



**Universidad Autónoma de Zacatecas**

“Francisco García Salinas”

Unidad Académica de Docencia Superior

Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas

**EL PROBLEMA DEL FIN DE LA HISTORIA Y DEL  
FIN DEL ARTE**

**G. W. F. HEGEL Y ARTHUR C. DANTO**

**EL CAMBIO DE ENTORNO CULTURAL COMO**

**PROMOTOR DE DESARROLLO HUMANO**

**TESIS**

Que para obtener el grado de:

**Maestro en Investigaciones Humanísticas y Educativas**

Presenta

**Tomás Villegas Mariscal**

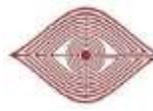
Director de tesis

**Dr. Sergio Espinosa Proa**

**Zacatecas, Zac., julio de 2024**



**SOMOS**  
ARTE, CIENCIA Y  
DESARROLLO  
CULTURAL



**Dra. Ma. de Lourdes Salas Luévano**  
**Responsable del Programa de Maestría en**  
**Investigaciones Humanísticas y Educativas**  
**P R E S E N T E**

El que suscribe, certifica la realización del trabajo de investigación que dio como resultado la presente tesis, que lleva por título: *“El problema del fin de la historia y del fin del arte en G.W.F. Hegel y Arthur C. Danto”*, del C. Tomás Villegas Mariscal, alumno(a) de la Orientación en Filosofía e Historia de las Ideas de la **Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas** de la Unidad Académica de Docencia Superior.

El documento es una investigación original, resultado del trabajo intelectual y académico del alumno, que ha sido revisado por pares para verificar autenticidad y plagio, por lo que se considera que la tesis puede ser presentada y defendida para obtener el grado.

Por lo anterior, procedo a emitir mi dictamen en carácter de Director de Tesis, que de acuerdo a lo establecido en el Reglamento Escolar General de la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”: **La tesis es apta para ser defendida públicamente ante un tribunal de examen.**

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado.

**A T E N T A M E N T E**  
**Zacatecas, Zac., a 30 de mayo de 2024**

---

**Dr. Guillermo Sergio Espinosa Proa**  
Director(a) de tesis

C.c.p.- Interesado  
C.c.p.- Archivo

**Dra. Samanta Deciré Bernal Ayala**  
**Responsable del Departamento de**  
**Servicios Escolares de la UAZ**  
**P R E S E N T E**

El que suscribe, certifica la realización del trabajo de investigación que dio como resultado la presente tesis, que lleva por título: *“El problema del fin de la historia y del fin del arte en G.W.F. Hegel y Arthur C. Danto”*, de la C. Tomás Villegas Mariscal, alumno(a) de la Orientación en Filosofía e Historia de las Ideas de la **Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas** de la Unidad Académica de Docencia Superior.

El documento es una investigación original, resultado del trabajo intelectual y académico del alumno(a), que ha sido revisado por pares para verificar autenticidad y plagio, por lo que se considera que la tesis puede ser presentada y defendida para obtener el grado correspondiente.

Por lo anterior, procedo a emitir mi dictamen en carácter de Director de Tesis, que de acuerdo a lo establecido en el Reglamento Escolar General de la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”: **La tesis es apta para ser defendida públicamente ante un tribunal de examen.**

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado.

**A T E N T A M E N T E**  
Zacatecas, Zac., a 30 de mayo de 2024

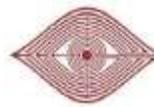
  
\_\_\_\_\_  
Dr. Guillermo Sergio Espinosa Proa

Director(a) de tesis

C.c.p.- Interesado  
C.c.p.- Archivo



**SOMOS**  
ARTE, CIENCIA Y  
DESARROLLO  
CULTURAL



## A QUIEN CORRESPONDA

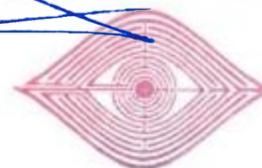
La que suscribe, **Dra. Ma. de Lourdes Salas Luévano**, Responsable del Programa de Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior, de la Universidad Autónoma de Zacatecas

## CERTIFICA

Que el trabajo de tesis titulado *“El problema del fin de la historia y del fin del arte en G.W.F. Hegel y Arthur C. Danto”*, que presenta la C. Tomás Villegas Mariscal, alumno(a) de la Orientación en Filosofía e Historia de las Ideas de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, no constituye un plagio y es una investigación original, resultado de su trabajo intelectual y académico, revisado por pares.

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado, a los treinta días del mes de mayo de dos mil veinticuatro, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

UNIDAD ACADÉMICA DE  
DOCENCIA SUPERIOR



MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES  
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

**Dra. Ma. de Lourdes Salas Luévano**  
**Responsable del Programa de Maestría en**  
**Investigaciones Humanísticas y Educativas**  
**P R E S E N T E**

Por medio de la presente, hago de su conocimiento que el trabajo de tesis titulado "*El problema del fin de la historia y del fin del arte en G.W.F. Hegel y Arthur C. Danto*", que presento para obtener el grado de Maestro(a) en Investigaciones Humanísticas y Educativas, es una investigación original debido a que su contenido es producto de mi trabajo intelectual y académico.

Los datos presentados y las menciones a publicaciones de otros autores, están debidamente identificadas con el respectivo crédito, de igual forma los trabajos utilizados se encuentran incluidos en las referencias bibliográficas. En virtud de lo anterior, me hago responsable de cualquier problema de plagio y reclamo de derechos de autor y propiedad intelectual.

Los derechos del trabajo de tesis me pertenecen, cedo a la Universidad Autónoma de Zacatecas, únicamente el derecho a difusión y publicación del trabajo realizado.

Para constancia de lo ya expuesto, se confirma esta declaración de originalidad, a los treinta días del mes de mayo de dos mil veinticuatro, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

**A T E N T A M E N T E**



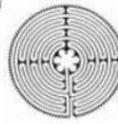
---

**C. Tomás Villegas Mariscal**

Alumno(a) de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas



**SOMOS**  
ARTE, CIENCIA Y  
**DESARROLLO**  
CULTURAL



**DICTAMEN DE LIBERACIÓN DE TESIS**  
**MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS**

DATOS DEL ALUMNO	
<b>Nombre:</b>	Tomás Villegas Mariscal
<b>Orientación:</b>	Filosofía e Historia de las Ideas
<b>Director de tesis:</b>	Dr. Guillermo Sergio Espinosa Proa
<b>Título de tesis:</b>	<i>"El problema del fin de la historia y del fin del arte en G.W.F. Hegel y Arthur C. Danto."</i>
DICTAMEN	
<b>Cumple con créditos académicos</b>	Si ( <input checked="" type="checkbox"/> ) No ( <input type="checkbox"/> )
<b>Congruencia con las LGAC</b>	
Desarrollo Humano y Cultura	( <input type="checkbox"/> )
Comunicación y Praxis	( <input type="checkbox"/> )
Literatura Hispanoamericana	( <input type="checkbox"/> )
Filosofía e Historia de las Ideas	( <input checked="" type="checkbox"/> )
Políticas Educativas	( <input type="checkbox"/> )
<b>Congruencia con los Cuerpos Académicos</b>	Si ( <input checked="" type="checkbox"/> ) No ( <input type="checkbox"/> )
Nombre del CA: 232: Filosofía y antropología	
<b>Cumple con los requisitos del proceso de titulación del programa</b>	Si ( <input checked="" type="checkbox"/> ) No ( <input type="checkbox"/> )

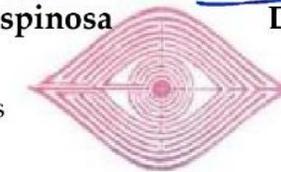
Zacatecas, Zac. a 30 de mayo de 2024.

**Dr. Guillermo Sergio Espinosa**  
Proa

Director(a) de Tesis

**Dra. Ma. de Lourdes Salas**  
Luévano

Responsable del Programa



MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES  
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco a la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”. Unidad Académica de Docencia Superior de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, orientación en Filosofía e Historia de las Ideas por todo el apoyo brindado para continuar con mi formación académica. De igual manera, agradezco el financiamiento del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por medio del cual, fui acreedor de una beca que hizo posible la conclusión de mis estudios de maestría.

Reconozco también a mi asesor de tesis Dr. Guillermo Sergio Espinosa Proa por todo su apoyo y aportación de conocimiento a lo largo del proyecto de investigación y titulación. De igual manera, al Dr. Leobardo Villegas Mariscal quien me ha dirigido de manera precisa para lograr que mi trabajo final cumpla con los requisitos necesarios para su defensa.

