

La tesis del fin del arte. Un acercamiento pictórico al problema.



Trabajo fin de grado
Grado en Historia del Arte
Raúl Novas Mendiña
Tutor: Federico López Silvestre
Dep. Hª del Arte
Curso 2020 / 2021

RESUMEN

La tesis del fin del arte es una de las más controvertidas que se han manejado en el ámbito de la Estética. Hegel sentó las bases del asunto cuando impartió sus *Lecciones sobre estética* a lo largo de la década de 1820. Desde entonces, numerosos autores han abordado la cuestión para realizar sus particulares indagaciones en torno al supuesto acabamiento del arte. Este trabajo pretende, en primer lugar, presentar la línea de argumentación hegeliana y sus implicaciones a partir de la misma y de las diversas interpretaciones que otros autores han hecho de ella. En relación con ello, resaltaremos también la labor de Arthur C. Danto, con su obra *Después del fin del arte*, para enfocar el planteamiento que nos concierne desde una perspectiva más actual. En segundo lugar, intentaremos ilustrar dicha tesis en relación a la evolución del arte de la pintura hacia el Informalismo. Por fin, en las conclusiones, intentaremos posicionarnos en relación al asunto. ¿Realmente puede hablarse de la muerte del arte?

Palabras clave: Estética, teoría del arte, historia del arte, fin del arte, pintura, Hegel, Danto.

RESUMO

*A tese do fin da arte é unha das máis controvertidas que se manexaron no ámbito da Estética. Hegel sentou as bases do asunto cando impartiu as súas Leccións sobre estética ao longo da década de 1820. Desde entón, numerosos autores abordaron a cuestión para realizar as súas particulares indagacións en torno ao suposto acabamento da arte. Este traballo pretende, en primeiro lugar, presentar a liña de argumentación hegeliana e as súas implicacións a partir da mesma e das diversas interpretacións que outros autores fixeron dela. Por iso resaltaremos tamén o labor de Arthur C. Danto, coa súa obra *Despois do fin da arte*, para enfocar a formulación que nos interesa desde unha perspectiva máis actual. En segundo lugar, tentaremos ilustrar dita tese en relación á evolución da arte da pintura cara a o Informalismo. Por fin, nas conclusións, tentaremos posicionarnos en relación ao asunto. Realmente pode falarse da morte da arte?*

Palabras clave: Estética, teoría da arte, historia da arte, fin da arte, pintura, Hegel, Danto.

ABSTRACT

The thesis of the end of art is one of the most controversial theses that have been dealt with in the field of Aesthetics. Hegel laid the foundations of the issue when he gave his Lessons on Aesthetics in the 1820s. Since then, numerous authors have approached the question in order to carry out their own particular enquiries into the supposed completion of art. This paper aims, firstly, to present the

*Hegelian line of argument and its implications based on it and the various interpretations that other authors have made of it. We will therefore also highlight the work of Arthur C. Danto, with his work *After the End of Art*, in order to approach the idea that concerns us from a more contemporary perspective. Secondly, we will try to illustrate this thesis in relation to the evolution of the art of painting towards Informalism. Finally, in the conclusions, we will try to position ourselves in relation to the question: can we really speak of the death of art?*

Keywords: *Aesthetics, art theory, art history, end of art, painting, Hegel, Danto.*

ÍNDICE GENERAL

RESUMEN	2
INTRODUCCIÓN GENERAL	5
Consideraciones preliminares sobre la tesis del fin del arte.....	5
Objetivo.....	8
Metodología.....	8
Nota sobre las ediciones de las Lecciones de estética de Hegel.....	8
PRIMERA PARTE: Hegel y la muerte del arte.....	10
1.1. Aclaración preliminar sobre el arte después del fin del arte.....	10
1.2. El objeto de estudio de las “Lecciones de estética”. Distinción entre lo bello natural y lo bello artístico.....	11
1.3. Vertientes sistemática e histórica de la teoría del arte de Hegel.....	13
1.4. El agotamiento del arte.....	17
SEGUNDA PARTE: Arthur Danto y el pluralismo posthistórico.....	20
2.1. Esencialismo e historicismo.....	20
2.2. Llegada al fin: arte posthistórico y emancipación de los límites del relato.....	21
TERCERA PARTE: La pintura y el fin del arte.....	25
3.1. Más allá de la imitación. El problema de la subjetividad y el avance de las particularidades.....	25
3.1.2. Kojève: Subjetividad y objetividad en la pintura.....	28
3.1.3. El Informalismo. ¿Una pintura “concreta” y matérica?	32
3.1.4. Antoni Tàpies: el muro como cancelación de la figuración subjetiva.....	35
3.2. Consideraciones sobre una pintura destronada.....	37
CONCLUSIONES.....	40
BIBLIOGRAFÍA.....	44
ANEXO FOTOGRÁFICO	46

INTRODUCCIÓN GENERAL

Consideraciones preliminares sobre la tesis del fin del arte.

La idea del fin del arte casi parece hallarse en los propios orígenes del arte. Plinio el Viejo parece decirnos que la pintura en la época de Apeles ya había llegado a su culminación cuando expresa aquello de: “Apeles vino, nadie más puede hacer nada más perfecto”¹. Sin ir más lejos, en el siglo II d.C. el propio Petronio en su *Satiricón* pone en boca de uno de sus personajes la tragedia decadente del arte de la pintura que se ha visto, en su pureza, perjudicada por el creciente amor al dinero:

El ansia de dinero ha creado esta nueva moda. Pues en épocas pasadas cuando aun agradaba la virtud al desnudo, estaban en el apogeo las artes liberales y había el máximo interés entre los hombres por que nada que pudiese ser útil a las distintas generaciones permaneciese oculto mucho tiempo. [...] No te extrañes, pues, de que haya muerto la pintura, ya que a todo dios le parece más bonito un lingote de oro que cuanto hicieron Apeles y Fidias, esos pobres griegos alucinados.²

Todo ello nos habla de ese sentimiento tan extendido en la antigüedad sobre la decadencia³ que aún hoy parece pervivir en todo aquel que reniega de su presente para extasiarse en un pasado que no le pertenece. El propio Hegel, formulador más influyente de la tesis del arte como algo pretérito, parece compartir ese enfoque cuando dice: “Cabe lamentar que para nosotros los tiempos bellos hayan pasado, y achacar ello a que la penuria de la vida haya aumentado por la complicación propia de la vida del Estado; lamentar que el ánimo esté prisionero en intereses mezquinos, atendiendo a la utilidad, o que el ánimo general haya perdido la libertad necesaria para vivir el desinteresado disfrute del arte”⁴. De todos modos sería injusto atacar al filósofo alemán por esta vía ya que sus planteamientos estéticos distan mucho de limitarse a una visión nostálgica del asunto.

¹ Plinio, *Historia natural*, XXXV, 82, 20.

² Petronio, *Satiricón*, 88, 9.

³ En la antigüedad la teoría de la historia más extendida era la de la decadencia que derivaba de una sucesión de edades más gloriosas. En Grecia la idea de una edad de oro que se pierde la podemos encontrar ya en *Los trabajos y los días* Hesíodo. Véase: Lazcano Vázquez, R. (2018): *La hipóstasis del tiempo originario en Jean Gebser. Una Arqueología crítica de los emanatismos quinarios*, (Tesis doctoral), Santiago de Compostela, pp. 355-372. El mismo principio, por ejemplo, lo podemos ver al inicio de *Las metamorfosis* de Ovidio, en donde se nos presenta el relato por el cual la naturaleza humana se va corrompiendo y pierde su estado primigenio de pureza y perfección a través de cuatro edades. Petronio lo que hace es recoger ese sentimiento y aplicarlo a la pintura de su tiempo.

⁴ Hegel, G. W. F. (2015): *Filosofía del arte o Estética [1826]*, (2ª ed.), Abada, Madrid, pp. 62-63

En este trabajo vamos a asumir el punto de partida que Trías propone en relación a la muerte del arte, considerando solo aquellas formulaciones teóricas generadas a partir del siglo XVIII⁵, ya que es en ellas donde encontramos puntos de vista que van más allá de este sentimiento generalizado al que ahora nos referimos y que, en el fondo, no queremos dejar de mencionar porque, desde un inicio, consideramos que esta tendencia que rechaza lo presente solo alimenta una interpretación reaccionaria del arte.

Como decíamos, Hegel, autor de tesis con las que nos explayaremos más adelante, no limita su teoría del arte a estos planteamientos sino que piensa la cuestión en términos sistemáticos. Su tesis del fin del arte ha sido una cuestión problemática desde que Hegel pronunció sus *Lecciones de estética* entre 1820 y 1829. Esto quizás haya sido debido a que la crítica malinterpretó desde un inicio la intención inicial del filósofo alemán. Ante todo, lo que Hegel trató siempre fue de establecer una distinción histórica entre la orientación del arte en el mundo moderno de su significado en el mundo oriental y griego. Karsten Berr y Annemarie Gethmann-Siefert señalan que “las críticas contra Hegel sostenían que su filosofía del arte, dispuesta sistemáticamente, apenas si dejaba un espacio hartamente menguado para el ulterior desarrollo de las artes, al cercenar y restringir sin motivo el “futuro del arte” mediante una idea del arte dogmáticamente asignada”⁶. Pero cuando Hegel se refirió al carácter pretérito del arte apelaba más bien a la incapacidad del mismo para expresar la totalidad del espíritu de la época moderna, en tanto que ya no podía asumir su papel de mediador entre lo sensible y la idea del mismo modo que antes. Para Hegel la modernidad necesitaba un lenguaje más preciso que abordara lo absoluto desde un enfoque mejorado. Sucesivamente religión y filosofía ostentarían esta labor de perfeccionamiento del conocer total. El arte llega a su término en tanto que ya no es la forma única, ni la mejor, para hacer patente el espíritu absoluto⁷.

Sea como fuere la historia continuó su curso y la muerte del arte, paradójicamente, también, siendo así que nos encontramos reformuladores de la tesis como los saint-simonianos, Proudhon, o Walter Benjamin. Es patente el resurgir de la idea del fin del arte desde muchos de los postulados de las Vanguardias del siglo XX, en donde cobra un nuevo interés y una beligerancia a la que nunca antes se había asistido. El arte eclosionó en un sin fin de propuestas que propugnaban un modelo de arte para el futuro que habría de estar en contradicción con los demás, ya que cada manifiesto

⁵ Trías, E. (2018): “Sobre la muerte del arte” en *La funesta manía de pensar*, Galaxia Gutenberg, p. 27.

⁶ Hegel, G. W. F. (2015): *Filosofía del arte o Estética [1826]*, (2ª ed.), Abada, Madrid, p. 21.

⁷ Hegel, G. W. F. (2015): *Op. cit.*, p. 22.

comprendía al arte de un modo diferente y antagónico. La noción de arte dejó en este periodo de ser evidente, y ello obligó a una revisión de los preceptos esenciales del mismo⁸. La renovación vanguardista tuvo dos objetivos primordiales: devolver el arte a la vida y dinamitar el concepto tradicional de obra de arte. Estas metas ante todo consiguieron un objetivo a posteriori que todavía nutre al arte de hoy: el cuestionamiento de la naturaleza intrínseca del arte y de sus modos de proceder⁹.

Si en el periodo de las Vanguardias la muerte del arte se asume con libertad y despreocupación, en décadas posteriores, durante el momento posmoderno, la idea adquiere la condición de dogma y se convierte en estandarte de una nueva identificación que olvida voluntariamente nociones derivadas del romanticismo como: el sujeto creador, la originalidad o la genialidad¹⁰. Y es que el verdadero punto de inflexión (y que más nos interesa para este trabajo) lo hallamos en este segundo periodo que se desarrollará en la segunda mitad del siglo XX. Es en este contexto donde surge la figura de Arthur C. Danto, un crítico de arte que, partiendo de lo enunciado por Hegel en sus *Lecciones de estética*, elabora su propia teoría del fin del arte en los años ochenta. Los postulados de Danto asumen que a partir de 1964 el arte dejó de ser el mismo porque irrumpió en él la pregunta filosófica por su definición, en tanto que arte y realidad podían ser indiscernibles en su apariencia y, sin embargo, radicalmente distintos en su concepto. El panorama cultural a partir de los años sesenta presentará una atomización de caminos y soluciones –como nunca antes se había visto– en donde triunfará lo que Danto denominó como pluralismo artístico. Un periodo de lo posthistórico en donde, como dice este autor: “ningún arte está ya enfrentado históricamente contra ningún otro tipo de arte. Ningún arte es más verdadero que otro, ni más falso históricamente que otro”¹¹.

¿Y qué ha ocurrido con la pintura? Cuando se nos ocurrió tratar el fin del arte siempre tuvimos presente la idea de un supuesto ocaso de la pintura, ocaso que nunca llegamos a suscribir del todo. La pintura vive pero quizás haya que hablar de ella como disciplina insertada en el contexto cultural del pluralismo y no como vehículo principal del devenir de la historia del arte, como tantas veces se la ha querido ver, desde Vasari a Greenberg. En la última parte de este trabajo

⁸ García Leal, J. (1997): “Fin del arte, pluralismo artístico”, *Aisthesis*, N° 30, pp. 43-49.

⁹ García Leal, J. (1997): *Op. cit.*, pp. 43-49.

¹⁰ Trías, E. (2018): “Sobre la muerte del arte” en *La funesta manía de pensar*, Galaxia Gutenberg, p. 27.

¹¹ Danto, A. C. (2019): *Después del fin del arte*, Paidós, Barcelona, pp. 43-65.

intentaremos ilustrar la tesis del fin del arte a través de la pintura informalista y, concretamente, a través de la figura de Antoni Tàpies.

Objetivo.

Lo pretendemos en este trabajo no es más que preguntarnos por la tesis del arte como cosa del pasado y, frente a ella, por la idea del arte como cosa del presente y del futuro. Para ello abordaremos la tesis hegeliana de la muerte del arte así como en la reformulación que hace de ella Arthur C. Danto en los años ochenta. Además de esto trataremos de ilustrar dicho planteamiento a través de un enfoque pictórico del problema tratando de mostrar cómo la pintura se vio afectada por este tópico de la teoría del arte. Para ello recurriremos al informalismo. No pretendemos con este trabajo asumir una postura hegeliana ante el problema sino que tan solo nos limitaremos a elucidar la problematización de dicha cuestión y cómo evoluciona y es interpretada posteriormente.

Metodología.

