí en tanto arte una plena satisfacción. El arte nos invita a una consideración pensante, y no por cierto con la finalidad de invocar otra vez al arte, sino para conocer científicamente lo que es el arte. (*Ästhetik*, I, 22)

Danto designa al modelo hegeliano como el de un *Bildungsroman*: como el modelo de una novela de aprendizaje que culmina con el autorreconocimiento del ser. En este modelo el héroe es el Espíritu del Mundo o *Geist* que busca autoconocerse y autorrealizarse. Aquí la historia filosófica del arte consiste en su progresiva disolución en la filosofía. Al final lo único que hay es teoría: el arte se ha volatilizado en un resplandor de mera autorreflexión, convertido en el objeto de su propia conciencia teórica. En el período posthistórico se continuarán produciendo obras artísticas, pero que carecerán de la importancia y el significado histórico que tradicionalmente se les atribuía. Los artistas han dejado entonces el camino abierto a la filosofía.

Por final del arte no hay que entender según el autor nada ominoso, sino tan sólo que el objeto artístico estará tan imbuido de conciencia teórica que la división entre sujeto y objeto habrá desaparecido y poco importará si el arte es filosofía en acción o la filosofía arte en pensamiento. Por cierto, hay que mantener siempre la división entre un arte servil, que

sólo se emplea como pasatiempo o entretenimiento, y el arte libre, en que se revelan grandes verdades espirituales.

La época del final del arte es la época del *pluralismo*. En ella se podrá ser un artista abstracto por la mañana, un realista fotográfico por la tarde y un minimalista mínimo por la noche. Es decir que es la época de la realización plena en la que no importa qué orientación se tome, pues este concepto, el de orientación, habrá perdido su sentido. El papel del arte se agotará entonces en el de la realización de los artistas, si éstos así lo desean.

Quisiéramos agregar que Danto ha modificado su posición en su libro de 1997 *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History* (Princeton: Princeton University Press, 1997) —que recoge en lo sustancial sus A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts de 1995. Por una parte, en este libro ofrece una nueva definición de la obra de arte. Aquí sostiene ahora que ser una obra de arte significa: a) ser *acerca* de algo, y b) *incorporar un significado* (Id.: 195. El libro ha sido traducido al español como *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 1999: 203). O dicho más brevemente: las obras de arte son *significados incorporados* —en verdad la idea ya se encontraba presente, pero no de una manera lo suficientemente razonada, en los libros de Danto de 1992 *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Posthistorical Perspective* y de 1994 *Embodied Meanings*. Y por otra parte, en su libro de 1997 el autor matiza y explica más su planteamiento sobre el fin del arte. Ante todo, Danto precisa que, pese a que su artículo “El final del arte” de 1984 llevaba este título y que dio nombre a la colección de ensayos en que apareció (Nueva York: Haven Publications), dicho título no era suyo, sino que él a lo que en realidad quería referirse es a que había llegado a su término una narrativa sobre el arte —y no a que había finalizado su tema (*After the End of Art*: 4). Segundo, manifestaba que su ensayo apareció casi al mismo tiempo que en Alemania se publicaba el texto de Hans Belting *Das Ende der Kunstgeschichte?* (Munich: Deutscher Kunstverlag, 1983), lo que mostraría que dos críticos situados en muy distintos ámbitos habían tenido casi a la vez “la vívida sensación de que un cambio histórico importante había tenido lugar en las condiciones de producción de las artes visuales”, pese a que las instituciones artísticas parecieran estables. Narra que después Belting ha publicado un asombroso libro mostrando la historia de las imágenes piadosas en el Occidente cristiano desde los tiempos romanos hasta el 1,400 d.C., con el sorprendente subtítulo de *La imagen antes de la era del arte*, libro