A la Dra. María José Sánchez Usón quien de manera generosa me tendió la mano para realizar la estancia nacional e internacional y trámites que sin su dirección no hubiesen sido posibles. A la Dra. Idalia Edith Basurto por haberse tomado el tiempo para leer mi trabajo de tesis. Por último, a todas y todos los docentes de la Maestría (MIHE) por el tan importante desempeño como educadores y formadores de las humanidades.

## **DEDICATORIA**

Dedico esta tesis de maestría, principalmente a mi familia: a mis padres J. Asunción Villegas Rodríguez y Cristina Mariscal Acosta por haberme dado la vida y poder disfrutar de los placeres del conocimiento. A mis hermanas y hermanos y en especial a mis hijas y nietas por impulsarme a ser cada vez mejor en la vida: Vanessa Villegas Haro, Denisse Villegas Haro, Chanel Villegas Haro, Daphne Carranza Villegas y Aria Carranza Villegas.

## INDICE

RESUMEN.....	2
INTRODUCCIÓN .....	3
I. GENEALOGÍA DE LA FILOSOFÍA DE LA HISTORIA DE HEGEL: UN DEVENIR DE VIDA Y MUERTE .....	16
II. EL FIN DE LA HISTORIA COMO PREÁMBULO PARA EL FIN DEL ARTE ....	26
III. MOMENTOS DEL ARTE: GÉNESIS Y RECORRIDO EN EL ARTÍFICE DEL JUEGO ESTÉTICO.....	35
IV. QUÉ ES EL ARTE O LA VERDAD COMO FORMA DE OPERAR EN SU TRANSITORIEDAD.....	44
V. EL FIN DEL ARTE EN HEGEL Y DANTO: LAS DOS CARAS DE LA VOLUNTAD .....	58
CONCLUSIÓN.....	73
BIBLIOGRAFÍA .....	84

## RESUMEN

El objetivo de este trabajo de investigación es analizar dos problemas: el del fin de la historia y del fin del arte, en el contexto del pensamiento de G. W. F. Hegel y Arthur C. Danto. Se trata, en síntesis, de hacer dialogar sus propuestas teóricas con las de otros autores en torno a los problemas mencionados. Entre ellos: Kant, Schopenhauer, Marx, Heidegger, Adorno, Bataille, Kojéve, Fukuyama, Baudrillard, Lipovetsky, Kuspil, Dickie y Cioran. Su hipótesis central es que, en este diálogo filosófico entre las propuestas de Hegel y Danto y las de los autores antes aludidos, no existe un criterio específico por el cual se determine qué es o qué no es una obra de arte. En otras palabras, en el mundo del fin de la historia y del fin del arte, todos los referentes han desaparecido. Luego entonces, cualquier cosa puede ser considerada una obra de arte por el hecho de que el concepto es compatible con cualquier propuesta, lo cual, a fin de cuentas, no deja de ser discutible.

**Palabras clave:** Estética, Arte, Filosofía.

## ABSTRACT

The objective of this research work is to analyze two problems: that of the end of history and the end of art, in the context of the thought of G. W. F. Hegel and Arthur C. Danto. In short, it is about bringing your theoretical proposals into dialogue with those of other authors around the aforementioned problems. Among them: Kant, Schopenhauer, Marx, Heidegger, Adorno, Bataille, Kojéve, Fukuyama, Baudrillard, Lipovetsky, Kuspil, Dickie and Cioran. Its central hypothesis is that, in this philosophical dialogue between the proposals of Hegel and Danto and those of the aforementioned authors, there is no specific criterion by which it is determined what is or is not a work of art. In other words, in the world of the end of history and the end of art, all references have disappeared. Therefore, anything can be considered a work of art due to the fact that the concept is compatible with any proposal, which, in the end, is still debatable.

**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, *Lascaux o El nacimiento del arte*, 2003, p. 38).

El tema que ha movido los intereses en el mundo del arte con más fervor, desde la segunda mitad del siglo XX, y cuyos artífices son Arthur C. Danto, Donald Kuspit, George Dickie, y con antelación el mismo Hegel, es que, quizá desde el uso discursivo de lo que pudo o no ser aceptado como artístico, el arte había llegado a su fin. ¿En qué sentido es esto posible? Recordemos que no es una afirmación literal, ni la obra póstuma de Hegel muestra un desarrollo claro y específico sobre el *fin del arte*, como tampoco lo hace en la *Fenomenología del espíritu* con el asunto del *fin de la historia*. En otras palabras, no hay un apartado donde el lector confirme en abundancia la trama que envuelve tal supuesto.

No se puede aludir a la extinción de un proceso de producción artística y mucho menos histórica, sino al hecho de cambiar el esquema ideológico que se tenía en las formas anteriores de producir. Y es que tanto Hegel como Danto, cuando proponen un fin del arte, en ningún momento han dicho, ¡se acabó, no hay más arte, no hay más historia! Precisamente el tema central del cual parte este análisis es abordar el *problema* del supuesto en el que, tanto el alemán como el estadounidense, concuerdan en que dichos acontecimientos, es decir *El fin del arte* y el *fin de la historia*, no tienen, en absoluto, relación con algo que carezca por completo de elementos para seguir un camino de producción. “Problema”, no en el sentido en que algo se haya dejado inconcluso en el planteamiento de estos dos autores, sino en lo que polemiza Danto sobre la rebelión en torno a lo ocurrido en las nuevas vanguardias artísticas después de mediados del siglo pasado. Centra su análisis en el fin del argumento discursivo, dando por hecho que este ya no es necesario para determinar qué es o no una obra de arte.

No obstante, las condiciones creadas al momento en que avanza la historia no determinan un estado específico en el arte y mucho menos en los demás campos de la ciencia. Sin embargo, algo pasó desde la postulación de la muerte del arte por Hegel en el siglo XVIII y en el pasado siglo XX por Danto, que marcó una nueva era en el mundo de las manifestaciones artísticas: formas completamente distintas de crear, expresar, pero, sobre todo, de cómo comprender lo que quiere o pretende el arte. Con ello, como es normal que suceda en algunos momentos de la historia, una disminución del proceso revolucionario se apoderó del genio creador que no consigue —más que con evidente dificultad— producir como lo hacía en las grandes épocas de las bellas artes. Ante esto, hay que preguntarse: ¿qué le faltó a la historia y al arte? O más exactamente, ¿qué le faltó al individuo de la posmodernidad para seguir el curso, al espíritu para cumplir su cometido si es que llegó a un cierto fin o etapa y no al Fin definitivo? ¿Hubo desgaste en los engranajes, por eso disminuyó la velocidad en la libertad, en la calidad del arte y la historia? Lo cierto es que, como veremos más adelante, la velocidad en ningún momento ha mermado como para detener los procesos de producción. Por el contrario, es en la exageración desmedida de los acontecimientos donde se paraliza y cambian las formas de crear.

Ante el cambio de los procesos modernos y tecnológicos, se asume que no es la falta de escases e intercambio de información social, lo que suscitó un fin o la conclusión de una etapa en el arte o la historia. No hay carencia alguna de la cual surja imposición para producir; por el contrario, como en el arte, es el exceso desmedido y la acumulación de artefactos estéticos lo que hasta hoy en día sigue afectando la creatividad del artífice del arte.

Si bien he tomado a Hegel como autor principal del acabamiento de la idea del *fin del arte* y a Danto como su continuador, en ningún momento pretendo igualar al estadounidense con el alemán. Queda claro, si se es conocedor de estos dos pensadores, y como bien lo pone en evidencia el mismo Danto en más de un par de ocasiones en su libro *Después del fin del arte*, ha visto en Hegel la figura de un maestro. Luego entonces, ante la grandeza de éste, solamente se apropia de la idea del *fin del arte* para plantear el hecho conforme al cual en realidad el arte sólo había cumplido con una de sus tantas etapas en su

recorrido por la historia, y lo que verdaderamente había terminado era el argumento discursivo como forma de legitimar una obra.