Abordaremos la cuestión que nos concierne a través de los textos clave que fundamentan la problemática en torno al acabamiento del arte, cuyo núcleo decisivo lo componen las *Lecciones de estética* de G. W. F. Hegel y la colección de ensayos de Arthur C. Danto que se reúne bajo el título de *Después del fin del arte*. A partir de esto, abordaremos la lectura de más literatura crítica y trabajos que tienen por tema central o secundario el que aquí tratamos, para tener así un enfoque general sobre la tesis del fin del arte. Para la parte que trata sobre pintura nos centraremos en los escritos de Eduardo Cirlot, autor de referencia en el estudio del Informalismo.

Nota sobre las ediciones de las *Lecciones de estética* de Hegel.

Dada la complejidad del asunto, y para combatir la posible mala interpretación de las ideas de Hegel, para la realización de esta parte del trabajo hemos utilizado tres ediciones distintas de las Lecciones de estética de Hegel en castellano: 1) *Filosofía del arte o estética* publicada por Abada (2015); se trata de una edición bilingüe a cargo de Annemarie Gethmann-Siefert y Bernadette Collenberg-Plotnikov que organiza los apuntes tomados al dictado en clase de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler en el verano de 1826 cuando asistía a las lecciones del filósofo alemán. La traducción esta realizada por Domingo Hernández Sánchez. 2) *Lecciones de estética*, publicada por Península (1989); esta edición en dos volúmenes se elabora a partir de la edición alemana de Suhrkamp que está compuesta por tres tomos y cuyo texto se basa en la edición de las obras

completas que vio la luz entre 1832 y 1845. La traducción está realizada por Raúl Gabás. 3) Por fin, también echamos mano de la vieja edición de la *Estética* de Hegel en dos volúmenes, con prólogo de Charles Bénéard, que partía de la traducción de Hermenegildo Giner de los Ríos.

PRIMERA PARTE: Hegel y la muerte del arte.

1.1. Aclaración preliminar sobre el arte después del fin del arte.

Antes de comenzar con Hegel, conviene señalar un hecho evidente y llamativo: la vasta producción de obras artísticas que se produjeron y siguen produciendo desde el supuesto enterramiento del arte. ¿Cómo es esto posible? La respuesta es sencilla: la tesis del fin del arte nunca supuso la desaparición de la producción artística.

Para entender el asunto, debemos pensar la cuestión de la muerte del arte, no desde una perspectiva literal de imposibilidad histórica de la producción, sino desde el carácter dialéctico de la propia idea y de la propia evolución artística. Todo arte vulnera los límites de lo previo. Umberto Eco lo dice así: “habrá que pensar [...] la evolución de una noción de arte a través de un desarrollo histórico en modos siempre distintos, de forma que la aparición de una nueva idea de arte resulte como la negación de la idea válida en una cultura precedente”¹². También resultan interesantes, al respecto, las escépticas palabras de Martin Heidegger:

No es posible liquidar la sentencia emitida por Hegel en estas frases arguyendo que desde la última vez que se pronunciaron las «Lecciones sobre Estética» de Hegel en la universidad de Berlín, concretamente en el invierno de 1828/29, hemos asistido al nacimiento de muchas y muy novedosas obras de arte y orientaciones artísticas. Hegel nunca pretendió negar esa posibilidad. Pero, sin embargo, sigue abierta la pregunta de si el arte sigue siendo todavía un modo esencial y necesario en el que acontece la verdad decisiva para nuestro *Dasein* histórico o si ya no lo es¹³.

Mientras que Eco opta por una visión meramente dialéctica del problema basada en la asimilación de una evolución de la idea del arte que se nutre de la superación de lo que antecede, el autor de *Ser y Tiempo* nos invita a una reflexión esencial en torno a la propia finalidad general del arte en nuestro tiempo. Heidegger se pregunta si la tesis del fin del arte –que no tiene que ver con que existan o no obras artísticas– tiene validez para con nuestro presente histórico y si realmente podemos llegar a descartarla. ¿Siguiendo aportando el arte algún componente de verdad a nuestro ser en el mundo como lo hacía en el pasado? Si Eco asume que la tesis de la “muerte del arte” puede ser solo una referencia al cierre de una cierta idea del arte que da paso a otra, Heidegger la entiende como

¹² Eco, U. (1985): “Dos hipótesis sobre la muerte del arte” en *La definición del arte*, Martínez Roca, Barcelona, p. 258.

¹³ Heidegger, M. (1996): “El origen de la obra de arte” en *Caminos de Bosque*, Alianza.

problemática ontológica: no se trataría del tránsito de una moda a otra, sino del modo en que el arte cumple o no cumple ya con lo que de él debería esperarse esencialmente y de manera definitiva.

1.2. El objeto de estudio de las “Lecciones de estética”. Distinción entre lo bello natural y lo bello artístico.

Hegel como filósofo idealista elabora un sistema filosófico en base al espíritu¹⁴. En su *Fenomenología del Espíritu* Hegel atiende a la descripción de la historia del autodespliegue del Espíritu en tanto que halla los objetos en los cuales, por los cuales y también contra los cuales el Espíritu se realiza. Resulta que el Espíritu en su autodesarrollo pasa por tres etapas que corresponden a las tres nociones que Hegel otorga al Espíritu. Como señala Ferrater Mora: “La filosofía del Espíritu subjetivo que estudia el emerger del Espíritu desde su situación de “hundimiento” en la naturaleza, el desarrollo de la conciencia y el desenvolvimiento del sujeto como sujeto práctico (moral) y teórico (cognoscente). La filosofía del Espíritu como Espíritu objetivo estudia los modos como el Espíritu subjetivo se “fija” en la moralidad, el estado y la historia. La filosofía del Espíritu como Espíritu absoluto estudia el cumplimiento de la evolución o autodesarrollo del Espíritu en el arte, la religión y la filosofía. La última etapa es la historia de la filosofía misma, que culmina en el sistema hegeliano del Espíritu”¹⁵.

La estética de Hegel atiende principalmente al contenido de las obras artísticas más que a sus aspectos formales. Además su profundización en el terreno estético del arte se halla asentado en el mundo de la intuición sensible y no deriva en consecuencia de un orden divino, por lo que su estética no se asocia con lo religioso. Por último, su estética se dirige hacia lo bello en el arte en tanto que es cualidad exclusiva de la creación humana, descartando rápidamente aquello que no es derivado de la actividad de un sujeto, es decir, lo bello natural. Hegel pone fin a la exaltación de la naturaleza que se había dado en el siglo XVIII. Ernst Bloch nos lo deja claro: “El arte hegeliano

¹⁴ Ferrater Mora con respecto al espíritu hegeliano-idealista nos dice lo siguiente: “Este autor nos habla a veces de “Idea” y de “Idea absoluta” como si fuesen lo mismo que el “Espíritu” (*Geist*). Y en cierta medida son lo mismo, sólo que la Idea es el aspecto abstracto de la realidad concreta y viviente del Espíritu. La dificultad de circunscribir la noción del Espíritu se debe a que de alguna manera el Espíritu es “todo”. Ahora bien antes de ser “todo” o, más propiamente, “la verdad de todo”, el Espíritu comienza por ser una verdad parcial que necesita completarse. El Espíritu aparece como el objeto y el sujeto de la conciencia de sí. Pero el Espíritu no es algo particular, y menos todavía una “substancia particular”: el Espíritu es un universal que se despliega a sí mismo”. Véase: Ferrater Mora, J., (2002): “Espíritu, Espiritual” en *Diccionario de filosofía*, Tomo II [E-J], Círculo de Lectores, Barcelona. Véase también: Hegel, G. W F. *Fenomenología del espíritu*.

¹⁵ Véase: Ferrater Mora, J., (2002): “Espíritu, Espiritual” en *Diccionario de filosofía*, Tomo II [E-J], Círculo de Lectores, Barcelona.

forma parte del ser para sí; esta estética sólo dirige una mirada desdeñosa, por encima del hombro, a las manifestaciones indirectas de lo bello que se ofrece en el ser fuera de sí de la naturaleza”¹⁶.

Esta idea que señala Bloch es clave porque se vincula con algo esencial de la filosofía hegeliana: la tríada dialéctica, esto es, un proceso dinámico que se desarrolla en tres fases movidas por un principio de contradicción: tesis (ser en sí), antítesis (ser para sí) y síntesis (ser en y para sí)¹⁷.

El **ser en sí** es aquel que permanece dentro de su propia interioridad como ser perfectamente inmanente. Se trata de un ser compacto e informe, alejado de toda escisión y movimiento. Además no puede tener accidentes ni atributos así como tampoco puede ser delimitado bajo categorías. El ser en sí podemos decir que es un concepto límite ya que no designa ninguna realidad y sí únicamente una tendencia que puede poseer cualquiera realidad. El **ser para sí** se describe como la forma estrictamente opuesta a la del ser en sí. El motivo de tal oposición se debe a que mientras el ser en sí se constituye mediante la pura inmanencia, el ser para sí requiere de la trascendencia. El ser para sí expresa la intimidad, y por lo tanto la posibilidad de manifestarse continuamente a sí mismo e inclusive la de trascenderse incesantemente a sí mismo. Hegel considera que el ser para sí es el resultado de un movimiento determinado por la interna constitución del ser en sí. El **ser fuera de sí**, por otro lado, se caracteriza por su tendencia a la alteridad y por no permanecer encerrado en sí mismo como en el caso anterior. En Hegel esta alteridad del ser fuera de sí puede ser debida a que tal ser se constituye tan solo en la medida en que amplía el ámbito de su realidad por medio de nuevas formas. Para el filósofo alemán el ser fuera de sí constituye una enajenación necesaria del ser.¹⁸

Yendo a la cuestión sobre el objeto de estudio de la estética, Hegel considera que lo bello se encuentra exclusivamente en el arte, dominio del ser en y para sí, y no en la naturaleza que pertenece al ser fuera de sí. Lo bello equivale a creación del espíritu que es siempre superior a la naturaleza. Lo bello natural es para el filósofo un reflejo del espíritu y por lo tanto un modo

¹⁶ Bloch, E. (1983): *Sujeto-objeto. El pensamiento de Hegel* (2ª ed), Fondo de Cultura Económica, México, pp. 257-260.

¹⁷ La terminología que aquí utilizamos es realmente la que acuñó Fichte. Hegel se refiere a estos tres momentos como: abstracto, negativo y concreto.

¹⁸ Ferrater Mora, J., (2002): “Ser” en *Diccionario de filosofía*, Tomo IV [Q-Z], Círculo de Lectores, Barcelona. Para profundizar en esta cuestión véase: Hegel, G. W. F. (2019): *Ciencia de la Lógica*, Vol. I, (2º ed), Abada, Madrid, pp. 225-291. Hegel, G. W. F. (2005). *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, (1ª ed.), Alianza, Madrid, pp. 186-201.

incompleto de lo espiritual¹⁹. En la naturaleza el espíritu está todavía fuera de sí y solo se muestra como fenómeno; al mundo natural en su conjunto le falta la unidad y autonomía del concepto, que es lo que para Hegel determina la realidad de las cosas. Para el filósofo alemán solo lo racional es verdaderamente real, es decir, solo aquello que participa del concepto. Por ello la belleza, que consiste en el acuerdo entre realidad externa y concepto, no puede manifestarse de forma directa desde la naturaleza, dado que ésta, que es ajena e inconsciente, no puede ser racional por sí misma. Solo en el arte se daría entonces lo bello en tanto que es creación directa del espíritu humano²⁰.

Además, cuando reflexiona en torno al mundo externo nos dice: “[...] el hombre se encuentra como singular sensible frente a las cosas como singulares igualmente. No se dirige a ellas como pensante, con determinaciones universales, sino que se comporta según tendencias e intereses particulares con los objetos particulares y se conserva en ellos”²¹. Hegel nos habla de una relación de “apetito” para con el mundo externo que no se da de igual manera en el arte. Para Hegel el ser humano se comporta con la obra de arte de un modo en el que se deja que “exista libremente para sí misma como objeto”²².

1.3. Vertientes sistemática e histórica de la teoría del arte de Hegel.

La estructura de las Lecciones de Estética se halla regida por tres grandes bloques dialécticos, a saber: 1) la idea de lo bello en el arte o el ideal, 2) el desarrollo del ideal en sus formas particulares y 3) el sistemas de las artes particulares²³. La estética de Hegel se configura a través de dos vertientes: la sistemática y la histórica.

Desde el plano sistemático, a través de una justificación lógica inquebrantable se defiende que el arte es la primera manifestación de un proceso sucesivo que completarían religión y filosofía en el que lo Absoluto se manifiesta al espíritu humano. Arte, religión y filosofía suponen formas progresivas de conciencia dado que la primera se subsume a la segunda y la segunda a la tercera en un proceso de integración y transformación que tiene como fin una expresión del espíritu absoluto

¹⁹ Hegel, G. W. F. (2015): *Op. cit.*, p. 49

²⁰ Hauskeller, M. (2008): *¿Qué es arte? Posiciones de la estética desde Platón a Danto*, Diálogo, Valencia, pp. 51-56.

²¹ Hegel, G. W. F. (1989): *Estética*, Vol. 1, Península, Barcelona, p. 38.

²² Hegel, G. W. F. (1989): *Op. cit.*, Vol. I, p. 39.

²³ En este trabajo nos interesan la primera parte y particularmente la segunda, dado que es en ella donde hallamos los conceptos esenciales que marcan la evolución del arte hasta su decaimiento en el subjetivismo. Hegel, G. W. F. (1989): *Op. cit.*, Vol. I, pp. 66-82.

superior. La evolución de las tres etapas en las que el espíritu absoluto se manifiesta en la conciencia humana resulta esencial para comprender lo que Hegel denomina como fin de la era del arte o que el arte es algo pretérito. Pero para el filósofo alemán, como señalábamos en la aclaración previa, el arte no dejará de existir. Hegel en sus lecciones nunca llega a decir literalmente que el arte haya muerto y que dicho fallecimiento impida continuar su producción; es, de hecho, Ernest Renan quien utiliza la expresión por primera vez en uno de sus *Dialogues Philophiques* en 1848. Hegel en las *Lecciones de estética* utiliza más bien términos afines como: decadencia, disolución y fin²⁴. Lo que ocurre con el arte es que, una vez su misión espiritual sea trasvasada a la religión y, posteriormente, a la filosofía, pervivirá sin el destino antes suyo de construir el espíritu absoluto²⁵. De hecho, casi podríamos decir que la “muerte” del arte en las *Lecciones de estética* es algo que realmente no existe. Un filósofo dialéctico como Hegel asume que en su discurso se da la absorción de lo precedente para una superación (*Aufhebung*)²⁶, por lo que en ese superarse está implícito y vivo –aunque subordinado– lo que antes ostentaba un estado preeminente. Dicho de otro modo, la semilla de lo pasado está siempre en lo presente, resumida, o lo que es lo mismo: en lo presente ya está el principio de lo venidero²⁷.

