

El fin del arte o la otra cara de la voluntad The end of art or the other side of the will

Tomás Villegas Mariscal
Universidad Autónoma de Zacatecas
tomvilma@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-9202-1129>

Recibido: 09/01/2023 / **Aceptado:** 10/04/2023 / **Publicado:** 01/07/2023

DOI: <https://doi.org/10.15648/am.42.2023.3907>

Resumen:

El objetivo de este trabajo, es abordar el análisis en el que G.W. F. Hegel y Arthur C. Danto, determinaron que el arte había llegado a su fin. La hipótesis central de la que parte este estudio es que, a partir del supuesto de ambos autores, no hay criterio específico por el cual, el discurso determine qué es o no una obra de arte. En un primer escenario, se promueva la idea donde el fin de la producción del arte debe de cambiar; con el propósito no de un fin acumulativo sino pedagógico: saber científicamente o filosóficamente lo que es. En un segundo momento, al omitir el criterio del filósofo que determina lo que es el arte, cualquier artefacto mediante una propuesta, puede ser aceptado como tal.

Palabras clave: Estética, Arte, Filosofía.

Abstract:

The objective of this work is to address the analysis in which G.W. F. Hegel and Arthur C. Danto, determined that art had come to an end. The central hypothesis from which this study starts is that, based on the assumption of both authors, there is no specific criterion by which the discourse, determines what is or is not a work of art. In a first scenario, the idea that the purpose of art production must change is promoted; with the purpose not of a cumulative end but of a pedagogical one: to know scientifically or philosophically what it is. In a second moment, by omitting the philosopher's criterion that determines what art is, any artifact through a proposal can be accepted as such.

Keywords: Aesthetics, Art, Philosophy.



Introducción

Dos acontecimientos decisivos marcaron el curso del mundo; el primero es el nacimiento de los utensilios (o del trabajo); el segundo, es el nacimiento del arte. (o del juego). (Bataille, 2003, p. 38).

Hegel amplió el panorama de cómo en el espíritu histórico suceden cambios verdaderamente considerables como el fin de la historia. Anunció desde su tiempo que, así como los grandes acontecimientos sucumben bajo las garras de la dialéctica, el arte estaba sujeto a las mismas condiciones. Su trabajo, en parte, consistió en una desestructuración de la idea: se dio a la tarea de someterla a un análisis riguroso, al grado, de limitar su estructura como para suponer que el arte estaba próximo a una muerte prematura. Desechó elementos de su estructura básica como la mimesis, lo bello, los juicios de gusto, el mundo natural; incluso la técnica ya no fue una condición necesaria para tomarse en cuenta en la composición.

Con todo, esta pregunta es capital: ¿hay que aceptar un fin del arte, la mutilación del concepto? En todo caso, ¿quién es Hegel para tomar el papel del propagador de la inmundicia de una supuesta muerte del arte, de la historia, de los acontecimientos! ¿Abra que aceptar la degolladura de lo esencial como lo fue la naturaleza, es conveniente desconsiderar la parte física de la obra, asumiremos que no pasa nada, que todo es aceptable? O, en definitiva, ¿la esencia del arte actúa de manera independiente sin importar las pretensiones del espíritu? En fin, el objetivo no es otro que el análisis de cómo es que se ha llegado al supuesto de que el arte ha terminado, nada más que con sus formas argumentativas y discursivas. Los dos autores principales son G. W. F. Hegel, perteneciente al idealismo alemán del siglo XVIII, y Arthur C. Danto, esteta estadounidense del siglo XX, a quien le toco presenciar de manera tangible un cambio en todas sus formas de producción, más próximo a un verdadero declive del arte.

El fin de la historia como preámbulo para el fin del arte

Marx no estuvo de acuerdo con Hegel sobre su postura idealista: coincidía, sin embargo, en que la historia de la naturaleza y de los hombres *se condicionarían mutuamente*. La postura marxista de que la totalidad de las ideologías se reducía a una *concepción herrada de la filosofía de la historia*, fue apoyada en parte, pero también contradicha por pensadores del recién pasado siglo xx. En los *Textos de filosofía, política y economía*, Marx asevera desde estos ámbitos hacia la crítica idealista; la articulación social y del Estado, valga decir: de la historia, se formaba de la manipulación en

tanto a su producción material. Si para Hegel había un proceso de evolución consciente-racional en la *filosofía de la historia*, para (Marx, 2012, pp. 19-20), la historia y las organizaciones sociales y políticas, se formaban mediante las actividades de producción. “*El supuesto contrario sólo resulta posible al precio de dar por preexistente un espíritu aparte, extraño al de los individuos verdaderos, materialmente condicionados*”. Esta otra dialéctica, apuntaba hacia una historia de la manipulación, de la transformación de los medios naturales que formaba la consciencia del hombre. Aquí no hay una historia de la filosofía devenida de la autoconsciencia del espíritu.