Cabe señalar que Danto no es el único que se enfrenta al desarme del concepto artístico. Jean Baudrillard, por ejemplo, al plantearse el problema del *fin*, elabora una tesis sobre *el fin de la historia* y las consecuencias que enfrentaba no solamente el arte o la filosofía; en general, ya en el cierre del segundo milenio, había cierta condena histórica de fracaso en la idea de progreso. *La ilusión del fin*, título que lleva por nombre una de sus obras más importantes, donde aseguraba que la consistencia de la historia y el progreso, eran cada vez más lentos, no conseguían liberarse de la pesadez revolucionaria, de la exageración tecnológica, de la comunicación y la información. Y es que no erraba ante las premoniciones que destinaba al futuro de ahora. Tanto es así, según su hipótesis, que al igual que el futuro, los acontecimientos en su estado de fugacidad escapan evadiendo la atención del espíritu como creador y espectador.

Lo que hay después de más de dos siglos en el pensamiento de Baudrillard para la idea de la muerte de la historia es que esta “*ya no llega a sobrepasarse a sí misma, ni a contemplar su propia finalidad, ni a soñar su propio fin; la historia se hunde en su efecto inmediato, se agota en sus efectos especiales, implosiona en la actualidad*”. (Baudrillard, *La ilusión del fin*, 1993, pp. 13-14). Más aún: la filosofía de la historia desde la perspectiva de Hegel es el motor de arranque con el que inició esta investigación, dando paso al capítulo primero donde aún es vista con ojos distintos a los de Baudrillard y otros inconformes respecto del trato que se le ha dado no sólo a esta sino también al arte.

Bajo esta lógica, el arte estaría sujeto a las mismas condiciones, es decir, si la historia no se excede o rebasa a sí misma, luego entonces el arte se encontraría en el abismo del artefacto estético-cotidiano donde el sentido artístico no logra sobrepasar al de la utilidad. En consecuencia, no sólo hay que pensar en el fin del arte o de la historia sino también en el fin del proceso dialéctico. ¿Qué quiere decir esto? Movámonos por un momento a otro sistema distinto; situémonos en la geografía, en el sistema histórico de Hegel: en su perspectiva, en el devenir histórico hay un cierto fin, un propósito, un objetivo en el recorrido del camino del espíritu hacia la autoconciencia. Resulta que, en el

acabamiento de la ciencia del sistema de Hegel, la coronación del mundo del espíritu es el producto de una larga transformación de múltiples y variadas formas en las cuales las configuraciones vuelven una y otra vez a modificarse para recaer en una nueva con un sentido distinto cada vez. Cosa contraria en otros casos en los que la historia se encuentra atrapada en los efectos de la *inmediatez*, en la multiplicación exagerada de los sucesos, en la masificación de los acontecimientos; si bien no termina, por lo menos disminuye el proceso dialéctico y con ello la idea de perfeccionamiento en el espíritu.

Ahora bien, se puede asumir que la propuesta del fin del arte pertenece al siglo XX, uno de los más catastróficos, artística e históricamente hablando. Es decir, tiempo después de la segunda mitad en que el mundo del arte se ha visto afectado por un eminente descenso creativo. Lo cierto es que 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. Este último —preámbulo para el fin del arte— será explicado en el segundo capítulo de esta investigación, mismo que fue utilizado como anzuelo y carnada para elaborar la trama del fin de la historia actual; la historia de un mundo cada vez más estetizado y roído por la aceleración de las tecnologías y sus procesos de información.

Hegel anunció en su tiempo que, así como los grandes acontecimientos históricos sucumben bajo las garras de la dialéctica, el arte estaba sujeto a las mismas condiciones, incluso a lo inimaginado, es decir, que el proceso dialéctico perdería su continuidad en el universo de los acontecimientos. El trabajo del alemán consistió, en parte, en una desestructuración de la idea del arte; se dio a la tarea de someter a un análisis riguroso al concepto, llegando a tal grado de limitación en su estructura como para suponer que el arte estaba próximo a una muerte prematura. Nuevamente, desde lo que había postulado previamente Baumgarten, tomando en cuenta el trato especial que se le adjudicó a la obra al extraerla de su estado indefinido, al seleccionar, separar, dividir o clasificar de lo utilitario a lo artístico, Hegel con toda libertad desechó lo que supuso era innecesario para no considerarlo más en su composición. En el caso de la imitación, que había sido parte fundamental en la composición de la obra de arte —descartada de su estructura esencial— aseguraba que, lejos de la satisfacción de esta práctica, otras invenciones tenían más valor en el alivio de la vida cotidiana. Esto es lo que nos dice al respecto:

En general, este deleite por la destreza en la imitación nunca puede ser sino limitado, y mejor le está al hombre el deleite con lo que por sí mismo produce. Tiene en este sentido más valor cualquier modesta invención técnica, y el hombre puede estar más orgulloso de haber inventado el martillo, el clavo, etc., que de sus trucos imitativos. (G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, 1989, pp. 35-36).

Anticipadamente en su tiempo —como lo hace el especialista con herramientas de precisión ante los engranajes de la máquina— intuyó mediante el análisis el desgaste del genio creador, lo que sería en el nuestro, la muerte del manipulador de lo bellamente conformado, del constructor de las fantasías estéticas y contemplativas. El atrofio del espíritu que vio nacer desde las garras del ansia del trabajo, como bien lo ha dicho Bataille en *Lascaux o El nacimiento del arte*, el juego distractor que se transformaría en una de las más importantes condiciones de la existencia del hombre: “la fluctuación del arte”. Anuncio anticipado que terminará por eliminar casi por completo de la obra, lo que en sus momentos más sublimes sería la materia.

A pesar de todo, como es común en lo que deviene del hombre, esta idea del fin del arte y de la historia es totalmente pasajera, como incierto lo que pretende la voluntad del arte en el futuro próximo y después del supuesto. Es entendible la intensión de Hegel y Danto al pretender dar un giro a los procesos de producción artística como histórica. Lo cierto es que —independientemente del deseo del hombre— hay algo en el mecanismo del mundo que se desplaza con total libertad, y no es precisamente con la que el hombre cree direccionar el curso de las cosas. Si bien es totalmente debatible, la *Voluntad* como impulso y deseo que Schopenhauer antepone a la determinación del hombre en el *mundo como voluntad y representación*, en ocasiones es quien —finalmente y utilizando al hombre como instrumento— decide con qué atuendo el arte se presenta en cada época de la historia. En consecuencia, el espíritu en todo su proceso de formación, de igual manera cumple el papel como descifrador de la voluntad sin que el propósito sobre el perfeccionamiento del arte y la historia en su recorrido tenga que cumplirse.

Sin embargo, no es descartable el río de posibilidades que potencializa la desestructuración del concepto del arte. Una de ellas, es que la materia vuelva y protagonice el papel que le correspondió en su momento. Lo que Hegel —en parte— desacredita en el nuevo modelo que propuso como finalidad de crear y definir el arte. En

esta nueva era de la multiplicidad histórica se promueve un mar de posibilidades que lo que menos podemos esperar es que algo no pueda suceder.

Aun así, a partir de Hegel y más específicamente en el siglo del fin del arte con Arthur C. Danto, han surgido cantidad de cambios lo mismo que propuestas o corrientes artísticas; se eliminaron conceptos de su estructura básica como la materia, lo bello, lo sublime, los juicios de gusto, el mundo natural, el argumento discursivo, incluso la técnica ya no es una condición necesaria para tomarse en cuenta en la composición, ¡según nos dicen! Con todo, esta pregunta es capital: ¿hay que aceptar un fin del arte y la historia, 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? ¿Habrá que aceptar la degolladura de lo esencial como lo fue la naturaleza, o bien es conveniente asumir la inmaterialidad en la obra, o asumiremos que no pasa nada, que todo es aceptable? Con todo —y antes de estar en contra o a favor del cambio propuesto por estos dos autores— la aproximación hacia el concepto y los momentos del arte que expondré en el tercer capítulo, es fundamental para posicionar al lector en una primera idea de cómo se vislumbraba en la mente de los especialistas de la filosofía del arte.

En el mismo contexto de los procesos de cambio, Theodor Adorno ha sugerido, en su *Teoría estética*, que, al ser la obra totalmente cambiante, el cambio trae consigo nuevas realidades; en esos cambios, en el devenir, en sus partes más favorables, se propuso que el arte debe ser creado con otro sentido distinto a como se venía gestando en las grandes corrientes del pasado. Desde un sentido contemplativo donde al momento de crear, el espectador era poseído por el genio a través de la obra, la obra a su vez adquiría el papel del centro de análisis donde el espectador sumergido en el embrujo de sus figuras, colores y materias transformadas, olvidaba por completo la inmediatez de lo retinário. Así pues, la realidad del arte no es otra que el sentido distinto a la que su propia voluntad se adapta en cada momento. ¿Qué es el arte o su forma de operar en su transitoriedad? es el estudio que sigue en el cuarto capítulo para luego abordar el tema central que es el *fin del arte* en Hegel y Danto.