Yendo a comentar **la vertiente histórica** del análisis hegeliano nos encontramos con el famoso pasaje de las *Lecciones de estética*:

No obstante, por más que concedamos al arte una posición tan elevada, hemos de recordar, por otra parte, que éste, tanto en lo relativo a la forma como en lo tocante al contenido, no es la forma suprema y absoluta por la que despierta en el espíritu la conciencia de sus verdaderos intereses. [...] La forma peculiar de la producción del arte y de sus obras ya no llena nuestra suprema necesidad. [...] El pensamiento y la reflexión han rebasado el arte bello. Por lo que se refiere a su destino supremo, es y permanece para nosotros un mundo pasado. Con ello, también ha perdido para nosotros la autentica verdad y vitalidad. Si antes afirmaba su necesidad en la realidad y ocupaba el lugar supremo de la misma, ahora se ha desplazado más bien a nuestra representación. [...] Lo que ahora despierta en nosotros la obra de arte es el disfrute inmediato y a la vez nuestro juicio, por cuanto corremos a estudiar el

²⁴Véase: Lins Corrêa, E. (1998): “¿Hegel y el fin de la arquitectura?” en *Oscar Niemeyer. Reflexiones sobre la arquitectura. Una interpretación de sus escritos*, Revista de crítica arquitectónica, núm. 1.

²⁵ García Leal, J. (1997): *Op. cit.*, pp. 43-49.

²⁶ El término *Aufhebung* resulta problemático en su traducción al español porque significa al mismo tiempo conservación y elevación por lo que no es del todo claro hablar simplemente de superación.

²⁷ Ya casi podríamos citar mejor el célebre inicio del *Burnt Norton* de T. S. Eliot: “Time present and time past / Are both perhaps present in time future, / And time future contained in time past.” Eliot, T. S. (2016): “Burnt Norton”, *Cuatro cuartetos*, (Ed. bilingüe), Lumen, Barcelona.

contenido, los medios de representación de la obra de arte y la adecuación o inadecuación entre estos dos polos. Por eso, el arte como *ciencia* es más necesario en nuestro tiempo que cuando el arte como tal producía ya una satisfacción plena. El arte nos invita a la contemplación reflexiva, pero no con el fin de producir nuevamente arte, sino para conocer científicamente lo que es el arte²⁸.

Lo que aquí nos dice Hegel se comprende tan solo a través del enfoque histórico de su sistema en el que el espíritu absoluto perfecciona su manifestación de forma progresiva a la conciencia humana. Para Hegel el arte no estaba a la altura de la época en que se encontraba, es decir, no se podía esperar de él tanto como en el pasado. El filósofo alemán está señalando que existe un desfase temporal entre razón e historia²⁹. La filosofía o la historia del arte necesitan del acabamiento del arte para realizar su conceptualización. Para Hegel el arte ha alcanzado su cumplimiento y por lo tanto es hora de que pase a nuestra “representación” como objeto de estudio. Nuestro conocimiento del arte solo es auténtico a través del cierre histórico. Ya no disfrutamos el arte únicamente sino que también activamos en nosotros la reflexión en torno al mismo. Ahora que el arte yace embalsamado en su gran féretro histórico es cuando podemos extraer de él su comprensión auténtica; su devenir ha sido cumplido. A partir de lo que el arte ha llegado a ser se inicia la reflexión histórico-filosófica de lo que el arte es³⁰.

Desde el enfoque histórico las razones que prueban el fin del arte hegeliano se vislumbran en los procesos evolutivos de la propia historia del arte.

Para Hegel la idea de lo bello constituye el ideal del arte, y dicho principio consiste en el acuerdo entre la idea y su representación sensible, siendo así que la excelencia artística estará determinada por el grado de intimidad y unicidad existente entre estos dos elementos. Esta relación será la que determine los tres episodios artísticos que Hegel construye, esto es, las tres formas particulares y sucesivas que manifiestan el ideal en la historia del arte: la forma simbólica, la forma clásica y la forma romántica³¹.

I / El símbolo supone el comienzo del arte y se asocia con la producción oriental: Egipto, India y Persia. La forma simbólica es por tanto aquella en la que la idea pretende encontrar su realización verdadera pero sin hallarla, debido a que su abstracción e indeterminación impiden una

²⁸ Hegel, G. W. F. (1989): *Op. cit.*, Vol. I, pp. 16-17.

²⁹ Castro Córdoba, E. (2016): “La muerte del arte” en *Un palo al agua. Ensayos de estética*, Editor digital: Primo, p. 8.

³⁰ Recordemos la célebre frase de Hegel que se encuentra en el prefacio de su obra *Lineamientos de la filosofía del derecho*: “La lechuza de Minerva solo extiende sus alas con la llegada del ocaso”.

³¹ Hegel, G. W. F. (1989): *Op. cit.*, Vol. I, pp. 263-265.

correcta representación de la realidad. Existe una descoordinación entre forma y significación, entre la apariencia finita y el sentido infinito. Es una lucha constante entre el fondo y la forma. El arte egipcio encarna la plenitud de la forma simbólica ya que el desacuerdo se hace sublime porque el espíritu se plantea a sí mismo como problema estético pero no encuentra su autodesciframiento. Por ello la culminación de este periodo es para Hegel el enigma de la esfinge³², porque es ahí donde lo humano intenta salir de lo animal sin alcanzar la plena libertad³³.

II / Siguiendo el desarrollo hegeliano, la idea no puede permanecer de forma indeterminada en ese estado de abstracción debido a su principio de actividad libre en el que ella elige la forma que más le conviene. Es por tanto un camino hacia la naturaleza, pero para dominarla. El arte toma de ella sus materiales, pero para despojarlos de su valor independiente y convertirlos en expresión del espíritu. Los dos elementos que constituyen el centro del arte, idea y forma, se entrelazan en una armonía perfecta que termina por idealizar la naturaleza y por situar al hombre como centro verdadero del ideal clásico. Según Hegel el arte clásico representaría una suerte de libre espiritualidad bajo forma humana, individual y corporal, esto es: el antropomorfismo, ejemplificado a través de la escultura griega³⁴.

III / Por último, el nuevo principio que se manifiesta en el arte romántico, todo aquel de ascendencia cristiana, consiste en el abandono del acuerdo ideal que el arte clásico propuso a fin de que los dos elementos esenciales de la obra de arte, idea y forma, encuentren una armonía más honda. Se rompe el pacto con el mundo sensible del arte clásico para buscar una nueva armonía que se encuentra en el mundo íntimo del propio espíritu. Es decir, el arte romántico encuentra ahora en sí mismo aquello que antes buscaba en lo sensible. Según Hegel el espíritu sabe que la realidad exterior ya no es capaz ya de representarle. El arte romántico por lo tanto abandona el mundo exterior para refugiarse en sí mismo y expresar una libre espiritualidad, siendo así que la forma se haga extraña e indiferente a la idea³⁵.

Hegel resume todo de la siguiente manera:

El arte simbólico busca esta unidad perfecta de la idea y la forma exterior. El arte clásico la encuentra para los sentidos y la imaginación en la representación de la

³² Un “símbolo de lo simbólico mismo” pero que solo Grecia resolverá a través de la forma humana. Véase: Hegel, G. W. F. (1989): *Op. cit.*, Vol. I, p. 318.

³³ Bozal, V. (2010): Historia de la ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, Machado libros, Madrid, Tomo I, 4ª ed., p. 236.

³⁴ Hegel, G. W. F. (1991): *Estética*, Vol. II, Península, Barcelona, pp. 11-25.

³⁵ Hegel, G. W. F. (1991): *Op. cit.*, Vol. II, pp. 93-103.

individualidad espiritual; el arte romántico la excede en su espiritualidad infinita, que se eleva por cima del mundo visible³⁶.

1.4. El agotamiento del arte.

De acuerdo con lo enunciado hasta ahora, con respecto a la evolución histórica del arte, **debemos preguntarnos por qué se deduce de ello el fin del arte.** La pregunta se responde de la siguiente manera: el arte romántico, que para Hegel es la culminación del proceso evolutivo del arte, trae también consigo el germen de la disolución. A través de la subjetividad la forma y la idea son empujadas en direcciones opuestas hasta que se produce la fractura de su vínculo. Así la evolución del arte iniciaría su despliegue desde la descoordinación simbólica, pasando por el acuerdo clásico, hasta el desbordamiento romántico.

La muerte del arte en Hegel es asumir la hipótesis de que la subjetivización acarrea un distanciamiento de la materialización artística de la idea en favor del ensalzamiento del “ánimo” o la “inspiración” particular del artista³⁷.

Para comprender esto debemos partir de la vinculación antes mencionada del arte romántico con el cristianismo que afecta directamente a los dos elementos que forman el núcleo decisivo del arte, a saber, idea y forma. El cristianismo introduce, dicho de forma muy elemental, el conflicto entre la idea interior subjetiva y el mundo externo, generándose así una disociación entre ambos planos. Si el arte clásico representaba el acuerdo perfecto, el arte romántico representa el desacuerdo entre idea y forma, cargando en su seno un principio de disolución, dado que el arte en esta evolución romántico-cristiana no puede contener este alejamiento del contenido espiritual y de la forma sensible.

En este proceso de distanciamiento entre la idea y la forma Hegel nos dice lo siguiente:

El contenido entero del mundo *exterior* recibe la libertad de campar por sí mismo y de conservarse en su peculiaridad y particularidad. [...] Por eso el interior romántico puede mostrarse en todas las circunstancias, arrojarse a miles y miles de situaciones, estados, relaciones, errores y confusiones, de conflictos y satisfacciones, pues lo que se busca y ha de valer es sólo su configuración subjetiva por sí misma, la exteriorización y forma de recepción del espíritu, pero no un contenido objetivo y válido por sí mismo. De ahí que en las representaciones del arte romántico todo tenga cabida, todas las esferas y manifestaciones de la vida, lo más grande y lo más pequeño, lo supremo y lo ínfimo, lo moral, lo inmoral y el

³⁶ Hegel, G. W. F. (2008): *Estética*, Losada, Tomo I, 1ªed., p. 194.

³⁷ Ballén Rodríguez, J. B. (2012): “Sobre la muerte del arte en las *Lecciones de Estética de Hegel*”, *Universitas Philosophica*, N°59, Bogotá, p. 187.

mal; y en particular el arte, en la medida en que se seculariza, se domicilia más y más en las finitudes del mundo, les dedica su preferencia, les concede perfecta validez, y el artista se encuentra bien en ellas cuando las representa como son³⁸.

Es decir, en este proceso mediante el cual la idea se recoge en sí misma y se distancia del mundo externo, lo que termina por imperar en la creación artística es la subjetividad del artista. Y es que el problema real radica en la subjetividad del arte romántico, porque este termina por agotarse en sí mismo al reiterar en su interioridad ajena al mundo exterior, volviéndose así, según Hegel, algo caprichoso³⁹.

El arte romántico posee su propia evolución en tres fases, a pesar de que Hegel nunca las relacione directamente con periodos históricos ni con estilos concretos. Durante el primer periodo las creaciones artísticas ponen sus esfuerzos en la imitación de la realidad material, es decir, el arte se somete a lo externo. En la segunda fase el arte antes regido por la imitación es perturbado por una intromisión de la destreza subjetiva, viéndose así afectados los medios de representación y la construcción formal. Por último, en la fase final lo subjetivo se vuelve hegemónico dado que ya no afecta solo a las formas y procedimientos del arte sino que se convierte en el contenido mismo de las obras. El mundo material se diluye en la subjetividad y el protagonismo recae sobre el sujeto creador⁴⁰.

Hegel en la tercera parte de su análisis sobre el sistema de las artes particulares, elabora con gran astucia una evolución de las artes en base al desarrollo lógico en que el Espíritu se manifiesta, estableciendo una suerte de jerarquía cronológica. La evolución de las artes que Hegel propone un progreso de las mismas en base a la desmaterialización de su forma que tiende hacia un contenido cada vez más espiritual. Comienza por la arquitectura porque es la más material de las artes, su naturaleza se asienta sobre la gravedad, la materia y la piedra, la cual encuentra su primera expresión en las pirámides egipcias; es la era del arte simbólico. De la arquitectura el arte evoluciona hacia la escultura, máxima expresión del arte clásico porque se presenta como equilibrio entre materia e idea. La pintura, que supone un paso más en la espiritualización del arte dado que su

³⁸ Citamos casi entero el extracto de las *Lecciones* porque en él se halla la semilla de lo que dirá Arthur Danto en la década de los años ochenta en torno a su tesis del “fin del arte”. Y es que ciertamente es curioso lo que dice Hegel porque casi parece predecir lo que Danto denominará como “pluralismo artístico”, cuando el filósofo alemán vaticina que en el arte (romántico) todo tendrá cabida. Obviamente esto es una reconstrucción *a posteriori* de los hechos porque Hegel nunca pudo imaginar como sería realmente el arte ciento sesenta años después; únicamente queremos dejar constancia de ello porque es relevante e interesante para cuando en la siguiente parte del trabajo tratemos a Danto, un autor de clara y conocida influencia hegeliana. Hegel, G. W. F. (1991): *Op. cit.*, vol. I, pp. 160-161.

³⁹ García Leal, J. (1997): *Op. cit.*, pp. 46-48.