Fukuyama, (1988), también se une al discurso: acuñó para sí, una concepción del fin de la historia en cierto sentido distinta, donde no le ha merecido del todo la atención hacia los procesos de la perfección de la razón en el espíritu del hombre hegeliano. Dice: “no sólo es el fin de la guerra fría, o la culminación de un período específico de la historia de la posguerra, sino el fin de la historia como tal: esto es, el punto final de la evolución ideológica” (p.6). Si bien es cierto que, gradualmente las sociedades cambian constantemente, la evolución racional esperada y el mejoramiento social a nivel gloval no han conseguido desplegarse del todo; la masificación informativa y el uso excesivo de la técnica para estetizar todos los medios posibles, han frenado el cumplimiento de los objetivos. Incluso, hay que recordar que para Kojève, contrario de lo que se esperaba al finalizar la historia en su análisis hecho principalmente de la *fenomenología del espíritu* de Hegel, el resultado “recaería” en el *fin de la filosofía*, luego en la dialéctica. Para Fukuyama, (1988), respecto del seguimiento que había tenido de Kojève: “en el Estado homogéneo universal, todas las anteriores contradicciones se resuelven y todas las necesidades humanas se satisfacen. No hay lucha o conflicto en torno a grandes asuntos, y, en consecuencia, no se precisa de generales ni estadistas” (p.9). Por supuesto, poco de lo que se pretendía ha pasado.

A diferencia de los dos alemanes, Hegel y Marx, Cioran también perteneció como Francis Fukuyama al siglo del fin del mundo. Para él, la edificación de la historia no fue como los postulados hegelianos y mucho menos marxistas; un proceso dialéctico-materialista y racional, sino un total *desequilibrio ininterrumpido*, un apremio hacia un devenir donde ya nada deviene. Su lógica pesimista situaría al fin de la historia en otro contexto distinto: el presagio de un fin literal: la *inminencia de una conclusión final*. Idea totalmente distinta, donde la historia formaba al hombre pero también lo destruía. No había necesidad de insertar ideologías y tampoco ninguna “idea de finalidad. ¿Cómo asignarle una meta? Si tuviese una, sólo la alcanzaría tras haber llegado a su

término” (Cioran, 1979, p.24). Aquí no hay un sentido como sí lo hubo para Hegel. De existir, nos dice, habría que citarlo en lo trágico que pasó sobre ella; no hay acontecer más eficiente que el que aguarda en sus ruinas. En tanto, la historia, que para Hegel devenía del espíritu cada vez más perfecto racionalmente hablando, esta otra postura del rumano, estuvo cituada en una visión totalmente independiente del hombre donde fue gestado, devorado y en algún momento será aplastado por ella.

Con todo, mediante la invención de las ideologías, nos han convencido de imponer metas o cometidos al curso de la existencia del espíritu, pensar en un mundo con sociedades perfectas, evolutivas y racionales; cuando el progreso en ningún momento es un indicativo de perfección. Pretender encontrar la verdad cuando en vano sabemos que no solo hay una sino infinitud de ellas: buscar un sentido cuando quizá, la obra monumental de la naturaleza ha sido la casualidad, un extravío inconsciente del espíritu en el mundo. De la necesidad de volver al pasado histórico, a las ruinas, a la muerte, a los vestigios del conocimiento, a los inicios: volver una y otra vez al origen de la duda, a la inconformidad de la existencia. Constantemente nos surge la necesidad de irrumpir en las tumbas de los cementerios ideológicos; desenterrar a los muertos para que nos digan qué hacer. Una arqueología de la muerte. Nos conformamos con repetir y experimentar sus dudas y hacerlas nuestras. Lo cierto es que deberían ser otras, pero no nos hemos podido desprender de los temores que les acecharon en su momento. Hemos heredado sus fantasías; la neurosis del sentimiento de Ser, de la conciencia, la memoria y el deseo del pensamiento. La herencia más grande y desagradable de occidente es pensar y morir como ellos, cuando todas las realidades que se experimentan en cada sociedad, son completamente distintas al igual que el desafío en la experiencia de la muerte, y el alivio de la existencia, no tendría que ser otro más que el deseo de vivir. En suma, tender al impulso acumulativo de la historia como a las herencias de occidente, es de igual manera saturar el *muladar histórico*. No habrá más espacio ni lugar dónde excretar las ideologías del saber absoluto, del acaecimiento de la historia de Hegel, la dialéctica materialista de Marx, o todas las propuestas del fin del arte basura del siglo XX.

Aproximaciones al concepto ideológico del arte

Como en la gran mayoría de los misterios que hay que resolver en la historia del espíritu, recurrir a Platón no solo es costumbre, sino necesario. La idea del arte, expuesto mediante la figura de Sócrates, es lo más próximo de donde podemos partir. Platón no establece un discurso específicamente en sus diálogos, sin embargo, aboga en sus anotaciones, todas ellas dispersas respecto de la aspiración hacia la idea. (Bayer, 1965, p. 40) dice al respecto: “Finalmente, la belleza suprema está ligada a la idea de lo verdadero y del bien. Incluso en sus diálogos, en que lo bello es el esplendor de lo verdadero y el bien, hay un esplendor, es decir, algo no abstracto”. En Aristóteles, (2011), se muestra distinta; la “imitación” que Hegel va a desprender mucho tiempo después del contexto artístico, para el filósofo estagirita fue la acción más bella expresada por el genio del hombre clásico: “Así como en la prosa y en los versos solos, por ejemplo, Homero hace a los hombres mejores; Cleofonte, semejantes, y Hegemón de Taso, inventor de la parodia, y Nicócares, autor de la Diliada, peores” (Aristóteles, 2011, p. 396). Es decir, todo estaba sujeto a la posibilidad de ser algo distinto de la extracción de la copia original.

