

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN  
FACULTAD DE ARTES VISUALES  
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO**



**EL FINAL DE LA MUERTE DEL ARTE**

Por:  
María de Guadalupe Ariza Zavala

Asesor:  
Dr. Giampiero Bucci.

Como requisito parcial para obtener el Grado de Maestría en Artes  
con Especialidad en Educación en el Arte

**Monterrey, N. L., octubre de 2009**

## **RESUMEN**

El objetivo de esta investigación es analizar la teoría de la muerte del arte desde el primitivo planteamiento que encontramos en Hegel hasta las teorizaciones actuales con la finalidad de entender validez y alcance de dicho concepto en la época actual. Para lo anterior se realizó un exhaustivo estudio y análisis de bibliografía en el que se rastreó el concepto de muerte y de muerte del arte a través de los filósofos y teóricos del arte más influyentes en el período establecido.

## ÍNDICE

<b>Resumen.....</b>	<b>ii</b>
<b>Índice.....</b>	<b>iii</b>
<b>Introducción.....</b>	<b>1</b>

### **Capítulo I. Metodología del Estudio**

1.1	Introducción al Tema... ..	3
1.2	Planteamiento del Problema .....	3
1.3	Objetivo General y Objetivos Específicos.....	4
1.4	Delimitaciones y Justificación del Estudio.....	5
1.5	Tipo de Investigación.....	6
1.6	Método.....	6
1.7	Hipótesis.....	7

### **Capítulo II. La Muerte del Arte**

2.1	Hegel y la Muerte del Arte.....	8
2.1.2	La Dialéctica.....	9
2.1.3	La Muerte y el Negativo.....	17
2.1.4	El Concepto de Muerte del Arte en Hegel.....	22

2.2	Croce, Bosanquet y Formaggio	
2.2.1	Benedetto Croce y Bernard Bosanquet.....	37
2.2.2	Dino Formaggio.....	42
2.3	La Muerte del Arte después de Hegel	
2.3.1	Theodor Adorno y la Industria Cultural.....	45
2.3.1.1	El arte autónomo.....	53
2.3.2	Arthur Danto y el Arte Posthistórico.....	60
2.3.2.1	Renacimiento.....	61
2.3.2.2	Las vanguardias.....	62
2.3.2.3	El arte contemporáneo.....	71
2.3.2.4	El arte posthistórico.....	74
2.4	La Muerte del Arte en la Posmodernidad	
2.4.1	Donald Kuspit y el Postarte.....	76
2.4.2	Yve-Alain Bois y la Muerte de la Pintura.....	80
	<b>Consideraciones Finales.....</b>	<b>90</b>
	<b>Bibliografía.....</b>	<b>95</b>

## INTRODUCCIÓN

La idea de la realización de este estudio surge de mi inclinación hacia la parte teórica del arte que acompaña mi quehacer como productora de imágenes. El tema en especial de la muerte del arte había causado particular interés, pues se relaciona directamente con mi trabajo. ¿En qué contexto se da mi producción plástica? Este estudio nace de una necesidad de exploración puesto que como artista, me concibo en constante movimiento. Detrás de mi trabajo artístico se encuentran no sólo exigencias personales de expresión, sino las influencias que provienen del ambiente, entendido en el sentido amplio, en que me desarrollo. Me pareció necesario y fecundo para mí, plantearme claramente la pregunta sobre el marco teórico en el cual me muevo y progreso. Siento que esta indagación me ha dado las palabras para decir lo que intuía y los medios para desarrollarlo de la manera más creativa posible.

El cuerpo de esta tesis es dividido en dos capítulos principales y otro de consideraciones finales o conclusiones. En el primero se presenta la introducción general al tema, el objetivo general y los objetivos específicos, la delimitación del tema y la justificación. Posteriormente se establece el tipo de investigación, el método utilizado y la hipótesis.

En el segundo capítulo se desarrolla el cuerpo de la investigación y se divide en cuatro subtemas principales. En el primero se plantea una introducción al tema central y

se describe de forma general el sistema filosófico hegeliano, destacando la importancia del concepto de muerte no como aniquilación o terminación, sino como cambio o progreso. En el segundo subtema se aborda la interpretación que sobre la postura de Hegel hacen Benedetto Croce y Bernard Bosanquet, utilizando como hilo conductor el análisis histórico llevado a cabo por Dino Formaggio. A continuación, se exponen las interpretaciones del concepto de muerte del arte de Theodor Adorno y Arthur Danto y por último, se presentan las teorías de Donald Kuspit y Yve-Alain Bois sobre este concepto desarrolladas en la época contemporánea.

# **CAPÍTULO I**

## **METODOLOGIA DEL ESTUDIO**

### **1.1 Introducción.**

En este capítulo se abordan los planteamientos generales de este estudio, por lo que se presenta el planteamiento del problema general, el objetivo general y los específicos, la justificación para la realización de la investigación y la delimitación del área del estudio. Además, se establece el tipo de investigación, la metodología utilizada y la hipótesis.

### **1.2 Planteamiento del Problema.**

El concepto de la muerte del arte está íntimamente ligado a la idea de cambio. Y el cambio, como concepto general, ha caracterizado las aceleradas transformaciones que han impactado a las sociedades industriales desde el siglo XIX. No es fortuito que esta idea haya permeado en el pensamiento desarrollado dentro de esta época ejerciendo una notoria influencia.

Como consecuencia de lo anterior, la idea de la muerte del arte ha sido de gran interés en el área de la filosofía y teoría del arte desde que, en el siglo XIX, Hegel lo

planteara. Desde entonces ha evolucionado y ha ocupado la agenda de autoridades en el campo de la estética. Desde esa perspectiva se plantea el problema que aborda este estudio preguntando si, en la época actual, ¿es factible seguir considerando la posibilidad de que el arte pueda morir?

### **1.3 Objetivos Generales y Específicos.**

El objetivo general de esta investigación es construir una perspectiva evolutiva del concepto de muerte del arte que posibilite la definición de un marco que permita analizar de qué manera o cómo se postularía una nueva muerte del arte en la época actual.

Para lograr lo anterior el trabajo plantea una serie de objetivos específicos: Primero se pretende comprender el concepto de muerte desarrollado por Hegel para después entender la forma en la que este filósofo deriva el de muerte del arte. Después se explora la manera en la que este concepto hegeliano ha sido interpretado por otros filósofos y teóricos del arte. Otro objetivo particular de este texto es comprender la forma en la que abordaron este concepto posteriormente Adorno y Danto y por último llegar a conocer dos de las teorías contemporáneas más influyentes desarrolladas por Donald Kuspit y Yve-Alain Bois.



#### **1.4 Delimitación y Justificación del Estudio.**

En este texto se abordan los diferentes planteamientos sobre “muerte del arte” a través de lo propuesto por los filósofos y teóricos del arte que, por su peso específico e influencia merecen mayor atención, tomando siempre como concepto de muerte el presentado por Hegel, y la línea rectora de la investigación será la idea de “muerte del arte” establecida por dicho filósofo. Para tener claro este concepto de muerte, se abordarán de forma general las principales características que distinguen el sistema filosófico hegeliano. Este será, por ende, un recorrido por el desarrollo de este concepto desde que lo propone Hegel hasta la actualidad. El tratamiento del tema no se limitará únicamente como históricamente resuelto, sino que se propondrá la situación actual del mismo.

La justificación de esta investigación se fundamenta en la importancia de éste para una adecuada comprensión de la actual situación del arte. Además, el estudio pretende proporcionar una base sólida para futuras investigaciones sobre el tema e incluye una bibliografía cuantiosa pero muy específica sobre el mismo.

#### **1.5 Tipo de Investigación**

El presente trabajo, por pertenecer al área de la filosofía del arte, es una investigación de tipo documental que tiene como objetivo fundamental analizar el tema de este estudio por medio de documentación existente (fuentes impresas), para lo que se

requiere a su vez, de una investigación bibliográfica. Este estudio es consecuencia de un proceso de recolección, análisis, síntesis, reflexión e interpretación de distintos tipos de documentos resultando en lo que Umberto Eco define como tesis teórica<sup>1</sup>.

## 1.6 Método

Para satisfacer los objetivos del presente proyecto de investigación fue necesaria una bibliografía cuantiosa de carácter teórico que se ha dedicado al concepto muerte del arte que incluye libros publicados, artículos, entrevistas impresas y ensayos.

Después de establecer el objetivo del estudio, se comenzó el acopio del material bibliográfico básico para el tema. Posteriormente, se elaboraron los registros de las fichas bibliográficas en las que se incluyen los datos principales de cada documento para su fácil localización.

Después de una lectura rápida del material seleccionado, se estableció un índice preliminar con el fin de ubicar las ideas principales para direccionar el análisis de la bibliografía y delimitar el área de estudio y establecer un esquema del escrito.

Durante el proceso de lectura minuciosa y análisis de la bibliografía se fue ampliando el material recolectado sobre el tema al buscar información específica que el estudio iba exigiendo conforme se avanzaba.

---

<sup>1</sup> “Una tesis teórica es una tesis que se propone afrontar un problema abstracto que ha podido ser, o no, objeto de otras reflexiones”. U. Eco, Cómo se hace una tesis, p. 30.

Finalmente, se realizó la redacción final del trabajo concluyendo en la presente investigación.

## **1.7 Hipótesis**

No puede postularse en la actualidad una nueva muerte del arte en los términos que Hegel ha planteado, debido a que, si la muerte según este filósofo es cambio en el sentido de disolución, en una actualidad en la cual el cambio es la constante, la muerte sería la forma de vida, por lo que el arte ya no podría morir.

## **CAPÍTULO II**

### **LA MUERTE DEL ARTE**

Siendo este estudio uno de tipo documental, el contenido de este capítulo es el fundamento de este trabajo. En este apartado de la investigación se presenta una breve descripción del concepto de dialéctica desarrollado por Hegel para después presentar su idea de muerte terminando con la de muerte del arte. Posteriormente, se presentan las interpretaciones de Benedetto Croce y Bernard Bosanquet y la confrontación entre ambos. Más adelante, las ideas de Theodor Adorno y Arthur Danto y finalmente, dos teorías contemporáneas expuestas por Donald Kuspit y Yve-Alain Bois.

#### **2.1 Hegel y la Muerte del Arte**

Un aspecto central del pensamiento hegeliano es el concepto de muerte, pero para entender en qué sentido, es necesario primero recordar su sistema filosófico. Para comprender este sistema o dialéctica de Hegel, hay que comenzar por exponer la importancia de concebir el conocimiento de la Verdad (*Wahrheit*) o Absoluto tanto como Substancia como Sujeto.

### 2.1.2 La Dialéctica

A diferencia del *Yo* de Kant<sup>2</sup>, y separándose de sus predecesores Fichte y Schelling, Hegel va más allá de lo expuesto por estos filósofos al proponer una filosofía en la que el Absoluto o Espíritu es necesariamente tanto Substancia como Sujeto. Es decir, el sujeto como algo creativo o móvil, según el proceso dialéctico concebido de manera diferente al concebido por Fichte<sup>3</sup>, que sugiere que el *Yo* no es algo que actúa, sino que es actividad.

El Espíritu como movimiento constante de autodesarrollo es un Espíritu infinito. No como algo dado, sino como algo que se “autogenera” de forma continua. El Espíritu o Absoluto es “el devenir de sí mismo, el círculo que presupone y tiene por comienzo su término como su fin y que sólo es real por medio de su desarrollo y de su fin” (Hegel, Fenomenología 16). Por lo tanto, es un sistema dialéctico.

Siendo el objetivo de Hegel llegar al conocimiento absoluto y total de la realidad, pretende hacer de su filosofía un sistema para llegar a este conocimiento absoluto (ciencia) o dialéctico, que llega a conocer la totalidad de lo real, además de lo particular

---

<sup>2</sup> Hegel intenta reconciliar la dicotomía sujeto-objeto de la filosofía kantiana. En Hegel desaparece la noción de noúmeno (la cosa en sí; lo exterior, determinado; lo incognoscible); un sistema (de Kant) en el que el conocimiento estaba limitado por este concepto (noúmeno); el conocimiento no podía avanzar más. En Hegel, en cambio, la totalidad sí puede ser conocida, siempre que se conciba el todo como un compuesto de partes integrantes que sólo pueden comprenderse en relación con ese todo....Para Kant la realidad no puede ser completamente abarcada por el entendimiento, que no es racional. El conocimiento se queda en una tendencia al saber. Al contrario, Hegel opina que la totalidad o realidad sí se puede conocer.

<sup>3</sup> Ver más adelante, pág. 13.

de lo real. Lo verdadero es el todo y cada sujeto particular es parte del todo; sólo puede ser explicado en función a su totalidad. Pero este todo es absoluto cuando resultado del proceso (de transformación). Cada sujeto particular es un momento dentro del proceso de la totalidad. Así, el Absoluto es el resultado de este proceso.

Si la substancia es lo fijo, lo dado y estático y el sujeto es actividad o acción, y decimos que la realidad o Espíritu no es sólo Substancia, sino que también Sujeto, estamos diciendo que la realidad es movimiento: “Según mi modo de ver, que deberá justificarse solamente mediante la exposición del mismo, todo depende de que lo verdadero no se aprehenda y se exprese como *substancia*, sino también y en la misma medida como *sujeto*” (Hegel, Fenomenología 15).

El sistema que propone Hegel es un proceso dialéctico cuya clave y distinción de los demás sistemas dialécticos es la “escisión de la realidad en opuestos y la conciliación de esta escisión en una síntesis superior”.

El momento dialéctico es el suprimirse por sí mismas dichas determinaciones finitas y su paso a las opuestas [...] La dialéctica...es esta resolución inmanente, en la cual la unilateralidad y limitación de las determinaciones intelectuales se expresa como lo que ella es, o sea como su negación. Todo lo finito tiene esta propiedad, que se suprime a sí mismo [...] En ella (la dialéctica), sobre todo, está la verdadera, y no exterior, elevación sobre lo finito. (Hegel, Ciencia 66)

Dado lo anterior, se puede decir que en la dialéctica de Hegel se conjugan dos aspectos fundamentales: movimiento y negación. Es la dialéctica entonces, la realidad que se mueve mediante la negación. En esta visión, la realidad pone de manifiesto su carácter progresivo por medio del contraste de elementos alternos o contradictorios. La realidad, por lo tanto, no puede conocerse toda en un solo momento o al mismo tiempo, sino que se va haciendo a lo largo del tiempo; en la Historia.

Para Hegel, la dialéctica no sólo es un método de conocimiento, sino que constituye, además, la estructura de lo real o verdadero. Además, la totalidad está integrada por el elemento de la conciencia que se transforma en otro por sí mismo, por lo que su dialéctica es un sistema tanto lógico como ontológico: conocimiento y realidad.

Es por esto que la dialéctica un proceso de mediación y negación que sucede a un primer momento del “simple ser o estar” de una cosa o concepto. Se puede describir como una tríada cuyos pasos se conocen como tesis, antítesis y síntesis, o como Hegel los llamaba “afirmación”, “negación” y “negación de la negación”.

En el primer momento o tesis (ser “en sí”), el momento del intelecto, la realidad se encuentra como una potencialidad de desarrollo. Como un proyecto a realizarse. “El puro ser marca el inicio, porque tanto es pensamiento puro como a la vez el elemento

inmediato simple e indeterminado; y el primer comienzo no puede ser nada de mediato ni de más precisamente determinado” (Hegel, Ciencia 68).

El segundo momento (ser “para sí”) o antítesis, es de la razón. Es el momento dialéctico o negativo-racional (*vernünftige*); negación de la afirmación anterior. Es el momento de la autoconciencia en el que la naturaleza se niega a sí misma en el hombre y de esta forma éste la ve como objeto. A cada afirmación del intelecto, se antepone una negación, es decir se confronta con su opuesto.

El tercer momento (ser “en sí y para sí”) o síntesis, es especulativo o positivamente racional. Es la negación de la negación anterior. En este momento se unen la conciencia en sí y la conciencia para sí (intelecto o sensibilidad y razón o entendimiento) para moverse a un plano superior; una nueva posición del concepto que ha superado su posición inicial. “El elemento especulativo en su sentido auténtico es lo que contiene en sí, como algo superado, aquellas oposiciones ante las que se detiene el intelecto (y por lo tanto, también la oposición entre subjetivo y objetivo), y precisamente de esta manera muestra que es algo concreto y que es una totalidad” (Reale, 112).

Lo especulativo, según Hegel, es el momento en que se reafirma como positivo la negación del momento negativo (antítesis). Es el momento en que se captan los



momentos contrarios (objeto y sujeto) en una unidad (Síntesis<sup>4</sup>). En el intelecto, el ser sólo se intuye; es la identidad en forma abstracta, mientras que en lo especulativo, la contradicción o la puesta frente a su opuesto hace que el ser se conozca, o bien, tome conciencia de sí mismo (autoconciencia). Por ende, el absoluto se conoce tanto en su forma intelectual o sensible como en su forma racional; el conocimiento del objeto en todo su despliegue posible; el Ser y lo Real. De esta forma, Hegel compara lo especulativo o racional con lo antiguamente llamado místico en el siguiente párrafo:

A propósito del significado de lo especulativo, hay que recordar asimismo que se entiende por «especulativo» lo que en otros tiempos, sobre todo en relación con la conciencia religiosa y su contenido, se solía definir como «místico». Cuando hoy se habla de mística, se acostumbra hacerlo en el sentido de considerar este término como equivalente a misterioso e incomprensible, y luego, según la diversidad de la propia formación y del propio talante, se acostumbra considerar que esto que es misterioso e incomprensible es algo auténtico y verdadero, o bien se trata de una superstición y una ilusión. A este respecto hay que observar, antes que nada, que lo místico es sin duda misterioso, pero sólo para el intelecto, y sencillamente porque la identidad abstracta es el principio del intelecto, mientras que lo místico (como equivalente a lo especulativo) es la unidad concreta de

---

<sup>4</sup> Según las notas sobre el trabajo de Hegel de Ortega y Gasset, la síntesis es: 1. La identificación de lo no idéntico entre dos conceptos; 2. Es conocimiento – porque el análisis es Erläuterung (demostración); 3. Los conceptos dados al análisis no tienen por sí valor objetivo; 4. Su atribución a la cosa es ya el prototipo de la síntesis; 5. Síntesis es la identificación del pensar y del ser. Del texto “Hegel, Notas de trabajo”, de José Ortega y Gasset.

aquellas determinaciones que sólo valen para el intelecto en la medida en que se hallan separadas y contrapuestas [...]. Ahora bien, tal como hemos visto, el pensamiento intelectual abstracto es algo tan poco fijo y definitivo que se nos muestra más bien como un continuo superarse a sí mismo y convertirse en su opuesto; lo racional, como tal, consiste en cambio en abarcar los opuestos en sí mismo, como momentos ideales. Por lo tanto, todo lo racional hay que definirlo al mismo tiempo como místico, lo cual significa únicamente que va más allá del intelecto, pero en absoluto que haya que considerarlo como algo inaccesible e incomprensible para el pensamiento<sup>5</sup>.