⁴⁰ García Leal, J. (1997): *Op. cit.*, pp. 46-48..

objeto es la luz, presenta una volatilización de la materia dado que el espacio se reduce a superficie y la materia no es más que color aplicado. Para Hegel la pintura es la primera representante del arte de la era cristiana o romántica. La música es el siguiente grado de evolución dado que la transición ejercida por la pintura aquí se vuelve totalmente efectiva ya que la materia es totalmente absorbida por la forma espiritual; es el arte que lleva la subjetividad a su término. Por último, es la poesía, síntesis de todas las artes, la que ostenta el grado superior en la jerarquía elaborada por Hegel en tanto que constituye la mejor expresión del espíritu liberado. Y es que la teoría hegeliana sobre el arte elabora un discurso en base a la primacía de la poesía⁴¹ sobre las demás artes, ya que es ésta la única que rompe el molde material a través de la palabra haciendo así comprensible y racional la apariencia del Espíritu.⁴²

Finalmente, como señala Benedetto Croce, la muerte del arte es en Hegel una consecuencia necesaria de su concepción del espíritu y la historia⁴³. Vemos como es la propia evolución del arte lo que genera su problematización a través del crecimiento de lo subjetivo; se pierden los referentes objetivos capaces de guiar un discurso cerrado. En el arte romántico el genio individual se vuelve intransigente para solo permitir aquellas normas que halla en sí mismo y que son justificadas en su interior. Los cánones del pasado se vuelven arquitecturas desfasadas incapaces de soportar el peso de una constante reflexión en torno al arte planteado como problema de libertad estética. Nada es evidente ya en el arte⁴⁴, y su cometido así como sus temas y procedimientos representativos se diluyen en un mar interpretativo que no alcanza a dar una respuesta universal. Es así como comienza el fin de arte hegeliano.

⁴¹ Por ejemplo Winckelmann pone a las artes plásticas en el trono, mientras que Schopenhauer hace lo mismo con la música.

⁴² Bloch, E. (1983): *Sujeto-objeto. El pensamiento de Hegel*, 2ª ed, Fondo de Cultura Económica, México, pp. 261-262.

⁴³ Croce, B. (1991): “La «fin de l’art» dans le système hégélien”, *Essais d’esthétique*, Paris, Gallimard, p. 134. Citado en: García Rodríguez, M. (2018): “El discurso del final: historia, arte y filosofía”, *Daimon. Revista internacional de filosofía*, nº 73, p. 154.

⁴⁴ Parafraseamos aquí el célebre inicio de la teoría estética de Adorno en donde dice: “Es evidente que ya nada referente al arte es evidente, ni en sí mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia”. Véase: Adorno, T. W. (2004): *Teoría estética*, Akal, Madrid, p. 19.

SEGUNDA PARTE: Arthur Danto y el pluralismo posthistórico.

2.1. Esencialismo e historicismo.

Arthur C. Danto (1924-2013) fue un crítico de arte y profesor de filosofía estadounidense que desarrolló su obra desde los años sesenta hasta el siglo XXI. Nos interesa este autor porque fue el reformulador más reciente de la tesis hegeliana de la muerte del arte.

Danto se comenzó a interesar en el arte de forma activa cuando asistió en 1964 a la New Yorker Stable Gallery en donde se encontraban expuestas las *Brillo Boxes* de Andy Warhol. Estas piezas fueron decisivas a la hora de activar su reflexión en torno a la ontología del arte. La pregunta sobre qué es el arte y qué lo distingue del objeto cotidiano surge ante la evidencia de que no existe diferencia visible alguna entre las *Brillo Boxes* de Warhol y las que cualquier ciudadano estadounidense se encontraría a la venta en un supermercado de la época. Aparentemente todo podía ser arte. Y esta dificultad para separar arte y realidad marcaría el inicio del “momento post-histórico” en el que, dentro del marco artístico, toda norma quedaría para siempre vulnerada⁴⁵.

Hay algo que debemos señalar, antes de nada, que afecta de modo decisivo a lo que vamos a exponer: la concepción que Danto tiene de la filosofía del arte. Este autor asume una postura paradójica ya que se declara esencialista e historicista. Desde el esencialismo se entiende que la realidad posee una esencia que trasciende al devenir histórico, algo que permanece por debajo de los cambios sociopolíticos y culturales. Lo cambiante es algo accidental y secundario frente a la primacía de lo esencial que es inmutable. Por la contra, desde el historicismo se entiende que la historia misma es lo prioritario y que bajo ella no subyace ninguna “forma” que se trascienda al propio relato. El devenir asume el protagonismo⁴⁶. Danto trata de contemplar ambas vertientes porque para él la visión histórica de los hechos artísticos va unida a algo inalterable del interior del arte. De hecho, “[...] la esencia no puede contener todo lo que sea contingente cultural o históricamente”⁴⁷, por ello se necesita también de un análisis del devenir artístico.

De todos modos, Danto trata de elucidar un concepto de arte que sea siempre compatible con el todo artístico, asumiendo que los diferentes estilos no son sino rasgos históricamente contingentes. Así, el predominio de uno u otro estilo a lo largo de diferentes épocas no afectaría al

⁴⁵ Danto, A. C. (2019): *Después del fin del arte*, Paidós, Barcelona, p. 15.

⁴⁶ Pérez Rodríguez, A. (2017): *La liberación del arte después del fin del arte. Esencialismo e historicismo en la estética de Arthur C. Danto*. (Tesis doctoral), Sevilla, pp. 93-94.

⁴⁷ Danto, A. C. (2019): *Op. cit.*, p. 205.

núcleo esencial del arte; tan solo denotaría aquellas particularidades por las cuales el arte se materializa⁴⁸. Comprender el arte tan solo por su vertiente histórica es para Danto un error, de ahí que afirme que “una definición adecuada del arte debe abarcar el arte en un sentido universal”⁴⁹.

2.2. Llegada al fin: arte posthistórico y emancipación de los límites del relato.

Como Hegel, Danto ofrece múltiples motivos para sostener que el arte ha llegado a su momento final de consumación. Su tesis carece de tintes melancólico-pesimistas contra el arte contemporáneo. Más bien, se presenta como juicio histórico-objetivo⁵⁰.

- a) En primer lugar, Danto nos habla de un fin de las grandes narrativas que definieron el arte “tradicional”, asumiendo lo artístico-contemporáneo como la negación de todo relato.
- b) Considera a su vez que, si el arte ha tenido una progresión cognitiva interna, esta se habría agotado con el advenimiento de un arte basado en la autorreferencia y en una historia que lo habría llevado a replantear filosóficamente muchos de sus postulados firmemente asentados; una idea que ya encontramos en Hegel –y que Danto admite que inspiró su propia concepción del fin del arte– cuando dice que “el arte nos invita a la contemplación reflexiva, pero no con el fin de producir nuevamente arte, sino para conocer científicamente lo que es el arte”⁵¹.
- c) El fin del arte también es en Danto la toma de conciencia de lo posthistórico, de la imposibilidad de desarrollo progresivo y de dirección frente al paradigma de una pluralidad imbatible. También, una suerte de reivindicación del “aquello que ha permanecido más allá de los límites”⁵² propio del arte.
- d) Finalmente, esta tesis tendría especial importancia en tanto que afecta a la relación del sujeto con el arte⁵³.

⁴⁸ Pérez Rodríguez, A. (2017): *Op. cit.*, pp. 94-95.

⁴⁹ Danto, A. C. (2011): *Andy Warhol*, Paidós, Madrid, p.16.

⁵⁰ Danto, A. C. (2019): *Op. cit.*, p. 48.

⁵¹ Hegel, G. W. F. (1989): *Op. cit.*, p. 17.

⁵² Danto, A. C. (2019): *Op. cit.*, p. 29.

⁵³ Danto, A. C. (2019): *Op. cit.*, pp. 21- 40.

Podemos explicar las ideas que acabamos de mencionar a través de dos principios complementarios en el relato de Danto, a saber: 1) el fin de la historia del arte tradicional y 2) el fin del arte por consumación. Son estas dos ideas las que vertebran la tesis que nos presenta este autor. La primera hace un énfasis especial en el desarrollo de la historia del arte en base a una serie de conceptos esenciales que a continuación elucidaremos, mientras que la segunda incide en la idea de que el arte, a través del conocimiento de su interioridad, ha alcanzado su punto culminante⁵⁴.

Para empezar a hablar sobre estas dos ideas debemos atender a la distinción que Danto ofrece sobre lo moderno y lo contemporáneo que afecta tanto a lo histórico como a lo que se muestra en ese transcurso. Esto se explica por medio del relato que él construye. Como es sabido, Aristóteles definió en su *Poética* un concepto de mimesis que afectó determinadamente al arte de la Antigüedad greco-romana hasta finales del siglo XIX. Vasari es el primer formulador de esta gran historia por la cual el arte conquista paulatinamente la apariencia visual del mundo. El arte continuaría por esta senda sucediéndose a través de distintas etapas hasta llegar a ese arte contemporáneo (llamado en el mundo anglosajón *Modernism*) que supondría una nueva concepción del arte o, en palabras de Danto, “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”⁵⁵. El arte se vuelve su propio tema, una idea que señala Greenberg y que Danto recoge en su discurso⁵⁶. El *Modernism* marca para Danto el inicio de la era de los manifiestos. El tronco del árbol del arte se ramifica en una constante búsqueda filosófica por la definición del arte. De este modo, en el período de vanguardias cada manifiesto buscó decir cómo debía ser el arte, pero únicamente desde unos planteamientos insolubles con el resto. En este período, definición y estilo permanecieron unidos sólidamente. La verdad de como debía ser el arte estaba proclamada en cada uno de los manifiestos. Siguiendo a Danto, esta dinámica no hallaría su verdadera conclusión hasta el año 1964 cuando surge la pregunta: “¿Qué es arte?”. Se inicia entonces el período Posthistórico, cuando la definición filosófica del arte se libera del marco estilístico de una determinada corriente. El arte se expande y su propio concepto se vuelve ilimitado en el sentido de

⁵⁴ García Rodríguez, M. (2018): “El discurso del final: historia, arte y filosofía”, *Daimon. Revista internacional de filosofía*, nº 73, p. 156.

⁵⁵ Danto, A. C. (2019): *Op. cit.*, p. 28.

⁵⁶ Greenberg, C. (1986): “Modernist paintings” en *Clement Greenberg: The Collected Essays an Criticism*, John O’Brian (comp.), vol. 4: *Modernism with a Vengeance: 1957-1969*, pp. 85-93. Citado en: Danto, A. C. (2019): *Op. cit.*, p. 26.

que todo es arte o, dicho de otra manera, el arte no tiene por qué ser de una determinada forma. Es aquí cuando toma conciencia de sí mismo al alcanzar su formulación más completa: el arte, en su plena libertad, es ajeno a toda dirección. Este nuevo nivel de autoconciencia es lo que ilustra para Danto el fin del arte o, más bien, el fin de la historia del arte⁵⁷.

Como señala Vicente Jarque la tesis de Danto constituye “la consecuencia lógica de una serie de eventos histórico-artísticos, [...] en la medida en que el arte ha alcanzado el punto en que su existencia ha pasado a involucrar su propio concepto”, quedando “descartada su definición en función de ninguna clase de rasgos sensibles o cualidades estéticas” en tanto que “su esencia puede considerarse por fin *revelada* de una vez por todas”⁵⁸.

A través de este relato de relatos, que se resume en mimesis, ideología y pluralismo, el arte llega a su consumación –en tanto que desarrollo– porque habría alcanzado la liberación del marco narrativo al que se supeditaría⁵⁹. Sobre lo dicho en el párrafo anterior es interesante señalar la analogía que Danto hace de su relato con el de Hegel y la historia:

Es absolutamente sorprendente que esa periodización tripartita corresponda, casi perturbadoramente, al estupendo relato político de Hegel, en el cual, primero uno era libre, después sólo algunos eran libres, finalmente, en nuestra propia era, todos somos libres. En nuestro relato, al principio sólo la mimesis era arte, después varias cosas fueron arte pero cada una trató de aniquilar a sus competidoras, y finalmente se hizo evidente que no hay restricciones filosóficas o estilísticas. La obra de arte no tiene que ser de un modo especial. Y éste es el presente y, como dije, el momento final en el relato legitimador. Es el fin del relato⁶⁰.

Y es que existe un evidente paralelismo entre la tesis del fin de la historia y la del fin del arte: el autoconocimiento como fuerza liberadora. Alexandre Kojève, filósofo francés de origen ruso, marcó un antes y un después en la recepción de la obra de Hegel, destacándose particularmente por su indagación en el cierre de la historia. Esto es debido a que Kojève impartió en París una serie de lecciones sobre la *Fenomenología del espíritu*, entre 1933 y 1939 de enorme influencia en toda una nueva generación de autores de la época como George Bataille, Jaques Lacan, André Breton o Jean Hyppolite. Partiendo de las premisas hegelianas sobre la Historia, Kojève realiza una interpretación en base al acabamiento de la misma, pero, además, usa parecidas ideas para la historia del arte

⁵⁷ Danto, A. C. (2019): *Op. cit.*, pp. 68-90.

⁵⁸ Jarque, V. (2005): “Danto, Adorno, Hegel. El arte como cosa del presente” en Pérez Carreño, F. (2005): *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, Machado Libros, Madrid, pp. 122-123.

⁵⁹ Danto, A. C. (2019): *Op. cit.*, p. 60 y p. 74.

⁶⁰ Danto, A. C. (2019): *Op. cit.*, p. 76.

empleando como referente la pintura de Kandinsky. Kojève en *Las pinturas concretas de Kandinsky* elabora una génesis de la pintura abstracta que, casi podríamos decir, se postula de manera implícita como alternativa⁶¹ pictórica objetiva frente a la subjetividad plenamente asentada dentro de la pintura figurativa (pintura de “representación” para Kojève). Esto es así en tanto que la pintura representativa estaría abocada a conseguir siempre, en sus diferentes versiones, una representación limitada e irreal de un bello ya plenamente encarnado en la realidad no-artística que debiera ser extraído subjetivamente por el pintor. La pintura abstracta (“concreta”) se encargaría, por la contra, de atender a una (no)representación pictórica que prescindiese del punto de partida que supondrían los objetos del mundo real. Una creación pura del pintor que no encontraría parangón en la realidad efectiva. Una pintura objetiva desde su nacimiento. En estas cuestiones ahondaremos en la tercera parte del trabajo; baste por ahora decir que el advenimiento de la abstracción parece marcar, para autores como Kandinsky, el inicio de una nueva pintura objetiva y universal que se contrapondría a la vieja tesis de Hegel sobre el fin del arte en tanto que desbordamiento de la subjetividad. Aún así, ¿permite la abstracción que el arte vuelva al dominio de lo universal a través de esa objetividad pictórica que señala Kojève, o simplemente continúa por la senda subjetiva de la particularidad y lo anecdótico?