En tanto, pareciera que (Kant, 2010) coincide con Hegel, pero es al contrario. En el de *Königsberg*, el desarrollo de la obra es reflexivo y devenido de la libertad. Libertad en el sentido que no deviene de otra cosa más que de la manifestación del espíritu cuyo estado es racional. Lo que dice Hegel en las Lecciones con sus palabras, es lo mismo que dice Kant a continuación: “*El genio es un talento de producir aquello para lo cual no puede darse regla determinada alguna, y no una capacidad de habilidad para lo que puede aprenderse según alguna regla*”. A diferencia de Kant, en Schopenhauer, el estado que produce la belleza del arte es exaltado mediante la autonomía de dos categorías: si en Kant, hay una separación que opera entre libertad y voluntad en la consumación de la belleza, en el filósofo de la voluntad, este acontecer se presenta entre la voluntad y talento. Es el principio de distinción que caracteriza un estado y otro, es decir, como en el caso de Kant, esa disgregación de la voluntad, también es fundamental y necesaria para que suceda lo que no es posible en la unión de esos dos estados que se promueven en el hombre.

En tanto, pensar en la naturaleza del arte, es pensar en la construcción que se hace desde el relato discursivo, en su vida y muerte, en su transitoriedad; en la aproximación... En sus estados mutables, sus acontecimientos muestran que en cada etapa hay un florecimiento, inmediatamente después como la flor al abrirse el botón y exponer sus pétalos, el tiempo la degrada, la consume y

muestra de sus ruinas un nuevo principio, seguido de un fin, y así. Como Taine, (1994) lo dice: “en efecto, si se recorren las principales épocas de la historia del arte se advierte que las artes aparecen y desaparecen al mismo tiempo que ciertos estados del espíritu y de las costumbres a que están sujetos” (p.6). Por tanto, no solo se puede pensar en un fin del arte o a la aproximación de lo que es, sino a todas las etapas de acaecimiento del hombre.

El tiempo es sin duda imparable, un campo de batalla de los acontecimientos donde las tierras del saber se marchitan, se baten en duelos por la permanencia de la razón y la verdad. Un devenir de vida y muerte. El fin de los individuos acontece a diario: mueren las generaciones, las etapas evolutivas, las lenguas, las palabras, el pensamiento: mueren, los procesos, las culturas, las religiones... Todo es muerte y resurge apenas lo necesario de sus cenizas.

Qué es el arte o la verdad como forma de operar en su transitoriedad

En *Lascaux*, a propósito del nacimiento del arte, al alumbramiento del *Homo Sapiens* en sus primeras muestras reflexivas, aludiendo específicamente a las ilustraciones, resalta dos acontecimientos decisivos que no sólo marcaron el curso del mundo como nos lo dice puntualmente; “el arte es, y ante todo sigue siendo, un juego. Mientras que los utensilios encarnan el principio del juego. Determinar el sentido de Lascaux –esto es, la época de la que Lascaux es el mayor exponente” (Bataille, 2003, p. 38). Es claro que el espíritu en su carácter de ser humano, al ser el origen de la obra de arte, es de igual modo el enigma que hay que descifrar. Heidegger elabora de manera detallada la búsqueda de la verdad. Para esto, hay que desechar la parte física mediante el ejercicio de la palabra, del acto de poetizar como desocultación del ente que nos permita llegar a lo verdaderamente real. Primero, “los himnos de Hölderlin se empacaban durante la guerra en la mochila como los instrumentos de limpieza. Los cuartetos de Beethoven yacen en los anaqueles de las editoriales como las papas en la bodega. Todas las obras tienen ese carácter de cosa”. (Heidegger, 1973, p. 37).

Sin duda, en la obra de arte se puede llegar a su ADN principal, me atrevería a decir, a la “*esencia artística*”, al núcleo verdadero del cual ha emergido. Al ser un producto del espíritu, es decir, del hombre mismo, no hay imposibilidad alguna para que pueda ser explicado y expuesto a la luz mediante la ciencia de la razón. Luego entonces, la vía más directa para conocer lo esencial óptico del arte, es penetrando los modos de estar del hombre en el arte bajo el papel de creador. Está claro,

en la categoría Kantiana de lo en sí, es imposible conocer la esencia principal u origen de la materia, precisa en que, “es un simple algo del que no comprenderíamos lo que es ni siquiera en el caso de que alguien pudiera decírnoslo. En efecto, no somos capaces de entender sino lo que conlleva en la intuición algo que corresponde a nuestras palabras” (Kant, 2010, P. 266). Si se interroga sobre el ser de lo que es, pongamos, por ejemplo: lo en sí del árbol, la montaña de mármol o cualquier obra, la interrogante es aplicada también para la madera que sale del árbol y el bloque que sale de la montaña de mármol. Para poder responder a la pregunta sobre lo qué es la cosa en sí del árbol, o lo qué es el arte en la obra de arte, la respuesta yace oculta en el acto de crear, mismo que manifiesta la esencia del creador o lo esencial del artista que para tal caso refiere lo mismo, es decir, el espíritu que constituye la esencialidad de todas las cosas que crea.