que acreditaría otras discontinuidades en la historia del arte: la historia estética de éste sólo comprendería entre el 1,400 d.C. y mediados de los años 80. Y tercero, Danto señala que el final de la narrativa de la historia del arte que se ha producido desde aproximadamente mediados de los años 80, significa que el arte ya no carga con la responsabilidad de ofrecer su propia definición filosófica, lo que quiere decir que ha terminado la época de los manifiestos de vanguardia que pretendían que una cierta orientación era más verdadera que otras. Y significa por ello mismo que hemos entrado en la era del pluralismo en que, como sostenía Warhol, uno puede ser un expresionista abstracto la próxima semana, o un artista pop, o un realista, sin sentir que ha concedido algo, o que se puede hacer arte popular o practicar artesanías, con lo que se solucionaría el problema planteado por Hegel que eliminaba de su cuadro histórico a África, Rusia y América Latina por permanecer “fuera del linde de la historia” (*After the End of Art*: 26). Pero ello posibilitaría además resolver otro problema que tenía un gran crítico como Clement Greenberg para quien los movimientos allende las tendencias que habían dado lugar a un arte puro resultaban descalificados o minimizados como sucedía con el surrealismo. Luego del final del arte todos estos movimientos pasaban a convivir con los otros.

En resumen, el discurso dantiano del final del arte sólo se refiere por lo tanto al término de cierta narrativa que se ha desplegado en la historia del arte durante siglos, con lo que han llegado a su final los conflictos que eran inevitables en la edad de los manifiestos no mediante la supresión de las otras corrientes sino por la convivencia general sin discriminación alguna.

3. Semejanzas, diferencias y premisas comunes

Existen sin duda semejanzas notorias entre el planteamiento de Hegel y el de Danto sobre el final del arte. En rigor, ninguno de los dos se refiere a que el arte haya terminado sino sólo a que su importancia histórico-universal ha desaparecido. El filósofo alemán sostiene que el arte ha dejado de ser una manifestación del Espíritu Absoluto, pero no que el arte deje de producirse. En cuanto a Danto, su discurso es ambiguo: en “The End of Art” afirma que este final ha tenido lugar porque en realidad el arte se ha transformado en filosofía (*The Philosophical Disenfranchisement of Art*: 86), es decir que para el arte se ha vuelto cada vez más necesaria la teorización o, como escribe Danto, la conciencia teórica (Id.:

111). Pero en *After the End of Art* varía su posición sosteniendo que el arte ha terminado sólo como una narrativa de la historia del arte que sometía a todo movimiento artístico a la carga de ofrecer su propia definición filosófica del arte y de imponerla a los otros movimientos, mientras que en la época posthistórica el arte se ha desembarazado de esta tarea al llegar la época del pluralismo y de la convivencia entre los movimientos de vanguardia. Es decir que si en su texto de 1984 sostenía Danto que después del fin del arte éste se metamorfosea en filosofía, en el libro de 1997 afirma que luego de dicho acontecimiento el arte deja de estar guiado por una percepción filosófica y pasa a operar con toda libertad (*After the End of Art*: 28). Pero en cualquier caso, en ambos textos nuestro autor señala que el arte pierde su importancia histórico-universal, aunque subrayando que sin duda se habrán de seguir produciendo obras artísticas.

Pero existen a la vez enormes diferencias entre la concepción de Hegel y de Danto. Ante todo repárese entre la gran distancia entre la maximalista idea hegeliana del arte como una manifestación del Espíritu Absoluto y los conceptos verdaderamente minimalistas del arte de Danto como una interpretación histórica de un objeto o como de un significado incorporado. En segundo lugar, para el autor de la *Fenomenología del Espíritu* el final de la historia no se produce con el final del arte sino sólo con el retorno del espíritu a sí mismo mediante la filosofía. Danto habla en cambio del arte posthistórico como si hubiera una simultaneidad entre el "final del arte" y el "final de la historia". Finalmente, mientras el final del arte tiene para el filósofo alemán un sentido claramente negativo para el arte: que el espíritu ha pasado a formas de manifestación superiores como la religión o la filosofía; en Danto el final del arte tiene un signo más bien positivo: el de haber terminado la lucha entre las vanguardias y haber empezado la época del pluralismo y la convivencia entre los distintos movimientos.

Por último y pese a las grandes diferencias entre los planteamientos de Hegel y Danto sobre el final del arte, ambos participan de premisas que les son comunes. Ante todo: tanto Hegel como Danto practican un *reduccionismo* frente a la experiencia estética: ambos expulsan de ella a la naturaleza, conciben a la historia del arte básicamente como la historia del arte occidental y parten de una separación estricta entre el arte y la artesanía.