Dejando a un lado sus tesis sobre el arte, la tesis de Kojève del fin de la historia sería reformulada posteriormente en el año 1992 por el politólogo neoconservador Francis Fukuyama a través de su libro *El fin de la historia y último hombre*. Como señala Manuel Jiménez Redondo en su prólogo a *Introducción a la lectura de Hegel*, Kojève entiende la *Fenomenología del espíritu* como el relato de una *historia* que llegó a su final, en tanto que, el hombre como ser histórico alcanza su consumación esencial a través de la libertad y el reconocimiento. Así: “el hombre no tiene ya nada que recordar en el sentido de que hubiese aún de ponerse por delante algo que, estando llamado a serlo, él no lo fuese aún”⁶².

En resumidas cuentas, para Danto, del mismo modo en que el *geist* hegeliano, el arte, a través de sus diversas transformaciones, también alcanza la comprensión de su propia naturaleza y de sus propios recursos. En este nuevo estadio que Danto denomina “posthistórico”, el arte concluye su desarrollo porque es finalmente autoconsciente. El arte no ha muerto sino que finalmente se ha realizado.

⁶¹ Aunque lo decimos de este modo, Kojève no asume como necesaria la superación de la pintura figurativa a través de la pintura abstracta. Más adelante, en el ensayo que citamos, el autor entiende que cualquiera de los tipos de pintura representativa es tan relevante como la pintura concreta de Kandinsky.

⁶² Kojève, A. (2016): *Introducción a la lectura de Hegel*, Trotta, Madrid, p. 9.

TERCERA PARTE: La pintura y el fin del arte.

3.1. Más allá de la imitación. El problema de la subjetividad y el avance de las particularidades.

Como expusimos en las partes anteriores, Hegel sostiene que el fin del arte alude a un desbordamiento de la subjetividad. El arte pierde la referencia de la realidad que pretende abordar, cayendo así en una suerte de vicio de exaltación de la particularidad y la “manera” de cada artista, un sujeto creador que no se siente involucrado con, ni aspira a, lo “universal”. En cierta medida debemos darle la razón a Hegel en tanto que la subjetividad ha inundado el concepto de arte desde que los artistas rehuyeron por completo el modelo clásico. Desde el siglo XIX la historia del arte se ha visto asediada por una constante ramificación de formas y significados. Así lo señala García Leal: “parece indudable que desde el Romanticismo [...] hasta hoy se ha impuesto en el arte la centralidad del sujeto” así como “[...] el carácter fragmentario de las obras artísticas de nuestro siglo”. Ahora bien, en pugna contra Hegel García Leal continúa diciendo que “otra cosa muy distinta es que, por no transmitir un sentido de la totalidad, el arte no logre estar a la altura de su época, transmitir las necesidades espirituales o los significados que le convienen”. Concluye con la idea de que precisamente por no ensalzar un sentido totalizador el arte de nuestro tiempo sí cumple las expectativas de su momento histórico⁶³.

En sus *Lecciones de estética*, como decíamos, Hegel se decantó por un “no amaneramiento del estilo” que se mantuviera alejado del capricho vacío y de los deseos personales. Para el filósofo alemán la verdadera originalidad reside en “la vivificación por la racionalidad del contenido verdadero en sí”. Siendo así que el artista deba mantenerse al margen de toda particularidad extraña. La originalidad verdadera para Hegel yace, como decimos, en la reconciliación sin “escisión” de la cosa en sí y el “querer subjetivo”, y no en el exceso creador del genio particular⁶⁴. Así nos lo dice Hegel:

Y si bien es cierto que la originalidad del arte devora toda particularidad casual, sin embargo, la devora solamente para que el artista pueda seguir por entero el curso y mandato del entusiasmo de su genio, lleno tan sólo por la cosa. Y así, en lugar de servir al arbitrio y capricho vacío, representa su verdadera mismidad en la cosa

⁶³ García Leal, J. (1997): *Op. cit.*, pp. 51-52.

⁶⁴ Hegel, G. W. F. (1989): *Op. cit.*, Vol. I, p. 258-259.

realizada según su verdad. No tener ninguna manera fue desde siempre la única gran manera⁶⁵.

Con todo ello Hegel lo que está articulando es una crítica de los excesos romántico-narcisistas del siglo XIX que primaban ante todo el “yo” particular del artista frente al “nosotros” universal. Sobre esta relación nos atreveríamos a indicar que, a pesar de todo, ese “yo” ensimismado solo adquiere verdadera dimensión cuando se convierte en un “nosotros” expandido, es decir, solo cuando nos reconocemos en lo “otro” hallamos que lo ajeno es también algo nuestro. Sin este reconocimiento toda originalidad particular quedaría aislada en el vacío de un único sujeto. La obra de arte es tal en tanto que puede dialogar con otras obras de arte y con sus intérpretes. Con ello aceptamos en parte lo que Hegel dice ya que consideramos que el artista no debe encerrarse en una subjetividad solo para sí misma, en su “capricho”, pero, por otra parte, negamos que ese *principio caprichoso* que se aleja de la “verdadera mismidad en la cosa realizada según su verdad”, no pueda instaurarse como mecanismo para las generaciones futuras a la hora de ahondar en la realidad. Decimos esto porque la pintura informalista, como tantas otras tendencias figurativas y abstractas del siglo XX, realizó su búsqueda a través de esa senda que se desvía y olvida la representación de la “cosa en sí” para adentrarse en el mundo de lo informe, de lo distinto, de lo extraño. La misma abstracción que, como veremos en el siguiente apartado, se postulará por Kojève como creación verdaderamente objetiva, parte en sí misma de un acto subjetivo que busca ante todo segregarse de la representación figurativa. Hablamos de una suerte de objetivización de la subjetividad.

El caso es que el arte entendido como mimesis –modelo que Hegel concibe– se sostuvo sobre dos pilares: uno comprendería la realidad como experiencia objetiva conformada ya antes de toda interpretación; el otro, que esa realidad es percibida por unos sentidos desinteresados y no condicionados que la perciben tal cual es. Una vez que estos dos principios son alterados u olvidados, la representación imitativa se ve impedida para llevar a cabo una duplicación óptica de la realidad. Y lo cierto es que en el panorama artístico reciente estos principios no tienen demasiada influencia dado que se encuentran vulnerados por “el sentimiento de la desfiguración de la realidad y por la certeza de que la visión del pintor nunca es inocente”⁶⁶. García Leal sostiene, en base a la lectura de Arnold Gehlen, que la alianza entre pintura y ciencia que se había desarrollado en el Renacimiento y que permitió una duplicación fiel de la naturaleza, quedó rota con la irrupción de la

⁶⁵ Hegel, G. W. F. (1989): *Op. cit.*, Vol. I, p. 259.

⁶⁶ García Leal, J. (1997): *Op. cit.*, p. 57.

visión microscópica de la realidad que los avances tecnológicos alcanzaron en los últimos siglos⁶⁷. Esto es porque en el siglo XV la pintura se consideraba una disciplina científica que permitía mostrar a través del cuadro la certidumbre de la realidad. Pero lo que ocurre es que la ciencia moderna se ocupa de una realidad demasiado abstracta para ser manifestada por una obra pictórica ya que los conceptos de la física, que se construyen a través de modelos matemáticos, no equivalen a lo sensible captado por un artista⁶⁸. Arte y ciencia han seguido rumbos muy diferentes desde entonces pero lo que aquí podemos resaltar es que tras esta separación de la pintura del marco tradicional se abrieron nuevos rumbos pictóricos que permitieron una exploración de la realidad desde otra perspectiva más interpretativa o, al menos, más acorde con la esencia del arte entendido como lenguaje que desborda el afán explicativo de la ciencia.

La idea que queremos resaltar, al fin y al cabo, es que el decaimiento del realismo como tendencia predominante de la pintura no ha supuesto una indiferencia directa hacia el mundo real ni tampoco la instauración de una subjetividad aislada en su propia autoafirmación. La realidad que antes era un fin ahora es un medio por el que discurre el “hacer” artístico. Siendo esto así, lo subjetivo se impondría a lo objetivo en tanto que las metas del arte postrealista no se resumirían en una representación neutra de la realidad perfectamente conseguida. Incluso disciplinas como la fotografía o el cine, que parten de la reproducción directa de la realidad, terminan por hacer un énfasis en aquello “único” que resalta la visión del artista. Pero esta no es una subjetividad que muera en su propia interioridad ni tampoco una actitud que incapacite la transmisión de lo real. La subjetividad contemporánea representa la realidad desde un enfoque personal de cara a resaltar aquello que más le convenga. Hablamos por tanto de una subjetividad entendida como punto de vista singular que se adapta a esa realidad que no es unívoca. Pero, de todos modos, en esta parte del trabajo pretendemos resaltar la existencia de un arte ciertamente objetivo que se oponga, desde nuestra interpretación, a la tesis de la subjetividad como desencadenante del fin del arte. Hablamos del arte abstracto en su vertiente informalista y, concretamente, de la obra de Antoni Tàpies.

Pero volviendo a la cuestión de la subjetividad contemporánea, debemos decir que no es un síntoma que delate la decadencia de la pintura sino otro modo de afrontar la realidad desde el plano estético. El crecimiento de la subjetividad tampoco tiene porqué suponer el ensimismamiento que Hegel le atribuye. Así lo deja claro García Leal:

⁶⁷ Véase: Gehlen, Arnold (1994): *Imágenes de época. Sociología y estética de la pintura moderna*, Península, Barcelona.

⁶⁸ García Leal, J. (1997): *Op. cit.*, pp. 55-64.

Las propuestas estéticas de Konrad Fiedler, en la segunda mitad del XIX, antes que asociadas a una corriente artística particular, establecen el punto de partida común a toda la pintura posterior: el contenido de ésta no es descubrir y copiar lo ya dado sino construir una nueva visión de las cosas. A partir de su inspiración kantiana, Fiedler teoriza para el arte lo que ya es común en el campo filosófico, la tesis de que las cosas no pueden imponer su realidad sin mediación del sujeto⁶⁹.

Por otro lado, y, a pesar de que se aleja del objeto de estudio de este trabajo, nos gustaría señalar que, en torno al arte del siglo XX, hallamos otra problemática de gran importancia que tiene que ver con el concepto de lo bello y que afecta a la idea de obra informalista. Para ello es necesario que recordemos ahora aquella célebre sentencia de Adorno: “escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie”. La II Guerra Mundial fue un mazazo a la conciencia de Occidente, un horror capaz de imposibilitar la vuelta a la calma y a la belleza. El arte debía entonces participar de esa angustia para no convertirse en una farsa estética que tratase, mediante el olvido, de resucitar una cultura inevitablemente consumida por el desastre. Insiste Adorno: “Quien defiende la conservación de la cultura, radicalmente culpable y gastada, se convierte en cómplice; quien la rehúsa fomenta inmediatamente la barbarie que la cultura reveló ser”⁷⁰. El arte del siglo XX tiene mucho que ver con una crítica hacia la belleza artística. Aludiendo a Rosenkranz, casi diríamos que muchos de sus planteamientos están más relacionados con una *Estética de lo feo* que de lo bello. La conmoción de dos guerras mundiales solo puede ser expresada a través de una lírica de lo sórdido.

Pero centrémonos ahora en la posibilidad de una pintura que revoque la tesis del fin del arte hegeliano. Toca ahora preguntarse si es posible una pintura objetiva y universal tras el crecimiento tan acuciante de la subjetividad artística que, al mismo tiempo, sea capaz de expresar las necesidades espirituales de una época. Buscaremos dicha tesis en el ensayo de Kojève sobre Kandinsky en donde parece abrirse tal posibilidad pictórica.

3.1.2. Kojève: Subjetividad y objetividad en la pintura.

En su temprano ensayo sobre *Las pinturas concretas de Kandinsky*, Kojève elabora una categorización pictórica –de tintes hegelianos– que parte de la distinción entre pintura de “representación” (figurativa) y pintura “concreta” (abstracta). El primer tipo de pintura asumiría como principio la extracción de lo bello de su encarnación concreta en el objeto, mientras que el segundo tipo se ocuparía de un bello pictórico que no ha sido ni será encarnado en ningún objeto

⁶⁹ García Leal, J. (1997): *Op. cit.*, p. 62.

⁷⁰ Adorno, T. (1984): *Dialéctica negativa*, Taurus, Madrid, p. 367.

real. La pintura de “representación” posee así dos cualidades intrínsecas: abstracción⁷¹ y subjetividad. Es **abstracta** en tanto que su bello artístico es “abstraído” de lo real no-artístico, en un proceso por el cual el objeto real del que se parte asume una *supresión* de las cualidades particulares que determinan el aspecto verdadero del objeto. El objeto real interesa en la pintura de “representación” como un aspecto visual *plano* que deriva de aquello que se quiso representar. Siendo así que para Kojève este tipo de pintura encarna siempre una forma incompleta e irreal del modelo del cual parte el pintor. Como decíamos, además de abstracta, este tipo de pintura es también **subjetiva** ya que ese proceso de extracción de lo bello del objeto no-artístico es llevado a cabo por un sujeto que asume la labor de intermediario entre realidad efectiva y representación pictórica. Siendo así que el pintor no pinta la totalidad bella del objeto sino su particularidad, es decir, su representación subjetiva de la cosa⁷².

A través de esta distinción Kojève elabora una categorización de los tipos de pintura en base al grado de abstracción y subjetividad que contengan. Hablamos entonces de: pintura expresionista, pintura impresionista, pintura realista y pintura simbólica.

1. La pintura **expresionista**: encarna una “actitud” subjetiva que se produce en el interior del pintor. No representa el objeto sino más bien la actitud que él adopta con respecto a la cosa.
2. La pintura **impresionista**: representa la “impresión” visual que produce lo bello del objeto en el pintor pero con menor grado de subjetividad. Existe en este tipo de pintura una mayor abstracción ya que esa impresión es producida por el objeto y tan solo por él.
3. La pintura **realista**: encarna lo bello del objeto no-artístico visto por el artista. Asume una menor subjetividad que las anteriores ya que no es ni expresión ni impresión sino lo bello en tanto que estudio óptico de la realidad. Es el aspecto de lo real lo que se representa pero visto por el artista. En tanto que disminuye la subjetividad de la obra aumenta su abstracción.
4. La pintura **simbólica**: lo bello no es encarnado por una representación exacta del objeto no-artístico sino que consiste en representarlo esquemáticamente. Es una nueva reducción del subjetivismo. El esquema no se remite ni a la “actitud”, ni a la

⁷¹ El término “abstracción” en Kojève debe ser interpretado como “extracción”, en tanto que lo bello en la pintura de “representación” es conseguido de lo no-artístico en un proceso por el cual se “abstraen” los elementos que se quieren resaltar en la pintura. Decimos esto porque no queremos que se confunda lo abstracto con lo concreto. Lo que hoy consideramos pintura abstracta es llamada por Kojève “pintura concreta”.