El objetivo de Hegel es el conocimiento absoluto y total de la realidad. Lo verdadero es el todo. Cada sujeto particular es parte del todo; sólo puede ser explicado en función a su totalidad. Pero este todo es absoluto cuando resultado del proceso (de transformación). Cada sujeto particular es un momento dentro del proceso de la totalidad. Así, el Absoluto es el resultado de este proceso<sup>6</sup>.

El sujeto es la sustancia en movimiento, en contraposición o como *negatividad* de la sustancia. En tanto sujeto, es la negatividad del ser dado y esta contraposición es en

---

<sup>5</sup> Cita de *Gran Enciclopedia* de Hegel, tomada de *Historia del pensamiento filosófico y científico* de Reale, p. 113.

<sup>6</sup> “El *cosmos noetos* (mundo inteligible) entrevisto por Platón, visto por Plotino, es redescubierto por Hegel. Lo inteligible es un organismo, un cuerpo sistemático. Todo en él es parte del todo y es lo que es como tal. Cada concepto absoluto lo es en función del todo como su limitación o concreción. Toda verdad es limitación funcional de la Verdad y está formando parte viva o particularización interna de ésta que es, por tanto, substancia de todas, generalidad inclusiva y concreta de ellas”. Del texto “Hegel, Notas de trabajo”, de José Ortega y Gasset.

sí, negación de sí misma. De esta forma, lo absoluto o verdadero es el todo, solo en tanto *resultado* de un proceso de desarrollo del sujeto. Esta afirmación de que el Absoluto sólo lo es cuando es además de Sustancia, Sujeto, es aceptar la Negatividad (movimiento) además de la Identidad.

La sustancia viva es, además, el ser que es de verdad sujeto o, lo que tanto vale, que es en verdad real, pero sólo en cuanto es el movimiento del ponerse a sí misma o la mediación de su devenir otro consigo misma. Es, en cuanto sujeto, la pura y simple negatividad y es, cabalmente por ello, el desdoblamiento de lo simple o de la duplicación que contrapone, que es de nuevo la negación de esta indiferente diversidad y de su contraposición [...] Lo verdadero es el todo. Pero el todo es solamente la esencia que se completa mediante su desarrollo. De lo absoluto hay que decir que es esencialmente el *resultado*, que sólo al *final* es lo que es real, sujeto o devenir de sí mismo (Hegel, Fenomenología 16).

Esta es la diferencia de Hegel con las posturas de Fichte y Schelling. Para los tres un tema fundamental es la relación entre lo finito y lo infinito. En ellos, lo infinito que constituye la sustancia no está más allá de lo finito, sino que lo supera. Sin embargo, en el *Yo* de Fichte y el Absoluto de Schelling, lo finito se adecua a lo infinito en un progreso constante que nunca se termina; en un proceso en el cual nunca se da una conciliación entre opuestos. El «Yo», según Fichte:

...se pone a sí mismo, en la medida que es pura actividad que se autopone, y opone (de manera inconsciente) a sí mismo el «no-Yo», esto es, un límite que luego trata de superar de forma dinámica. A lo largo de este proceso, el «Yo» fichteano jamás llega a una meta definitiva, dado que el límite avanza y se aleja hasta el infinito, que puede configurarse como una recta que para Hegel avanza sin limitación alguna, constituye un «mal infinito», un infinito falso... (Reale, 106).

Por lo que la dialéctica propuesta por Fichte es una que tiende al infinito, en la que el conocimiento del Absoluto queda como un proyecto.

Por otro lado, también critica a Schelling pues su idea del Absoluto también queda sin resolver, es decir, no se distinguen los momentos. Hegel considera esta teoría como “vacía y artificiosa” e incluso afirma que lo absoluto de Schelling es como “la noche en la que todas las vacas son negras”.

Hegel, en cambio, define lo infinito como Espíritu, pero no como el lazo entre lo finito y lo externo, ni lo meramente abstracto, sino como lo que une a ambas cosas: las unidades finitas dentro de la totalidad infinita. Esta era una de las tareas principales que Hegel otorgaba a la filosofía: lograr la síntesis que abarcara la Verdad como Totalidad y que superara la oposición entre lo finito y lo infinito de forma que se lograra la integración de ambos.

### 2.1.3 La Muerte y el Negativo

En el pensamiento hegeliano es primordial la idea de muerte y la aceptación consciente de ésta. Hegel, como ya se expuso anteriormente, explica que para llegar a la autoconciencia, es necesario pasar por la negación de la naturaleza. Es decir, el hombre, para tener autoconciencia, debe negarse como ser natural (Ser estático-dado), y lo que impulsa al hombre a tomar dicha acción (negarse) es el Deseo, como lo expone en la Fenomenología<sup>7</sup>. Sin embargo, este deseo, para crear verdaderamente autoconciencia, debe dirigirse no hacia un objeto natural, sino a otro objeto no-natural que tiene a su vez otro deseo. La diferencia entre un ser natural (animal) y un sujeto (hombre) es que el animal dirige su deseo hacia otro objeto natural para satisfacer una necesidad puramente biológica.

Para que el hombre sea autoconsciente, debe desear un objeto no-natural; algo más allá que algo dado. Además, este deseo (como revelación del vacío, presencia de la ausencia) es diferente al objeto deseado. Es el deseo del deseo del otro: “Para que haya autoconciencia, el deseo debe ser dirigido a un objeto no-natural; hacia algo que vaya más allá que la realidad dada. Ahora, lo único que va más allá que la realidad dada es el deseo mismo<sup>8</sup>”. (Kojève, Introduction 12).

---

<sup>7</sup> En el capítulo IV, Sección A de la Fenomenología del Espíritu, titulado “Independencia y sujeción de la Autoconciencia: Señorío y Servidumbre”.

<sup>8</sup> La traducción es mía, del texto original: “Pour qu’il y ait Conscience de soi, il faut donc que le Decir porte sur un objet non-naturel, sur quelque chose qui dépasse la réalité donnée. Or la seule chose qui dépasse ce réel donné est le Desir lui-même”.

Este hombre, que se diferencia del ser dado, es un hombre libre, individual e histórico. Es un hombre autoconciente. “El deseo humano, o mejor aún, el deseo antropogénico, produce al individuo libre e histórico conciente de su individualidad, su libertad y, finalmente, su historicidad<sup>9</sup>” (13).

Como se mencionó anteriormente, la diferencia entre el animal natural y el hombre, es la capacidad de éste para que el deseo triunfe sobre el deseo animal, que es básicamente la lucha por su supervivencia. El deseo del hombre supera este deseo único de supervivencia y su “humanidad” se manifiesta en el momento en que pone en riesgo su propia vida. Al hacerse consciente de su finitud o ser mortal, y arriesgar su vida, se vuelve un ser verdaderamente libre. Es, por lo tanto, la muerte la que lo hace libre.

El deseo del deseo de otro es realmente una lucha por el reconocimiento de ese otro. En esta lucha es necesario, además de que los dos sobrevivan, que los dos hayan tenido diferentes actitudes ante la muerte, de lo contrario no habría reconocimiento hacia el vencedor. Aquel que teme al otro, que prefiere renunciar a su deseo para salvar su vida, deberá reconocer al contrincante, que se expuso sin importarle morir, como su Amo o Patrón, y deberá reconocerse a sí mismo como Siervo o Esclavo de ese Amo. La

---

<sup>9</sup> La traducción es mía, del texto original: “La Désir humain, ou mieux encore: antropogène, constituant un individu libre et historique conscient de son individualité, de sa liberté, de son histoire, et, finalment, de son historicité”.

realidad humana se explica a través de la relación Siervo-Patrón. El hombre es siempre o Siervo o Patrón:

Si el hombre no es más que su devenir, si su existencia humana en el espacio es su existencia humana en el tiempo o como tiempo, si la realidad humana revelada no es sino historia universal, dicha historia deberá ser la historia de la interacción entre Señorío y Servidumbre: la historia “dialéctica” es la historia “dialéctica” del Siervo y el Patrón<sup>10</sup> (16).

Es este reconocimiento del otro, o mejor aún, de todos los otros, lo que hace al hombre una realidad: “...el hombre, para ser verdaderamente “hombre”, y para estar conciente que lo es, debe, por lo tanto, imponer la idea que tiene de sí mismo en otros: deberá ser reconocido por los otros (y en el caso ideal y extremo, por todos los otros)<sup>11</sup>” (18). Y para lograr este reconocimiento es absolutamente necesaria la lucha a muerte entre los dos seres naturales que claman ser sujetos. “La lucha a muerte y por puro prestigio” es la que revelará la verdad de la realidad del hombre.

---

<sup>10</sup> La traducción es mía, del texto original: “Si l’homme n’est pas autre chose que son devenir, si son être humain dans l’espace est son être dans le temps ou en tant que temps, si la réalité humaine révélée n’est rien d’autre que l’histoire universelle, cette histoire doit être l’histoire de l’interaction entre Maîtrise et Servitude: la «dialectique» historique est la «dialectique» du Maître es de l’Esclave”.

<sup>11</sup> La traducción es mía, del texto original: “...pour être vraiment, véritablement «homme», et se savoir iel, doit donc imposer l’idée qu’il se fait de lui-même à d’autres que lui: il doit se faire reconnaître par le autres (dans le cas limite idéal: par tous le autres).

Sin embargo, al someter el Amo al Esclavo al trabajo y satisfacer así su deseo, no evoluciona; el que evolucionará, y dialécticamente, es el Esclavo. Al ser el esclavo creativo (activo) en el trabajo, podrá evolucionar activa y voluntariamente. El Amo ha llegado al último estado que ha deseado, en cambio, el Esclavo tiene la oportunidad de querer negar y superar su esclavitud hasta llegar a ser un hombre verdaderamente libre; un hombre único e individual. Una individualidad que supone la libertad pero también la finitud.

Para Hegel, la idea de inmortalidad es absolutamente incompatible con el ser humano, por lo que para él, el Espíritu Absoluto es el Hombre en el Mundo; es el ser humano que piensa y produce la historia. La libertad<sup>12</sup> en este hombre reside precisamente en su finitud o ser mortal: "... sólo al ser y sentirse (el Hombre) mortal o finito, o lo que es igual, al sentirse existir un universo sin más allá o sin Dios, es como el hombre puede afirmar y hacer reconocer su libertad, su historicidad y su individualidad "única en el mundo". (Kojève, Idea 52).

Esa individualidad es la síntesis de lo Universal y lo Particular; lo que hace al hombre único en el mundo. Y esta "particularidad" libre es incompatible con un ser infinito. Un ser infinito (hombre inmortal) será, como lo explica Kojève,

---

<sup>12</sup> En este sentido, la libertad es la capacidad de negarse a sí mismo; de autodeterminarse. Sobre esto, explica Ortega y Gasset "...yo no puedo limitarme a mí mismo, si no es aceptando algo distinto a mí que me limite. Por tanto, aceptando en mí a los demás, llenándome con otro, con otros, integrándoles, individualizándome, generalizándome, en suma fundiéndome con lo que queda fuera de mí, con los prójimos de mi pueblo y formando con ellos la unidad colectiva de una nación".



“particularizado” por las posibilidades e imposibilidades que lo determinan y puede ser distinguido de otros por esas mismas imposibilidades que los otros no tienen. Sería un ser particular pero no libre, por lo que no sería individual. Dado que no puede ir más allá de su ser natural, no puede negar y menos superar su particularidad dada hacia la universalidad. En esta concepción (Cristiana) del hombre, la individualidad aparece sólo donde la particularidad del hombre se proyecta como Universalidad Divina<sup>13</sup>.

Lo que Hegel expone, al contrario, es que la existencia de una vida eterna posterior a la muerte es imposible. Esta vida eterna haría del hombre un Ser-dado que es incompatible con la finitud del hombre dialéctico, ya que por su misma muerte, el hombre es totalmente aniquilado. La “superación” dialéctica de y por medio de la muerte, por ende, es completamente diferente a la inmortalidad<sup>14</sup>.

Si la muerte es la manifestación de la Negatividad en el hombre, explica Kojève, es también la transformación de la realidad en concepto. El hombre, sólo al ser mortal, puede concebirse a sí mismo y a su realidad como mortal. Es decir, puede pensar en su muerte y así “trascenderla” o superarla. Además, al negar este mismo concepto de muerte, el hombre puede crear otro concepto<sup>15</sup>. En Hegel, la muerte no es aniquilación, sino cambio o progreso.

---

<sup>13</sup> Del texto de Kojève, *Introduction to the reading of Hegel*, p. 254.

<sup>14</sup> *Ibid.* P. 254.

<sup>15</sup> El concepto de la vida eterna después de la muerte (Cristianismo). Sólo al negar su muerte el hombre se puede “imaginar” inmortal; puede pensar en una inmortalidad o resurrección. Pero estos conceptos puede sólo vivirlos en el ámbito de la imaginación, no puede vivirlos en el ámbito “real”.

#### 2.1.4 El concepto muerte del arte en Hegel.

Hegel, en su texto Estética, habla de este mismo concepto como lo bello en el arte o ciencia que estudia la belleza artística. Expone las diferencias entre bello natural y bello artístico y establece que lo bello artístico es superior a lo natural dado que en él se manifiesta el espíritu, que es lo realmente verdadero. El arte es la **preparación** para la revelación de la Verdad en tanto Idea: “Lo bello...es la *idea*, no la *idea abstracta*, anterior a su manifestación o no realizada; es la *idea concreta* o realizada; inseparable de la forma, como ésta lo es del principio que en ella aparece” (Hegel, Estética 37).

Cuando Hegel estudia el arte como ciencia<sup>16</sup>, lo hace en el sentido del arte “libre en su fin y en sus medios”. Explica que lo que el arte tiene en común con la ciencia es su utilización como un fin diferente al suyo propio. En relación a esto es la crítica que hace a Kant<sup>17</sup>, que ve la belleza como “el libre juego entre el entendimiento y la imaginación”; lo que causa placer sin conocimiento ni interés: “La primera (refutación a las falsas opiniones respecto al arte) es la que representa el arte con el fin de excitar la sensación de placer. En este sistema, los estudios sobre la belleza en las artes, se limitan a un análisis de las sensaciones o de las impresiones que nos hacen experimentar; pero

---

<sup>16</sup> En la Introducción del texto Estética, Hegel hace una extensa reflexión acerca del estudio del arte como ciencia, en tanto filosofía. Expone y explica varias objeciones acerca de catalogar el arte como una ciencia pero también justifica el por qué si puede ser considerado el estudio del arte como una filosofía del arte o estética.

<sup>17</sup> “Kant concibe el juicio estético, expresando que no es el producto ni del entendimiento como tal, esto es, de nuestra facultad de formar conceptos, ni de la intuición sensible, de modalidades tan variadas, sino el libre juego del entendimiento y la imaginación. Así es como el objeto se halla relacionado con el sujeto y su sentimiento de placer y lo agradable”. En *Lecciones de estética* de Hegel, p. 91.

no pueden conducir a nada fijo y científico” (15). En cambio, para Hegel, el arte, como medio para llegar a la verdad, sí es una forma de conocimiento:

El arte, que se ocupa igualmente de la verdad como objeto absoluto de la conciencia, pertenece también a la esfera absoluta del espíritu. Con este título se coloca rigurosamente a igual nivel que la religión y la filosofía; porque a su vez la filosofía no tiene otro objeto que Dios; es esencialmente una teología racional el culto perpetuo de la divinidad bajo la forma de verdad (33).

Si se percibieran los objetos de forma *sensible* únicamente, el espíritu sólo podría percibir su parte individual y concreta. Pero eventualmente habrá la necesidad de hacerlos propios: “Al propio tiempo, se despierta en nosotros la necesidad de apropiarlos a nuestro uso, de consumirlos, de destruirlos. El alma, frente a estos objetos, siente su dependencia; no puede contemplarlos de un modo libre y desinteresado” (16-17).

Hegel sitúa al arte entre la percepción sensible y la abstracción racional. La percepción sensible, como apariencia, es la pura imagen de la verdad; la representación de la Idea. Pero esta pura Idea no es suficiente para revelar la verdad. Necesita del pensamiento especulativo o ciencia; de la razón para “concebir la idea pura en su universalidad”. A diferencia de la primera, “no se fija en la realidad sino en la forma del objeto” (17), que no utiliza. A diferencia de la percepción sensible, el arte se distingue también del pensamiento racional que “hace caso omiso del lado individual para abstraer

e inducir de él la ley, lo general” (17). Siendo expresión de una necesidad puramente contemplativa, el “arte crea intencionalmente *imágenes* y *apariencias* destinadas a representar ideas, a mostrarnos la verdad bajo formas sensibles” (17).

Como se expuso previamente, el Ser dado, o lo en-sí como potencialidad, necesita del para-sí para transitar de la indeterminación a lo determinado y así, en esa fusión, hacerse real el Espíritu; de la Identidad a lo Particular, y de la negación de lo Particular a lo Universal; el lugar del concepto o del pensamiento donde se da la manifestación plena de la Realidad. De esta forma se cumple la dialéctica de Hegel en el campo del arte; la Verdad en el arte se manifiesta por la unión de lo sensible (Ser en-sí) y la imagen (Ser para-sí) y la superación (*Aufhebung*) de ambas en forma de concepto (*Begriff*). Así, Hegel expone que la obra de arte en tanto imagen artística, es sólo un paso dentro de la evolución dialéctica de la Idea o Concepto. Si la obra de arte es en un principio Particularidad, al negarse, trasciende dicha particularidad y se despliega en Idea o concepto. Es pues, la obra de arte, la representación verdadera de la Idea y no su representación ideal:

Lo verdaderamente interesante, es lo realmente significativo en un hecho o una circunstancia, en un carácter, en el desarrollo o el desenlace de una acción. El arte se apodera de ello y lo pone de relieve de modo bastante más vivo, más puro y claro del que puede encontrarse en los objetos de la naturaleza o los hechos de la vida real. He aquí por qué las creaciones del arte son superiores a las

producciones de la naturaleza. Ninguna existencia real expresa lo *ideal* como lo hace el arte (13-14).

Siendo la historia el desarrollo del espíritu, los momentos del arte son momentos históricos que Hegel divide en: simbólico u oriental; clásico griego y arte romántico. En los tiempos antiguos, en las primeras religiones, se puede apreciar la importancia de la representación de lo Absoluto (como idea de lo sagrado o divino) por medio de objetos: “La idea de un poder absoluto, en las religiones, se manifiesta primero por el culto a los objetos físicos” (118); pero este absoluto parece confundirse con la materialidad misma del objeto; no es todavía universal.

Posteriormente, explica Hegel, el hombre ya no ve al ser Absoluto en los objetos reales, sino como algo diferente y superior a él y crea, en consecuencia, una *imagen* o *símbolo* para representar esta relación entre el “principio invisible” y la naturaleza. De esta manera, el arte se convierte en la representación de lo religioso.