Ahora bien, 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, a saber, que el arte debería ser dirigido hacia el sujeto con facultades contemplativas. Esta disminución del genio artístico es consecuencia debido a que el arte se encuentra inmerso en el proceso del mercado, sumergido entre la cotidianidad y la trasgresión hacia los objetos utilitarios, extraviado en la inmediatez de lo útil, en la inconciencia de la pérdida del talento. En definitiva, en un estado de “sedación”; consecuencia de la masificación de artefactos inútiles.

En el mismo contexto, Gilles Lipovetsky es bastante preciso en el análisis de cómo es que se encuentra nuestro mundo en la actualidad. No parte precisamente de una perspectiva artística, sino de cómo es que la sobre-producción y el hiperconsumo lo abarcan todo por completo. Esto es lo que dice:

Indudablemente debemos partir del mundo del consumo. Con la profusión lujuriosa de sus productos, imágenes y servicios, con el hedonismo que induce, con su ambiente eufórico de tentación y proximidad, la sociedad de consumo explicita sin ambages la amplitud de la estrategia de la seducción. (Lipovetsky, *La era del vacío*, 2002, p. 18).

Esta nueva apropiación del hombre postindustrial y tecnológico —la voluntad del mundo— se desplaza hacia todos los lugares posibles, haciendo del arte en todas sus condiciones de posibilidad, un nuevo producto de consumo masivo corruptible en todo el amplio sentido de la palabra. Así mismo, Donald Kuspit —quien se interesó de igual manera por el fin del arte— ha dicho que, en ningún momento se está aludiendo a un acaecimiento definitivo. Lo que implica en su conjetura es que, las producciones de obras 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. Bajo el disfraz de lo artístico, es captado sin anteponer ningún criterio que valide la originalidad de la obra.

Por su parte, las predicciones de Danto sobre el futuro después del fin del arte deben ser analizadas. Al haber conjeturado que después de este supuesto fin cualquier cosa puede llegar a ser una obra como tal, habrá que ver hasta qué grado puede ser aceptable. La

consecuencia, al no especificar de manera clara de quién exactamente se puede aceptar una propuesta para ser considerada, es la posibilidad de que cualquier persona —incluso ajena al mundo del arte— puede proponer no sólo una, sino tantas propuestas como le sean posibles para su consideración artística. Esto llevaría en retroceso a la manufactura de un mero artefacto, a la exaltación de toda valoración artística, a no más que la ejecución mediante la fuerza de trabajo. En consecuencia, a la degradación del genio creador oculto bajo la máscara del engaño de la voluntad del arte

Consecuencias lamentables son precisamente el resultado de lo acontecido después de lo supuesto, es decir, de la muerte del arte, “el engaño conceptual” donde cualquier artefacto puede ser considerado como un elemento artístico y tomado de igual manera. Objetos que fueron creados con intereses distintos al del arte se han extraído de su contexto de utilidad para ser incorporados y considerados como obras artísticas. El caso más conocido es el de Marcel Duchamp con sus *readymade* u *objetos encontrados*, conocidos también como *objetos ensamblados*. Si bien, este movimiento, al ser aceptado como artístico en la nueva trasgresión del mundo estético actual, puede que cambie de sentido y termine por adoptar la nueva cara del arte posmoderno. Veremos más adelante en qué termina este capítulo respecto de las producciones artísticas actuales.

Lo otro es el uso de la técnica; un auge desmedido en el último siglo y lo que va de este. Formas eficaces para la confección de obras artísticas, descuidando el ingenio del individuo, haciendo de sus condiciones artísticas —como lo que produce— algo completamente inútil e innecesario. La cámara fotográfica, la industria del cine, las grandes impresoras, un simple teléfono móvil, las maquinas 3D, entre otros aparatos técnicos con la ayuda de un software, pueden esculpir, captar o replicar en minutos cualquier cosa en todas sus dimensiones, son claros ejemplos de ello.

Siguiendo la tesis de Kuspit, esto ha sido parte del extravío del genio creador, es decir, para asumir que en realidad se ha llegado al fin del arte. “*El arte ha sido sutilmente envenenado por la apropiación social, es decir, por el hincapié que se hace en su valor comercial y su tratamiento como entretenimiento de alto nivel, lo cual lo convierte en una especie de capital social*”. (Kuspit, *El fin del arte*, 2006, p. 15). Obras de arte

retináriamente desagradables se encuentran expuestas mediante el artefacto más popular del mercado, como envases de algún líquido, historietas, comics, trozos de periódico, recortes de papel, electrodomésticos discontinuados, urinarios, recipientes con excrementos, desperdicio de madera, desechos de basura, cajas de jabón, latas de sopa del supermercado... Cualquier cosa puede ser tomada como parte de una propuesta artística. En casos más extremos —cayendo en la exageración— arrojar chorros de pintura al lienzo sin que sea necesaria alguna especie de virtud artística es una fuente para darle vida a lo inesperado, a lo supuestamente artístico y divinamente confeccionado. Supuestas obras de arte aceptadas por el público y elogiadas por el poder *institucional* del mundo del arte. Desde luego cualquier tipo de comentario debe de estar sujeto a examen respecto de lo que se quiere demostrar. Es el caso de la perspectiva en cuanto a lo que puede o no ser aceptado como artístico: George Dickie sostiene que no hay ninguna garantía que respalde al artista al afirmar que lo que produce sea aceptado como arte. En una de sus teorías sobre el arte *institucional* señala lo siguiente:

El primer supuesto de la teoría institucional es que un filósofo del arte debe tener en cuenta los desarrollos del mundo del arte. Esto no significa que un filósofo deba creer que cualquier cosa que diga un artista sea cierta o que cualquier cosa que haga un artista tiene trascendencia para la filosofía del arte. (Dickie, 1997, p.25).

La verdad es que la institución —entendida como cualquier grupo de personas u organizaciones con algo de poder— tiene la facultad para posicionar una obra, sin embargo el criterio de Dickie es considerable y del mismo modo debatible: si no es aceptable —como lo dice puntualmente— cualquier cosa propuesta por el artista, no veo porqué se tenga que estar de acuerdo en que un determinado artefacto seleccionado por los intereses institucionales se apruebe sin ninguna crítica.

Lo siguiente es la tarea desmedida del hombre posmoderno por tener un mundo exageradamente estetizado, seducido por la novedad de lo nuevo. Este concepto de “posmoderno” como lo explica Danto no es una noción temporal, sin embargo, implica una diferencia en los cambios del pasado y el momento en que fue utilizado para diferenciar las formas de hacer arte o historia. Es lo que dice al respecto:

Este término muestra por sí mismo la relativa debilidad del término «contemporáneo» como denominación de un estilo por parecerse más a un mero término temporal. Pero quizá «posmoderno» sea un término demasiado fuerte, y que identifica sólo a un sector del arte contemporáneo. En realidad, me parece que el término «posmoderno» designaría cierto estilo que podemos aprender o reconocer, como podemos aprender a reconocer rasgos del barroco y del rococó. (Danto, 1999, p. 38).

Y entonces cabe preguntar: ¿puede ser uno de los motivos principales de la disminución de la conciencia, de la fantasía y la imaginación artística como suponen Hegel, y Kuspit, motivo por el cual el genio sigue sin poder mostrarse a plenitud, o es que la voluntad se encuentra en el juego de las apariencias? ¿O quizá deba de considerarse desde ahora como el nuevo sentido artístico, la voluntad del arte en plena actualización? Al parecer hay una distracción lamentable de sobrecarga de productos, de la cual el arte no ha podido erosionar en su forma más pura y bella como sí lo hacía en las corrientes del pasado. Una sociedad víctima del mercadeo consumista, sumida, como dice Lipovetsky, en una total *seducción*. Según sus palabras:

La seducción posmoderna no es ni un sucedáneo de comunicación ausente ni un escenario destinado a ocultar la abyección de las relaciones comerciales. Sería remitirla de nuevo a un consumo de objetos y de signos artificiales, reinyectar engaño allí donde existe ante todo una operación sistemática de personalización, dicho de otro modo, de atomización de lo social o de expansión en el abismo de la lógica individualista. (Lipovetsky, *La era del vacío*, 2002, p. 23).