⁷² Kojève, A. (2007): *Kandinsky*, Abada, Madrid, pp. 26-40.

“impresión”, ni al “aspecto”. Es el objeto en sí mismo independientemente del *cómo* de su aparición en una visión concreta. “Es lo bello del objeto visto y no lo bello de la visión del objeto”⁷³. La abstracción de este tipo de pintura está aquí llevada a su máximo grado. Poco queda en la representación del objeto real, tan solo se conserva una mínima parte de él⁷⁴.

De esta manera, es en la pintura representativa en donde subjetividad y abstracción han sido llevadas a su máximo grado de evolución. Pero el caso es que estos cuatro modos solo son ciertos, en su pureza, en el apartado teórico. La realidad artística mostró cómo se entremezclan y complementan en el hacer pictórico. De ello surge lo que Kojève denomina pintura “moderna” o “parisina”, cuyo más célebre artífice fue Pablo Picasso. En ella nos encontraríamos una conjunción de lo expresionista con lo simbólico que daría lugar a la pintura más subjetiva y también más abstracta: una suerte de expresionismo simbólico. Una pintura que correría el riesgo de disolverse en el vacío de la máxima abstracción y del puro subjetivismo⁷⁵. Ello nos recuerda el aviso de Hegel sobre la disolución de la forma romántica en sus *Lecciones de estética*. La genialidad y la dificultad de esta pintura consistiría en no caer en ese caudal desbordado por las fuerzas de la abstracción y la subjetividad.

¿Pero qué ocurre con la pintura no-representativa?, ¿de qué manera se presenta como creación pictórica objetiva? y ¿cómo se relaciona con la tesis del fin del arte? Estas son cuestiones que responderemos a continuación.

La pintura “concreta” ya no es encarnación de lo bello del objeto real. Es una pintura en, para y por el universo que en ella habita cerrado para sí misma. El cuadro “concreto” no pretende representar lo particular del mundo real sino lo universal en sí mismo. De ahí que lo bello de las pinturas de Kandinsky sea independiente de lo bello de las cosas que componen nuestra realidad efectiva, siendo así que se trate del “arte de crear universos cuyo *ser* se reduce a su bello”⁷⁶. Una pintura que en esencia es objetiva. ¿A qué se debe esto? La abstracción de la pintura representativa es subjetiva porque implica una “elección”, una actitud personal; de ahí que el árbol, como dice Kojève, existe sin necesidad de un sujeto. Sin embargo el aspecto particular del árbol “representado” solo existe secundariamente por mediación del un pintor, un ego que elabora a partir

⁷³ Kojève, A. (2007): *Op. cit.*, p.37.

⁷⁴ Kojève, A. (2007): *Op. cit.*, pp. 35-40.

⁷⁵ Kojève, A. (2007): *Op. cit.*, p. 39

⁷⁶ Kojève, A. (2007): *Op. cit.*, p. 46.

de esa materia. Por el contrario, el cuadro “concreto” no realiza abstracción alguna, en este sentido, porque ya es en sí mismo una totalidad: existe sin un “nosotros”. De ello se deduce que el nacimiento de una pintura como la de Kandinsky sea objetiva, es decir, la génesis de un objeto autosuficiente en sí mismo. Contrario a lo que se pueda suponer, esta idea no tiene que ver con que un autor como Kandinsky sea el generador de una determinada obra no-representativa. Es obvio y evidente que toda pintura estará realizada siempre por un sujeto, pero no necesariamente por un sujeto que actúe subjetivamente desde el plano de la realidad efectiva. En la pintura de “representación” se da un doble nacimiento consistente en: 1) nacimiento de lo bello abstracto del objeto a representar, es decir, su localización y conceptualización, y 2) nacimiento del cuadro como creación resultante de ese proceso subjetivo. Pero en la pintura “concreta” se da solamente un nacimiento que no es resultado de abstracción alguna porque no existe para ella realidad alguna de la cual partir. Es por ello creación genuina y objetiva del pintor⁷⁷

Pero, como decíamos antes, ¿es posible negar la tesis del fin del arte a través de la pintura “concreta”? La respuesta a esta pregunta es, a nuestro parecer, ambigua y para ello debemos aventurar una suerte de conclusión provisional. Ello se debe a que, en primer lugar, ha de ser respondida con un sí y con un no. Es cierto que la pintura iniciada por Kandinsky abre una nueva vía objetiva que se aleja de ese “amaneramiento” y de ese “capricho” –que antes mencionábamos en relación a Hegel– para establecer así una nueva universalidad artística. Pero, al mismo tiempo, esa vía no se ha impuesto como camino constitutivo de un nuevo arte basado en la objetividad formal. ¿no podríamos decir que a la pintura abstracta le ocurrió lo mismo que a la pintura figurativa, quizás en un menor plazo de tiempo?, es decir, ¿no ha sido la pintura abstracta al fin y al cabo un intento pictórico que la subjetividad terminó por absorber en su seno? El alegato en favor de la pureza pictórica de Kandinsky fracasó en su intento como todas las Vanguardias⁷⁸ en tanto que advenimiento de un nuevo arte. Sea como fuere la pintura abstracta continuó su senda de forma paralela a la pintura figurativa.

Por matizar esto último que acabamos de mencionar, incluso podríamos decir que el debate sobre figuración y abstracción ya estaría comenzando a mostrar síntomas de un agotamiento interno a partir de los años cincuenta. Al menos, así lo consideramos aquí, dado que la mayor parte de la producción artística de la segunda mitad del siglo XX continuó realizando sus indagaciones a partir

⁷⁷ Kojève, A. (2007): *Op. cit.*, pp. 40-52.

⁷⁸ No queremos decir que las Vanguardias del siglo XX fuesen un fracaso. Su influencia fue determinante para todo el arte posterior. Tan solo queremos señalar como la instauración hegemónica de su cometido final fracasó. El arte encontró su propio destino a través de una vía ajena al manifiesto. De todos modos, casi diríamos que en todo cuestionamiento artístico posterior continuó viva la esencia de las Vanguardias.

de la premisa de que dicha problemática ya no era relevante. Así, decir si artistas como Warhol, Tàpies o Robert Rauschenberg, entre tanto otros, son abstractos o figurativos es una cuestión que no ayuda demasiado a la hora de abordar el problema. Resulta que ambas vertientes, pese a su previo antagonismo, terminaron a la manera hegeliana por asumir un estado de síntesis que reuniría la premisa inicial figurativa con la antítesis abstracta. Lo que pretendemos señalar, sin ir más lejos, es que esos dos modos de hacer y concebir el arte terminaron por convertirse en dos lenguajes complementarios provenientes de una misma raíz. Son herramientas a la espera del uso que se les quiera dar.

En definitiva, podemos decir ahora que la abstracción vanguardista negó el fin del arte como Hegel lo prefiguró ya que sus postulados trataron de salir siempre de esa encorsetada subjetividad. Otra cosa sería preguntarse si el desarrollo de la historia del arte permitió asumir como verdaderos esos principios.

En el siguiente apartado, de todos modos, trataremos de abordar la cuestión del Informalismo a partir de las ideas que acabamos de mencionar en base a la lectura de Kojève y Hegel, en un afán por contrastar lo uno con lo otro.

3.1.3. El Informalismo. ¿Una pintura “concreta” y matérica?

Como acabamos de ver un hegeliano como Kojève ya se sintió fascinado por las implicaciones de la pintura abstracta anterior a la segunda gran guerra. Pese a todo, el panorama artístico-pictórico tras la segunda postguerra asumió en el interior de sus planteamientos una falta total de perspectivas que venía determinada por algo más que el desgarramiento de la guerra. Calvo Serraller señala que las dos tendencias dominantes que habían predominado durante el periodo de entreguerras, a saber: la defensa de la experimentación formal y el posterior retorno a la imagen, se encontraban en un estado de descrédito⁷⁹.

La respuesta a esta turbación existencial vino a través de dos tendencias bajo las que se reunirían una amalgama de experiencias pictóricas heterodoxas: el Informalismo europeo y el Expresionismo abstracto americano; dos corrientes que surgieron en la década de los años cuarenta respectivamente en Francia y en Estados Unidos. De todos modos, pese a su nacimiento paralelo, el Informalismo supuso un distanciamiento técnico y estético de la vía pictórica americana. En cuando

⁷⁹ Esta es una idea que aquí nos suscribimos del todo ni en la que tampoco deseamos profundizar en este trabajo. Esto es debido a que consideramos que la temática del fin del arte tiene más que ver con el cierre de un ciclo creativo que con la supuesta carencia de direcciones artísticas. Precisamente los años cincuenta del siglo XX fueron altamente fértiles en cuestiones pictóricas. Calvo Serraller, F. (2014): *El arte contemporáneo*, Taurus, Barcelona, p. 292.

a la técnica porque los artistas informalistas optaron por el uso de formatos más reducidos que los americanos y sobre todo porque hicieron un énfasis determinante en el uso de la materia. Por otro lado, frente a la pintura de “acción” americana que prefirió la plasmación dramática a través del gesto energético, el Informalismo vino definido por la elaboración de una pintura de corte más existencial, intimista y densa⁸⁰.

Según Juan Eduardo Cirlot el Informalismo es un arte basado en la expresión de la materia que asume en su seno una transformación de la técnica pictórica que se encargaría de eliminar todo rasgo de ilusionismo pictórico. Se trata de una tendencia de corte nihilista que ostentaría un marcado interés por mostrar la otra cara de realidad, esto es, su parte negativa como fuerza reprimida, como tensión a punto de liberarse. El Informalismo fue entendido por este crítico como un retorno a “las *madres* de la arcilla y el limo” así como “una negación (relativa) del *logos* y una profundización en lo ctónico, con la consiguiente reactivación de lo irracional”. El Informalismo dirigiría entonces su actividad creadora hacia un enfrentamiento con la materia, aludiendo al “misterio que alienta en el fondo de cualquier modo de realidad”⁸¹.

En la línea de Kojève, podríamos decir que hablamos de una pintura que, en principio, se asume como no representativa. Aún así, esto habría que matizarlo ya que este principio se mantiene en mayor o menor medida dependiendo del artista en que nos centremos. Así, dentro del Informalismo, la obra de Jean Dubuffet (1901-1985) se enmarcarían incluso dentro de la práctica figurativa y, por lo tanto, dentro del dominio del *hacer* subjetivo a la manera en que lo hemos venido denominando. La figura humana está presente en muchas de sus obras como tema mismo de su pintura, una figura humana trazada a base de materia y pintura, casi modelada y pintada al mismo tiempo. Ello lo podemos demostrar, por ejemplo, a través de su serie *Corps de Dame* [fig.1].

Más lejos de ese reconocimiento antropomórfico se encuentra la obra de Jean Fautrier (1898-1964). Su serie de los *Otages* (1942-1944) hace viva muestra de ello [fig. 2]. Unos cuadros de formato pequeño en los que predomina un empaste grueso de materia de cierta forma oval irregular, que es rodeado por un fondo deliberadamente enturbiado a base de una gama de colores que oscilan entre pardos, verdes, ocres y marrones. Sobre la superficie rugosa se dibujan también líneas entrecortadas que buscan insinuar un rostro oculto entre la materia. Sobre estas obras Cirlot nos dice lo siguiente: “El empaste es blanco cremoso-rosado, verdoso, irregularmente tintado, con

⁸⁰ *Ibíd.*

⁸¹ Cirlot, J. E. (1960): “Ideología del informalismo”, *Correo de las artes*, Nº 29. En Cirlot, J. E. (2020): *Se parece el dolor a un gran espacio. Escritos sobre informalismo*. Siruela, edición en formato digital.

colores de putrefacción, que, sin embargo, señalan también lo primaveral. La vida nace de la muerte, parecen decir”⁸². En definitiva, nos presenta una pintura que pese a su estado amorfo e indeterminado termina por remitir al cuerpo humano, es decir, formas de cabezas humanas o masas de materia que se postulan como carne. La figuración de Dubuffet está aquí en Fautrier casi cancelada. Lo que sigue es que si su abstracción es mayor, su subjetividad resultante se expresa entonces en un menor grado. Se pierde la referencia con la realidad figurativa de Dubuffet.

Sin embargo, en la obra de un artista como Alfred Otto Wolfgang Schulze (1913-1951), también conocido por *Wols*, nos encontramos con una pintura informalista más abstracta, en el sentido propiamente dicho del término. Una abstracción que conserva y desarrolla la idea de lo que podríamos englobar bajo el término de lo “accidental”. Si la comparamos con la limpieza de un pintor como Kandinsky podemos decir que la pintura de *Wols* asume cierta impureza deliberada, sus cuadros son la esencia de lo enturbiado y de lo irregular, sin que por ello encierre un menor grado de abstracción [fig. 3]. De los tres pintores que acabamos de citar es en este último en donde encontramos un mayor grado de objetividad pictórica, en tanto sus pinturas asumen el carácter general de creaciones genuinas que prescinden totalmente de la realidad efectiva.

La pintura informalista de estos pintores se presenta como síntesis de subjetividad figurativa y objetividad pseudo-abstracta. En este sentido, podríamos dudar de la obra de *Wols* –la más abstracta–, pero el caso es que tanto Dubuffet como Fautrier asumen un importante componente de figuración en su pintura. Por mucho que su pintura distorsione las formas al extremo sigue encarnando esa representatividad que antes mencionábamos.