Por lo demás, si a cualquier ente en general (tomando en cuanta cualquier cosa que pueda ser nombrada), si no nos es posible llegar a su núcleo principal, ¿qué pasa cuando el granito u otros materiales son transformado en obras de arte? Ante esta situación nos encontramos con dos cuestiones que hay que resolver: la primera es que, en la materia prima si no se puede acceder a lo en sí, o estado esencial, ¿qué sucede cuando el mismo ente ya no es sólo una materia común como la madera extraída del árbol o el mármol o granito extraído de la montaña, sino que estos materiales se hallan transformados en esculturas y demás objetos por la mano del artista? Para Aristóteles, el ente se dice de muchos sentidos, y la verdad puesta en operación puede ser descrita a partir de lo nuevo generado. “De algunas cosas se dice [que son esto o lo otro] por la composición de la materia, por ejemplo, las que resultan de una mezcla, como el aguamiel; otras, como un haz, porque se unen con ataduras” (Aristóteles, 2011, p. 285). En tanto, para Heidegger, cada “ente es todo aquello de lo que hablamos, lo que mentamos, aquello con respecto a lo cual nos comportamos de ésta o aquella manera; ente es también lo que nosotros mismos somos, y el modo como lo somos” (Heidegger, 1926, p. 17).

Siguiendo el análisis de los entes, habrá que dividirlos en dos grupos y tratar de esclarecer el enigma ontológico de cualquier surgimiento artístico. En primer lugar, tendríamos los entes naturales como el árbol, la montaña de mármol, granito, el gato, la piedra, la flor, el grillo, incluidos los animales racionales que somos todos los seres humanos. Para este grupo utilizaremos el nombre de “*artefactualidad de la naturaleza*”. En el supuesto de que todo cuanto conocemos fuera de nuestra intervención, fue creado por algo externo a nosotros. En un segundo momento tenemos a los entes

que no pertenecen al mundo natural y que, sin embargo, devienen del ingenio del hombre, como la mesa, puerta, escultura, cuadro, zapato... A estos los llamaremos "*artefactualidad del espíritu*". Este otro grupo, a diferencia de los entes naturales, sí hay un origen perfectamente identificable como es de suponerse. Si tomamos en cuenta cada uno de los objetos que acabo de nombrar, tanto separados de una composición como la de la silla, todos los que la integran, cada cual estaría provisto de una esencia propia como Heidegger lo dice en la anterior cita. Sin embargo, al estar integrados conjuntamente en un ente compuesto por muchos de ellos, tomando el mismo ejemplo, pero en Aristóteles, luego entonces, la silla en su conjunto no será más la esencia del fierro, del plástico, la madera, el aluminio o la piel... Puede que haya una pérdida, incluso la transferencia ontológica de estos entes al nuevo que se ha formado o integrado. A la pérdida o transferencia de la identidad única y propia como la de todos estos entes que se han transferido y reintegrado en algo nuevo como la silla, de ellos surge una nueva esencia que puede ser identificable de manera distinta al de todos los que la conforman. Para cada ente integrado por muchos otros, no puede aludirse a ellos como unidades esenciales separadas o independientes.

La esencia primigenia de la cual deviene cada ente, incluido los individuos, es testimonio de lo que he tratado de demostrar. Por ejemplo: los padres de cualquier persona; individualmente, como también los materiales de los que está hecha la silla, escritorio, cama, obra de arte o cualquier otro artefacto utilitario, poseen cada uno su propio carácter óntico relativo al ser como particular. Sin embargo, la procreación de un nuevo ser, en el caso de los hombres, animales o en el de otro ente de distinta magnitud como los fabricados por el genio del hombre de materiales diversos, automáticamente, su alumbramiento genera una propia esencia que no les pertenece a sus padres en el caso de un hijo concebido o, en todo caso, a cualquier obra artística engendrada por el genio del arte, o la silla por el carpintero; no le pertenece en su totalidad. Ante este nacimiento por fusión de entes esencialmente únicos y distintos, al concebir uno nuevo, podemos suponer que, ante tal surgimiento, cada uno posee algo de su origen esencial de quien fueron extraídos o creados.

En tanto, es inevitable que sea de otra manera más que la de que se puede conocer lo esencial por el hecho de conocer su origen, es decir, la forma de ser o estar en este mundo de sus padres, o la del artista que ha engendrado la obra de arte. Si bien es entendible no conocer directamente lo esencial de una persona u obra artística, se puede argumentar sobre esta: su creador, como todas las personas y su descendencia, poseen caracteres identificables, descriptivos, analíticamente

descifrables como bien lo ha dicho Aristóteles de la composición de varios entes al poder ser descritos o explicados de distintas maneras. En la obra de arte en particular, al ser transfigurado o transferido un material en algo bello, la materialidad del ente pierde su identidad, o más bien, lo transfiere al artefacto nuevo. Una vez que ocurre este proceso, no podemos, o no sería correcto referir más sus particularidades ópticas. La obra de arte es provista con un ADN distinto, una composición esencial transferida, en principio, por la unión de varios entes materiales; luego, por la caracterización estética que le imprime el genio del artista. Lo mismo vale para el ejemplo de cualquier artefacto de utilidad como la silla, incluso para la maternidad o paternidad.

Esto nos acerca de manera más clara a la respuesta sobre la pregunta, ¿qué es el arte en la obra de arte? La obra funge como centro de análisis donde es posible conocer lo que trasfiere el genio del hombre al terminarla. Por otra parte, se piensa que la respuesta se encuentra en la obra al desocultarse. Sin embargo, no es del todo aceptable: el hombre al tomar el papel de analista y espectador, al mismo tiempo se asume como psicoanalista y científico. Científico en sentido filosófico. La obra es tomada como el espejo de sí mismo en el que puede mirar una y otra vez para encontrar, no una sola respuesta a la verdad requerida, sino muchas que lo describen a sí mismo. Es, por tanto, bajo el ejercicio del psicoanálisis estético que se puede llegar al ADN principal, a la “esencia artística”, al núcleo verdadero del genio del arte del que ha emergido. Es entonces, cuando se habla del arte en cualquiera de sus condiciones, en principio, se alude a una verdad que se ha puesto en operación por el individuo en su estado tangible, material o de cosa; a su composición, su realidad como entidad viva, su carácter existencial como algo que es, y del cual, no hay límite en el lenguaje para decir lo que no se haya dicho. Siguiendo a Heidegger, “las ciencias son maneras de ser del *Dasein* en las que éste se comporta también en relación a entes que pueden ser otros que él. Al *Dasein* le pertenece esencialmente el estar en el mundo” (Heidegger, 1926, p. 23).