Aun así, hubo y hay un hedor en el ambiente del arte, cierta humedad desagradable en el optimismo de muchos supuestos artistas, una actitud entusiasta sobre esta propuesta del *fin del arte*. Sin embargo, parece que las cosas pueden ser más complejas de lo que parecen, o lo que se quiere creer de cómo son en realidad: esta sobreproducción de artefactos innecesarios, el uso desmedido de la tecnología y el capitalismo implacable, pueden en un futuro no muy lejano tomar el lugar privilegiado que tiene o tenía el arte. Luego entonces, el arte en realidad no habrá muerto; podrá ser otro tipo de arte audazmente modificado o industrializado de cómo se consideró en el pasado. Pensemos en la posibilidad: en este nuevo mundo estetizado de productos de autoplacer y del reino voraz del mercado podría surgir la nueva esencia... un nuevo atuendo de la voluntad del arte.

Dadas las circunstancias del cambio obtenido en cuanto a las condiciones antes descritas, podemos pensar, siguiendo el discurso de Danto; en cualquier tipo de arte no hay

diferencia entre que uno pueda ser más falso históricamente que otro. Bajo esta lógica y dado que el concepto debe de ajustarse a todos los tipos de arte posible, no habría diferencia entre un mingitorio y el David de Miguel Ángel. Finalmente son considerados como obras y ninguno es mas verdadero ni falso que el otro. Sin más, se puede ser consecuente con el cambio al estar sujeto a la reinención o reestructuración de todas sus formas. Es decir, la esencia (voluntad) del arte tiene tantas alternativas como imaginación posee el hombre: incluso no hay un límite, todo está sujeto al devenir del individuo: mientras éste exista, podremos, quizá, no sólo haber atestiguado un sólo fin del arte, sino infinidad de cambios que puedan tomarse como un fin que concluye y otro que emerge de las cenizas del anterior.

Queda pues entendido, cómo en la “constelación” cambiante de la historia y del arte nada puede ser más que momentáneamente definido. Ante la desarticulación del concepto que Hegel ha hecho y las valoraciones de Danto al suponer que, mediante la omisión del argumento discursivo, cualquier artefacto puede ser considerado como artístico, resta intuir lo que deviene después de haber eliminado condiciones tan importantes en la confección de una obra. Habrá de analizarse lo siguiente que hay que eliminar de un objeto artístico para no ser considerado en 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, aunque 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 está constituida su idea esencial?

En síntesis, veremos que, a partir del análisis de la filosofía estética de Hegel y Danto, el arte ha entrado, en el tiempo presente, en un escenario donde no hay ningún criterio definitivo para decir qué es o qué no es una obra de arte. En este sentido, todo puede ser susceptible de considerarse una obra como tal. Una vez eliminado el criterio del especialista, es decir, la opinión del filósofo del arte, no habrá fundamento alguno con el

cual no se pueda determinar con certeza que algo pueda, en sentido estricto, llegar a ser tomado como una obra artística. De tal manera que, el hacedor del arte, al no estar sujeto a la opinión crítica de alguien más, tiene la facultad de postular cualquier artefacto con la certeza de ser considerado con los requisitos suficientes para su aprobación.

De cualquier modo, Hegel, al haber desarticulado el concepto del arte, por un lado, eliminó la mimesis, motivo por el que anula la extracción mediante la copia de algo ya existente, por otro, el modelo de la naturaleza ya no fue considerado en la composición de la obra; la técnica de igual manera deja de ser necesaria para el desarrollo de cualquier composición. Al tiempo, el resultado al eliminar la determinación argumentativa se potencializó la materia sin control alguno por el artista, dando pie al problema más serio que se ha enfrentado el mundo del arte: ante la rebelión de mediados del siglo XX por la corriente del arte pop encabezada por Andy Warhol, ya nada estuvo sujeto a criterio, se pudo asentir con seguridad ante cualquier propuesta, se trataba de una obra legítima por el hecho de omitir distinción alguna entre cualquier tipo de artefacto artístico. En consecuencia, ¿habrá que aceptar, dadas las circunstancias, después del fin del arte, si ya no son considerados los fragmentos que formaron parte del objeto artístico, la obra podrá ser desagradable, sin sentido, horrible, o tendrá que ser un mero fantasma que ronde en los sueños metafísicos de algunos cuantos individuos? Veremos qué acontece con Hegel después de dismantelar el edificio del arte y dar por finalizada la idea de la historia, qué propone Arthur C. Danto después del fin del arte y, por último, cómo es que surge una nueva realidad al irse desprendiendo de lo anterior hasta llegar posiblemente a la pérdida de la parte física. O, en definitiva, lo más lamentable que puede pasar sea todo lo contrario: perder el genio creador y potencializar la esencia de la materia en su totalidad

En definitiva, el objetivo de esta tesis se centra en la conexión que hay en la problemática entre estos dos autores, es decir, de cómo es que se ha llegado al *fin de la historia* y al *fin del arte* desde la obra de G. W. F. Hegel, principalmente de la *Fenomenología del espíritu* y las *Lecciones sobre la estética...* De igual manera, lo que viene *Después del fin del arte* con Arthur C. Danto que ha dado por concluidas las grandes corrientes que prevalecían en el mundo artístico del pasado; valorando si el rumbo al que le ha dirigido el espíritu posmoderno es del todo convincente, y aceptar que la nueva esencia

del arte en realidad no está sujeta a ningún criterio y cualquier cosa con una propuesta artística puede aprobarse en el futuro.

# I. GENEALOGÍA DE LA FILOSOFÍA DE LA HISTORIA DE HEGEL: UN DEVENIR DE VIDA Y MUERTE

La razón es espíritu en tanto que eleva a verdad la certeza de ser toda realidad [alle Realitat] y es consciente de sí misma como de su mundo y del mundo como de sí misma. (Hegel, *Fenomenología del espíritu*, 2017, p. 210.).

Como referente para el fin del arte, la búsqueda más inmediata es el supuesto que determinó el *fin de la historia* de Hegel. Los registros de su recorrido son muestra de que los primeros esbozos del fin de la “Idea”, y no de la historia, es la fuente principal más próxima para su análisis. Ante el “Fin” de cualquier proposición que se trate como la de estos dos acontecimientos, su indicación debiera precisar en un total acabamiento, en algo que deja o dejó de ser de algún modo o de otro, pero no sucedió así. El supuesto, en su idea más esencial, no fue más que la ilusión dialéctica de la acumulación y el cambio y no del fin último de la historia. En ningún momento se ha referido su finalidad de modo determinante. Hegel no planteó concretamente un fin de la historia de manera extensa, textual o consecutiva; no precisa de un apartado que lleve por nombre una proposición estructurada y específicamente bien definida como tal. Es un antecedente meramente fragmentario a lo largo de su obra.

Para este y el capítulo siguiente donde se aborda con mas amplitud la idea del fin de la historia de Hegel, me serviré —en gran medida— de la interpretación de Alexander Kojéve, uno de los comentadores más importantes de éste filósofo; especialmente de la *Fenomenología del espíritu* quien se adentra de manera más precisa al tema. En su libro *Introducción a la lectura de Hegel*, si bien no lo desarrolla del todo, asevera de manera importante no solamente sobre dicha propuesta, ha supuesto con este acontecimiento lo que Hegel quizá no predijo o no quiso implicar en el cumplimiento del espíritu sobre el saber absoluto, es decir, *el fin de la filosofía*. Supuesto que dio apertura de manera polémica a otros pensadores que no estuvieron del todo de acuerdo en que haya acontecido un fin de la

historia, del arte y mucho menos que hubiese sido un proceso del todo racional y necesario. Lo que establece Kojève ante la determinación de Hegel en su planteamiento sobre el recorrido evolutivo del espíritu es que, de llegar a la meta de la autoconciencia y con ello finalizar su trayecto de formación o perfeccionamiento racional, la filosofía tendría por fuerza que terminar del mismo modo y con ello suponer otras cosas distintas de como las contempló en su momento el filósofo del espíritu.