De todos modos, a través del informalismo nos encontramos con una problemática diferente y nueva que, en cierta medida, desborda las concepciones iniciales de pintores puramente abstractos como Kandinsky, Malevich o Mondrian. Primeramente nos da la impresión de que si generalizamos la obra de estos pintores geométricos bajo la idea de lo puro y lo objetivo en sí, nos veremos obligados a asumir que la pintura informalista en su vertiente más matérica y abstracta vendría a encarnar una suerte de impureza subjetiva y una distorsión formal de lo que pretendió la abstracción de vanguardia. ¿Pero es esto cierto? Nada más lejos de la verdad. Como vimos antes en Kojève, la pintura abstracta en tanto que nacimiento de un proceder pictórico que no individualiza o personaliza la realidad estaría siempre más cerca de lo objetivo que de lo subjetivo. Además, la pintura informalista nos trae también la idea de lo que acontece de manera “accidental” sin casi

⁸² Cirlot, J. E. (1960): “Cronología de Jean Fautrier”, *Correo de las artes*, N° 25. En Cirlot, J. E. (2020): *Op. Cit.*

mediación del pintor, la idea de una praxis pictórica que, en muchas ocasiones, *es como tenga que ser*. ¿No es en este *depositarse* de la materia donde se encuentra la mayor objetividad de la pintura? Esto es, aparentemente, el principio esencial que aquí nos interesa para realizar nuestra lectura del arte informalista como negación de una subjetividad decadente y ensimismada en las trivialidades. Un idea que vamos a desarrollar a continuación a través de la obra de Tàpies.

3.1.4. Antoni Tàpies: el muro como cancelación de la figuración subjetiva.

Dentro de esta corriente pictórica se sitúa Antoni Tàpies (1923-2012), un artista barcelonés que creció en el seno de una familia burguesa y liberal, catalanista y cultivada. Su interés por la pintura surge entre 1942 y 1943 cuando padeció una afección pulmonar que lo mantuvo postrado durante varios largos meses. En 1944 mientras comenzaba los estudios de derecho que nunca terminaría asiste también a la academia de pintura Nolasc Valls. En 1948 se una a *Dau al Set* y expone en el Salón de Octubre. Además de participar en el Salón de los Once, en 1950 realiza su primera exposición individual en la Galerías Laietanas de Barceona. La obra temprana de Tàpies, que podría catalogarse de surrealista, muestra una notable influencia de Miró –al que conocería en 1948–, Paul Klee y Joan Ponç, aunque el artista ya hace evidente un importante acento personal. Concretamente los collages de este periodo valoran particularmente la materialidad de sus añadidos; un interés que será crucial en su desarrollo posterior como pintor matérico. Pero al mismo tiempo realiza también una pintura cuidadosa y acabada en la que el dibujo lineal permite una ensoñación concentrada que destaca por su simbolismo. Siendo así que sus collages valoran ante todo el plano, mientras que su pintura figurativa se interesa más por recrear un espacio misterioso⁸³.

Esta ambivalencia de estilos halla su fin en las pinturas que realiza en 1952, 1953 y particularmente 1954, en donde Tàpies se decanta por una abstracción matérica repleta de incisiones, signos y desconchados⁸⁴. Es aquí donde surge la idea de muro, en donde la pasta pictórica, a base de tierras, colas, polvos, limaduras y arenas, se convierte en una superficie rugosa y áspera que tapia el cuadro anteponiendo una masa informe en donde antes vivían las imágenes. Esto es a lo que nos queremos referir.

Como decíamos, durante siglos la pintura fue representación de la realidad, pero solo ahora esa realidad-material es incorporada al cuadro directamente, o, al menos, como fragmentos literales

⁸³ Bozal, V. (2013): *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España*. Vol. II. (1940-2010), Antonio Machado, Madrid, pp. 142-143.

⁸⁴ Bozal, V. (2013): *Op. cit.*, pp. 143.

de la misma. Las “particularidades casuales” de la realidad que para Hegel son absorbidas y obviadas por la representación general, se sitúan en la obra de Tàpies como centro mismo de su pintura. Un tratamiento pictórico que se erige como superficie desgastada por el tiempo, como superficie que se presenta como vulnerada por los fenómenos climatológicos y humanos que consumen también los muros reales, los muros del Rabal barcelonés. De todos modos, como señala Valeriano Bozal, se trata de una pintura que no es literalmente un muro, sino que “es *como* un muro”, recreándose así una suerte de “tensión entre lo natural y lo artificial”. Es un muro que delata la presencia de lo inadvertido, de lo contingente y de lo vulgar, un tipo de pintura que deja constancia de la huella de una colectividad anónima⁸⁵. Lo que antes fue una ventana al mundo, como diría Alberti, es tapiada ahora de forma irreverente por un muro de materia que cancela toda posibilidad ilusionista. La obra de 1960 titulada *Forma negra sobre fondo gris* [fig. 4] nos hace evidente esta idea. En ella nos encontramos con una masa gris que cubre la práctica totalidad del cuadro, como una suerte de hormigón visto que se adueña de la escena que nos impide ver y que, al mismo tiempo, nos enseña a observar aquello en lo que nunca habíamos reparado. En la parte inferior central vemos como se pinta lo que parece ser una silueta negra que observa el vacío denso del muro, una silueta que se asemeja también a una entrada bajo la pared cuyo destino se encuentra en el otro lado de la realidad; un espacio oscuro que nos recuerda al hueco por donde se introduce la llave de la puerta que no queremos abrir.

Mucha de la pintura de Tàpies viene a confirmar nuestras sospechas sobre la objetividad pictórica del Informalismo como negación de la tesis del fin del arte que se postula en las *Lecciones de estética*. El agotamiento pictórico por medio de una excesiva problematización subjetiva es una cuestión que el *muro* de Tàpies parece obviar. Este encarna lo accesorio de la realidad cotidiana, una particularidad casual que ahora, desde dentro del cuadro, es elevada a su máxima generalidad. Es la extirpación de toda *manera* del autor. La obra de Tàpies no es el resultado de un proceso de representación, sino que supone la inserción de la propia realidad en la pintura. Se trata de una pintura en donde la materia nos habla incluso de la desaparición del pintor. Pocas obras de Tàpies nos explicitan estas ideas de forma tan clara como *Porta metàl·lica i violí* (1958) [fig. 5]. La superficie de la pintura es ya en sí misma la propia materia del cuadro. La superposición de un violín sobre la vieja puerta nos habla del contraste entre lo bello y lo feo así como del carácter espiritual de lo cotidiano, de lo sucio como camino hacia lo bello. La X nos recuerda la presencia inadvertida de Tàpies que deja su sello en la obra.

⁸⁵ Bozal, V. (2013): *Op. cit.*, pp. 144.

Pero lo que nos interesa, a fin de cuentas, es como la abstracción ya no es solo lo que dialoga con nosotros en clave objetiva, sino también los propios objetos de la realidad hechos obra de arte. ¿Qué hay menos subjetivo que una plancha de metal y un violín? La materia en sí misma es la que ahora adquiere el protagonismo, una materia como cosa general y no como idea mental autoexcluyente; una materia que es depositada de forma aséptica, liberada del *cómo* individual. Con todo ello nos damos cuenta de que la tesis del fin del arte en tanto que desbordamiento de la subjetividad parece un postulado erróneo o excesivo si lo trasladamos a mucho del arte más reciente. Toda esta cuestión en Hegel parece más bien ir dirigida, como ya dijimos, al arte romántico de su propia época y no al devenir de una historia del arte que él nunca pudo suponer. Ahora que nos acercamos al final, comenzamos a ver la cosa de forma más clara; pero, tampoco nos adelantemos a las conclusiones.

3.2. Consideraciones sobre una pintura destronada.

Dicho todo esto, nos gustaría exponer ahora algunas ideas sobre la supuesta muerte de la pintura o, más bien, sobre la deslegitimación de la pintura como vehículo principal del desarrollo artístico que se comenzó a vivir a partir de los años sesenta con la nueva forma de entender la obra de arte. La idea de que la pintura ha muerto, lejos de ser una verdad incontestable es más bien un sentimiento generalizado –con poco fundamento– muy común en nuestro momento histórico.

Lo que nos propuso un arte nuevo que en sí mismo albergaba también la posibilidad de un lenguaje distinto capaz de alejarse paradigmáticamente de nuestra zona de confort, por lo que cabría preguntarse qué ocurrió con las disciplinas que, como la pintura, venían de un largo recorrido histórico en el que su forma y contenido se construyó y deconstruyó a través de sendos esfuerzos. Surge entonces la pregunta: ¿Cómo insertar a la pintura en un relato incapaz de asumir desde sus postulados relato alguno?

Danto dice: “de vez en cuando, alguien declara la muerte de la pintura, sin importar a qué se puede parecer esa pintura”⁸⁶. Y lo cierto es que la pintura –contra todo pesimismo– nunca murió, aunque se la quiera ver como una cosa menos viva. *Nihil novum sub sole*: el fallecimiento de la pintura es un tópico recurrente en la historia del arte que se renueva durante el siglo XX a través de artistas como Malévich o Duchamp, y que se acentúa en los años sesenta y setenta por medio de un alejamiento deliberado de los procedimientos y disciplinas más tradicionales que pusieron en jaque

⁸⁶ Danto, A. C. (2019): *Op. cit.*, p. 215.

a las prácticas pictóricas⁸⁷. De todos modos ya en los años ochenta la pintura vuelve a tener un papel más relevante a través de movimientos –que en sí mismos ya se había iniciado en la década anterior– como la Trsvanguardia, la Bad Painting, los Nuevos Salvajes Alemanes o el Neoexpresionismo. Lo que queremos señalar es que la pintura siempre estuvo presente en mayor o menor medida en el panorama artístico, por lo que, a nuestro parecer, no deja de ser una impostura decir que ha muerto o que ya no ostenta un papel relevante.

Quizás lo que ocurre es que la pintura tan solo vive, o pervive, alejada de su antiguo trono, insertada e igualada a las demás disciplinas de la era del pluralismo. Vasari y Greenberg crearon sus relatos por y para la pintura, del mismo modo que Danto creó su anti-relato por y para el arte pop, con vistas a demostrar cómo irrumpen la realidad cotidiana en el objeto artístico y cómo este proceso socava los cimientos de lo que entendemos por arte. La completa diversidad de lo artístico en donde “todo vale” se presenta como lo evidente en nuestro presente y la pintura debe ser, a nuestro parecer, entendida bajo esta premisa. No es necesario pretender elevarla con un nuevo relato, tan solo observar su constante y proteica mutación.

Como señala Danto: “en el ámbito de la práctica artística, ya no era un imperativo histórico extender las vías hacia lo estéticamente desconocido. En la fase posthistórica existen innumerables caminos para la producción artística, ninguno más privilegiado que el resto, al menos históricamente”⁸⁸. Siguiendo esta vía, los caminos teleológicos de la pintura resultan hoy infructíferos y casi imposibles o innecesarios; puede tratarse de eso o también de una falta de perspectiva histórica con respecto a lo último acontecido en el arte que nos impide ver la dirección hacia la que se dirige. Aunque realmente la pregunta que nos concierne aquí es si el arte hoy necesita tomar una dirección legitimadora. Danto, aunque nos dice que no existe ya desarrollo posible para el arte, a lo que se refiere más bien es a la inexistencia de metas que conquistar. Sobre esta idea habría también que preguntarse si realmente los artistas pretendieron a lo largo de la historia realizar tales conquistas o si los que ostentaron tal cargo fueron tan solo los críticos de arte a través de un ejercicio retrospectivo. Dudamos mucho del carácter inocente de los artistas como meros hacedores de obras artísticas ajenas al devenir del arte, pero también dudamos por igual de la seguridad de los relatos elaborados por diversos autores que tiene por fin demostrar un determinado cumplimiento del desarrollo del arte.

⁸⁷ Piénsese en tendencias como Fluxus, el arte conceptual, el arte povera, el land art o el performance.

⁸⁸ Danto, A. C. (2019): *Op. cit.*, p. 191.

David Barro en la introducción de su ensayo *Antes de ayer y pasado mañana* nos da una visión general sobre el estado de la cuestión de la pintura en la actualidad. Este autor alude a la idea de que la pintura se ha ido despojando de sus componentes paulatinamente hasta llegar al punto de que hoy solo conservamos de ella su “término” que “actúa a modo de caleidoscopio de significados”. Nos habla de una pintura como “manifestación de una actitud, de un posicionamiento que implique al artista continuamente (re)pensando su lugar”⁸⁹. En este texto encontramos la idea que aquí queremos resaltar: las disciplinas artísticas no se extinguen en el devenir de la historia, lo que cambia es tan solo su modo de producción y su modo de adaptarse al presente que les corresponde.

En definitiva, lejos de ser el motor de la historia del arte, la pintura se ofrece hoy como una de tantas vías artísticas disponibles. De esto dependerá que la pintura esté viva o muerta. “La era posrelato ofrece un inmenso menú de opciones artísticas y de ningún modo coarta al artista en el momento de elegir qué le interesa”⁹⁰.

Incluso podríamos decir que proclamar la muerte de la pintura equivale directamente a aceptar el relato greenbergdiano por el cual esta disciplina no consigue ir más lejos⁹¹. Efectivamente no se puede sobrepasar por esta línea discursiva lo que hicieron Ad Reinhardt y Robert Ryman con sus pintura monocromas, pero aceptar esto es entender que la pintura debe ser de un determinado modo o que debe cumplir las expectativas que ya no tiene.

⁸⁹ Barro, D. (2009): *Antes de ayer y pasado mañana; o lo que puede ser pintura hoy*, Museo de arte contemporáneo Gas Natural Fenosa, pp. 1-8. En: https://www.mac.gasnaturalfenosa.com/servlet/ficheros1297134290316Texto_de_David_Barro_para_el_catalogo_Antes_de_ayer_y_pasado_manana.pdf. (Consultado el 14/06/2021)

⁹⁰ Danto, A. C. (2019): *Op. cit.*, p. 209.

⁹¹ *Ibid.*

CONCLUSIONES

Ahora que hemos cumplido nuestro recorrido por la tesis del fin del arte llega el momento de dejar constancia de lo que esta cuestión es a nuestro juicio. No pretendemos resolver la problemática ni sentar cátedra sobre el tema dado que tampoco nos encontramos en esa posición. Este trabajo, al fin y al cabo, no deja de ser un acercamiento a lo que en definitiva es un verdadero trabajo de investigación. Aún así, no por ello vamos a dejar de expresar nuestra opinión sobre un problema de índole ciertamente dudosa.