Hegel proclama el momento de la aparición del símbolo, como el momento de la aparición del arte, o en otras palabras, al símbolo como “*precursor*” del arte<sup>18</sup> (*Vorkunst*): “...siendo la idea claramente concebida, la imagen, por su parte, se percibe como diferente a ella. De su aproximación nace el símbolo *reflexivo*, o la *comparación*, la *alegoría*, etc.” (119).

---

<sup>18</sup> En *Estética* de Hegel, Primera Sección, De la forma sensible del arte.

El símbolo, al mostrarse de forma autónoma, representa lo *sublime*. En este momento, la Idea, al ser aún indeterminada, no es capaz, sin embargo, de encontrar la representación real-material adecuada que corresponda totalmente a ella: “Lo que caracteriza, en general al arte simbólico, es que se esfuerza en vano por encontrar concepciones puras y un modo de representación que les convenga. Es una lucha entre el fondo y la forma, ambos imperfectos y heterogéneos” (119). La representación material en este momento del arte, se presenta en múltiples ornamentos y excesiva decoración; la materia sobrepasa la Idea y el artista sacrifica su personalidad en la profusión imaginativa.

El defecto del arte simbólico, según Hegel, es, como se decía anteriormente, que la Idea y la forma no corresponden perfectamente:

La verdadera representación artística no debe buscarse sino allí donde se establece la armonía perfecta entre los dos términos, es decir, allí donde la forma sensible manifiesta en sí misma el espíritu que encierra y que la penetra; mientras que por su parte el principio espiritual encuentra en la realidad sensible su manifestación más conveniente y acabada (165).

Por lo que, dice Hegel, habrá de renunciar al arte simbólico.

Según Hegel, esta comunión perfecta entre Imagen e Idea se da en el arte clásico griego, o segundo momento histórico del arte. En el arte clásico griego, la Idea se manifiesta en una forma (exterior) totalmente equilibrada y precisa. La materia (de la forma) no es independiente a la Idea, sino que es el vehículo que integra lo sensible y lo espiritual:

...el fondo de la belleza clásica no es una concepción vaga y oscura; la idea libre constituye su propia significación y, por consiguiente, se manifiesta por sí misma; en una palabra, es el espíritu que se toma como objeto. Ofreciéndose así en espectáculo a sí mismo, reviste una forma exterior, y ésta, idéntica al fondo que manifiesta, deviene su expresión fiel, adecuada. La conciencia que tiene de sí mismo le permite revelarse claramente (166).

El arte clásico griego supone una unión y correspondencia absoluta e inseparable de la Idea y la forma, y es en esta unión que el Espíritu se manifiesta, y esta manifestación se da en forma humana. La pluralidad de deidades griegas es representada mediante el vínculo entre el espíritu y la forma material cristalizado en el cuerpo humano. Es en la forma que se concreta la individualidad de los dioses; una individualidad que funge como mediación con lo Universal. Sin embargo, el Espíritu debe ser pensado como infinito; absoluto, pero en este momento la Idea no alcanza su infinitud. Aquí, la Idea todavía está íntimamente ligada a la forma material, por lo que

no se da la superación hacia el “pensamiento que se piensa a sí mismo”; como espíritu que se conoce a sí mismo. La forma material aún lo condiciona.

Llega entonces el momento en que el hombre no es ya la representación de Dios, sino que es él Dios mismo. En el cristianismo, Jesucristo es encarnado por la figura humana y finita del Hijo. De esta forma, el arte clásico griego y la “diversidad plástica” de múltiples dioses ya no coinciden con la universalidad de un Ser absoluto e infinito: se hacen claras las “faltas”<sup>19</sup> de la representación antropomórfica de lo divino, inadecuada en su imposibilidad de conciliar la forma finita con el contenido infinito del espíritu: “...la individualidad espiritual entra, si, en la forma humana como ideal, pero en la forma inmediata, es decir, corpórea, no en la humanidad en sí y para sí que es... absoluta subjetividad infinita”<sup>20</sup>.

Los dioses han perdido su interior necesidad y quedan atrapados en la arbitrariedad y accidentalidad (*Zufälligkeit*). Por esto aparecen en la representación artística lo humano, lo finito y casual de un mundo vaciado de contenido espiritual. La comicidad y la sátira apuntan a la realidad en “la misma idiotez de su corrupción”<sup>21</sup>. Así el arte clásico se autodestruye y se convierte en cosa del pasado. El arte clásico griego será superado por el arte romántico-cristiano. Es este el inicio de la muerte del arte; un arte que ya no responde a la época; que es cosa del pasado y que es superado.

---

<sup>19</sup> Capítulo 3, Disolución de la forma clásica, de Estética.

<sup>20</sup> Cap. 3, 2(a), Disolución de la forma clásica, de Estética.

<sup>21</sup> Parte II, Disolución de la forma clásica, 3b: la sátira, de Estética.



La esencia del arte romántico descansa en el conocimiento del espíritu de sí mismo como infinito y absoluto como consecuencia de la negación de su ser particular logrando de este modo la conciliación entre lo finito e infinito:

Cuando decimos “Dios”, hablamos de Él en forma abstracta; si decimos “Dios el Padre”, hablamos de Él como un Universal, sólo de forma abstracta en relación a su finitud. Su infinitud radica precisamente en que remueve esta forma abstracta de universalidad e inmediatez, y en su lugar se sitúa la distinción (o diferencia); pero es Él precisamente la remoción de la diferencia. Por esa razón, es Él por primera vez la verdadera actualidad, la Verdad, la Infinitud<sup>22</sup>.

En Estética, Hegel explica el sentido filosófico del arte romántico por medio de la secuencia de la trinidad cristiana<sup>23</sup>. En primera instancia, el Padre infinito se hace hombre en la forma del Hijo. Después, el Hijo conoce el sufrimiento y la muerte, para posteriormente regresar al Padre agrandado por la experiencia de su vida terrenal. Es por medio de esta muerte que el cristiano podrá acceder al Padre. Es así como la muerte adquiere, en este momento un papel protagónico que con los griegos no tenía.

---

<sup>22</sup> La traducción es mía, de: “When we say “God”, we speak of him as merely abstract; or if we say “God the Father”, we speak of him as the universal, only abstractly, in accord with his finitude. His infinitude means precisely that he sublates this form of abstract universality and immediacy, and in this way distinction is posited; but he is precisely the sublation of the distinction. Thereby he is for the first time true actuality, the truth, infinitude”. Del texto *Lectures on the Philosophy of Religion: The Lectures of 1827* de Hegel, p. 422.

<sup>23</sup> Ver *Estética*, III, De la forma romántica del arte: De lo romántico en general.

El arte romántico es la “emergencia de la *interioridad subjetiva*”. Aquí la materia con la que se crea la forma debe unirse a la subjetividad del artista: “Ahora bien, en cuanto esta *subjetividad* no concierne ya a los medios exteriores, sino al fondo propio de la representación, el arte deviene *fantasía y humor*” (Hegel, Estética 274).

No es el material, el color, etc. lo natural, sino sólo un vehículo, una particularidad que será utilizada como expresión de la subjetividad del artista. El fin esencial de este arte es representar la persona humana “concentrada en sí misma”. Lo importante es el hombre mismo y no los objetos del mundo material ni lo “moral en que ésta (persona) se desarrolla”. Por lo anterior, las representaciones artísticas de este período se manifiestan de diversas formas y en distintos escenarios; pretende acercarse deliberadamente a la realidad, con todos sus matices, con todos sus “incidentes de la vida real considerada en sí misma”. En este tipo de arte que retrata lo trivial, prosaico, común, particular, lo fragmentario de la cotidianeidad, se destaca otro elemento de gran importancia: la *concepción y ejecución personal del artista*”; la capacidad del artista de captar los aspectos en los que, por más insignificantes e invisibles que parezcan, se escapa el espíritu de la “existencia humana”. Es de esta forma que el artista da sentido a lo que en apariencia pudiese resultar insignificante, cotidiano o hasta despreciable.

Para ejemplificar lo anterior, Hegel se sirve de la pintura de género holandesa de su época, a la que considera haber llegado a la perfección en este asunto. Presenta esta pintura como una conquista de cosas pequeñas y de breves y cotidianos instantes.

Explica que la satisfacción de este pueblo por representar las cosas más significantes se debe al gran esfuerzo y lucha que les ha costado conseguir lo que a otros pueblos otorgó la naturaleza. Además, como pueblo protestante, sabían “entrar completamente a la prosa de la vida, dejarle su lugar independiente al lado de las relaciones religiosas”. Los holandeses, continúa Hegel, han sido un pueblo que ha encontrado en sus condiciones de vida el contenido principal de sus manifestaciones artísticas. Pero aún cuando esas representaciones no puedan satisfacer la exigencia de un “espíritu que pide al arte ideas profundas, un fondo sustancial y verdadero, si hablan poco a la inteligencia, pueden agradar a los sentidos” (Hegel, Estética, 271).

El arte ha dejado de estar circunscrito a determinadas ideas y formas, afirma Hegel. Ahora está consagrado a un “nuevo culto”; el de la humanidad, y el artista hará manifiestas todas las situaciones que confieren al hombre: sentimientos, debilidades, alegrías, intereses, etc.; los temas y formas son ilimitados. A lo que Hegel indirectamente se refiere en las anteriores manifestaciones es a la nueva autonomía del artista y por consiguiente a una nueva “autonomía de la estética”: “...la habilidad personal del artista en el empleo de los medios técnicos, se eleva al rango de objeto real e importante de las obras de arte” (273). Lo que anuncia el traslado del concepto dialéctico forma-contenido al predominio de la importancia de la forma, lo que será la característica fundamental en el arte futuro (Bürger, Theory, 93).

Lo que interesa es la representación del hombre como *individuo* y no ya una Idea objetiva o universal. El arte romántico no se limita ya a estos conceptos generales; todo tiene cabida. Desde lo más elevado y noble, hasta lo más bajo y oscuro del ser humano y aquí vuelve a aparecer esa accidentalidad (*Zufälligkeit*) que ya había acompañado la caída del arte clásico. En la larga agonía del arte romántico, en Shakespeare, aparecen “cosas de todo tipo de la vida cotidiana, cervecerías, cocheros, bacinicas y pulgas”. Los objetos utilizados en las representaciones artísticas no tienen un valor en sí, sino que son *accidentalmente* usados como “simples accesorios”. Ahora bien, es sobre este terreno que empieza a consumarse el fin del arte porque:

Cuando el arte ha manifestado por todas sus fases las concepciones en que se han basado las creencias de la humanidad; cuando ha recorrido el círculo entre los asuntos a ellas correspondientes, su misión, con respecto a cada pueblo, en cada momento de la historia, en cada creencia determinada, ha concluido (278).

Por la importancia de estas líneas en el conjunto del tema de la muerte del arte, conviene aquí citar la interpretación que Formaggio hace del pensamiento hegeliano en La muerte del arte y de la estética:

El bien conocido significado dialéctico del término clave “*Aufhebt*” no deja dudas acerca del sentido preciso del fragmento...es la conciencia la que...se desprende incluso de las formas del arte para lanzarse a un nuevo y más alto

vuelo hacia la verdad...el arte muere por la conciencia que...libera nuevos y más filosóficos modos de acercamiento a la verdad...la autonegación del arte...surge cuando la conciencia...pone en jaque los elementos esenciales mismos del arte... (Formaggio, 111-112).

Es aquí donde Formaggio liga esta interpretación hegeliana a las características autocríticas del arte moderno: "...esto significa también lo que para todo el arte contemporáneo tiene significado: la celebración del máximo de concientización de la esencia de la artísticidad, al desmontar analítica y experimentalmente sus estructuras y, por tanto, en la autodestrucción que realiza el arte por su propia mano" (112).

Lejos, entonces, de hablar de desaparición del arte, Hegel habría, según Formaggio, anticipado los temas más determinados y problemáticos del desarrollo del arte en la modernidad. Pero volvamos a nuestro tema directamente en Hegel.

En el arte romántico, el sufrimiento, el dolor y la muerte tendrán gran presencia. La representación de la belleza del arte griego desaparece para dar paso a la representación grotesca, en ocasiones, del dolor y sufrimiento; de la sumisión y la resignación: "En la representación de las formas sensibles, el arte no teme ya admitir en su seno lo *real* con sus imperfecciones y con sus defectos. Lo *bello* no es ya lo esencial; lo *feo* ocupa un lugar mucho mayor en sus creaciones" (Hegel, Estética 213).

Tanto la infinita multiplicidad de objetos, situaciones y fenómenos representados por el arte, es decir, la anteriormente explicada “accidentalidad” de lo representado en las obras, como el carácter subjetivo de la creación de éstas, es lo que Hegel declara como la “ruina” del arte romántico:

...el fondo de la vida común, que en vez de ser percibida en su esencia, en su parte moral y divina, se representa en su elemento pasajero y finito. – Y por otra parte, el artista, con su manera enteramente personal de sentir y de concebir, con los derechos y el poder arbitrario de lo que se llama comúnmente el *ingenio*, se erige en dueño absoluto de toda realidad...El artista se mantiene de este modo por encima de las ideas y de las formas consagradas (267-278).

De esta forma, el artista es dueño de todas las ideas y las formas y puede representarlas sin limitaciones de ningún tipo. Lo que el arte representa en este momento es todo lo que puede ser de interés del hombre, no importa la situación o época, siempre y cuando, en dicha representación quede manifiesto su espíritu actual (280).

El arte romántico se centra en las profundidades del alma humana. Hace de lo “material” (o en palabras de Hegel, la carne, la materia y el mundo) simple ornamento o la pura nada. En este período, la forma tiende más y más a su desmaterialización. El arte cada vez se espiritualiza más y es esta forma de explicar el mundo lo que constituye a la religión. El arte ha ya manifestado de todas formas posibles las concepciones y creencias

de la humanidad; ahora, el artista moderno voltea más a su interior; la reflexión, la crítica, en fin, la filosofía se ha apoderado del él. Por esto, Hegel pronuncia la muerte del arte romántico. Un arte que cede paso al segundo momento del Espíritu Absoluto, la religión, para después suceder al tercer y más alto momento del Espíritu Absoluto: la filosofía:

El arte, en virtud de su naturaleza, no tiene otro destino que el de manifestar bajo una forma sensible y adecuada, la idea que constituye el fondo de las cosas; y la filosofía del arte, por consiguiente, tiene como principal objeto percibir, por el pensamiento abstracto, esta idea y su manifestación bajo la forma de lo bello en la historia de la humanidad (282).

Por ende, es en y a través de su muerte y superación (*Aufgehoben*) que el arte es destinado a incorporarse y transformarse en filosofía.

Podemos resumir entonces, que la razón por la cual Hegel cree en la superación del arte está en la misma naturaleza de esta práctica: como ya vimos anteriormente, el hecho de que el arte esté ligado a lo material lo sitúa en un nivel inferior con respecto a la religión y a la filosofía, en las que el contenido es marcadamente espiritual y tiende a liberarse de los objetos materiales; pero es con la emergencia del cristianismo que se hace evidente la diferencia entre un arte que, como el arte clásico, todavía es capaz de

proporcionar una adecuada forma al contenido, y un arte que se enfrenta con un contenido infinito.

Con el cristianismo, al espíritu le queda completamente claro su carácter infinito. Es por esta razón que el momento romántico-cristiano del arte marca el inicio de la muerte del arte:

...el arte...ni por su contenido ni por su forma es una manifestación más alta...en que la verdad se revela al espíritu. Por lo mismo que está obligado a revestir sus concepciones de una forma sensible, su esfera es limitada: no puede alcanzar más que un grado de la verdad...Pero hay un modo más de comprender la verdad: aquel en que ya no se une a lo sensible, y le es tan superior que la realidad no puede contenerla ni expresarla. Así la ha concebido el Cristianismo y así, sobre todo, el espíritu moderno ha llegado más allá del punto preciso en que el arte constituye la forma más alta de representar lo absoluto (Hegel, Estética 7).

Con lo anterior, nos damos cuenta que la afirmación de Hegel sobre la muerte del arte reside en el alejamiento del arte cada vez más evidente de la perfecta relación entre forma y contenido y un acercarse más hacia la “autoconcientización” del arte. Éste transita de ser “arte” a convertirse en una “ciencia del arte” que se piensa a sí mismo cada vez más; una muerte dialéctica que posibilita que el arte perdure bajo la forma de una filosofía del arte y no una muerte entendida en los términos de Croce: como un final



histórico y definitivo. Esta disolución del arte es causada por el descubrimiento de una “subjetividad autónoma”. Disolución que para Hegel se da en la discrepancia en la interpretación entre forma y contenido. En arte romántico desliga al artista del pasado tanto del contenido como de la forma. La subjetividad del artista está por encima de representación de forma y contenido, cosa que será la postura de la estética futura.

## **2.2 Croce, Bosanquet y Formaggio**

### **2.2.1 Benedetto Croce y Bernard Bosanquet**

La crítica que Croce hace de la filosofía de Hegel, y que fundamenta toda su reinterpretación del hegelismo, es relativa a la confusión entre opuestos y distintos: “Hegel...concibió dialécticamente, a la manera de la dialéctica de los opuestos, el nexo de los grados, y aplicó a este nexo la forma triádica que es propia de la síntesis de los opuestos. Teoría de los distintos y teoría de los opuestos fueron, para él, lo mismo” (Croce, Saggio 56).

Pero: ¿en qué consiste propiamente este error? Según Croce, Hegel no fue capaz de ver que la Idea, al mismo tiempo que resuelve en sí opuestos, contiene distintos, es decir, formas particulares del Universal concreto. La lógica capaz de leer la particularidad de los distintos no será una teoría clasificatoria (de por sí ya superada por

la lógica especulativa) sino la teoría de la implicación, por ser los distintos inmanentes a la Idea: “No es posible poner arte y filosofía como dos especies distintas y coordinadas de un género al cual ambas se subordinan y que sea, por ejemplo, la forma cognoscitiva de manera que la presencia de la primera excluya la otra, como acontece con los miembros coordinados...” (64).

Este error se arrastra por diferentes lugares de la filosofía de Hegel, “en el cual la relación de los distintos siempre se presenta como relación de tesis, antítesis y síntesis”. El resultado es el de presentar como opuestos elementos que son en realidad coordinados: “... ¿cómo se puede pensar que la religión sea el no-ser del arte y que arte y religión sean dos abstractos que tienen verdad sólo en la filosofía, síntesis de los dos?” (65)

Retornando sobre el tema en el capítulo VI de Saggio sullo Hegel, Croce amplía su crítica, acusando a Hegel de incompreensión de la verdadera naturaleza de lo estético, por creer que cada forma del espíritu no es sino una manera incompleta y contradictoria de concebir el Absoluto. Una filosofía incompleta, no algo distinto de la filosofía. La actividad artística no pretende solucionar problemas, sino exponerlos, expresarlos. El arte, la *lirica dello spirito*, es “intuición sin referencias intelectuales” (82), una actividad en la cual “no hay distinción de sujeto-objeto, no hay comparación de una cosa con otra, no hay colocación en la serie espacial o temporal... que nos abre la visión de una realidad que no podemos traducir (*rendere*) en términos intelectivos” (82).