La obra puede ser, al mismo tiempo, una multitud de impresiones que se alejan siempre que pueden para no retornar nunca más a su principio, a su origen, a su idea principal, a una sola posibilidad de ser todas ellas, es decir, deja de estar sujeta para ser con libertad lo que se le pida que sea. En todo caso, no hay una sola verdad en la obra de arte que se tenga que desocultar, sino infinidad de ideas y posibilidades de ser lo que uno quiera que sean. En consecuencia, lo que rige la veracidad del arte son nada más que juicios expuestos y no una verdad absoluta. Sin embargo, dos momentos son los que rigen una aproximación a la verdad: el primero de ellos es el movimiento constante en

la historia del arte, la transitoriedad, lo cambiante e indefinido. El segundo es el devenir articulado, alejado de su carácter de cosa. Es decir, la posibilidad de ser, de lo que se dice de lo que es en tanto que algo que es, mediante las interminables formas de poetizar el carácter de la obra de arte.

El fin del arte en Hegel y Danto, las dos caras de la voluntad

Cuando parecía que la historia de la filosofía avanzaba, por lo menos hasta el siglo XVIII sin ninguna interrupción, Hegel apuesta por una lógica distinta en los procesos de alteración. Con el acaecimiento histórico, Hegel se asume como el juez que romperá los paradigmas de su devenir. Con este supuesto ideológico creyó haber encontrado un sentido distinto; una lógica fragmentaria en el sentido de que, en el espíritu no hay un progreso continuo. La dialéctica, en su grado más esencial al construir la verdad, lleva en sí la facultad de negarse a sí misma. Todo está sujeto al devenir de la contradicción de la verdad y su relación entre sí. Sin embargo, en el arte, no se siguen los mismos parámetros: no hay una estabilidad, como tampoco hay un proceso lineal y progresivo; nada está determinado en ningún momento como temporalmente sí lo está en la historia. El genio del arte, en un momento, pudo mostrar sus mejores trucos estéticos, y en otro, le alcanzaron nada más para suponer que cualquier cosa podía ser aceptada como tal. Un fin, es decir, una visión discursiva, donde se puntualizaba en sus etapas y no en el interés propio de la voluntad de existir en sí del arte. Su devenir no estuvo ni está sujeto al progreso racional del espíritu, a su formación ideológica ni al proceso dialéctico porque ella misma es sólo voluntad. Lo que pretende el arte no es su muerte, su fin evolutivo o ser de tal o cual manera como pretendía Hegel; es decir, saber científicamente lo que es.

El arte puede direccionarse, pero la voluntad se mueve independiente de las pretensiones del hombre. Antes que Danto está Hegel, pero, contemporáneo a él está Schopenhauer, que resolvería el problema de la cosa en sí kantiana con la idea de la voluntad. Un discurso que puso en claro la diferencia entre el espíritu y su representación y el predominio dominante de esta categoría con la que el mecanismo del mundo se desplaza. El espíritu quiere, pretende y supone, pero “la voluntad o el querer – también el deseo – constituyen la esencia del mundo y de todos los seres; equivale a <voluntad de vivir>” (Schopenhauer, 2015, p. 62).

En síntesis, este análisis sobre el fin del arte en Hegel y Danto, ha tenido como finalidad el analizar las propuestas establecidas de cada uno, sobre el supuesto que da por concluidas las diferentes etapas en la constitución del arte. Lo que se ha podido comprobar es que, en verdad hay un fin,

pero sólo como algo que constantemente está cambiando. Alejado, en su mayoría, de las condiciones aceptables para seguir el curso que hasta antes de su etapa más crítica, había sido consecuente con la grandeza de sus ejecutores. Mantener esta afirmación no implica el acaecimiento de su esencialidad, del desabasto de producción o el fin de la creatividad. Es evidente, si el individuo cambia, el arte no tiene porque no hacerlo. Todos los tiempos son distintos en el espíritu histórico, y pareciera que es el hombre de quien depende que la grandeza del arte permanezca, o bien, sucumba bajo las garras del extravío en el muladar histórico en el que nos encontramos ahora.

Diría que, detrás de toda intencionalidad hay algo que se mueve por convicción propia, ciegamente y de múltiples formas. El hombre es nada más que el instrumento por el cual, la Voluntad se objetiva o manifiesta para cumplir sus cometidos que no son dirigidos de modo consciente. “No solo las acciones del cuerpo, sino que él mismo, como se ha demostrado antes, es enteramente fenómeno de la voluntad, voluntad objetivada, voluntad concreta; por tanto, todo lo que en el sucede ha de suceder por voluntad” (Schopenhauer, 2014, p. 149).