Decir que el arte ha muerto es un enunciado harto apocalíptico que no queremos proponer dado su carácter nostálgico por lo perdido. Sin embargo decir que un cierto tipo de arte ha llegado a su conclusión es algo que va más por la línea de lo que queremos expresar. Incluso diríamos que el término “conclusión no es el más acertado; quizás sea más correcto y agradecido hablar de simple evolución de la manera en que el arte se comprende y realiza. Y es que desde un inicio nos sentimos en desacuerdo con el propio título bajo el cual se reúnen la amalgama de ideas que en este trabajo presentamos. ¿Por qué hablar de fin del arte si no se ha dado fin alguno? Si el fin del arte no es extinción del mismo sino cambio hacia lo distinto, ¿dónde radica la necesidad de hablar en estos términos? Dentro del campo de la estética hablar de la muerte del arte casi recuerda al fenómeno “clickbait” tan presente hoy en la actualidad de internet. Efectivamente es una idea atractiva que llama nuestra atención por el componente dramático-paradójico de su título pero que, al fin y al cabo, termina siendo mentirosa. La tesis del fin del arte, a nuestro parecer, promete algo que finalmente no cumple o que la historia, más bien, no permite cumplir.

El fin del arte, como señala Ernesto Castro, no deja de ser un “pseudo-problema teórico, derivado de una interpretación metafísica del proceso histórico, totalmente errado en sus presupuestos analíticos, al igual que el resto de teorías escatológicas que se dedican a describir, con toda minuciosidad de detalles, el estado de las cosas durante los últimos días de la humanidad”⁹². Este fragmento enlaza directamente con lo venimos diciendo: los teóricos del fin del arte problematizan sobre una cuestión que en esencia no existe, alcanzando así cotas de argumentación que en ocasiones lindan con lo forzado. En esta misma línea Gombrich reprocha a Hegel la intención de reconstruir la obra de arte en base al espíritu de la época sin captar la propia autonomía artística. Gombrich fundamenta así una crítica al determinismo del armazón metodológico

⁹² Castro, E. (2016): Op. cit., p.8

hegeliano que, cayendo en una “sobreinterpretación”, busca ante todo justificar sus propios principios⁹³.

El caso, es que si queremos remontar el fin del arte hasta las *Lecciones de estética* nos encontraremos, pese a todo, con que Hegel nunca dice que el arte se haya acabado como tal, sino que su cometido histórico para con el espíritu ha sido relevado a otras formas más capaces de hacerlo patente. Además, Hegel, como filósofo dialéctico, no concibe la extinción dentro de su sistema precisamente porque en él prima ante todo, como ya dijimos, la cualidad de lo *Aufhebung*, es decir, la absorción y superación, pero no la anulación. Las diferentes partes del proceso histórico se suceden en una continua automejora que conserva aquello que le interesa al *geist* hegeliano en su proceso de autoconocimiento. Con ello lo que queremos decir, para no repetirnos más, es que toda fundamentación teórica sobre el fin del arte que parta de Hegel, debe asumir este punto como ineludible: que no hay verdadera muerte del arte.

En Hegel el fin del arte se postula de dos maneras complementarias. Una, como ya vimos, tiene que ver con el planteamiento sistemático y general de su filosofía, en tanto que se asume como elemento-bisagra mediante el cual el arte cede su capacidad de conocer el espíritu absoluto a la religión y a la filosofía. Esto es clave porque realmente el conocimiento sobre el arte en las *Lecciones de estética*, por interesante que pueda ser, (no olvidemos que en un autor clásico siempre hay actualidad), no es un fin en sí mismo sino que importa en tanto que favorece el discurso total de Hegel. El arte como “cosa del pasado” es causa necesaria para el conocimiento puro de la filosofía que pretende el filósofo alemán. La otra vertiente, de un modo más particular e histórico, se centra en una crítica de los excesos romántico-subjetivos del arte que para Hegel era más reciente. Esto último es importante porque lo que sucede, a nuestro parecer, es que quizás se ha interpretado en exceso las palabras Hegel que, presuntamente, buscaban deslegitimar la validez de los excesivos principios puramente románticos del siglo XIX. Hegel nos habla de un cumplimiento del proceso histórico del arte a partir del cual se iniciaría la reflexión filosófica en torno a la propia esencia del mismo, sin que ello imposibilite al arte del futuro de continuar su desarrollo. Lo curioso del asunto es como a través de ese desenvolvimiento de la subjetividad el arte alcanza nuevos grados de objetividad. Una objetividad que se demostró a través de la abstracción. Pero el descubrimiento de

⁹³ Gombrich además elabora una crítica de la dialéctica hegeliana en base a cinco pilares de las misma: Trascendentalismo, colectivismo, determinismo, optimismo metafísico y relativismo. Lizarraga-Gutiérrez, P. (2011): “E. H. Gombrich: relectura de las Lecciones sobre estética de Hegel”, *Pensamiento y cultura*, Vol. 14-2, p. 167.

esa nueva objetividad abstracta tampoco alcanzó a dar una respuesta universal a las necesidades del arte del siglo XX. Terminó siendo otra vía del pluralismo artístico.

Así, Danto elabora su discurso en base a esta premisa del *no acabamiento real*, pero matizándola en el momento contemporáneo a través del arte posthistórico. A nuestro parecer, el problema mayor de la tesis este crítico es el carácter indeterminado del arte a partir de los años sesenta. Por mucho que nos resistamos a ello el arte va a continuar evolucionando porque la historia en sí misma no se ha detenido. Es decir, si el panorama artístico actual imposibilita todo desarrollo del arte en base a un relato ¿cómo se comprende un fenómeno emergente como el videojuego, que desde sus orígenes ha procurado una conquista de su medio? ¿Es acaso una ramificación aislada del pluralismo posthistórico o, más bien, que el arte sigue avanzando? Lo que nos interesa destacar es que la tesis de Danto adolece de una cierta limitación para valorar el fenómeno artístico actual. A nuestro juicio, no basta con señalar que la actualidad artística de nuestro tiempo se resume en un pluralismo multidisciplinar sin direcciones en el que todo vale, ya que esa indefinición carente de relato, en resumidas cuentas, debe responder a algo. Que el arte no se supedite a un discurso legitimador no tiene por qué significar que el arte no pueda progresar hacia algo distinto de lo que ya es.

Por la contra, sí consideramos acertada, o nos parece útil, la distinción que Danto establece entre arte modernista y arte contemporáneo. El modernismo, entendido como era de los manifiestos, parte de una concepción estética que hoy no goza de buena salud, dado que no alcanza a dar respuesta sobre un fenómeno artístico que se ha visto asediado por una explosión ontológica del arte. Nos interesa esta distinción precisamente porque aclara cómo no debe ser el arte hoy en el panorama contemporáneo; esto es, un arte que se agote en sus propios postulados romántico-vanguardistas.

El Informalismo fue un tipo de pintura vinculada directamente con esa herencia vanguardista que ahora señalamos. Cirlot, haciendo lo suyo como crítico modernista, albergaba esperanzas, a la manera de Greenberg, por un porvenir del arte en clave informalista. Esto equivale a admitir el presupuesto de la era de los manifiestos por el cual se entiende el arte de modo excluyente. Es en este tipo de formulación donde ya no hay actualidad, porque se asume de forma unidireccional el devenir del fenómeno artístico. Lo que la historia nos mostró es que el arte amplió sus horizontes de un modo tan extraordinario que todo marco discursivo, entendido como manifiesto, quedó imposibilitado.

A pesar de todo, el Informalismo, como todo fenómeno artístico, debe interesarnos como hecho concreto que responde a las necesidades de una época y no como aquello que sus críticos quisieron ver él en tanto que relato legitimador. Es por ello que el arte necesita hoy de una crítica también pluralista –como señala Danto– para que no caiga irremediablemente en un maniqueísmo ortodoxo que determine lo bueno y lo malo.

El caso es que el Informalismo, como corriente pictórica que hace un uso objetivo de la materia, nos ha valido en este trabajo para elaborar una suerte de demostración en contra del fin del arte hegeliano como abandono del arte a una subjetividad irremediablemente aislada en sí misma.

Finalmente, como ya se intuye, el autor de este trabajo no cree en los postulados del fin del arte porque, en sí mismo, el motor de la creatividad no va agotarse mientras exista el ser humano; tan solo podrá verse agotado o consumado si así se lo quiere percibir. Vivimos en un momento apasionante para el fenómeno artístico. Tan solo debemos activar nuestra curiosidad y aparato crítico para darnos viva cuenta de ello.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, T. (1984): *Dialéctica negativa*, Taurus, Madrid.

ADORNO, T. W. (2004): *Teoría estética*, Akal, Madrid.

BALLÉN RODRÍGUEZ, J. B. (2012): “Sobre la muerte del arte en las Lecciones de Estética de Hegel”, *Universitas Philosophica*, N°59, Bogotá.

BARRO, D. (2009): *Antes de ayer y pasado mañana; o lo que puede ser pintura hoy*, Museo de arte contemporáneo Gas Natural Fenosa. En https://www.mac.gasnaturalfenosa.com/servlet/ficheros/1297134290316/Texto_de_David_Barro_para_el_catalogo_Antes_de_ayer_y_pasado_manana.pdf.

BLOCH, E. (1983): *Sujeto-objeto. El pensamiento de Hegel* (2ª ed), Fondo de Cultura Económica, México.

BOZAL, V. (2010): *Historia de la ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Machado libros, Madrid, 4ª ed.

BOZAL, V. (2013): *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España*. Vol. II. (1940-2010), Antonio Machado, Madrid.

CALVO SERRALLER, F. (2014): *El arte contemporáneo*, Taurus, Barcelona.

CASTRO CÓRDOBA, E. (2016): “La muerte del arte” en *Un palo al agua. Ensayos de estética*, Editor digital: Primo.

CIRLOT, J. E. (2020): *Se parece el dolor a un gran espacio. Escritos sobre informalismo*. Siruela, edición en formato digital.

CROCE, B. (1991): “La «fin de l’art» dans le système hégélien”, *Essais d’esthétique*, Paris, Gallimard.

DANTO, A. C. (1998): “The End of Art: A Philosophical Defense”, *History and Theory*, Vol. 37, No. 4.

DANTO, A. C. (2019): *Después del fin del arte*, Paidós, Barcelona.

ECO, U. (1985): “Dos hipótesis sobre la muerte del arte” en *La definición del arte*, Martínez Roca, Barcelona.

ELIOT, T. S. (2016): *Cuatro cuartetos*, (Ed. bilingüe), Lumen, Barcelona.

FERRATER MORA, J., (2002): *Diccionario de filosofía*, Círculo de Lectores, Barcelona.

GARCÍA LEAL, J. (1997): “Fin del arte, pluralismo artístico”, *Aisthesis*, N° 30.

GARCÍA RODRÍGUEZ, M. (2018): “El discurso del final: historia, arte y filosofía”, *Daimon*. Revista internacional de filosofía, n° 73.

- GEHLEN, A. (1994): *Imágenes de época. Sociología y estética de la pintura moderna*, Península, Barcelona.
- GREENBERG, C. (1986): “Modernist paintings” en *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, John O’Brian (comp.), vol. 4: *Modernism with a Vengeance: 1957-1969*.
- HAUSKELLER, M. (2008): *¿Qué es arte? Posiciones de la estética desde Platón a Danto*, Diálogo, Valencia.
- HEATHCOTE, A. (1996): “The death of art” *Philosopher*, nº 1.
- HEGEL, G. W. F. (1989): *Estética*, Península, Barcelona.
- HEGEL, G. W. F. (2015): *Filosofía del arte o Estética [1826]*, (2ª ed.), Abada, Madrid.
- HEGEL, G. W. F. (2019): *Ciencia de la Lógica*, Vol. I, (2º ed), Abada, Madrid.
- HEGEL, G. W. F. (2005). *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, (1ª ed.), Alianza, Madrid.
- HEIDEGGER, M. (1996): “El origen de la obra de arte” en *Caminos de Bosque*, Alianza, Madrid.
- KOJÈVE, A. (2016): *Introducción a la lectura de Hegel*, Trotta, Madrid.
- KOJÈVE, A. (2007): *Kandisky*, Abada, Madrid.
- KOSUTH, J. (1991): *Art after philosophy and after: Collected writings 1966-1990*, The Mit Press, Massachusetts.
- LAZCANO VÁZQUEZ, R. (2018): *La hipóstasis del tiempo originario en Jean Gebser. Una Arqueología crítica de los emanantismos quirinarios*, (Tesis doctoral), Santiago de Compostela.
- LINS CORRÊA, E. (1998): “¿Hegel y el fin de la arquitectura?” en Oscar Niemeyer. Reflexiones sobre la arquitectura. Una interpretación de sus escritos, *Revista de crítica arquitectónica*, núm. 1.
- LIZARRAGA-GUTIÉRREZ, P. (2011): “E. H. Gombrich: relectura de las Lecciones sobre estética de Hegel”, *Pensamiento y cultura*, Vol. 14-2.
- MEJÍA FERNÁNDEZ, R. (2017): “¿Disolución o reconciliación transformadora de la estética en Hegel Una respuesta”, *Themata. Revista filosófica*, Nº 56.
- PETRONIO (2010), *Satiricón*, Cátedra, Madrid.
- PLINIO, *Historia natural*. En: http://www.historia-del-arte-erotico.com/Plinio_el_viejo/libro35.htm
- PÉREZ CARREÑO, F. (2005): *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, Machado Libros, Madrid.
- PÉREZ RODRÍGUEZ, A. (2017): *La liberación del arte después del fin del arte. Esencialismo e historicismo en la estética de Arthur C. Danto*. (Tesis doctoral), Sevilla.
- TRÍAS, E. (2018): “Sobre la muerte del arte” en *La funesta manía de pensar*, Galaxia Gutenberg.

ANEXO FOTOGRÁFICO



Figura 1:
Jean Dubuffet, *Corps de dame* (Cuerpo de mujer)
1950. Técnica mixta sobre lienzo.
Medidas: 116 x 89 cm.
Fondation Beyeler, Riehen/Basel, Beyeler Collection.



Figura 2:
Jean Fautrier, "Tête d'otange"(cabeza de rehén), 1945.
Técnica mixta sobre papel.
Medidas: 35 x 27cm.
Centre Pompidou.



Figura 3:
Wolfgang Schulze, *Wols: Sin título, 1946-1947*.
Óleo sobre lienzo.
Medidas: 81 x 81cm.
The Meinel Collection, Houston.



Figura 2:
Antoni Tàpies, “Forma negra sobre fondo gris”, 1960.
Técnica mixta sobre tabla.
Medidas: 162 x 162 cm.
Fundación Antoni Tàpies.



Figura 5:
Antoni Tàpies: *Porta metàl·lica i violí*, 1956.
Pintura sobre objeto-assemblage.
Medidas: 200 x 150 x 13 cm.
Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.