Ante esto, la lógica del desarrollo y el progreso prueban que no hay un fin de la historia, del arte y por supuesto tampoco de la filosofía tomado de manera literal: el *logos* continúa desarrollándose en el tiempo presente, dato que no muestra en ningún momento algo que ha dejado de ser. Por el contrario —como se atestigua en la historia misma— lo único que pudo haber finalizado es la “idea” de cómo se tenía o quería, fuera en tanto finalidad su propio desarrollo, pero no la continuidad de producción. En consecuencia, mientras el espíritu exista como un ente incompleto, habrá siempre una meta que cumplir y un sin fin de ideologías que imponerle.

De cualquier modo, me serviré del análisis del fin de la historia de Hegel como preámbulo para el propósito de esta investigación, a saber, el del *fin del arte*. Indagaré de manera general la forma en la que se promueve, muere y resurge en otra cosa distinta cada vez. Con esto, analizaré lo que fue tomado como finalidad o la idea que se tenía de su acaecimiento.

De ahí que para Hegel haya sido clara la meta que debió de seguir el espíritu: la finalidad que se le impuso fue la idea de cumplir con el requisito de llegar a la perfección. Sobre esta categoría *espíritu*, expuesta de forma detallada en el capítulo VI de la *Fenomenología*, el filósofo alemán señala que es equiparable a la razón en cuanto que, de él, es decir, del hombre, es de donde se eleva a la verdad toda la realidad que nos rodea. Precisa en el progreso tanto de lo que hay fuera de él, carente de conciencia (naturaleza) como de lo que hay dentro de sí que es de donde se genera. Es por esto que la evolución del conocimiento —de la historia— es la ciencia que crea el hombre.

El *espíritu* es, pues, el sujeto que se determina por sí mismo mediante la razón y la experiencia que obtiene del surgimiento de la verdad de lo real, de lo otro (naturaleza) que es revelado por él mismo. Sus manifestaciones son momentos que determinan su existencia, su estar en el mundo; la conciencia en cuanto a finitud, en algo meramente temporal y pasajero; en hacer de lo externo su propia realidad. Este proceso de perfeccionamiento por el cual se hace cada vez más *autoconsciente*, de igual manera posibilita a la historia como algo real, verdadero y a la vez temporal. Al respecto, esto es lo que dice Hegel en el capítulo antes referido:

El espíritu es, pues, *conciencia* en general [*Bewußtsein überhaupt*], que abarca en sí la certeza sensible, la percepción y el entendimiento, en tanto que el espíritu, en el análisis de sí mismo, retiene el momento según el cual él mismo es realidad efectiva objetiva que es [*gegenständliche, seiende Wirklichkeit*] y hace abstracción del hecho de que esta realidad es su propio ser para sí. (Hegel, *Fenomenología del espíritu*, 2017, p. 211).

En este primer acercamiento, el proceso que lleva al *espíritu* hacia la purificación contemplativa, al perfeccionamiento de la razón, es de igual manera un proceso dialéctico incompleto: un camino interminable que nunca llega al objetivo final, más que a su forma determinada en tanto a idea como meta impuesta, o sea, a la “autoconciencia”. Y es que, no puede ser de otra forma: si lo que ha dicho Heráclito de Éfeso al afirmar que el individuo, al igual que el río, en ningún momento son el mismo, tanto al entrar y salir, como el río mismo al fluir, luego entonces es perfectamente aceptable que el espíritu sólo cumpla las metas impuestas y luego vuelva a un mismo inicio con otra fijación distinta... a otra finalidad que cumplir, y así. Y es que, la vida del espíritu, mientras siga, mientras continúe, entonces el recorrido hacia la perfección dentro de su finitud es totalmente infinito, pero no está en su naturaleza, según mi percepción, de llegar a completar la meta a la autoconciencia. En otras palabras: el hecho de estar en constante formación —de ser un ente en potencia, indeterminado— le condena por siempre a la lucha incansable por ser algo distinto a cada momento.

Hasta cierto punto, sin perder la línea de Kojève, quien examina con la misma lógica la categoría del *espíritu*, éste, que es revelado a través del *Logos* del discurso, de la *Ciencia*, al ser expuesta o exhibida como una verdad, ésta misma devela y expone la verdad en sí del sujeto (espíritu) en el mundo y su existir que se revela a sí mismo: “*en efecto: el*

*Espíritu es el Ser revelado a través del Logos, del Discurso, del Concepto; y el Logos, el Discurso o el Concepto que revelan el Ser son, a fin de cuentas, la Ciencia. El Espíritu es, pues, la Ciencia, y la Ciencia es el Espíritu”.* (Kojève, *Introducción a la lectura de Hegel*, 2013, p. 469).

Entonces, el espíritu en todo momento es evolución progresiva y en ningún momento es algo determinado. En este sentido, la naturaleza del hombre pareciera deficiente por el hecho de nunca llegar a la perfección absoluta. Pero no es así: en la perspectiva de Hegel, su carácter inacabado en constante formación es siempre dirigido hacia el perfeccionamiento de sí mismo, y cada momento en que se actualiza también es real, verdadero y, aunque momentáneo, es un hecho esencial para la articulación de la filosofía de la historia.

En tanto Hegel ejemplifica esta idea con cierta premonición hacia el futuro que aguardaba en su devenir. Como lo dice en el mismo capítulo VI de la *Fenomenología*: se encontraba en momentos de florecimiento y transición hacia otras épocas distintas. Con todo, dilucidar esa idea puede ir mucho más lejos del alcance imaginado en ese momento. Las épocas de ahora, a diferencia de la de él, se aceleran y multiplican a tal grado de hacer imposible la percepción de todo lo que acontece a cada momento. La bastedad y su amplitud por la que se despliega desmesuradamente el espíritu de ahora, carece de fuerza suficiente para sostenerse por sí mismo. Con todo, la tesis de Hegel muestra con anticipación un espíritu incansable, en constante progreso, que olvida sin importar las consecuencias que deja en el tiempo pasado. Es lo que dice en el prólogo de la *Fenomenología*:

No es difícil darse cuenta, por lo demás, de que vivimos en tiempos de nacimiento y de transición hacia una nueva época. El espíritu ha roto con el mundo anterior de su existencia y de su representación y se dispone a hundir eso en el pasado, entregándose a la tarea de su propia transformación. El espíritu, ciertamente, no permanece nunca quieto, sino que se halla siempre en movimiento incesantemente progresivo. (Hegel, *Fenomenología del espíritu*, 2017, p. 11).

Ante esto, el recorrido cada vez más perfecto y consciente de sí desemboca, en el tiempo presente, en un mar de posibilidades inciertas que precisamente no concluyen con las finalidades supuestas por el estereotipo hegeliano.

Por otra parte, cuando se trata de la historia, se suele caer en la trampa de la razón al pensar que no se tiene otra cosa como algo real o verdadero por el cambio constante que sufre a cada momento. Sin embargo, es la única forma de acercarse a la idea más próxima de la verdad. Lo cierto es que la *dialéctica* hegeliana cuando se refiere a ella, su lógica ha dejado claro que es algo temporal. En este sentido, recordemos que uno de los objetivos principales de Hegel sobre la filosofía de la historia, su pensamiento filosófico rigurosamente verdadero, es revelar al Ser tal y como es en su realidad objetiva. Sin embargo, es aceptable sólo en el momento en que concluyen sus momentos en el tiempo. Como la historia lo muestra, las ideologías o pretensiones del espíritu en ningún momento se cumplen a cabalidad. Lo otro es: cuando se pretende la idea de *revelar* al Ser tal y como es, no se está aludiendo, según mi punto de vista y aun que así se piense, nada más al espíritu en su proceso de formación cada vez más perfecto. Hay algo en el operario natural del *Mundo como voluntad y representación* en la tesis que presenta Schopenhauer, que actúa de manera independiente del espíritu: la *voluntad* del mecanismo del mundo se desplaza con libertad sin importar las pretensiones del hombre; y que, además, de alguna manera también es revelada en el transcurrir de la historia.

Muestra de ello son las ideologías impuestas a los procesos en los que se pretende que el espíritu sea o se forme de determinada manera. Hoy más que en otras épocas de la historia, momentos fuera del alcance de Hegel, la era de la información y el avance tecnológico, han disminuido considerablemente los protocolos evolutivos y racionales. La *voluntad* del mundo se muestra de cualquier forma y no es precisamente como se pretendía que avanzara en el examen de la historia. En este sentido, tendríamos una dialéctica de la revelación mediante el pensamiento y el discurso, pero también mediante el deseo y el impulso independiente de la voluntad. Ahora bien, si tomamos en cuenta, por un lado, el Ser, al ser revelado desde la razón del individuo hacia su totalidad, esa revelación es apenas parte de lo que el sujeto como individuo limitado hace en cuanto a su propia convicción, más nunca desde lo real, de la voluntad en sí del mundo.