En el caso de Hegel es ampliamente conocido que no toma en cuenta la experiencia estética en la naturaleza sino meramente en el arte. Las razones son muchas, pero entre otras se encuentran las siguientes: que en el caso de la naturaleza estamos en el ámbito de lo indeterminado, que categorías estéticas como la de lo bello se presentan en la naturaleza no *para sí* sino sólo *para nosotros*, que allí se dan en forma abstracta y, finalmente, que la Idea no puede manifestarse en la naturaleza sino en la exterioridad inmediata (*Ästhetik*, I, 121-154). En este sentido, Hegel escribe que pese a que el nombre correcto para el texto que escribe sería el de "filosofía del arte" o de las "bellas artes", empleará el nombre de estética por razones tradicionales (*Ästhetik*, I, 13). Por todo lo cual para él el verdadero objeto de la estética es lo bello artístico, tal como hemos dicho. En cuanto a Danto no excluye expresa sino tácitamente la experiencia estética en la naturaleza: simplemente no se refiere a ella que separamos.

En segundo lugar, la historia del arte es para Hegel sólo la historia del arte occidental y de los escalones previos al arte europeo como el arte de China, la India, Persia y el Asia Occidental. Como el mismo Danto reconoce, Hegel coloca fuera del "linde de la historia" a grandes partes de la historia del mundo como la de África, Rusia y América —V. *After the End of Art*, 26, donde no menciona a América, nombre que hemos agregado. En el filósofo norteamericano la coincidencia entre la historia del arte en general y la del arte occidental no se advierte a primera vista, pues cualquiera de las definiciones que ofrece Danto del arte permite subsumir dentro de ellas a una obra de arte de cualquier cultura⁵. El autor escribe además sobre temas como "Art and Artifact in África" y "Shapes of Artistic Past, East and West" (*Beyond the Brillo Box*: 80-114 y 115-130). Pero en cambio, cuando se trata de determinar cuál sea el futuro del arte en general Danto escribe sólo sobre el futuro del arte occidental, como si en el destino de éste estuviera necesariamente implicado el de aquél. Es cierto que, como hemos recordado, en el paraíso posthistórico también hay lugar para que sea admitido caritativamente el arte extra-occidental, pero este resulta ser un "premio consuelo" en una época en

⁵ De hecho Danto ha escrito que una buena filosofía del arte no debería deducirse de ningún estilo artístico, y que debería poder aplicarse al arte moderno y antiguo, al arte oriental y occidental, al arte representativo y abstracto (*Beyond the Brillo Box. The Visual Art in posthistorical Perspective*. Nueva York: Farrar, Straus, Giroux, 1992: 230).

que el arte está privado de todo encargo histórico-universal —que sólo mereció en el pasado el arte griego y occidental según Hegel.

Por último, tanto Hegel como Danto presuponen la separación entre arte y artesanía que pasó a ser un lugar común luego del libro del abate Charles Batteux *Las bellas artes reducidas a un principio* (1746). Esta separación no existió en la época occidental previa ni tampoco en las otras culturas: ni en el Oriente, ni en Grecia, en América, África u Oceanía, y de hecho muchos pueblos no la conocen aún hoy. Esta separación ha sido muy criticada y atacada, y actualmente un autor conocido como H. Osborne señala que no se sostiene, por lo que sería mejor marcar las similitudes entre la obra de arte y la artesanal en lugar de tratar de subrayar sus diferencias⁶. Pues bien, aunque Hegel y Danto hablan a veces de las artesanías, no las toman en cuenta en sus respectivas filosofías del arte sino de una manera marginal. En este sentido cuando Danto escribe sobre “Arte y Artefacto en África” es casi sólo para ilustrar cómo su definición de arte como la interpretación histórica de un objeto también se puede aplicar a la artesanía (V. *Beyond the Brillo Box*: 89-114).