El error arrastra consigo la incomprensión de la naturaleza del lenguaje, que sería contradictorio, porque obligado a decir lo universal creyendo nombrar lo individual, de manera que cualquier objeto, al ser nombrado, perdería su identidad para transformarse en el universal “esto”. Según Croce, el lenguaje es adecuado a la realidad, porque sólo expresa una realidad individual concebida en “sonidos, tonos, colores, líneas” o en el carácter ostensivo del lenguaje.

De la suma de los errores nace una concepción del arte que Croce brevemente resume siguiendo las diferentes, y todas equivocadas, interpretaciones de Hegel, desde la Fenomenología, donde aparece como forma de la religión, pasando por la Enciclopedia, como *religione della bellezza*, y manifestándose finalmente en la Estética como forma inferior de filosofía, historia de los “ideales humanos” en la cual se pierde la identidad del arte, y lo propiamente estético apenas está presente:

El arte se reduce... a una filosofía inferior. El arte verdadero sería la filosofía, que se propone el mismo problema...y lo soluciona de manera adecuada...cuando la filosofía se desarrolla completamente, el arte tiene que desaparecer, por ser superfluo: el arte tiene que morir. Es más: ya está muerto (Croce, Saggio 86).

Esta interpretación de la estética hegeliana, que toma sentido a partir de la construcción del particular idealismo de Croce, fue objeto de crítica de parte de Bernard

Bosanquet, y esta polémica, (empezada en 1919 con una comunicación de Bosanquet a la British Academy y seguida por una tardía respuesta de Croce en 1932) nos ayuda a definir el problema del sentido que se dio a la reflexión de Hegel sobre el arte de su tiempo, el de la Modernidad.

Las críticas de Bosanquet parten de esta consideración: Croce no comprendió que en un camino lógico hacia la perfección, las formas del espíritu se conservan, sin desaparecer, en cuanto grados de esta perfección. Estando así las cosas, sería incapaz de ver que, si arte y religión desaparecieran en la filosofía, en lugar que integrarse en ellas, ésta última sería incompleta:

Las fases de la experiencia que revelan una relativa aproximación a la completud no son sucesivas en tiempo ni desaparecen en la lógica...Como factores que implican y son implicados en todo el sistema son grados del espíritu en el sentido amplio. El absoluto es la totalidad que constituyen y, si alguno de ellos fuera eliminado, no sería más el absoluto<sup>24</sup> (Bosanquet 22).

Además, añade Bosanquet, la misma frase que emplea Croce, “morte dell’ arte” no aparece en los textos de Hegel, que no habla de *Tod*, “muerte”, sino de *Auflösung*, “disolución”, cuyos matices semánticos Croce no ha penetrado. Hegel, además, nunca

---

<sup>24</sup> La traducción es mía, de: “The phases of experience which reveal relative approximation to completeness are not successive in time nor vanishing in logic...As factors implying the whole system and implied in it they are grades of the spirit in the whole sense. The absolute is the whole they constitute, and if any of them were eliminated would be the absolute no longer”.

habría hecho predicciones: “La relación general de la filosofía a la vida en la teoría de Hegel excluye la posibilidad de un juicio histórico que incluya la predicción<sup>25</sup>” (23).

La interpretación que Bosanquet da de este complejo concepto hegeliano excluye, por lo tanto, la idea de que el *Auflösung* sea la desaparición del arte como tal, prefiriendo ver en el fenómeno la inadecuación del arte a contenidos que ya no pueden ser expresados en formas tradicionales:

El arte se está, de modo paralelo, disolviendo, resolviendo o desintegrando al abandonar la visión tradicional rígida y estrecha antigua e irse expandiendo desde una base relativamente rígida heredada del arte griego y cristiano hacia nada menos que el amor y la penetración imaginativa de cada elemento por medio del cual, el hombre o el mundo es capaz de tocar en la región del sentido, la mente y el corazón del hombre<sup>26</sup> (25).

---

<sup>25</sup> La traducción es mía, de: “The general relation of philosophy to life in Hegel’s theory excludes the possibility of an historical judgement which involves prediction”.

<sup>26</sup> La traducción es mía, de: “Art is within itself in a parallel way being dissolved, resolved, or disintegrated in abandoning the relative narrowness and fixity of early traditional vision and expanding from the relatively rigid and inherited basis of Greek and Christian art into nothing less than the love and imaginative penetration of any and every feature by which man or the world can touch in the region of sense man’s own heart and mind”.

### 2.2.2 Dino Formaggio

Un sólido relato de esta polémica queda en las páginas de La Muerte del Arte y la Estética de Dino Formaggio, obra dedicada casi completamente a este tema, y por ende utilísima para nuestros fines, en la cual el autor rastrea el concepto de muerte del arte mucho más allá de su teorización hegeliana, que se muestra influenciada por teorías precedentes elaboradas en el romanticismo alemán, por obra de pensadores tan trascendentes como Schiller, Novalis y Friedrich Schlegel, sin olvidar al poeta Hölderlin.

Siguiendo a Formaggio, la primera formulación del problema se encuentra en Friederich Schlegel, especialmente en los fragmentos 238 y 247 de la revista *Athenaeum*, en el primero de los cuales leemos, refiriéndose a la poesía “trascendental”, que esta última “debería unir...una teoría poética de la facultad estética, con la reflexión artística y con aquella auto-reflexión estética que...significa representarse a sí misma y ser siempre, a la vez, poesía y poesía de la poesía”.

Son bien conocidas las dificultades que Schlegel tuvo en sus intentos de definir la poesía romántica que, para él, siempre osciló entre ser una definición de género y ser una definición de la poesía *tout court*<sup>27</sup>, sin embargo quedan claros algunos puntos, sobre todo el de la necesidad que un poeta no sea, como lo es el rapsodo ION del

---

<sup>27</sup> “El género romántico es el único que es, además de un género, casi la poesía misma en cuanto que, en cierto sentido, cada poesía es, o debe ser, romántica” *Fragm. 116* de la revista Athenaeum.

homónimo diálogo de Platón, un ignorante: el poeta, para Schlegel, debe ser capaz de teorizar sobre su arte, debe ser un hombre culto y hasta un filólogo. En este sentido, la poesía romántica debe unir poesía y filosofía, entendida como una reflexión trascendental, a la manera de Kant, y ser “autorreflexiva”, es decir abierta a su autoconocimiento. Con esto se avanza uno de esos elementos que serán fundamentales en la relación, como la concibe Hegel, entre poesía y filosofía. Se trata de un paso que llevará a la maduración del concepto en Hegel, pero pasando a través de la meditación sobre análogos temas desarrolladas en Schiller, Hölderlin, Schlegel.

En efecto, Formaggio busca la aparición del tema de la muerte del arte justo en la “poesía de la poesía”, central en la meditación romántica. Este concepto aparece, según el filósofo italiano, en su forma más clara entre los pensadores del grupo del *Athenaeum*, sobre todo en los fragmentos 238 y 247 de Friedrich Schlegel, donde se tematiza la “poesía trascendental crítica”. Trata de una poesía autocrítica, capaz de representar “el producto y el productor”, es decir, de reflexionar sobre sí misma en el momento mismo en que se expresa. Una poesía, en otras palabras, llena de autorreflexión y capaz, por ende, de transformarse en verdadera filosofía, en su momento de “autorreflejo estético”. Esta postura se ancla, según Formaggio, a la intensa meditación que Schlegel hizo en relación a la obras schillerianas Sobre la poesía ingenua y sentimental (*Über naive und sentimentalische Dichtung*) y Cartas sobre la educación estética de la humanidad (*Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*). En ambas, Schiller estudia la relación entre cultura y poesía, vislumbrando una separación definitiva entre la poesía “ingenua”

(*naïve*) de los griegos, caracterizada por la unidad entre inteligencia de un lado y sentimiento e intuición del otro. Al darse definitivamente esta separación en la cultura moderna, la poesía “ingenua” se pierde, para ser sustituida por la poesía “romántica”, conciente de la separación y fundada en ella. En otros términos, “la modernidad aparece dominada por la reflexión conciente” (Formaggio 75). Sobre la misma línea se mueven, según Formaggio, las Cartas para el progreso de la Humanidad, de Herder, en las cuales vuelve el tema de la muerte de la poesía “de la fábula pura”, destinada a ser sustituida por la poesía “de la reflexión”.

Estas reflexiones, que se trenzan con un agudo análisis de la crisis de la sociedad contemporánea, confluyen plenamente en la reflexión hegeliana, en la cual se encuentran desarrolladas de manera que se mostrará capaz de influir en él la moderna percepción del arte.

Tras reconstruir la formación del concepto de arte y de su autonomización de la religión en la Fenomenología y en las ediciones de la Enciclopedia de 1827 y de 1830 de Hegel, Formaggio se enfrenta con el tema de la muerte del arte donde este se despliega, en las Lecciones de Estética. Como lo recuerda el mismo Formaggio, fue “durante estos cursos cuando Hegel esclareció (...) la progresiva autonomización categorial del arte”. Es aquí, en suma, donde confluyen todos los temas elaborados en el conjunto del pensamiento romántico alemán, así como todos los puntos elaborados por Hegel en sus obras anteriores.



## 2.3 La Muerte del Arte después de Hegel

### 2.3.1 Theodor Adorno y la Industria Cultural

El pensamiento de Adorno toma como eje central al “Hegel dialéctico contrapuesto al Hegel sistemático” (Reale 739). Adorno centra su pensamiento en la dialéctica negativa (en contra de la dialéctica de síntesis) que niega la “identidad entre realidad y pensamiento, y que de este modo descarta las pretensiones de la filosofía con respecto a aferrar la totalidad de lo real revelando su sentido oculto y profundo” (739). Según Adorno, la labor de la dialéctica negativa es hacer manifiesto lo “no –idéntico” y centrarse en lo individual y diferente. La corrección que Adorno hace al sistema conceptual hegeliano (al que acusaba de falsear la realidad) está en la insistencia de la no-totalidad, en lo no-idéntico entre lo real y todo lo demás: “Cambiar esta dirección de la conceptualidad, volverla hacia lo no-idéntico, es el gozne de la dialéctica negativa” (Adorno, Dialéctica 23). La razón no es real y lo real no es racional; es esta una dialéctica “materialista” (al contrario de la dialéctica idealista unida a la “primacía del objeto” como fuente de lo racional) para la que la realidad no es racional, por lo que comprobar esta realidad fragmentada rompe con cualquier filosofía o, incluso política, que centre su pensamiento en la “totalidad”.

Con Adorno, esta dialéctica negativa se convierte en una crítica de la cultura. Adorno hace una férrea crítica al idealismo, neopositivismo, neokantismo; a Husserl,

Heidegger y Hegel por ser filosofías o pensadores que se han desvanecido o reducido a “formalismos vacíos”; por ser carentes de bases filosóficas, por haber quedado sólo como proyectos irrealizables o por ser sólo aceptaciones acríticas de los hechos. Incluso critica al marxismo por su dogmatismo así como a la sociología. Es en realidad un ataque a la cultura de la época a la que Adorno considera como una serie de “imágenes desviadas de la realidad, donde vuelven a encontrarse todas las cosas; imágenes que sólo desempeñan la función de servir al poder, en lugar de actuar como portavoz de una realidad desquiciada, como es el caso de la sociedad capitalista”<sup>28</sup> (Reale, 741).

La visión de Adorno acerca de la interrelación entre arte y sociedad la determina lo que él entiende por sociedad capitalista. La época moderna es una en la que lo dominante es el valor de cambio<sup>29</sup> y las cualidades quedan reducidas a lo cuantitativo. Adorno no atribuye este comportamiento únicamente a lo imperante en la época en cuanto a lo social, político o económico, sino que lo ve como algo inherente al sentido de conservación del ser humano. Según lo que Adorno y Horkheimer escriben en 1947 en el libro Dialéctica de la Ilustración, la necesidad del hombre por su autoconservación es determinada por la razón instrumental,<sup>30</sup> es decir, como la razón no puede fundamentar los objetivos hacia los que el hombre orienta su vida, la razón es razón instrumental porque “únicamente puede individualizar, construir o perfeccionar los

---

<sup>28</sup> Adorno y Horkheimer muestran un estudio sobre la sociedad moderna en *Dialéctica de la Ilustración* (1949).

<sup>29</sup> Concepto que ya se había presentado anteriormente con Hegel.

<sup>30</sup> Lo que Adorno y Horkheimer denuncian en la *Dialéctica de la Ilustración* no es a la Ilustración propiamente sino a la “perversión de la razón instrumental identificadora y cosificadora”.

instrumentos o medios adecuados al logro de fines establecidos y controlados por el sistema”. Para Adorno, esta conducta del hombre impulsada por la determinación en su autoconservación, prevalece en todos los campos de la vida del hombre, incluso en la organización de una sociedad orientada al progreso económico que, aunque hace más justas las condiciones del mundo, también “otorga al aparato técnico y a los grupos sociales que disponen de él una superioridad inmensa sobre el resto de la población. El individuo es anulado completamente frente a los poderes económicos.”<sup>31</sup> Con la instauración del capitalismo, la explotación se convierte en el principio universal de una sociedad burguesa “que se halla dominada por lo equivalente.”<sup>32</sup> Adorno escribe que la condición del hombre en esta época se dirige hacia lo “apersonal” en el sentido de anonimato<sup>33</sup>.

Adorno considera que el capitalismo se basa fundamentalmente en la desigualdad y es la causa de que el hombre no pueda alcanzar su máximo potencial creativo debido a las formas deshumanizantes y alienantes de la producción económica. El capitalismo reduce tanto a la sociedad burguesa como al proletariado a engranajes de la máquina por la que son dominados. El sistema capitalista tiende a la integración de todos los miembros de la sociedad cuyos momentos se entrecruzan para formar un contexto funcional cada vez más completo.<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> Max Horkheimer y Theodor Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, (Valladolid, 1998), p.54.

<sup>32</sup> *Ibíd.*, p.63.

<sup>33</sup> Theodor Adorno, *Dialéctica Negativa*, (2005), p. 122.

<sup>34</sup> *Ibíd.*, p. 166.

En el texto de Adorno y Horkheimer, la crítica que hacen a la cultura, es decir, a la modernidad, es extendida hasta el campo de las nuevas industrias y tecnologías que son utilizadas para la difusión masiva de la cultura: cine, radio, fotografía, televisión, libros y revistas, entre otras, que constituye lo que Adorno llama industria cultural; no en el sentido estricto de la producción, sino más bien en el de estandarización, promoción y entrega de bienes culturales y que tiene como objetivo la homogenización (estandarización) de la conducta de los hombres imponiéndoles valores, modelos de conducta, necesidades y lenguajes que reciben de manera pasiva:

La industria cultural ha realizado malignamente al hombre como ser genérico. Cada uno es sólo aquello que en virtud de lo cual puede sustituir a cualquier otro: fungible, un ejemplar. Él mismo, en cuanto individuo, es lo absolutamente sustituible, la pura nada, y eso justamente es lo que empieza a experimentar tan pronto como, con el tiempo, llega a perder la semejanza (Horkheimer 190).

El rol de la industria cultural y de la tecnología es complementar la administración total de la sociedad (economía, política y cultura) por medio de la “estandarización” o “cosificación<sup>35</sup>” de la conciencia. La cultura es utilizada por el capitalismo para controlar la conciencia individual y de esta forma, la cultura es “industrializada” o “cosificada”.

---

<sup>35</sup> Término que Adorno utiliza en *Teoría Estética*.

La teoría básica de los autores de Dialéctica de la Ilustración es que la cultura es un reflejo de la sociedad, pero al mismo tiempo, ésta le da forma por medio de la estandarización al crear objetos más que sujetos. La principal función de la industria cultural es estar al servicio de las industrias más poderosas. El cine o la radio, por mencionar algunos, ya no se dan como arte, no es necesario. Ahora se consideran “industrias” y así es como funcionan, como negocios, dando como resultado productos de mala calidad, aunque justificables dadas las ganancias que generan. Además, al servirse de las cada vez mejores técnicas de reproducción, se facilita la satisfacción, por medio de bienes estandarizados, de las necesidades generalizadas que fueron impuestas a la sociedad por la misma industria cultural. Esta es una forma en que la técnica hace más poderosos a los más fuertes:

Y, en realidad, es en el círculo de la manipulación y de necesidad que la refuerza donde la unidad del sistema se afianza más cada vez. Pero en todo ello se silencia que el terreno sobre el que la técnica adquiere poder sobre la sociedad es el poder de los económicamente más fuertes sobre la sociedad (Horkheimer 166).

Por otro lado, otra función de la industria cultural es la “cosificación” de la conciencia, es decir, se homogenizan los gustos y se crean necesidades todas iguales a los espectadores. De esta forma se crea un público que está entrenado a reaccionar ante la pronta satisfacción sin necesidad de esfuerzo intelectual: “El espectador no debe necesitar de ningún pensamiento propio: el producto prescribe toda reacción, no en

virtud de su contexto objetivo (que se desmorona en cuanto implica al pensamiento) sino a través de señales. Toda conexión lógica que requiera esfuerzo intelectual es cuidadosamente evitada” (182). Como ejemplo, se puede tomar el cine, en el que, para seguir el argumento de la película, se espera que el espectador lo haga tan rápido que no pueda detenerse a pensar utilizando imágenes dadas anteriormente aprendidas (y aprehendidas) causando la atrofia del pensamiento crítico del espectador que confunde la ficción de la realidad:

La tendencia apunta a que la vida no pueda distinguirse más del cine sonoro. En la medida en que éste, superando ampliamente al teatro ilusionista, no deja a la fantasía ni al pensamiento de los espectadores ninguna dimensión en la que pudieran –en el marco de la obra cinematográfica, pero libres de la coacción de sus datos exactos– pasearse y moverse por su propia cuenta sin perder el hilo, adiestra a los que se le entregan para que lo identifiquen directa e inmediatamente con la realidad” (171).

Sin embargo, más que diversión o esparcimiento, lo que se produce es la afirmación de las formas de vida de los dominantes. Lo que la industria cultural ofrece como diversión es el suministro de actividades y productos que prometen la satisfacción rápida causando la imposibilidad del pensamiento independiente o experiencias nuevas de un individuo autónomo. Las diferencias anteriormente existentes entre arte, cultura y diversión son difuminadas por la industria cultural: “...lo nuevo está en que los

elementos irreconciliables de la cultura, arte y diversión, son reducidos, mediante su subordinación al fin, a un único falso denominador: a la totalidad de la industria cultural” (180). El interés ahora reside en el efecto, en la técnica y en el desarrollo y mejoramiento de ésta antes que en el contenido: “La industria cultural se ha desarrollado con el primado del efecto, del logro tangible, del detalle técnico sobre la obra, que una vez era la portadora de la idea y fue liquidada con ésta” (170). Al sólo prestar atención al detalle, la industria cultural sustituye el contenido de la obra de arte, por la mera forma: “A ello pone fin, mediante la totalidad, la industria cultural. Al no conocer otra cosa que los efectos, acaba con la rebeldía de éstos y los somete a la forma que sustituye a la obra” (171).