De cualquier modo, lo que nos deja esta conjetura es un hecho puramente descriptivo, un método de investigación que se expone y exhibe a través de las habilidades del filósofo que manipula para sí lo real externo a él. Es por esto que la verdad de lo real

mediante los procesos dialécticos es totalmente cambiante, porque la razón del pensador como revelador también cambia constantemente. Y, dado que, según Kant, es imposible acceder a lo en sí de lo real, el hombre sólo se aproxima a lo real de manera descriptiva, mediante los propios intereses, criterios o puntos de vista de la ciencia. Es decir, a una explicación propia ante lo desconocido, desapropiando (revelando) de su realidad para ajustar a lo más cercano que el hombre puede tomar y aceptar como real y verdadero.

Por otro lado, y hasta cierto punto, Kojéve asume una opinión distinta respecto del método hegeliano; afirma que no es del todo dialéctico; al parecer es un hecho que el mismo Hegel consideró: “*por tanto, el método hegeliano no es en absoluto «dialéctico»: es puramente contemplativo y descriptivo, incluso fenomenológico en el sentido husserliano del término*” (Kojéve, *Introducción a la lectura de Hegel*, 2013, p. 503). Para el filósofo ruso los procesos dialécticos no son algo nuevo, ni mucho menos un descubrimiento del filósofo alemán, sino que es un método tan antiguo como la filosofía misma. Ya desde tiempos de Sócrates se utilizaba de modo consciente y sistemáticamente un método de diálogo o de discusión. Vuelvo a citar a Kojéve:

El método de Hegel, por tanto, no es en absoluto dialéctico, y la Dialéctica es en él otra cosa completamente distinta a un método de pensamiento o de exposición. E incluso puede decirse que, en cierto sentido, Hegel fue el primero en abandonar la Dialéctica como *método* filosófico. Al menos es el primero en haberlo hecho voluntariamente y con pleno conocimiento de causa. (Kojéve, *Introducción a la lectura de Hegel*, 2013, p. 510).

En realidad, no hay necesidad de indagar en esta apreciación tan importante de Kojéve respecto de lo que nos ha dicho de la Dialéctica hegeliana. La investigación que se está siguiendo en este apartado es meramente superficial y complementaria para el otro acontecimiento sobre el fin del arte, por lo que es necesario dejarle pasar por el momento.

De cualquier modo, esta categoría o proceso dialéctico —con todo y lo que ha dicho Kojéve— por supuesto tiene que ver con la verdad que es revelada mediante el discurso. Aun así, cuando por medio de ésta se llega a la conclusión de que algo es aceptado o no, en el sentido científico filosófico, lo que sucede es que la movilidad con la cual las certezas pueden cambiar, hace del todo insostenible la totalidad de la verdad. La verdad o, mejor dicho, la *filosofía de la historia* como revelación del ser que la expone, vista desde esta

perspectiva, carece por completo de una cimentación segura y permanente. Es un edificio mal construido; su articulación ha sido cimentada sobre materiales de mala calidad. O sirvámonos de un par de ejemplos más claros: como la fruta en el árbol niega a la flor o, al contrario, en el edificio, bloque tras bloque se niegan uno tras otro tomando en cuenta nada más que su estructura terminada; no es más que la totalidad cuando la certeza de la verdad es sostenible. No obstante, la *totalidad* consigue de igual manera la forma de negarse a sí misma pues, lo que es en un tiempo, en otro deja de serlo. Y cuando se cumple una meta o se logra un cometido, como en el caso del espíritu al llegar a la perfección de la razón, inmediatamente después, un nuevo proceso vuelve a tomar otro principio. Al respecto, cito a Hegel:

A la pregunta: *¿qué es el ahora?*, contestaremos, pues, por ejemplo: *el Ahora es la noche*. Para examinar la verdad de esta certeza sensible bastará un simple intento. Escribamos esta verdad; una verdad nada pierde con ser puesta por escrito, como no pierde nada tampoco con ser conservada. Pero si *ahora, este medio día* revisamos esta verdad escrita, no tendremos más remedio que decir que dicha verdad ha quedado ya vacía. (Hegel, *Fenomenología del espíritu*, 2017, p. 55).

Queda pues claro, cuando se alude a la verdad y con ello a la edificación de la historia, lo que se tiene o toma como certeza, solamente se hace del todo alejado de la particularidad de los acontecimientos. El análisis de Hegel no está centrado en los momentos dispersos e individuales del acontecer del espíritu, sino sólo en la *totalidad*. Esta categoría en conjunto con el tiempo último en el que el espíritu se acerca cada vez a un grado más alto de razón, es la culminación más perfecta de la realidad y lo real del espíritu: la verdad de lo real.

A pesar de todo, con esto podemos intuir que todo está regido por lo momentáneo, que la movilidad dialéctica no determina objetivamente nada y, con esto, pensar que la clave de todo está en el devenir, en lo que aún no ha sido. No podemos nada más que fijar una dirección hacia la meta de la autoconciencia y afirmar que la historia es el equivalente más cercano a lo que podemos tomar como verdadero.

Desde esta perspectiva, varios acontecimientos tendrían que hacerse presentes en la conclusión de la *filosofía de la historia* de Hegel: en el primer escenario, la coronación del espíritu en el perfeccionamiento del saber absoluto al finalizar la historia; el resultado

tendría que recaer en un bienestar universal con mejores sociedades (el advenimiento del Estado universal racional). Y es que, la posibilidad de individuos bajo la influencia de la razón y la autoconciencia no supondría la necesidad de estadistas o líderes del mando pues, cada quien sabría perfectamente cómo actuar en el entorno social. Con todo, la filosofía igualmente llegaría a su fin al igual que el proceso dialéctico, y parece que también la pretensión de encontrar una verdad.

Ante esto, Hegel se hallaría cómodamente descansando si se utilizara su sistema como arquetipo de la verdad de lo real, una divulgación pedagógica para formar nuevo contenido en la historia utilizando la suya. Por lo menos eso pensó. Lamentablemente para él y afortunadamente para nosotros, la filosofía de la historia sigue edificando nuevos edificios del conocimiento, que luego serán demolidos como el suyo para seguir hasta Dios sabe cuándo.

En un segundo escenario, esta meta final y sus consecuencias no sucede en otro tiempo que en el del Ser perfeccionado, en el fin de un proceso o acontecimiento. Su formación precisa del “tiempo humano” quien es el artífice; fuera de él, el tiempo sucesivo no está sujeto a ninguna determinación racional que lo piense y determine como algo verdadero en y para sí.

En consecuencia, suponer un estado histórico fuera de una conciencia que le dé forma y exponga como verdad, sería meramente fantástico; no se puede aludir al tiempo que se forma fuera del sujeto como totalidad en cuanto cosmos o universo. Ante esto, la historia de la humanidad se reduce, en última instancia, no a otra cosa más que al constante perfeccionamiento de la razón, es decir, al saber expuesto mediante el ejercicio de la filosofía del espíritu. Para Hegel, en palabras de Kojéve, esto es de la forma siguiente:

Dice, en efecto, que «el trabajo que el Espíritu [es decir, la humanidad] realiza en el transcurso de la historia» consiste en la producción de un *Wissen*, de un Saber. Y ese Saber es el Saber que el espíritu (es decir, el Hombre) tiene de *sí mismo*. El progreso histórico es, pues, en última instancia, un progreso de la Conciencia-de-sí, es decir, un progreso filosófico, un progreso que conduce al «saber absoluto» (Kojéve, *Introducción a la lectura de Hegel*, 2013, p. 450).

Tenemos pues que la historia, según la apreciación de estos autores, no es un evento que deba explicarse desde la exteriorización del hombre como su descifrador, sino desde sí mismo, del Yo, a lo otro (al mundo natural), condición que en ningún momento le identifica, sino que es sólo parte. Ante estas posturas, es claro que la historia se forma en el devenir del individuo que progresivamente se convierte en un sabio, un filósofo que además de explicarse a sí mismo, puede explicar lo que hay fuera del él, del mundo al cual pertenece y adquiere su propia formación.