Hegel, que en todo su sistema filosófico fue consciente del desarrollo histórico, no pudo en ningún momento suponer, que una de las condiciones cuya esencialidad le han pertenecido siempre al hombre, pudiera dejar de producirse. Lo que hizo fue relevante, y pretender cambiar las formas de ser del arte no es ajeno a los modos de ser del hombre. Desarticula el concepto para cambiar el rumbo de las formas de cómo hasta entonces no solo se producía, sino que también se pensaba. Pero tiene un descuido, y no más que por el odio a su enemigo que le emparejaba en cualidades. No consideró en su momento la grandeza de Schopenhauer con la voluntad, categoría con la que se denomina el continuador de Kant al resolver el enigma que envuelve la apariencia de las cosas que nos representamos. Intenta desviar el cauce del río creativo del espíritu, no obstante, tras el respaldo del filósofo del Mundo como voluntad, la voluntad decide qué o cómo es que deben ajustarse los tornillos de la máquina del arte. Al separar y analizar todas sus partes, eliminó de su estructura, elementos que no consideró necesarios seguir conservando para la confección. Sin embargo, algo pasó: los resultados no fueron lo que se esperaba.

En el siglo XX, veremos cómo es que la finalidad que Hegel le había impuesto a la producción del arte, fue presa de la indiferencia de la voluntad al ajustarse con absoluta soltura en los modos del artista postmoderno. Prueba de ello ha sido el testimonio de Arthur Danto, quien ha experimentado

el declive del arte en completa plenitud. Hegel en su momento no consideró lo que en este siglo sería clave en el cambio tan radical que tendrían las formas de producción: el juicio crítico y discursivo que validaba al artefacto para considerarlo artístico. Este hecho ha dado pie a la posibilidad de que cualquier cosa que tenga una propuesta artística, al no ser necesaria la opinión del filósofo del arte, pueda llegar a considerarse como una obra de arte. El otro argumento despojado en la constitución artística es derivado de esta consecuencia; en la nueva lógica, el criterio del filósofo del arte, al ser utilizado, deberá de ser compatible con todo tipo de arte, sin considerar ninguna distinción, posibilitando nuevamente con este argumento, que cualquier cosa puede llegar a ser arte.

Jean Baudrillard, en su tesis sobre el fin de la historia, sostenía que, las consecuencias que enfrentaba no solamente el arte, la filosofía o la religión; en general, en el cierre del segundo milenio había cierta condena de carecimiento. Aseguraba que el sentido y el progreso, era cada vez más lento, no conseguía liberarse de la pesadez revolucionaria, de la exageración tecnológica, la comunicación y la información. Aun así, ya desde el siglo XVIII, Hegel fue quien amplió el panorama de cómo en el espíritu histórico suceden cambios verdaderamente considerables como el fin del arte o el de la historia. Anunció desde su tiempo que, así como los grandes acontecimientos históricos sucumben bajo las garras de la dialéctica, el arte estaba sujeto a las mismas condiciones. Se dio a la tarea de someterlo a un análisis riguroso, llegando a tal grado de suponer que estaba próximo a una muerte prematura. Desecho lo que supuso era innecesario para no considerarlo más en su composición. Se eliminaron conceptos de su estructura básica como la imitación, lo bello, el mundo natural, incluso la técnica ya no fue condición necesaria.

A pesar de todo, las circunstancias de la actual sociedad mundial del desarrollo tecnológico y del hiperconsumo, han mostrado consecuencias que desfavorecen la esencia cultural del arte. Se tomaron otras direcciones y no precisamente el sentido propuesto por Hegel. Esta posible pérdida (extravío) del genio artístico, implica que el arte se encuentra inmerso en el proceso del mercado, sumergido entre la cotidianidad, en la trasgresión hacia los objetos utilitarios y extraviado en la inmediatez de lo inútil. Lipovetsky es bastante preciso en el análisis de cómo es que se encuentra nuestro mundo en la actualidad. No parte precisamente desde una perspectiva artística, sino, de cómo es que la sobre-producción y el hiperconsumo lo abarcan todo por completo. “Indudablemente debemos de partir del mundo del consumo. Con la profusión lujuriosa de sus

productos, imágenes y servicios, con el hedonismo que induce, con el ambiente eufórico de tentación y proximidad” (Lipovetsky, 2002, p. 18). Al tiempo, Donald Kuspit quien se preocupó de igual manera por el fin del arte, nos ha dicho que, en ningún momento se está aludiendo a un acaecimiento definitivo. Lo que implica en su conjetura es que, las obras que se producirán en el actual mundo posmoderno carecerán por completo de utilidad. Al estar inmerso en la cotidianidad y lo utilitario, pierde el espíritu y su desfase se posiciona en un mero producto comercial y de entretenimiento.

Por otra parte, para Danto (1999), dicho fin trae implicaciones que deben ser analizadas con cierta minucia. Si bien, al haber supuesto que, después del fin del arte cualquier cosa puede llegar a ser una obra como tal, habrá que ver específicamente hasta qué grado puede ser eso posible. Esta implicación trae como consecuencia al no precisar de manera clara, si cualquier cosa puede llegar a ser una obra de arte, de quién exactamente se puede aceptar una propuesta para ser considerada. Si esto es así, luego entonces, cualquier persona, incluso ajena al mundo del arte, puede proponer no sólo una, sino tantas cosas como le sea posibles para su consideración artística. Del mismo modo, para el estadounidense no es aceptable que la esencia del arte se tenga que identificar con algún estilo en específico. Supone algo completamente ajeno a la idea impuesta por Hegel. No hay ningún sentido nuevo, simplemente no hay diferencia de entre todas las formas de arte posibles, y el “fin”, solo constituye una ruptura entre lo antes establecido de cada una de ellas y lo que ahora se conoce como arte poshistórico. El autor nos dice: “Siendo traído a este nivel de la conciencia, el arte no carga con su propia definición filosófica. Esto se trae de los filósofos del arte. Segundo, significa que de ningún modo las obras de arte necesitan parecerlo, dado que una definición filosófica del arte debe ser compatible con cualquier tipo de arte” (Danto, 1999, p. 68).