La industria cultural produce cosas iguales y espectadores iguales con el mismo mecanismo que los crea el arte falso (ligero), es decir, el de la imitación, creando meros estilos. La extraña relación entre las verdaderas obras de arte y la basura que produce la industria cultural aparece en la Dialéctica de la Ilustración en los comentarios acerca del estilo. Para estos dos autores, el estilo de la industria cultural es

...al mismo tiempo la negación del estilo. La reconciliación de lo universal y lo particular, de regla y pretensión específica del objeto, en cuya realización precisamente, y sólo en ella, el estilo adquiere contenido, es vana porque no se llega ya a ninguna tensión entre los polos: los extremos que se tocan quedan

diluidos en una confusa identidad, lo universal puede sustituir a lo particular, y viceversa (174).

Lo que sucede con las obras producidas por la industria cultural es que, al expresarse por medio del estilo, presentan, a través de diversos medios, las “formas dominantes de la universalidad” en lugar de “reconciliarse con la idea de la verdadera universalidad”. He aquí la diferencia entre el arte ligero y la verdadera obra de arte: si el estilo es la correspondencia entre forma y contenido, la diferencia entre el arte ligero y el arte serio, como los denomina Adorno, radica en que al arte serio no puede adjudicársele un estilo: “El elemento de la obra mediante el cual ésta trasciende la realidad es, en efecto, inseparable del estilo, pero no radica en la armonía realizada...sino en los rasgos en los que aparece la discrepancia, en el necesario fracaso del apasionado esfuerzo por la identidad” (175). Al no lograr la exacta relación entre forma y contenido, no se puede encasillar en un estilo concreto. Es este fracaso el que lo hace obra de arte. De esta forma es como el arte serio se “escapa” de la imitación de la que el arte ligero y la industria cultural tanto se sirven (175). Al contrario de la obra de arte verdadera que acepta este fracaso, la obra producida por la industria cultural prefiere parecerse a las otras; a repetir las; a imitarlas.

Podríamos hablar además, como otro aspecto de la degradación de la cultura, de la “desublimación” del arte, que empieza con la separación del arte del entorno de lo sagrado y la entrada del mismo al ámbito del mercado. Sin embargo esta libertad es



ficticia o contradictoria, ya que “en cuanto negación de la funcionalidad social, tal como se impone a través del mercado, permanece esencialmente ligada a la premisa de la economía del mercado...la libertad respecto a los fines de la gran obra de arte moderna vive del anonimato del mercado” (202).

El arte ha sido colocado entre los medios de consumo como un bien cultural más, convirtiéndose en otro satisfactor de necesidades. Lo que queda del arte, será sólo lo exterior, el estilo, producto de la imitación. Esta es una forma en que el arte muere, al convertirse en un producto de consumo al servicio de los intereses económicos propios del gran capitalismo, que se han infiltrado en su proceso de creación y se ha perdido la esencia del arte, y además a causa de la característica principal de la industria cultura: la repetición. Esto es, la proliferación de copias.

*2.3.1.1 Arte autónomo.* A las obras producidas por la industria cultura, Adorno opone un arte que “desmonta los engranajes del sistema”; uno que provoca la reflexión y la autocrítica. Un arte “autónomo”. La verdadera obra de arte, según este autor, resiste al ser el medio que no cuenta con influencia social derivada de algún contenido comunicable: “la comunicación de las obras de arte con lo exterior, con el mundo, ante el que se cierran por suerte o por desgracia, sucede mediante la no-comunicación” (Adorno, Teoría 14). Aunque Adorno coincide con Hegel en que el arte debe relacionarse con la totalidad de la sociedad, asegura que el arte no se refleja o se comunica con la sociedad; al contrario, se resiste a la sociedad. Observa la relación entre

arte y sociedad como la absoluta negación: “La unidad del colectivo manipulado consiste en la negación de cada individuo singular; es un sarcasmo para la sociedad que podría convertirlo realmente en un individuo” (68). El arte “puro” es ajeno a cualquier interés práctico, y es por medio del cual el individuo puede negar el lenguaje “cosificado” o clichés que resultan de la razón instrumental. El arte “se vuelve un medio de hibernación en los malos tiempos”<sup>36</sup>:

Lo asocial del arte es la negación determinada de la sociedad determinada...El arte sólo se mantiene vivo gracias a su fuerza de resistencia social; si no, se cosifica, se convierte en mercancía. Lo que el arte aporta a la sociedad no es comunicación con ella, sino algo muy mediato, la resistencia (Adorno, Teoría 298).

Aunque Adorno sí teme la “liquidación del arte”, deja entrever la posibilidad de la supervivencia de la esencia de éste mediante la “autonomía desenmascarada”. El arte revela sus contradicciones sociales, causantes de su aislamiento, por medio de sus propias estructuras. La manera en que el arte se relaciona (y se sitúa por encima) con la sociedad, según Adorno es, aunque parezca contradictorio, por medio de su autonomía:

Que las obras de arte representen como mónadas sin ventanas lo que ellas no son, apenas se pueden comprender de otra manera que si su propia dinámica, su

---

<sup>36</sup> Del prólogo de *Theory of the Avant-Garde*, p. xviii.

historicidad inmanente... es no sólo de la misma esencia que la dinámica exterior, sino que además se parece a ella sin imitarla. La fuerza productiva estética es la misma que la del trabajo útil y tiene en sí la misma teleología; y lo que se puede llamar *relación productiva estética*, todo aquello en lo que se encuentra integrada la fuerza productiva y en lo que se activa, son sedimentos o improntas de la fuerza productiva social. El carácter doble del arte en tanto que autónomo y en tanto que *fait social* se comunica sin cesar a la zona de su autonomía (15).

Al negar el arte su conexión con las estructuras dominantes, al separarse y no reconocerse como parte de lo social, es cuando funciona como sublimación, legitimación o resistencia a dichos hechos sociales: “Los antagonismos irresueltos de la realidad retornan en las obras de arte como los problemas inmanentes de su forma. Esto, y no el impacto de momentos objetuales, define la relación del arte con la sociedad” (15). Esta es la parte donde el arte se vuelve crítico y reflexivo. Esta crítica no se da en cuanto al tema o contenido, o a hechos sociales específicos, sino que se da en la misma lógica interna del proceso de la obra de arte, mediante la individualización, diferenciación, etc.:

Ciertamente, el arte (en tanto forma del conocimiento) implica el conocimiento de la realidad, y no hay ninguna realidad que no sea social. Así, el contenido de verdad y el contenido social están mediados, aunque el carácter cognoscitivo del arte, su contenido de verdad, trasciende al conocimiento de la realidad, de lo existente. El arte llega a ser conocimiento social al capturar la esencia; no hace

hablar a la esencia ni la imita. Mediante su propia complejión la hace aparecer contra la aparición (340).

La presencia de lo social se da en el proceso mismo de creación del artista, no solamente en la relación de la obra con el espectador. La nueva libertad del artista para la experimentación surge de la liberación del arte del ámbito de lo utilitario.

Este arte autónomo que Adorno propone como alternativa al arte “liquidado” por la industria cultural es el arte moderno. Éste critica la sociedad antagonista en la que se desarrolla; se opone al espíritu de la época dominante:

Es moderno el arte que... absorbe lo que la industrialización ha creado bajo las relaciones de producción dominantes. Esto incluye un canon negativo, prohibiciones de aquello de lo que esa modernidad reniega en la experiencia y en la técnica; y esa negación determinada ya es casi un canon de lo que hay que hacer... la modernidad siempre se opondrá al espíritu de la época dominante, como tiene que hacer hoy; la modernidad artística radical le parece a los consumidores decididos de la cultura anticuadamente seria, y por lo tanto, disparatada (53).

Es el arte moderno, según Adorno, el ámbito que induce y mantiene, en el contexto social de la época, la reflexión y la crítica y sobre todo la búsqueda de la

respuesta al problema de la verdad: “El arte va hacia la verdad, no la es inmediatamente; por tanto, la verdad es su contenido. El arte es conocimiento mediante su relación con la verdad; el arte mismo la conoce cuando ella aparece en él. Pero ni el arte es discursivo en tanto que conocimiento ni su verdad es el reflejo de un objeto” (373).

Adorno piensa las obras de arte como portadoras de la verdad, del mismo modo que lo hacía Hegel, pero no en el modo discursivo, es decir, como conceptos abstractos, sino por medio de la *forma*. Esto significa que el arte ni presenta la verdad de forma conceptual, ni la presenta como imitación absoluta de la realidad. La verdad en el arte, según Adorno, está en la manera específica en que está hecha la obra de arte: la *forma*; el modo particular en que se hace presente. Lo que la obra de arte dice es algo que solamente ella puede decir. A esto se refiere Adorno cuando habla de lo *enigmático* de la obra de arte; las obras son enigmáticas porque, aunque se las pueda interpretar, siempre quedará algo oculto, de otra forma, dejarían de ser obras de arte:

Pero la respuesta oculta y determinada de la obra de arte no se manifiesta a la interpretación de golpe, como una nueva inmediatez, sino a través de todas las mediaciones, tanto las de la disciplina de las obras como las del pensamiento, de la filosofía. El carácter enigmático sobrevive a la interpretación que obtiene la respuesta (170).

Esto ininteligible del arte es lo que le da sentido.

Frente a una sociedad totalmente deshumanizada, la “irracionalidad” del arte se vuelve racional porque la verdadera irracionalidad se encuentra en la sociedad. De aquí que “su negatividad es el compendio de lo reprimido por la cultura establecida” (33). La aparición, por ejemplo, de la abstracción en la pintura, es la correspondencia con lo abstracto de las relaciones entre los seres humanos, y es por esto que los problemas de la forma son el reflejo de las contradicciones en el plano social:

El arte moderno es tan abstracto como han llegado a serlo en verdad las relaciones entre los seres humanos...como el hechizo de la realidad exterior sobre los sujetos y sus formas de reacción se han vuelto absoluto, la obra de arte ya sólo se le puede oponer equiparándose a él (49).

El carácter negativo de la obra de arte le confiere esa paradójica relación que la utopía, por ejemplo, tiene con la realidad. Un arte que quiera ser utopía sólo puede serlo a condición de “traicionar a la utopía en la apariencia y el consuelo” (51), pero si el arte se redujera a conciliar armónicamente las contradicciones en sí misma, al cumplir de esta manera con el carácter de consuelo, llegaría a su “final temporal”. Por esto “sólo mediante su negatividad absoluta, el arte dice lo indecible, la utopía” (51).

La obra de arte moderna es negativa a sus predecesores, negando su propia tradición al deshacerse de los cánones de armonía y totalidad. Y no resuelve las contradicciones objetivas de manera engañosamente armónica, sino que expresa la idea

de armonía de forma negativa, es decir, al encarnar las contradicciones en lo más íntimo de sus estructuras.

La auténtica obra de arte encuentra su identidad en la negación y autonegación: primero niega las formas establecidas, los intereses del mercado, etc.; una vez que es producida, recibida por el mercado y ubicada bajo una serie de normas, el artista trata de transformar los valores normativos del mercado y de la institución del arte a su manera, creando sus propias normas. El arte quiere escapar de la dependencia de la sociedad, quiere ser autónomo. Pero es a través de los antagonismos de la realidad social, de sus contenidos que se hace autónomo. Entonces, su autonomía sigue dependiendo de la sociedad.

En un mundo oscurecido, sin significado ni sentido, es el arte moderno el que ilumina esa oscuridad, no resolviendo las tensiones o contradicciones de la realidad, sino encarnándolas en lo más íntimo de sus estructuras y de sus procesos. El arte no reconcilia las contradicciones, sino que las articula al comunicar lo que no se puede decir. Al mostrar lo oscuro de la existencia, al comunicarlo, el arte moderno se convierte en lo sublime, al presentar ese horror como una experiencia estética:

Para subsistir en medio de lo extremo y tenebroso de la realidad, las obras de arte que no quieren venderse como consuelo tienen que equipararse a lo extremo y tenebroso. Hoy, el arte radical es arte tenebroso, de color negro...Por cuanto

respecta al contenido, el ideal de lo negro es uno de los impulsos más profundos de la abstracción...el hecho de que los momentos más tenebrosos del arte tienen que producir placer no significa sino que el arte y una conciencia correcta de él ya sólo son felices en la capacidad de perseverar. Esta felicidad irradia desde dentro hacia el fenómeno sensible...hay más placer en la disonancia que en la consonancia (60-61).

### **2.3.2 Arthur Danto y el Arte Posthistórico**

El famoso ensayo “El fin del arte”<sup>37</sup> en el que Arthur Danto proclama que “el arte ha muerto” basa su principio en la tesis hegeliana de la muerte del arte. La pregunta fundamental que Danto plantea no es sobre cómo será el arte del futuro, sino si es posible en realidad el futuro del arte. Danto explica que Hegel proponía la idea del final del arte como fin de la “Edad del arte”, es decir, no se refería a la extinción del arte sino al final de éste como protagonista de la historia. Danto coincide también con Hans Belting (cuya tesis sostenía que el colapso de la forma tradicional en que la historia era concebida tenía que ver con la disolución de la forma en que el arte era anteriormente entendido) en que en la trayectoria progresiva de la historia, el arte se había desviado del camino. A esta existencia del arte en otro lugar apartado de la historia, Danto lo llama arte post-histórico y afirma que, en un momento en el que el arte ha perdido todo interés o conexión con la historia, podemos retomar la tesis de Hegel en el sentido filosófico.

---

<sup>37</sup> Arthur Danto, *El final del arte*, en *El Paseante*, 1995, núm. 22-23.



Para explicar su tesis (que incluye también la postura de Belting) en la que establece que el arte como lo conocemos es una convención occidental (euro-americana) histórica, Danto describe tres grandes eventos en la historia del arte: finales del siglo XV, las vanguardias y la llegada del arte contemporáneo.

2.3.2.1 *Renacimiento.* Antes del Siglo XV, las imágenes (principalmente religiosas) producidas no eran consideradas arte simplemente porque el concepto de arte no existía, así como tampoco existía el concepto de artista para el creador de dichas imágenes. Es hasta el Renacimiento cuando Giorgio Vasari redefine lo que hasta ese momento había sido la producción de reliquias o íconos como la búsqueda de la perfecta representación de la belleza y además escribe su libro sobre la vida de los artistas. Es en este momento cuando la relación del hombre con dichas imágenes comienza a sufrir un cambio:

...esas imágenes –de hecho íconos– tuvieron un papel bastante diferente en la vida de las personas del que tuvieron las obras de arte cuando ese concepto apareció al fin y comenzó a regir nuestra relación con ellas algo semejante a unas consideraciones estéticas. Ni siquiera eran consideradas en el sentido elemental de haber sido producidas por artistas..., sino que eran observadas como si su origen fuera milagroso... (Danto, Después 26).

Según el modelo de Vasari, la pintura es un “sistema de estrategias de representaciones cada vez más exactas, juzgadas por criterios perceptivos inmutables” (73). Tanto Plinio<sup>38</sup> como los historiadores Vasari, Gombrich e incluso Thomas Kuhn<sup>39</sup>, quien estudia la historia de la ciencia, consideran la pintura como una “disciplina acumulativa” o progresiva. El objetivo del “artista” era mejorar cada vez más la forma de representación de la realidad de manera que fuera más fidedigna; la “meta de los artistas era la representación” (Kuhn, 282). Incluso, dice Danto, era tan importante el “virtuosismo” artístico, que el contenido o la temática muchas veces estaba al servicio de éste, por ejemplo, posibilitando la exhibición de la técnica en la perspectiva. Kuhn propone la pintura como el mejor ejemplo de la forma progresiva de la historia y es, según él, hasta que el arte renuncia a la búsqueda de la representación como finalidad que éste se separa por completo del campo de las ciencias y de la tecnología. Para Danto, este un fin del arte como “disciplina progresiva”.

2.3.2.2 *Las vanguardias.* Hacia finales del siglo XIX y principios del XX, una vez que la “producción artística de equivalencias de las experiencias perceptivas”<sup>40</sup> pasó, los artistas ya no están primordialmente interesados en la representación mimética de la

---

<sup>38</sup> Plinio el Viejo, autor de *Naturalis Historia* (23-79 d.C.). En el arte griego clásico se buscaba la perfección por medio de normas y cánones que eran entendidas a través de las matemáticas, geometría, etc. y lo que se buscaba por medio del arte era en conocimiento. “Según Plinio, el pintor Pánfilo, maestro del gran Apeles, era un destacado matemático y sostenía que no se puede ser un buen artista sin conocer la aritmética y la geometría. El hecho de que los artistas no sólo esculpían y pintaban sino también cultivaban la teoría de su arte, es un testimonio de esas aspiraciones. El canon en el arte, los artistas lo entendían como un descubrimiento y no como un invento, no como una idea sino como la verdad objetiva que habían logrado encontrar” Del texto de W: Tatarkiewicz, *Historia de la estética I. La estética antigua*, pág. 65.

<sup>39</sup> Thomas Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, FCE. P. 282.

<sup>40</sup> Arthur Danto, *El final del arte*, en *El Paseante*, 1995, núm. 22-23.

realidad o la “plasmación de equivalencias perceptivas”, sino que buscaban otra cosa no entendible en esos términos. Los artistas se empiezan a cuestionar por medio de su misma actividad, qué es lo que ahora pueden hacer. En lugar de representar, lo que buscan es “expresar”, y con ello surge la necesidad de la elaboración de teorías que sustenten dicha búsqueda. Los parámetros anteriormente utilizados para evaluar el éxito en la “plasmación de las equivalencias perceptivas” por parte del artista no funcionaban en los nuevos términos en los que el artista trabajaba ahora, por lo que fueron los mismos artistas los que se esmeraron en elaborar teorías en las que admitían esta necesidad. Danto ejemplifica lo anterior con el texto de Benedetto Croce La estética como ciencia de la expresión, en el que afirmaba que los pintores “más que representar, estaban expresando algo” y asume la teoría de las “equivalencias perceptivas” suponiendo que la intuición influye en la percepción de determinado objeto o situación. Por lo que, si el arte es una forma de comunicación (por ser un lenguaje) según Croce, la obra de arte será exitosa según sea capaz de comunicar eficazmente el sentimiento que expresa: “La diferencia entre una obra científica y una obra de arte, es decir, entre un hecho inteligible y uno intuitivo yace en el resultado, en los diversos efectos previstos por sus respectivos autores...El arte es la expresión de las impresiones...”<sup>41</sup>. La forma en la que se muestran ahora los objetos no es la misma que los mostraba por medio de “equivalencias perceptivas” por lo que no es ahora por medio del progreso del arte o de

---

<sup>41</sup> La traducción es mía de: “The difference between a scientific work and a work of art, between an intellectual fact and an intuitive fact lies in the result, in the diverse effect aimed at by their respective authors...Art is the expression of impressions” Croce, Benedetto, and Douglas Ainslie. Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic. London: Vision Press Peter Owen, 1922, p. 12.

la técnica de representación con lo que se puede entender, sino que “responden a la exteriorización u objetivización de los sentimientos del artista respecto a lo que muestra” (Danto, Fin 20).