Otra premisa que tienen en común la propuesta de Hegel y la de Danto es que el arte supone un *proceso cognitivo* equivalente al de la filosofía. De allí que según el autor de la *Estética* cuando la idea alcanza una determinación muy alta, el arte se convierta en un vehículo inadecuado para dar cabida a este contenido, haciéndose entonces necesarias formas de manifestación de lo Absoluto más apropiadas como la religión o la filosofía. En cuanto a Danto, no aclara mucho en qué consista este proceso cognitivo, pero está totalmente de acuerdo con Hegel en que se da y en que al producirse el final del arte éste se transforma en filosofía. El problema que surge aquí es que nos parece indudable que el arte provee sin duda de un conocimiento⁷, pero que no es ciertamente de la misma índole que el de la filosofía o el de la ciencia. En este sentido, al equipararse la una y la otra variedad del conocimiento —la del arte y la de la filosofía

⁶ V. su artículo “The Aesthetic Concept of Craftmanship”, en: *The British Journal of Aesthetics*. Vol. 17, Nr. 2, 1977: 138. V. en general para estos reduccionismos nuestro artículo “Estética y etnocentrismo”, en: M. Dascal (Ed.), *Relativismo Cultural y Filosofía. Perspectivas norteamericana y latinoamericana*. México: UNAM, 1992: 291-312.

⁷ Nos referimos a que obras como la *Iliada* y la *Odisea* en la Antigüedad griega, *Hamlet* o el *Fausto* en la época moderna y las *Elegías Duinesas*, *La Tierra Baldía* o *España, aparta de mí este cáliz* en la contemporánea, pueden ser leídas como una fuente de conocimiento teórico y práctico, además de como grandes testimonios de época e individuales.

o la ciencia- y al no poder proveer el arte el mismo tipo de conocimiento que la filosofía o la ciencia en el siglo XIX y XX, se tiene que declararlo como una forma de conocimiento que pertenece inevitablemente al pasado.

La premisa anterior conduce sin duda a esta otra: a la inevitable subestimación del arte frente a la filosofía o a la ciencia en la época contemporánea: para Hegel el arte es en el presente una forma caduca de manifestarse el Espíritu Absoluto y que sólo puede ser objeto de conocimiento científico. Para Danto el final del arte trae la pérdida de su importancia histórico-universal y el ingreso a la época del pluralismo y de la convivencia, lo que podríamos expresar también como el comienzo del “todo-vale” en el terreno del arte. Una filosofía incapaz de procurar una orientación en el mundo se limita entonces a consagrar esta situación haciendo de la necesidad una virtud. En el fondo lo que se hace así es banalizar el arte en medio de la proclamación de que al caer la noche todos los gatos son pardos.

4. Consideración final

En verdad y en contra de lo que pudiera parecer, el *topos* del final del arte en Hegel y Danto no significa que ambos hubieran sostenido que la producción artística haya llegado a su final. Significa en Hegel que el arte ha cesado de ser una forma de manifestación del Espíritu Absoluto y en Danto que el arte pierde su significación histórico-universal ingresando en la edad del pluralismo.

Existen similitudes, diferencias y premisas comunes entre los planteamientos de Hegel y Danto acerca del final del arte. Las premisas comunes son: el reduccionismo de la experiencia estética, la problemática (en el caso de Hegel) e insuficiente (en el de Danto) concepción acerca de la clase de conocimiento que proporciona el arte, y la subestimación de éste frente al conocimiento filosófico o científico (en el caso de Hegel) y la banalización del arte en la época posthistórica (en el caso de Danto). En verdad si se rechaza estas premisas, y hay buenas y suficientes razones para hacerlo, hay que rechazar también la tesis del final del arte.

Paro aun aceptando las premisas de Hegel y Danto con respecto a su tesis del final del arte, se puede preguntar: ¿ha llegado el final del arte en el sentido de que haya dejado de tener una importancia histórico-universal? La respuesta depende de muchos factores: uno de ellos es saber qué se entiende por arte, cuáles son sus variedades y qué tareas se les

reconoce. Otro es la comprensión de a qué se llama tener una importancia histórico-universal. Mas en cualquier caso pensamos que sería difícil negar esta importancia a obras como las mencionadas *Elegías Duinesas*, *La tierra baldía* o *España, aparta de mí este cáliz* para pensar poéticamente grandes acontecimientos de nuestra época; o a cuadros como el "Guernica" de Picasso o "El estudio rojo" de Matisse para mostrar cómo se experimentó lo terrible o la belleza en nuestro tiempo; o a piezas como "La consagración de la primavera" de Stravinsky o el "Wozzeck" de Alban Berg para hacer perceptibles rítmica o expresivamente las condiciones de la existencia en el mundo actual. En suma, pensamos que tampoco admitiendo las propias premisas de Hegel y Danto se mantiene la tesis del final del arte como la pérdida de su importancia histórico-universal.

Universidad de Lima