Conclusión

Queda pues claro, cómo en la constelación cambiante del arte nada puede ser más que momentáneamente definido. Resta intuir lo que deviene después de haber eliminado condiciones tan importantes en la confección de una obra. Habrá de analizarse si ya no es aceptable lo bello ni se puede aplicar el juicio de gusto y mucho menos ser copia de algo, qué es lo siguiente para eliminar de su contexto. ¿Es necesario despojar del arte todo contenido físico y replantear una nueva esencia? En todo caso, ¿podría ser considerada una flor como tal después de que se le desprendan cada uno de sus pétalos, quedando sólo el botón, el tallo y las espinas, o ser apreciada

de la misma manera, con el mismo gusto, considerarla bella, y, por último, decir que es una flor en todo el sentido de la palabra aun que ésta haya sido despojada de algunas partes de su composición? ¿O quizá debemos suponer que después de dicho desprendimiento ya tenemos una idea, un registro de la realidad de la flor, que lo que queda no es más que una parte complementaria de cómo estaba constituida en su idea esencial?

Es evidente que no hay un “fin del arte” más que en su contexto como finalidad y en sus modos de validarse bajo el argumento discursivo. En cada etapa, incluso en la actual era de la tecnología, sigue la producción. Quizá la historia no vuelva a producir los grandes genios como sí lo hizo en el pasado. Sin embargo, el arte de ahora, muy distinta a cada momento, puede posicionarse en contextos distintos a los de las grandes corrientes anteriores. Posiblemente no veamos más la grandeza del genio representada en el David de Miguel Ángel, en los grandes oleos de Rembrandt o Rubens... La trasgresión de la tecnología se posiciona tan rápido que la nueva cara del arte, es decir, del genio, posiblemente lo veamos representado en otros campos distintos a como normalmente los hemos visto. Pongamos, por ejemplo: en los grandes descubrimientos de la medicina, en los prototipos robotizados, en los grandes sistemas computacionales, en las nuevas eras digitales, en las tecnologías que nos permitan en el futuro, no sólo salir de nuestro planeta y habitar otro, sino desplazarnos al espacio desconocido con la facilidad con la que lo hacemos en el mundo onírico. El fin del arte sólo concluye con algunas características o etapas de su historia, y permite el acceso a otras distintas, es decir, su realidad y finalidad están constituidas en su constante transitar. Lo que determina Danto es esto: no que se terminó el producto artístico, sino que la historia del arte mediante relatos había llegado a su fin.

Al mismo tiempo, estas determinaciones anteriores dieron apertura al mundo actual tecnológico para ser parte del nuevo arte transfigurado. Todo lo que hasta ahora ha sido creado con otros fines distintos a los del arte (cualquier artefacto sin ninguna distinción) puede ser desapropiado e insertados en este entorno: sin importar su condición de volumen, liquidez, color, textura, peso, sabor, luminosidad... Incluso sin materia, como el arte inmaterial que puede ser percibido, pero no tocado. Es así que, el habitat del artista de hoy, al ser un medio exageradamente basto de formas y materiales estéticos, no requiere de nuevas invenciones, nuevos patrones que se distingan de lo que fue antes, lo que está siendo hoy y lo que podrá ser después. La nueva era del arte es la reinención de lo ya existente. Cualquier cosa puede cambiar su aspecto natural para ser otra cosa, incluida la

obra de arte. En la composición del artefacto, las posibilidades artísticas pueden llegar a ser ilimitadas. Podría sonar atrevido afirmarlo, pero creo que casi cualquier cosa que esté a nuestro alcance está sujeta a la intervención y convertirla en arte. El arte reciclado o el arte basura, que no por el hecho de que su composición sea de partes que ya no son útiles para su propósito inicial, no tenga un valor como el artístico para otros, es un claro ejemplo de ello. Finalmente, es un proceso parecido al de los *readymades* de Duchamp, el valor artístico en estos artefactos sacados de su contexto no está en la materialidad sino en la parte esencial propuesta por la figura del genio artístico, “el acto mismo de la proposición”. Otra de las corrientes que justifica lo que ya he mencionado es el minimalismo, corriente que en vez de crear tiende a componer. Generalmente utiliza elementos fabricados cuyo fin nunca fue propuesto para ser parte de una composición de otra índole. Su estructura suele ser geométrica; tiende a las formas mínimas que dan lugar a múltiples posibilidades en la composición de una obra.

Por qué oponerse a la era industrial y tecnológica como posibilidad, es un medio que, si bien tiene un avance significativo, en el arte está apenas siendo explorado. El artista de hoy es más libre que nunca para crear. Si recordamos, en Hegel hay una tendencia a la desconsideración de la parte física de la obra; la intención de crear, dista de la materia para localizar lo que es el arte. Pero, en el (post-art) es todo lo contrario, el artista puede tomar cualquier artefacto y transfigurarlos. En las nuevas tecnologías y en la sobreproducción de productos, propias del mundo actual en el que vivimos, yacen múltiples posibilidades por explorar para el nuevo genio artístico. El arte actual, en su mayoría, se produce mediante el proceso seductor, ya no para unos cuantos sino para el mercado del mundo de la necesidad. Si bien este cambio de guardia finaliza la caracterización de los grandes artistas del pasado, también este mundo retinário, estetizado que Hegel ha negado como posibilidad artística, no ha desaparecido por completo; vuelve a ser reinventado en un artefacto para mostrar su belleza y ser apreciado no sólo mediante el ejercicio contemplativo, sino también por medio del aparato sensorial.