A partir de este momento, el arte modifica su definición eliminando el concepto de “representación” de ella y la historia del arte cambia al no formar parte el arte ahora de la “historia progresiva”:

...el concepto «expresión» no permite establecer una secuencia evolutiva como lo permitía el concepto de «representación mimética». No lo permite porque no existe una tecnología mediadora de la expresión...debemos comprender cada obra, cada conjunto de obras, en los términos definidos por el artista en particular que estemos estudiando [...] El concepto de «expresión» posibilita esa interpretación, al poner en relación el arte con el artista individual. La historia del arte se convierte en la historia de las sucesivas vidas de los artistas (21).

Según la forma de ver de Danto, cada obra de arte responde al ámbito del “mundo del arte<sup>42</sup>” en el que se desarrolla (de esto se hablará más adelante). En este período, en el que prevalece la Teoría de la Imitación, las obras de arte que se empiezan a producir no corresponden a lo que se entiende por arte, por lo que, para que no ser vistas como “engaños, auto-publicitarias, o la contraparte visual de lo producido por un

---

<sup>42</sup> El concepto “mundo del arte” fue introducido por Danto en el artículo *The artworld* en 1964 publicado por *The Journal of Philosophy*, 61 (1964), pp. 571-584.

loco<sup>43</sup>” se tendría que dar un cambio, no tanto en el gusto, sino en la concepción teórica acerca de qué es arte: “Esta teoría (Teoría de lo Real) proporciona un nuevo modo de ver la pintura, nueva y antigua<sup>44</sup>”

El modernismo, según dice Danto en Después del Fin del Arte, es la coyuntura que marca el momento en el que antes de él, los pintores buscaban la representación fiel (según lo que el ojo veía) del mundo. En este momento histórico la importancia para el artista se centra en cómo representarlo: “el modernismo está marcado por el ascenso a un nuevo nivel de conciencia, reflejado en la pintura como un tipo de discontinuidad, como si acentuar la representación mimética se hubiera vuelto menos importante que otro tipo de reflexión sobre los sentidos y los métodos de la representación” (30). Esta es la postura también de Greenberg que deja manifiesta en su ensayo de 1960, *La pintura moderna*:

Identifico lo moderno con la intensificación, casi la exacerbación, de la tendencia autocrítica que empezó con Kant [...] La esencia del modernismo consiste, en mi opinión, en el uso de los métodos específicos de una disciplina para criticar la

---

<sup>43</sup> La traducción es mía, Del capítulo Danto: *The Artworld*, del libro *Art ad its Significance: An Anthology of Aesthetic Theory*, de Ross, Stephen David Albany, p. 472.

<sup>44</sup> En *The Artworld*, Danto hace referencia a la pintura postimpresionista que no pretendía presentar la realidad por medio de la ilusión, sino tal cual era. “Por medio de la teoría de lo real (RT), las obras de arte vuelven a entrar en la acción de donde la teoría socrática de la imitación (IT) trataba de desalojarlas: si no es mas *real* que la obra de un carpintero, por lo menos no eran menos reales. El postimpresionismo salió victorioso en lo ontológico”. La traducción es mía del texto original: “By means of this (RT), artworks re-entered the thick of things from which Socratic theory (IT) had sought to evict them: if no more real than what carpenters wrought, they were at least no less real. The Post-Impressionist won a victory in ontology”.

misma disciplina. Esta crítica no se realiza con la finalidad de subvertir la disciplina, sino para afianzarla más sólidamente en su área de competencia<sup>45</sup>.

El arte moderno empieza con la escalada de éste a su autoconciencia. Como se dijo antes, la preocupación del artista no estaba ya en la representación del mundo, sino en la manera de representarlo, o en palabras de Greenberg, “el modernismo consiste en el arte formulando la pregunta sobre su propio fundamento”. El arte, que en la época de la Ilustración fue “degradado” según Greenberg<sup>46</sup>, a “ser asimilado como puro y simple entretenimiento” podría salvarse demostrando que la experiencia que podía proporcionar no podría obtenerse de ninguna otra forma o por ningún otro medio y era por sí misma invaluable. Lo que el arte tenía que revelar era lo que lo hacía único, lo que lo separa de, no sólo cualquier otra actividad, sino también de cualquier otro objeto; tenía que dejar manifiesto eso que lo hace ser arte. Lo moderno, dice Greenberg, aparece en respuesta a la crisis acerca de ciertos criterios sobre la estética o valores estéticos heredada del romanticismo. Esta reacción ante dicha crisis se dio en parte como una nueva actitud de investigación y cuestionamiento sobre el fundamento mismo de la pintura y la poesía insistiendo en la renovación de estándares estéticos; en la aspiración al valor estético como fin último: el arte por el arte. Una de las definiciones más completas que Greenberg da del modernismo, se encuentra en el ensayo Modern and Postmodern<sup>47</sup> de

---

<sup>45</sup> Del ensayo *La pintura moderna* en *La pintura moderna y otros ensayos*, C. Greenberg págs. 111-120.

<sup>46</sup> *Ibíd.* pág. 112.

<sup>47</sup> *Modern and Postmodern* en *Clement Greenberg, Latest Writings*, pág. 25-33.

1979, en el que enuncia que el modernismo debe entenderse como el esfuerzo por defender los criterios estéticos de cualquier amenaza:

Consiste en el esfuerzo continuo por detener el declive de los criterios estéticos amenazados por la democratización de la cultura bajo el industrialismo; que la lógica primordial y más íntima del modernismo es mantener los niveles del pasado de cara a una oposición que no había estado presente en el pasado. Por consiguiente, el proyecto del modernismo puede verse como uno con mirada retrospectiva, lo que parece paradójico, pero la realidad se presenta a través de la paradoja, prácticamente está constituida por ella<sup>48</sup>.

También incluye en su definición que el “continuo esfuerzo por mantener determinados estándares y niveles a dado lugar a un reconocimiento más amplio del arte, la experiencia estética no necesita ya justificarse en otros términos que no sean los propios, que el arte es un fin en sí mismo y que la estética es un valor autónomo” (Greenberg, Postmodern 31). De esta forma, el arte queda liberado de cualquier fin que no sea únicamente ser arte, buen arte o “arte puro” que para Greenberg es el autocrítico y “autodefinitorio”:

---

<sup>48</sup> La traducción es mía de: “...consists in the continuing endeavor to stem the decline of aesthetic standards threatened by the democratization of culture under industrialism; that the overriding and innermost logic of Modernism is to maintain the levels of the past in the face of an opposition that hadn't been present in the past. Thus the whole enterprise of Modernism, for all its outward aspects, can be seen as backward looking. That seems paradoxical, but reality is shot through with paradox, is practically constituted by it”. Del texto original *Modern and Postmodern* en *Clement Greenberg, Latest Writings*.

La labor de la autocrítica consistió en eliminar de los efectos específicos de las distintas artes todo aquello que hubiera podido ser pedido en préstamo al medio por las otras artes restantes. Así cada arte se volvería «pura» y en su «pureza» hallaría la garantía de sus patrones de calidad y de su independencia. «Pureza» significa autodefinición y el proyecto de la autocrítica en las artes se convirtió en un proyecto de autodefinición con mayúsculas (Greenberg, Pintura 112).

Según Danto, Greenberg, quien equiparó la historia del arte moderno con el desarrollo del modernismo, no fue capaz de ver que el arte moderno sobrevivió al modernismo<sup>49</sup>. El relato de Greenberg sobre el arte modernista es, según Danto, el equivalente al que en su tiempo hiciera Vasari sobre el arte representacional contribuyendo a la construcción de la historia del arte, lo que implica que necesariamente lo que se considera dentro de esta categoría (arte moderno) es parte fundamental del progreso histórico. Pero el arte ahora se encontraba en una era en la que se vio liberado de cualquier condición que lo definiera como arte. Ahora, una obra de arte podría ser lo que fuera. Las posibilidades del arte se volvieron ilimitadas y el arte moderno definido por Greenberg se convertiría sólo en una opción más. Para Danto, lo anterior se hace evidente en el momento de la aparición del arte contemporáneo:

El perfil de estilo moderno se reveló cuando el arte contemporáneo mostró un perfil absolutamente diferente...El linde se debió al hecho de que «lo moderno» había

---

<sup>49</sup> En el artículo *MOMA: What's in a Name?* En *The Nation*, Julio 17, 2000.



adquirido un significado estilístico y un significado temporal” (Danto, Después 33). El arte moderno constituiría una etapa más en el desarrollo progresivo de la historia del arte cuya crisis de la década de los sesenta daría paso al arte contemporáneo:

“...los grandes relatos legitimadores que definieron primero el arte tradicional, y más tarde el arte modernista, no sólo habían llegado a un final, sino que el arte contemporáneo no se permite más a sí mismo ser representado por relatos legitimadores. Esos relatos legitimadores excluyen inevitablemente ciertas tradiciones y prácticas artísticas por estar «fuera del linde de la historia<sup>50</sup>» (20).

La historia del arte era uno de estos grandes relatos en donde también forma parte el arte moderno que seguía igualmente la misma línea de progreso histórico.

En esto se centra el pensamiento de Danto en el texto Después del Fin del Arte. Según escribe Danto, la distinción entre moderno y contemporáneo se da hasta los años setenta y ochenta, cuando se crea el término «posmoderno», aunque la dificultad de atribuir una palabra a lo que estaba ocurriendo, ya fuera moderno, contemporáneo o posmoderno no haya sido sorteada al día de hoy. Es por esto que Danto prefiere llamarlo arte *posthistórico*, y lo define como:

---

<sup>50</sup> La frase «fuera del linde de la historia» que acuñara Hegel, es utilizada por Danto a lo largo de sus textos para ilustrar lo que el define como arte posthistórico; es decir, un arte que vive un momento en el que los límites de la historia han desaparecido.

Un período que es definido por una suerte de unidad estilística, o al menos un tipo de unidad estilística que puede ser elevada a criterio y usada como base para desarrollar una capacidad de reconocimiento, y no hay en consecuencia una posible directriz...cualquier cosa que se hubiera hecho antes, podría hacerse ahora y ser un ejemplo de arte posthistórico (34).

Este es un período de absoluta libertad para el arte y no existe ya ese linde de la historia. Todo es permitido, y para explicar la transformación histórica del arte moderno al arte posthistórico, Danto presenta el desarrollo del arte moderno por medio de lo experimentado por el cubismo, abstraccionismo, expresionismo abstracto y el arte pop. En el cubismo (Picasso, Braque) aun se asumía que la pintura era representacional, sin embargo en esta etapa es donde se empieza a dar una conexión entre lo representado y las características específicas del medio que lo representa (la pintura); la atención estaba centrada en la representación de los objetos en base en las características propias de la pintura, por ejemplo en el cambio de lo tridimensional a lo bidimensional. El abstraccionismo (Kandinsky, Malevich) negaba definitivamente lo representacional, externando que la pintura consistía en líneas, color, formas, etc. restando absoluta importancia al contenido. En el expresionismo abstracto se niega tanto lo representacional como la forma de representarlo, siendo lo importante o central el acto mismo de pintar (Danto, Wake 57). Por último, la llegada del pop en el que “no había una manera especial de mirar las obras de arte en contraste con lo que he designado «meras cosas reales»” (Danto, Después 35). Este desarrollo del arte moderno es para

Danto una búsqueda por entender “qué es arte en el arte, de descubrir qué es lo esencial en la pintura”<sup>51</sup>. Por lo que se puede decir que el arte moderno, según lo describe históricamente Danto, es determinado por la búsqueda filosófica y teórica de su propia esencia y la forma en que se desarrolla dicha búsqueda apuntaba a la innovación; a la producción de lo nuevo que negara lo anteriormente establecido y delimitado. Cada movimiento de arte moderno se autodefinía por medio de la postura que tomaba en su propio marco histórico; trataba de superar al movimiento anterior ya fuera proponiendo preguntas que no se habían formulado antes o respondiendo a ellas, dejando de esta forma, claramente manifiesto el movimiento que lo precedía. En este sentido, identidad misma de los movimientos modernos es esencialmente histórica<sup>52</sup>.

2.3.2.3 *El arte contemporáneo.* La historia del arte moderno se ve como la “historia de las discontinuidades” según escribe Danto en El Fin del Arte. Cada movimiento se formulaba preguntas de más amplio alcance, más profundas y complejas. Preguntas con las que se buscaba explicar la propia situación de determinado movimiento artístico. Según explican Horowitz y Huhn<sup>53</sup>, lo que caracterizaba a los modernismos no era sólo que su principal objetivo fuera la innovación, la búsqueda de lo nuevo, sino que son revolucionarios y lo innovador estaba sólo al servicio de un propósito más amplio. En este sentido, las innovaciones del arte moderno son sólo el

---

<sup>51</sup> Del ensayo *The end of art (again)*, de J.M. Bernstein.

<sup>52</sup> De la introducción de *The Wake of Art*, por Gregg Horowitz y Tom Huhn.

<sup>53</sup> Horowitz y Huhn hacen una descripción extensa de los textos de Arthur Danto en la introducción de la compilación de dichos ensayos en *The wake of art : criticism, philosophy, and the ends of taste*.

medio, no el fin para llegar a la autoconciencia de cada movimiento dentro de su propia historia.

Aunque la evolución de cada movimiento fue llevando a la reducción de la pintura hasta el mero acto de pintar, como se decía anteriormente desde el cubismo hasta el expresionismo abstracto, los límites entre cada arte seguían estado definidos: “incluso esta abrupta reducción de las pinturas a la energía de su ejecución asumían todos los límites formales que segregaban la pintura de la escultura, de la danza, de la poesía o de la música y el drama<sup>54</sup>” (Danto, Wake 57). El final de este “autodesarrollo histórico” del modernismo llega cuando se tratan de borrar dichos límites con la llegada del pop y del minimalismo. El mecanismo de progreso histórico del modernismo fue la transgresión de los límites, y lo que ocurrió con estos dos movimientos no fue sólo la transgresión de dichos límites, sino su eliminación total. La eliminación de los límites o fronteras de un nuevo movimiento artístico no sólo complica su inserción en la secuencia de los movimientos históricos, sino que ya no permite siquiera la posibilidad de ruptura de límites por parte de otros movimientos. Es por esto que el arte pop y el minimalismo llevan a la historia del arte entendida como la progresión de movimientos artísticos a su fin. A esto se refiere Danto cuando escribe: “La revolución final buscaba borrar incluso esos (límites), y ni qué decir de los límites más profundos entre el arte y la filosofía por un lado, y del arte y la vida por otro” (57).

---

<sup>54</sup> Del ensayo de Arthur Danto *blam! the explosion of pop, minimalismo and performance, 1958-1964*, en *On Arthur C. Danto's The Wake of Art: Criticism, Philosophy, and the End of Taste*, p. 57-58.

El escenario específico en el que Danto proclama que el fin del arte ha llegado es la exposición de arte de Andy Warhol en la Galería Stable de Nueva York en abril de 1964. Al entrar a la sala donde se exhibía *Brillo Box*, Danto “confundi6” la obra de arte con una serie de cajas de detergente apiladas. Este aparente “error” hizo Danto cuestionarse ¿qué diferencia existía entre la pila de cajas que Warhol había colocado en la galería como obra de arte y las cajas de detergente que se encuentran en el supermercado? Es en este momento cuando Danto entiende que el arte ha dejado de ser un objeto reconocible a la vista y se ha convertido en algo más: “El arte conceptual demostr6 que no necesariamente debe haber un objeto visual palpable para que algo sea una obra de arte. Esto significa que ya no se podría enseñar el significado de arte a trav6s de ejemplos” (Danto, Despu6s 35). El arte definido como un objeto haba sido cosa de la modernidad, pero ahora esto ya no funciona de este modo, pues el arte ha dejado de ser una serie de objetos que identifican (o definen) cierto per6odo hist6rico. Ha pasado de ser la representaci6n de la realidad por medio de objetos, a la confrontaci6n de la realidad misma; se ha transformado de un “objeto” en su historia a “algo” que bajo sus propios t6rminos lo separa de la realidad. Ahora, para entender qu6 es arte, hay que buscar m6s all6 de lo que es evidente al ojo; hay que volver la vista hacia la filosofa: “...en la medida en que las apariencias fueran importantes, cualquier cosa podría ser una obra de arte, y que si se hiciese una investigaci6n sobre qu6 es arte, sería necesario dar un giro desde la experiencia sensible hacia el pensamiento. Esto significa, en resumen, que se debe dar un giro hacia la filosofa” (35). En este sentido, el Pop y el Minimalismo son, seg6n escribe Danto en el ensayo blam! The explosion of pop, minimalism and

performance, “ejercicios filosóficos, ya que cada uno ha ido palpando el camino hacia algo que será finalmente reconocido por la filosofía misma: lo que va a distinguir el arte de la realidad no será algo evidente al ojo<sup>55</sup>”. Al separar el arte de lo meramente visual, los límites entre las distintas artes se disuelven y los artistas ahora, libres de toda carga histórica, pueden hacer arte en cualquier sentido que deseen. Es por esto que el arte contemporáneo no puede considerarse como otro movimiento como lo fueran sus antecesores: “...ésta es la marca del arte contemporáneo (la libertad del artista) y, en contraste con el modernismo, no hay nada parecido a un estilo contemporáneo” (37).

2.3.2.4 *Arte posthistórico*. En este momento (los años sesenta), en que “cualquier cosa puede ser una obra de arte”, en donde los límites entre las artes se han desvanecido y lo que determina a una obra de arte no es necesariamente algo evidente al ojo, la respuesta a la pregunta ¿qué es arte? sólo puede pensarse de manera filosófica. De la misma forma, la respuesta al pregunta que Danto se hace sobre la diferencia entre *Brillo Box* de Warhol y la que se encontraba en los anaqueles del supermercado (diseñada por James Harvey) sólo puede surgir de la reflexión filosófica. De hecho, esta cuestión no se limitaba a Andy Warhol, sino que estaba presente en el arte que se estaba desarrollando en esa década. Es decir, el problema sobre la definición de arte, su esencia filosófica, era el problema filosófico del mundo del arte del momento.

---

<sup>55</sup> La traducción es mía de: “...philosophical exercises, for each was groping toward something that had finally to be recognized by philosophy itself: whatever was to distinguish art from reality was not going to be something evident to the eye” (Danto, Wake 59).

Siguiendo la tesis hegeliana, Danto ve que al “develar” el arte su propia esencia, ha llegado al final de su historia, llegó el fin del arte, y llega a este fin cuando “...suscita la pregunta por su verdadera identidad, y entonces se ha convertido en ocasión para la filosofía” (Danto, Más allá, 23). Esto evidentemente no significó, como se ha dicho con anterioridad, la desaparición del arte, sino el final de una manera de “contar la historia del arte como una historia de descubrimientos y rupturas progresivos” (25). Este momento es bautizado por Danto como el período posthistórico del arte; un período postnarrativo del arte en el que:

...una vez que el arte había acabado, uno podía ser abstraccionista, realista, alegorista, pintor metafísico, surrealista, paisajista o pintor de naturalezas muertas o de desnudos. Podía ser artista decorativo, artista literario, anecdotista, pintor religioso, pornógrafo. Todo estaba permitido, pues ya no quedaba nada históricamente exigido. Llamo a esto el Período Posthistórico del Arte, y no existe ninguna razón para que termine nunca (24).

El desvanecimiento del límite entre las distintas artes, entre el arte y la moda, entre el arte y la publicidad y el comercio, en un mundo que no tiene ya la fuerza para resistírsele, hace que todo haya cambiado. El arte pop, impulsor de lo anterior, pone punto final a la era de las vanguardias, y con esto, llega el final del arte como progresión histórica:

Ningún arte está ya enfrentado históricamente contra ningún otro. Ningún arte es más verdadero que otro, ni más falso históricamente que otro. Así, al menos que la creencia de que se ha acabado el arte implica el tipo de crítica que uno no puede hacer si pretende ser un crítico: no puede haber ahora ninguna forma de arte históricamente prefijada, todo lo demás cae fuera del linde (49).

Para Danto, lo que Andy Warhol hizo con las Cajas Brillo en 1964, pone fin al desarrollo del arte occidental como trayectoria lineal, y ocasiona el surgimiento de una nueva era plural en la que el modo de producir, percibir, recibir y exhibir el arte ha cambiado para siempre.

## **2.4 La muerte del arte en la posmodernidad**

### **2.4.1 Donald Kuspit y el postarte**

En el libro El Fin del Arte, el filósofo y crítico de arte Donald Kuspit comienza con una narración sobre un acontecimiento que tuvo lugar en Nueva York en 1999: la exposición en el Museo de Arte Moderno llamada “Inicios Modernos” con obras de arte de entre los años 1880 y 1920, aproximadamente. Esta exposición buscaba hacer una reflexión sobre el arte del siglo XX, pero lo peculiar estuvo en el lado de la curaduría, esto es, la forma en que se exhibió la colección. En lugar de presentarla de forma cronológica o por movimientos como se hubiese esperado, fue organizada “conforme a



personas, lugares y cosas”, es decir, agrupaciones temáticas de manera que rompiera con la narrativa tradicional del arte moderno, cosa que el artista Frank Stella<sup>56</sup>, consideró como “banal, por no decir conceptualmente superficial”.

El por qué de la crítica de Stella estriba en que según él, lo que el curador (John Elderfield) hizo al colocar las obras fuera de su contexto histórico y organizarlas aleatoriamente, fue “banalizarlas”, despojándolas de su grandeza, de los que las hacía pertenecer al ámbito del “arte elevado”. Kuspit cita a Stella:

La exposición, afirma Stella, ni reevalúa ni reinterpreta; simplemente juega con la colección con el espíritu...de un acto a la moda de deslegitimación de las ideas de grandeza, genio y unicidad que la colección encarna. Lo que los comisarios, (John) Elderfield y compañía, parecen tener en mente es una nivelación en calidad, la sustitución del juicio por la abstención del juicio (Kuspit, 12).

La queja de Stella continúa recalcando que la intención del museo al “reacomodar” la colección fue con el propósito de conseguir una asistencia más numerosa y amplia de espectadores, e incluso cita a Glen Lowry<sup>57</sup> diciendo que “el arte es un espectáculo”. Para Stella, el Museo de Arte Moderno se estaba convirtiendo en un

---

<sup>56</sup> Frank Stella hace una fuerte crítica a esta exposición en la plática “Dead Endings” que da el 7 de Febrero, 2001 en Frick Collection en Nueva York. En dicha plática, que debió ser acerca de la obra “Dieppe” de Daubigny, Stella se dedicó a criticar la exposición recién abierta del MoMA “Inicios Modernos”.

<sup>57</sup> Glen Lowry era director del Museo de Arte Moderno de Nueva York en la época de la exposición *Inicios Modernos*.

almacén comercial de arte moderno: “Unos grandes almacenes del arte moderno han nacido para reemplazar a un museo de arte moderno”. Esta confusión entre los “valores comerciales y artísticos” que Stella plantea y por lo que furioso hace esta crítica, es según Kuspit

...el catastrófico gemido que señala el final del arte. El arte ha sido sutilmente envenenado por la apropiación social, es decir, hace hincapié en su valor comercial y su tratamiento como entretenimiento de alto nivel, lo cual lo convierte en una especie de capital social (15).

La exposición del MoMA “trivializa” el arte moderno, lo convierte en un producto popular y de igual forma hace que el arte popular parezca arte elevado, lo que borra las diferencias entre ellos; se hacen “indistinguibles”. El arte como espectáculo que definía Lowry, es lo que según Kuspit, Stella ve como “el acta de defunción del arte”:

Es una prueba de que el arte elevado –el tradicional tanto como el moderno– está acabado. El arte elevado se ha convertido simplemente en otra muestra de la cultura visual y material, con lo que pierde su privilegiada posición como fuente de la experiencia estética, la cual, desde la perspectiva de los estudios culturales, carece de interés ideológico (18).

Según Kuspit, la crítica de Stella profiere el “carácter postestético del arte”. El arte ahora es un arte comercial o de fines comerciales, dice Kuspit, y cuando esto sucede, cuando el arte deja de tener una utilidad “para el espíritu”, se convierte en meros objetos cotidianos. Es este el fin del arte, o como dice Kuspit, el fin posmoderno del arte, “pues en la posmodernidad, el arte se convierte en entretenimiento, como dice Lowry, y por lo tanto pierde la consecuencia estética que hace de él arte, no simplemente un objeto que desempeña algún servicio social bajo el disfraz de arte” (21).

Son estas obras de arte (que están muy lejos de serlo), a lo que Kuspit denomina “postarte”<sup>58</sup>; obras que representan la preocupación posmoderna por los objetos y situaciones banales y artificiales de la vida cotidiana. El arte postestético es un arte superficial, banal, cuyo objetivo es convertirse en parte de lo institucional, es decir, de lo establecido y, por ende, de lo ya legitimado.

El arte, afirma Kuspit, ha sido sustituido por el “postarte”. Ha perdido su significación estética, lo que lo ha llevado a su fin:

Esta cosa llamada “arte elevado” surge en el siglo XVIII y Kant es una figura clave en ello. Y ha tenido un largo camino y creo, que ese largo camino está

---

<sup>58</sup> El término “postarte” fue utilizado por primera vez por el artista Alan Kaprow para describir la desaparición de la frontera entre el arte y la vida.

Un ejemplo que Kuspit da es la instalación *Home, Sweet Home* de Damian Hirst que se exponía en la Eyestorm Gallery, en Londres en 1996. La instalación consistía en un conjunto de botellas vacías, cajetillas de cigarros y ceniceros con colillas y latas de pintura (representando el estudio del artista). La anécdota que Kuspit recuerda es que al siguiente día de la exhibición, la pieza fue tirada a la basura por el personal de limpieza, que dijo “no pensé por un segundo que fuera una obra de arte”.

llegando a su final...Principalmente, el hecho de que uno no busque eso llamado “lo estético” o como se quiera articular o discutir; lo que uno busca es lidiar con la experiencia cotidiana y hacer alguna especie de juicio en relación a ello. Y esto es lo que pienso que hace el postarte. Esta separación en la que una parte es descartada es el fin del arte. No es que la filosofía descarte al arte, nada de eso. Creo que el arte en sí es autodestructivo<sup>59</sup>.

#### 2.4.2 Yve-Alain Bois y la Muerte de la Pintura

La teoría del historiador y crítico de arte Yve-Alain Bois sobre la muerte de la pintura surge alrededor de los años ochenta haciendo énfasis específicamente en la muerte de la pintura abstracta y el resurgimiento o “regreso al orden” de movimientos como el neo-figurativo y el neo-expresionismo y la transvanguardia<sup>60</sup>. Esta teoría es presentada en el texto Painting as model y donde aborda este tema principalmente es en el ensayo *Painting: The Task of Mourning*.

---

<sup>59</sup> La traducción es mía de la entrevista que le hiciera Donna Marxer a Donald Kuspit: “...this thing called “fine art” came into existence in the 18th Century and Kant is a Key figure in that. And it had a run and I think the run is ending in a kind of endgame situation...Mainly that you don’t aim for something called “the aesthetic” or however you want to articulate o discuss that; what you aim for is dealing with everyday experience and making some kind of statement in relation to that. And that’s what I think this postart does...This disjunction with one part thrown away is the end of art. It’s not anything that’s imposed from the point of view that philosophy throws away art, discards it—nothing like that. I think art itself is self-destructive”.

“Dialog between Donald Kuspit and Donna Marxer”. Artists Talk on Art (ATOA). Critical Dialog in the Visual Arts. December 10, 2004. Transcript.

<sup>60</sup> Bois hace referencia a artistas como Sherrie Levine, Cindy Sherman, Martin Kippenberger, Donald Judd, entre otros.

Bois presenta su teoría sobre la muerte de la pintura (abstracta) delimitándola entre dos aspectos: el primero, que la pintura abstracta por sí es una que aspira a su propia muerte y el segundo, el surgimiento de un grupo de neo-abstraccionistas que se ven como sus dolientes o resucitadores. Bois sitúa el inicio del fin de la pintura en el momento en que la posibilidad de la pintura siga siendo factible es cuestionada por ella misma. Esto es lo que hace la pintura moderna y especialmente la abstracta, de hecho, como dice Bois, “todo el proyecto de la modernidad, especialmente el de la pintura abstracta, que puede tomarse como su emblema, no podría haber funcionado sin el mito apocalíptico”<sup>61</sup> (230).

Las dos causas que empujaron a la pintura a cuestionarse sobre la posibilidad de su existencia fueron la aparición de la fotografía y la industrialización, es decir, la producción en masa, aspectos que son considerados como los iniciadores del fin de la pintura. Lo que el arte moderno buscó era revelar dónde radicaba el verdadero valor de la obra de arte y reclamar un lugar propio en un contexto en el que la fotografía había tomado un lugar superior en cuanto a representador de la realidad del mundo, además de cómo resistirse al poder de la tecnología que estaba condenando a las obras de arte a convertirse en artículos de consumo o fetiches. Para evitar que el arte se convirtiera en objetos intercambiables, lo que el arte moderno debía buscar era la forma de ser siempre

---

<sup>61</sup> La traducción es mía: “. . .the whole enterprise of modernism, especially of abstract painting, which can be taken as its emblem, could not have functioned without an apocalyptic myth”. “Painting: The Task of Mourning”, Painting as Model, p. 230.

diferente, no-intercambiable; debían ser obras “absolutamente únicas” por lo que el arte moderno, siempre debía ser lo nuevo.

El arte moderno buscaba su afirmación, eso que lo distinguía de todo lo que no era arte, y al hacerlo, al mismo tiempo hacía una crítica a la modernidad racional. Como lo explica Bernstein:

Esta es la necesidad cultural del arte, la conciencia de la difícil situación en la que el modernismo, inconstante pero continuamente tiene en la mira la ausencia precisa que el símbolo del arte moderno encarna. El propósito del arte es la encarnación de la innegable necesidad de la encarnación misma. Si la obra de arte es la encarnación de las ideas y el objetivo del arte es encarnar lo encarnado, el convertirse en un símbolo de la necesidad por lo simbólico, en significado material irreducible, entonces el que el arte se haga reflexivo en cuanto a su propio medio, en cuanto a su opacidad constitutiva, es la manera institucional en la que nosotros, tímidamente aceptamos esa necesidad. Esto hace al arte filosóficamente correcto, pero su afirmación puede sólo funcionar a condición de que resista su traducción a un discurso racional<sup>62</sup>.

---

<sup>62</sup> La traducción es mía: “This is the cultural-wide need for art, the consciousness of plight, which modernism, inconstantly but continuously, had in its sights, the precise absence which the modernism art symbol incarnates. What art aims to incarnate is the necessity of, the unsubstatable need for incarnation itself. If artworks are incarnation of ideas, and the aim of art is to incarnate incarnation, to make itself a symbol for the need for symbolic, irreducible material meaning, then art’s becoming reflexive in relation to its medium, its constitutive opacity, is the institutional way in which we self-consciously authorize that need and necessity. This makes art philosophically alright, but its claim can succeed only on the condition

La forma más evidente que el arte usó para tomar un lugar ante la fotografía, fue haciendo manifiestos el tacto, la textura y el gesto. Al hacer visibles estas características en la pintura, el arte se distinguía de la ausencia de la “mano” que caracterizaba a la fotografía y a lo producido de forma industrial:

El énfasis en el tacto, en la textura y en el gesto de la pintura moderna es una consecuencia de la división del trabajo inherente a la producción industrial. El capitalismo industrial desterró la mano del proceso de producción; la obra de arte por sí misma, como un oficio, todavía implicaba un tratamiento manual, por lo que los artistas se vieron obligados, como reacción a esto, a demostrar la excepcional naturaleza de su modo de producción<sup>63</sup>.

Sin embargo, para Bois, en el arte que se está produciendo<sup>64</sup> el hacer énfasis en la manufactura “artesanal” de la obra de arte, el “culto al tacto<sup>65</sup>”, el tratar por medio de esto “evidenciar” al sujeto en el mundo que representa no es más que “farsa<sup>66</sup>”, pues únicamente la apariencia de lo “artesanal” no resuelve el problema que el arte se plantea.

---

that it can resist translation into discursive rationality”. Bernstein, Jay. “The Arts in Question”. The End of Art (Again). Consortium's Arts Research Center Conference. UC Berkeley, California. 7 Feb. 2003.

<sup>63</sup> La traducción es mía: “The emphasis on the touch, on texture, and on gesture in modern painting is a consequence of the division of labour inherent in industrial production. Industrial capitalism banished the hand from the process of production; the work of art alone, as craft, still implied manual handling and therefore artists were compelled, by reaction, to demonstrate the exceptional nature of their mode of production”. Bois, Yve Alain. Painting As Model. p. 231.

<sup>64</sup> Hay que recordar que se está hablando de los años ochenta.

<sup>65</sup> Así lo menciona JM Bernstein en “The End of Art (Again)”.

<sup>66</sup> Bois, Painting As Model. p. 231.

Lo artesanal por sí mismo, “no puede sino implorar la pregunta que debería responder – se verá siempre como una protesta irracional hacia la racionalidad de la Ilustración<sup>67</sup>”.

Es, según Bois, el artista Robert Ryman quien revela teóricamente la posición de la pintura en tanto actividad de dominio técnico manual. El trabajo de Ryman se centra en minimizar (diseccionar) la textura, el gesto y la pincelada, utilizando incluso el material pictórico en su estado natural (como materia prima). En las pinturas de Ryman se ve la superficie real; la luz es real; el material es real; lo que se ve es lo que es en realidad<sup>68</sup>. Al trabajar de esta manera, el artista disuelve la relación entre el trazo en la superficie y su referente orgánico o real, y de esta forma, la división del trabajo es interiorizada y el cuerpo del artista se mueve en dirección de la fotografía. El intento de Ryman no es el de exponer la singularidad de la obra de arte frente al modo de producción industrial, sino reconstruirla mecánicamente (Bois 231). La industrialización provocó que los artistas modernos centraran su preocupación en el proceso incorporando las nuevas tecnologías en el ámbito de la pintura; la pintura en tubo, por ejemplo (233). Para Bois, Ryman, contrario a los que lo llaman posmoderno, es el “guardián de la tumba arte moderno” (232). Ryman llega a la cúspide de lo que, desde artistas que lo precedieron, como Seurat hasta Pollock intentaban lograr: la internalización (racionalización) del proceso industrial y su traducción a la obra de arte. La industrialización llevó al arte moderno a centrarse en el proceso y es por esto que Bois

---

<sup>67</sup> Bernstein, Jay . “The End of Art (Again)”.

<sup>68</sup> Ryman, Robert. Entrevista. “Light and Music”. *Art.21*. Art in the twenty first century: the artists. PBS Home Programs. 2009.



pone como máximo exponente de este esfuerzo la evidencia procesual del arte de Ryman que lentamente alcanza<sup>69</sup> la condición de la fotografía: "...no tacto, no mano, sólo trazos asintóticos del cuerpo alcanzando el estado mecánico, haciéndolo por medio de sus propias fallas, dejando un espacio a la esperanza"<sup>70</sup>. Esta esperanza del arte moderno que se centra en el medio, en la pintura, en el soporte, en lo nuevo o novedoso es también su falla. El arte moderno no puede de ninguna forma escapar de la tiranía de la industrialización, al contrario, es consecuencia de ésta; es la "internalización de la producción masiva" (233); los artistas incorporan lo mecánico y lo industrial en su proceso.

Esto fue lo que llevo a Duchamp a negar (si no es que despreciar) la pintura y crear sus *ready mades* con los que demostraba no sólo que la naturaleza de la pintura era ahora de tipo mecánico (pinturas en tubo "preparadas" de manera industrial") sino que no existía nada original, todo estaba ya dado o prefabricado. Por otro lado, al retirar un objeto producido de forma industrial de su ámbito de la utilidad y convirtiéndolo en obra de arte, se suprime su valor de uso transformándolo en un fetiche. Al no tener un valor de uso, la obra de arte se convertía en un objeto no-intercambiable, por lo menos no por medio de los valores de mercado, sino que su valor era dictado por las instituciones del arte:

---

<sup>69</sup> Para Bernstein, más que elevarse para alcanzar el estatus de fotografía, se colapsa para alcanzarlo.

<sup>70</sup> Bernstein, Jay. "The End of Art (Again)".

Al no tener un valor de uso, la obra de arte no cuenta con un valor de cambio tampoco –el valor de cambio dependiente de la cantidad de trabajo social para producirlo. Lo que Duchamp veía era que la obra de arte –igual que las perlas o los vinos (ejemplos dados por Marx) – no eran intercambiados de acuerdo a las leyes comunes del mercado, sino de acuerdo al monopolio sustentado por la red del mundo del arte, cuya piedra angular era el propio artista (237).