En suma, si en Hegel y en Danto hay un fin en el arte, o en su defecto, una finalidad distinta, estas dos cosas no se encuentran en otra parte más que en el mero proceso de cambio, es decir, en su transitoriedad, o en la vida y muerte del arte. Dadas las circunstancias de la sociedad actual, no hay más que solo la conclusión de un proceso que a menudo muda lo viejo, lo que deja de ser funcional para adaptarse a las condiciones del espíritu cada vez más autoconsciente. La negatividad

(hegelianamente hablando) del hombre artístico posmoderno, es más libre que nunca; no busca una dirección y mucho menos la tiene ni quiere partir de alguna. No le caracteriza una sola verdad o realidad como prototipo que indique el espíritu nuevo del arte. El mundo está posibilitado de múltiples verdades, de ideas nuevas. La limitación del espíritu viejo, del pasado, le dio forma al mundo moderno; lo estilizó en todos los sentidos. Lo formó con manos delicadas y ojos de miradas bellas. Pero no del todo ha muerto; nos quedan ciertos aromas, hedores a perfección, rasgos amanerados del auto egocentrismo por el gusto en la apariencia propia. Rasgos de otras libertades reprimidas que provocaron escalofríos con sudor y destreza. No todo ha muerto; pero casi todo ha perecido. La vastedad de lo nuevo, del mundo procesado por el deseo, nos guarda otras posibilidades que hay que esperar con poco entusiasmo, pero con mucho espíritu. Este nuevo atractivo es especial para el artista que ha nacido con manos forjadas por el marro y el cincel, que posiblemente se tenga que reinventar a sí mismo, un nuevo espíritu, con manos más grandes, sin la sutileza del pincel de rasgos finos sino de la brocha que abarca sin la premura del límite en la línea o el contorno bien definido.

La verdad es que el arte no se producirá solo para saber filosóficamente lo que es; para el hombre contemplativo que, si somos sinceros, debiera de ser de esa forma, pero no lo será. El individuo se ha dejado seducir a través de los sentidos, por el artefacto que embruja a las sensaciones corporales. Se acabaron las manos delicadas y los ojos que veían más con el alma que con la retina. El hombre nuevo libera el poder en la transfiguración de todos los deseos. Su mirada es el filo de la tijera que corta una cosa para unir la a otra que ya ha sido confeccionada. Ahora la escultura del nuevo Miguel Ángel no tendrá rasgos finos ni facciones casi humanas; podrá ser cualquier cosa, pero seguirá siendo humano, demasiado humano. Habrá un sentido sin sentido, una multiplicidad de perspectivas sin perspectivas, un mirar que ha dejado de ver la realidad. Platón ha muerto; ha dejado de ser lo que era para el artista de lo nuevo. Su mundo metafísico de las ideas ya no es contemplativo, y, sin embargo, el deseo de que así sea, transita en el canto religioso de algunos que siguen creyendo que así será. No hay nada más real que lo transfigurado. Este mundo ahora es lo que es para lo que se ha hecho: para manipular todo lo manipulable, deconstruir todo lo construido. En suma, el arte estará siempre inmerso en un proceso de manipulación, en la mano que necesita moverse mediante los hilos incansables del deseo del genio transformador de la materia, que crea pero que también casi todo lo destruye con el simple hecho de pensar que todo es posible.

Referencias

- Aristóteles. (2011). *Físic* . Madrid: Gredos.
- Aristóteles. (2011). *Metafísica* . Madrid: Gredos.
- Bayer, R. (1965). *Historia de la estética*. México: Fondo de cultura económica .
- Baudrillard, J. (1993). *La ilusión del fin*. Barcelona: Anagrama.
- Cioran, E. (1979). *Desgarradura*. México: Titivillus.
- Danto, A. C. (1999). *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós.
(<https://www.ugr.es/~zink/pensa/Danto1984>).
- Fukuyama, F. (1988). El fin de la historia y el último hombre. The National interest.
- Georges Bataille. *Lascaux o El nacimiento del arte*. Argentina: Alción Editora.
- Hegel, G. W. (1989). *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal. Traducción Alfredo Brotones Muño.
- Heidegger, M. (1973). *Arte Y poesía*. México: Fondo de cultura económica .
- Heidegger, M. (1926). *Ser y Tiempo*. Madrid: Editorial Universitaria.
- Kant, I. (2010). *Crítica de la razón pura*. Madrid: Gredos.
- Lipovetsky, G. (2002). *La era del vacío* . Barcelona: Anagrama.
- Marx, K. (2012). *Textos de filosofía, política y economía* . Madrid: Gredos.
- Paz, O. (1995). *Apariencia Desnuda* . México: Era.
- Schopenhauer, A. (2010). *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Gredos.
- Schopenhauer, A. (2015). *El reconocimiento de lo irracional como la fuerza dominante del universo*. España: aprender a pensar.
- Taine, H. (1994). *Filosofía del arte* . México: Porrúa.

PRE-PRINT