Los otros dos artistas a los que Bois menciona como ejemplos del esfuerzo por llevar la pintura hasta su esencia y que anuncian su muerte son Rodchenko y Mondrian. El primero, al reducir la pintura en sus elementos más sustanciales afirma que todo ha terminado: “Reduje la pintura a su conclusión lógica y exhibí tres lienzos: rojo, azul y amarillo. Afirmé: Todo ha terminado. Colores básicos. Cada plano es un plano, y no hay más representación”<sup>71</sup>. Rodchenko afirmaba que la pintura sólo podría seguir existiendo si proclamaba su propia muerte. Al despojar la obra de todo indicio de lo representacional, al mostrar su composición física tal cual era, se convertía en un objeto “real” (no imaginario). Al dejar de representar, el arte moría.

Por otro lado está Mondrian, cuyo propósito era el de deconstruir lo simbólico de la pintura; lo que conformaba la esencia de la pintura occidental: su bagaje histórico, color, forma, perspectiva, etc., de manera que alcanzara el final último (*telos*). Según

---

<sup>71</sup> Alexander Rodchenko, del texto *Working with Maiakovsky* (1939), citado en el ensayo *Painting: The Task of Mourning*, p. 238, en *Painting as Model* de Yve-Alain Bois.

Bois, Mondrian lograría lo anterior al deshacerse de las particularidades de la pintura de forma dialéctica:

La complicada tarea que Mondrian asigna al pintor es la destrucción de todos los elementos en los que se basan las particularidades del arte: la destrucción de los planos coloreados por líneas; de las líneas por la repetición; y de la ilusión óptica de profundidad por el tejido escultural de la superficie pictórica. Cada acto de destrucción, procede al anterior y equivale a la abolición de la oposición figura-fondo que es la limitación perceptible en la base de nuestra visión aprisionada y de todo el proyecto de la pintura (240).

Así, deconstruyendo la pintura de forma abstracta, contraponiendo cada uno de los elementos que la conforman, analizándola formalmente, era el único modo (para Mondrian) en que la pintura alcanzaría su final.

Bois se cuestiona, después de analizar a estos tres artistas, Duchamp, Rodchenko y Mondrian, si es posible entonces el final de la pintura y se encuentra con una paradoja: por un lado, decir que no, sería no querer ver que lo que se está produciendo pictóricamente responde a cuestiones de mercado (obras de arte como objetos de consumo) y no a lo que era la tarea de la pintura moderna: buscar su propia muerte. Por otro lado, afirmar la muerte de la pintura sería hablar de una concepción histórica-lineal y decir que nada más es ya posible.

Por lo que Bois concluye, haciendo referencia a la teoría de juegos de Hubert Damisch, que lo que estos artistas terminaron no fue el juego, sino sólo un partido, en donde el juego es la pintura y el partido, la pintura moderna.

Ahora, la complejidad, según Bois, reside en que el afirmar que el “*partido*” pintura moderna, que trataba de llevar a la pintura a su fin a terminado, sería decir que los efectos de los dos hechos históricos (fotografía e industrialización) que lo determinaron ya no forman parte del presente. Y nada es más falso que esto en una época en la que la reproducción, “fetichización” y apropiación es lo que, en cierta medida, la define: la posmodernidad.

Las características arriba mencionadas son algunas que varios artistas de los ochenta tomaron para el desarrollo de sus obras como respuesta a la “era del simulacro”, y admiten que “el fin ha llegado, que el final del fin se ha terminado y que por ende, se puede comenzar otro “*partido*”; que se ahora se puede pintar no con el sentimiento del final sino con su simulacro” (Bois, 242). Sin embargo, la crítica de Bois es en el sentido de que, aunque sí tratan el tema de la simulación (producida por el capitalismo), por ejemplo, el apropiacionismo, ceden ante la tentación del mismo. El retorno a la pintura de estos artistas se da utilizándola como vehículo para lo que quieren expresar y es por esto que Bois los llama “dolientes maniacos”<sup>72</sup> que, dado que el final ya pasó, se

---

<sup>72</sup> Bois usa como referencia para este concepto la definición de duelo de Sigmund Freud: “Reacción frente a la pérdida de una persona amada, o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc.” De Freud, S., Duelo y Melancolía, 1915.

regocijan en “matar lo muerto”; se olvidan de que el final es un proyecto que debe trabajarse constantemente.

El caso más adecuado para Bois, para ejemplificar lo anterior, es el arte de la apropiación y lo denomina como un “duelo patológico”<sup>73</sup>; un duelo constante que no permite la superación de la pérdida. En cuanto se deje de doler por el deceso de la pintura, en cuanto se “supere” el duelo, la pintura podrá tener otra vez la oportunidad de ser, y de volver a pasar por el proceso de llegar de nuevo a su final.

---

<sup>73</sup> Freud distingue duelo de melancolía en la que: “...se singulariza por una desazón...dolor, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar la inhibición de toda productividad y una rebaja del sentimiento de sí...pero...el melancólico nos muestra una extraordinaria rebaja en su sentimiento yóico (*Ichgefühl*), un enorme empobrecimiento del yo. En el duelo, el mundo se ha hecho pobre y vacío; en la melancolía, eso le ocurre al yo mismo”. *Ibid.*  
En este sentido, el melancólico cae en el ámbito de lo patológico, al ser incapaz de superar el duelo.

## CONSIDERACIONES FINALES

*Death is not an event in life: we do not live to experience death. If we take eternity to mean not infinite temporal duration but timelessness, then eternal life belongs to those who live in the present.*

*Ludwig Wittgenstein*

La pregunta sobre la posibilidad de que el arte siga existiendo ha llevado a que se originen diversas reflexiones que han sido constantemente retomadas por estudiosos del tema y, aún en nuestros tiempos, sigue vigente.

La primera reflexión surge en el siglo XIX con Hegel quien, al hacer una revisión de la historia del arte y dividirla en los períodos simbólico, clásico y romántico, afirma que en éste último la forma ya no es capaz de representar al contenido, se ve rebasada por éste, y postula la “muerte del arte”; no como la desaparición del arte, sino como su superación y su evolución hacia el ámbito de la filosofía.

Esta idea es retomada más de un siglo después por el filósofo Arthur Danto como hecho histórico, para realizar una lectura de lo que acontecía, en el ámbito del arte, en un momento en que los límites habían sido no sólo transgredidos, sino eliminados. Con el

surgimiento del arte Pop, Danto detecta que las fronteras entre los movimientos artísticos ya no existen y con esto queda manifiesto el fin de la historia del arte entendida como una progresión de los movimientos artísticos; es la hora, según Danto, del arte posthistórico. Un arte en el que todo está permitido y que es determinado por algo no-evidente de forma visual, por lo que sólo puede ser pensado de manera filosófica. Un arte en el que, como decía Hegel, el concepto supera la forma; un arte que devela su propia esencia y en ese auto-entendimiento llega a su fin.

De forma similar, Bois presenta, en los años ochenta, su análisis sobre la muerte de la pintura entendida como respuesta al surgimiento de la pintura neo-expresionista y neo-figurativa. Para él, el máximo exponente es el artista Robert Ryman quien evidencia, de forma melancólica, la muerte de la pintura. Bois propone la superación del duelo producido por la muerte de la pintura moderna como la vía para que la pintura pueda volver a ser.

Otra forma en que el tema fue abordado, partiendo también de las ideas hegelianas, fue la que realizó Theodor Adorno. Preocupado por la instauración y el surgimiento de una sociedad homogenizada y unidimensional y por la pérdida de la autonomía del individuo, Adorno afirma que al poner todo en manos de la técnica que ocasiona la reproducción y multiplicación de los objetos artísticos, se promueve la estandarización y “cosificación” del arte. Hecho que, en vez de provocar la independencia de los individuos, da lugar a la Industria Cultural y con ello a la

aniquilación del individuo libre y por ende, del arte. Sin embargo, Adorno hace una propuesta en contra de lo anterior, basada en la producción de un arte autónomo que, al resistirse a la fuerza de la Industria Cultural, tome conciencia de la situación y denuncie las contradicciones sociales y el espejismo de la cultura cosificada desarrollada por la denominada cultura de masas.

Por otro lado, el crítico de arte Donald Kuspit también retoma el tema del fin del arte “importante” (hay que recordar que Kuspit es seguidor de la postura de Greenberg) causado por el llamado “carácter postestético del arte”; un arte con fines comerciales y de entretenimiento que convierte las obras de arte en simples objetos cotidianos. El arte ha sido remplazado por el “postarte” caracterizado por la falta de creatividad, por sacralizar lo cotidiano, por burlarse del futuro y elevar al estatus de “sagrado” lo banal y trivial. Un arte que ha llegado a su fin al perder su significación estética.

Dos líneas de pensamiento se desprenden de las ideas de Hegel: una que establece que el arte muere a causa de su ascensión al conocimiento absoluto de sí mismo por medio de la reflexión filosófica, y la otra que afirma que el arte muere en el momento en que es absorbido por la industria cultural y por todo el aparato institucional y social que se genera alrededor él. De la primera línea, se derivan las interpretaciones y teorías de Croce, Bosanquet, Formaggio, Danto y Bois. De la segunda, las teorías de Adorno y Kuspit.



El mundo actual es uno donde lo común es la hibridación, la descanonización, el desvanecimiento de las fronteras geográficas, raciales y culturales, la interconexión del arte con diferentes medios y disciplinas, y la exaltación de la diferencia y la particularidad. El arte, como innovación formal, está acabado; ha dejado de tener un papel primordial como “registrador” histórico y ha perdido su peso simbólico. El arte ha muerto al transformarse en filosofía o en mera representación de lo que un día fue. Al final, ya sea por la ascensión del arte al conocimiento absoluto, por verse “absorbido” por el aparato cultural y de entretenimiento, por la desaparición total del objeto al convertirse en sólo concepto o idea, o por el desvanecimiento absoluto de los límites entre el arte y la vida cotidiana, otra muerte del arte no sería posible.

Aunque el tiempo parecía dar la razón a Hegel, en un mundo en el que ya no existe el inicio, y por lo tanto tampoco progreso ni fin, la posibilidad de muerte es impensable. La dialéctica de Hegel parece ya no tener lugar. Si todo es arte, no podemos identificar qué no lo es. No podemos negar *A* porque no existe un *no A*, por lo que en este sentido, el arte no puede negarse. Por lo tanto, en términos de Hegel, el arte ya no podría morir. Si aceptamos la definición que Danto propone del arte actual como posthistórico, la idea de un progreso (nacimiento-muerte) dejaría de tener sentido para el sistema global y por ende, no sería posible otra muerte del arte.

Tan sólo si la modernidad pudiera fagocitar todas las manifestaciones que caracterizan al arte de nuestro tiempo, podría surgir de nuevo una oposición dialéctica y con ello, una nueva posibilidad de “muerte” para el arte.

Al respecto, podríamos considerar la postura de Hal Foster frente al supuesto “pluralismo” del arte actual. Según este teórico y crítico, todas las anteriormente mencionadas características del arte de este momento (hibridación, descanonización, etc.) que lo muestran como plural, pueden verse como una nueva “institucionalización”; una nueva condición o paradigma, disfrazada de pluralidad. El nuevo paradigma sería la falta del mismo. En este sentido, se podría, apoyados en Foster, predecir que efectivamente, la modernidad podrá, eventualmente, devorar las manifestaciones y características del arte actual para de esta forma, poder ser potencialmente negadas, volviendo a ofrecerse la posibilidad de, dialécticamente, superarse y morir de nuevo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W., Rolf Tiedmann, Gretel Adorno y Alfredo Brotons Muñoz. Dialéctica Negativa ; La Jerga de la Autenticidad. Akal/Básica de bolsillo, 66. Madrid: Akal, 2005.
- Adorno, Theodor W, Rolf Tiedemann y Joaquín Chamorro Mielke. Minima Moralia: reflexiones desde la vida dañada. Akal/Básica de bolsillo, 64. Tres Cantos, Madrid: Akal Ediciones, 2004.
- Adorno, Theodor W. Negative Dialectics. New York: Routledge, 1990.
- - - . Obra completa 7. Teoría estética. Básica de bolsillo Akal, 67. Tres Cantos, Madrid, España: Akal Ed, 2004.
- Bataille, G. Deucalion, 1955, número 5, págs. 21-43: «Hegel, la mort et le sacrifice».
- Belting, Hans. Art History After Modernism. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- Bernstein, Jay. “The Arts in Question”. The End of Art (Again). Consortium's Arts Research Center Conference. UC Berkeley, California. 7 Feb. 2003.
- Bocola, Sandro. (1999). El arte de la modernidad: Estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys. Trad. Rosa Sala. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Bois, Yve-Alain. Painting As Model. Cambridge, Mass: MIT Press, 1990.
- Bucci, Giampiero. “Hegel e Nietzsche nel giovane Bataille”. Diss. Università degli Studi di Roma, 1976.

- Bürger, Peter. Theory of the Avant-Garde. Theory and history of literature, v. 4. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- - -. The Decline of Modernism. University Park, Pa: Pennsylvania State University Press, 1992.
- Colomer, Eusebio. El pensamiento alemán de Kant a Heidegger. Tomo Segundo. El Idealismo: Fichte, Schelling y Hegel. Barcelona: Herder, 2006.
- Croce, Benedetto, and Douglas Ainslie. Aesthetic As Science of Expression and General Linguistic. London: Vision Press Peter Owen, 1922.
- Croce, B., & Ainslie, D. What is living and what is dead of the philosophy of Hegel. New York: Russell & Russell, 1969.
- Croce, Benedetto. Saggio sullo Hegel, seguito da altri scritti di storia della filosofia. Bari: G. Laterza & figli, 1948.
- Danto, Arthur Coleman. Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia. Paidós, 16. Barcelona: Paidós, 1999.
- - -. Embodied Meanings: Critical Essays & Aesthetic Meditations. New York: Farrar Straus Giroux, 1994.
- - -. Encounters & Reflections: Art in the Historical Present. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1990.
- - -. La Madonna del futuro: ensayos en un mundo del arte plural. Paidós transiciones, 45. Barcelona: Paidós, 2003.
- - -. La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte. Paidós estética, 31. Barcelona: Paidós, 2002.

- - - . The philosophical disenfranchisement of art. New York: Columbia Univ. Pr, 1986.
- - - . "Books & The Arts - MoMA: What's in a Name?" The Nation. 271. 3 (2000): 32.
- Danto, Arthur Coleman, y Alfredo Brotons Muñoz. Más allá de la Caja Brillo: las artes visuales desde la perspectiva posthistórica. Akal arte contemporáneo, 12. Trescantos, Madrid: Ediciones Akal, 2003
- Danto, Arthur Coleman, Gregg Horowitz y Tom Huhn. The Wake of Art: Criticism, Philosophy, and the Ends of Taste. Critical voices in art, theory and culture. Amsterdam, The Netherlands: G+B Arts International, 1998.
- Eco, Umberto. Cómo se hace una tesis. México: Gedisa, 2005.
- Formaggio, Dino. La "Muerte del Arte" y la Estética. México: Grijalbo, 1992.
- Foster, Hal. Contra el pluralismo. Valencia: Episteme, 1998.
- - - . Diseño y Delito y otras Diatribas. Madrid: Akal, 2004.
- Freud, Sigmund. Mourning and melancholia SE, 14: 237-258, 1915.
- Gadamer, Hans Georg. La Dialéctica de Hegel. Trad. Manuel Garrido. 6ª. Ed. Madrid: Cátedra. 2005.
- Gibaldi, Joseph. MLA Style Manual and Guide to Scholarly Publishing. New York: Modern Language Association of America, 1998.
- Greenberg, Clement, and John O'Brian. Modernism with a Vengeance: 1957 - 1969. The collected essays and criticism / Clement Greenberg. Ed. by John O'Brian, Vol. 4. Chicago [u.a.]: Univ. of Chicago Press, 1995.

- . La pintura moderna y otros ensayos. La biblioteca azul, 13. Madrid: Ediciones Siruela, 2006.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, y Ch Bénard. Estética. Biblioteca científico-filosófica. Madrid: D. Jorro, 1908.
- . Ciencia de la lógica. Biblioteca solar. Buenos Aires: Ediciones Solar, 1982.
- . Escritos de juventud. México: FCE, 1998.
- . Fenomenología del espíritu. Trad. Wenceslao Roces. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- . Introducción a la estética. México: Ediciones Coyoacán. 2005.
- . Lecciones de estética. Trad. Alfredo Llanos. México: Ediciones Coyoacán, 2005.  
Trad. Wenceslao Roces, Ricardo Guerra. Madrid: FCE, 1985
- . Lectures on the Philosophy of Religion: The Lectures of 1827. Oxford: University of Oxford, 2006.
- Hernández Sampieri, Roberto, Carlos Fernández Collado, y Pilar Baptista Lucio. Metodología de la investigación. Madrid: McGraw-Hill Interamericana, 2006.
- Horkheimer, M. (1998). Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos. Trad. J. J. Sánchez. Valladolid:Trotta.
- Kojève, Alexandre. La idea de la muerte en Hegel. Trad. Juan José Sebreli. Buenos Aires: Leviatán, 2003.
- . La dialéctica del amo y del esclavo en Hegel. Buenos Aires: Leviatán, 2008.
- . Introduction à la lecture de Hegel; Leçons sur la phēnomēnologie de l'ēspirit. Paris:Gallimard, 1976.

- - -. Introduction to the Reading of Hegel; Lectures on the Phenomenology of Spirit.  
New York: Cornell University Press, 1980.
- Kramer, Hilton. The Triumph of Modernism: The Art World, 1987-2005. Chicago: Ivan  
R. Dee, 2006.
- Kuhn, Thomas S. La estructura de las Revoluciones Científicas (The Structure of  
Scientific Revolutions, 1962). México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Marxer, Donna. Entrevista con Donald Kuspit. Artists Talk on Art (ATOA). Diciembre  
10, 2004. <http://www.atoa.ws/sales/kuspit.htm>.
- Meyer, Peter G., ed. Brushes with History: Writing on Art from The Nation : 1865-2001.  
New York: Thunder Mouth Press, 2001.
- Ortega y Gasset, J. "Hegel: Notas de trabajo". Madrid: Abada Editores, 2007.
- Paolucci, Henry. Hegel: On the Arts. New York: Ungar, 1979.
- Reale, Giovanni. Historia del Pensamiento Filosófico y Científico. Vol. III: del  
romanticismo hasta hoy. Barcelona: Herder, 2005.
- Ross, Stephen David. Art and Its Significance. State Univ. of New York Pr, 1987.
- Ryman, Robert. "Light and Music". Art:21. Art in the twenty first century: the artists.  
PBS Home Programs. 2009.
- Sharma, Bhesham R. The Death of Art. Lanham [Md.]: University Press of America,  
2006.
- Tatarkiewicz, Władysław. Historia de la Estética. I. La estética antigua. Madrid:  
Ediciones Akal, 2000.

- - -. Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética. Madrid: Ediciones Akal, 2006.

"The mourning after - Panel Discussion". ArtForum. FindArticles.com. 15 Jul, 2009.  
[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_7\\_41/ai\\_98918657/](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_7_41/ai_98918657/)

Wittgenstein, Ludwig. Tractatus logico-philosophicus. International library of philosophy and scientific method. London: Routledge & Paul, 1961.