Pero, ¿en qué termina la exposición de la *historia de la filosofía* de Hegel que parece llegar a su meta final, donde la consciencia absoluta del espíritu ha dejado de ser algo extraño para luego ser consciente tanto de sí mismo como de lo otro, del mundo al cual pertenece? Ante el análisis expuesto sobre la culminación de los objetivos del espíritu, este filósofo ha propuesto con ello el acaecimiento de tres ideologías verdaderamente significativas; una de ellas ha sido expuesta de manera más extensa por Kojève: *el fin de la historia*; de las tres, es el punto de inflexión para dar continuidad a las siguientes. Como ya lo referí antes, esta no se encuentra de manera específica en un apartado; fragmentos como el que citaré a continuación es prueba de que se encuentra dispersa a lo largo de su obra. Lo que dice Hegel aludiendo al fin de la historia, es que, “*el concepto del espíritu es la vuelta sobre sí mismo, el hacer de sí el objeto; luego el progreso no es un progreso indefinido en lo infinito, sino que existe un fin, a saber, la vuelta sobre sí mismo*”. (Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, 1980, p. 148). Lo otro es *el fin del arte*, tema en que se verá culminada la investigación de este trabajo, mismo que abordaré de manera concreta al finalizar el acercamiento sobre el análisis de la filosofía de la historia de Hegel. Por último, expuesto y deducido de la interpretación del mismo Kojève: *el fin de la filosofía*. Respecto de éste último fin, no podemos suponer que el filósofo alemán fuese presa del desconocimiento, o de la indiferencia al coronarse el espíritu en el saber absoluto. Sin embargo, la lógica de Kojève es perfectamente aceptable sobre esto: para él, al terminar la historia, y con ello la producción racional en la exposición del sistema de la ciencia, en la revelación de la verdad, de igual manera tendría por fuerza que finalizar también la filosofía, es decir, el proceso lineal y dialéctico. En definitiva, la clausura del pensamiento.

Por último, ante esta suposición de la huelga del devenir racional, dado que no se detuvo la producción filosófica y siguiendo el proceso dialéctico hegeliano, después del fin de la historia tendría por fuerza que iniciar una nueva empresa, otro recorrido, un nuevo surgimiento ideológico de la ciencia que, por supuesto no le convendría en lo absoluto al mismo Hegel para la culminación de su obra más importante que fue la *Fenomenología del espíritu*. Con todo, esta implicación, “por el momento”, hay que dejarla de lado: si bien es un tema importante sacado de la interpretación de Kojéve, no es el interés principal de este trabajo, como sí lo es, en parte, *el fin de la historia* y, más concretamente, *el fin del arte*.

## II. EL FIN DE LA HISTORIA COMO PREÁMBULO PARA EL FIN DEL ARTE

En lugar de someter los hechos a normas ideales, demuestra que también esas normas poseen un génesis y un contexto, en suma, que son única y exclusivamente hechos. (Finkielkraut, *La derrota del pensamiento*, 1987, p. 10).

Respecto de esta ideología —tema del cual se ha polemizado tanto sobre todo en la segunda mitad del siglo pasado— donde Hegel en toda su obra no se demora de manera específica, he tenido como principio para el propósito que aquí se sigue, analizar el problema del *fin del arte* mediante la misma lógica en que se aborda el del *fin de la historia*, en el entendido de que cualquier finalidad impuesta que se promueve en el recorrido del espíritu al momento en que es declarado su fin, sólo se concluye con el proceso discursivo con el que fue elaborada. Si bien el acaecimiento de la idea del fin de la historia en su momento fue un evento novedoso —interpretado por muchos, mal aceptado por otros— su génesis propició un modo distinto de cómo explicarla de diferente manera.

Un adversario y seguidor crítico de Hegel, a quien le atrajo de manera importante su sistema filosófico, fue Marx. Considerado *padre del socialismo científico*, del mismo siglo y contemporáneo suyo, quien se introdujo en su sistema poco después de su muerte en 1831, no compartió la misma idea conforme a la cual la historia estuviese del todo centrada en la evolución racional del espíritu. Lo que sí compartió fue la concepción de que el devenir de la naturaleza y la historia de los hombres se condicionan mutuamente. En este sentido, la crítica marxista apuntaba a una concepción errada de la historia acaecida en el pensamiento de Hegel, donde éste último sería rechazado en gran parte por pensadores del cierre del segundo milenio, quienes del mismo modo refutaron y estuvieron en desacuerdo en que la historia era algo que transcurre racionalmente, en dirección a un fin determinado.

En el texto *Filosofía, política y economía*, Marx profundiza en cómo la historia se forma a partir de la interrelación del hombre y la naturaleza. Si para Hegel, en el espíritu había un proceso de evolución consciente-racional en el devenir de la historia, para Marx las organizaciones sociales y políticas se forman mediante las actividades de producción. Es así como, en oposición al idealismo hegeliano, en el problema de la lógica de la historia, estas palabras son esenciales:

El supuesto contrario sólo resulta posible al precio de dar por preexistente un espíritu aparte, extraño al de los individuos verdaderos, materialmente condicionados. Cuando la expresión consciente de las circunstancias reales de estos individuos es ilusoria, cuando en sus representaciones invierten la realidad, dichos individuos no hacen, de todos modos, otra cosa que dar cuerpo a una consecuencia de su limitado modo material de actividad y de las limitadas relaciones sociales que de él se desprenden. (Marx, *Textos de filosofía, política y economía*, 2012, pp. 19-20).

En otras palabras, siguiendo a Marx, el espíritu estaba condicionado de tal manera que, todo cuanto se generaba de su existir se vinculaba a la actividad evolutiva y al tráfico material; la idea más clara en la que se edificaba la historia fue precisamente el vínculo estrecho entre hombre y naturaleza. Contrario a la dialéctica de Hegel donde la verdad de lo real se encontraba en el devenir último del hombre, en su recorrido hacia la autoconsciencia, en el cumplimiento ideológico de los cometidos; esta otra dialéctica materialista apuntaba hacia una historia de la manipulación, de la transformación de los medios naturales que formaba la consciencia y la historia del hombre. Aquí no hay una historia de la filosofía devenida de la razón progresiva y evolutiva del espíritu. La fuerza laboral y estética del hombre que transforma al mundo fue el lenguaje más expresivo y real del cual se formaba como Estado y como sociedad. En suma, la historia misma en el modo más puro de sobrevivir y crear.

En Marx, pues, son evidentes los procesos empíricos del hombre *realmente activo* a través de su proceso vital donde se exponía la evolución de los registros históricos. Desde esta perspectiva, la consciencia ideológica no determinaba la existencia del hombre en todas sus formas posibles de Ser. La vida que se condiciona mutuamente con la naturaleza, con la materialidad y sus procesos de transformación, determinaban la consciencia y la historia. En sus palabras:

Este enfoque no carece de todo supuesto previo. Parte de las premisas reales, y no las pierde un momento de vista. Sus supuestos previos son los hombres, pero no clausurados y reducidos físicamente a sí mismos de acuerdo con tal o cual fantasía, sino en su proceso evolutivo real, empíricamente aprehensible y bajo determinadas condiciones. (Marx, *Textos de filosofía, política y economía*, 2012, p. 21).

Hasta este punto el acercamiento de la dialéctica materialista de Marx y la ideología racional de Hegel abren el camino para formar una idea respecto del enfoque asumido por el siguiente pensador: el politólogo estadounidense Francis Fukuyama, quien formuló una concepción del problema del fin de la historia en cierto sentido distinta, pero apegada a las ideologías hegelianas. Este autor asume una actitud hasta cierto punto marxista, enfocada principalmente a cuestiones políticas, económicas y de índole liberal o mercantilista. Su análisis no ha merecido del todo la atención hacia los procesos de la perfección absoluta de la razón en el espíritu del hombre, como sí lo fue el caso de Hegel en su momento. Es así como, a la concepción del *fin de la historia* en Hegel le ha dedicado poco tiempo; su ensayo, *El fin de la historia y el último hombre*, publicado en la revista *The National Interest* en (1988), es muestra de ello; nada más que unos cuantos párrafos hacen mención del filósofo alemán. Un intento de explicar lo que aconteció en los últimos tiempos; no en los actuales y mucho menos en los de Hegel, sino en los que le tocaron vivir al cierre del siglo pasado. Son palabras de Fukuyama:

Lo que podríamos estar presenciando 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 de la humanidad y la universalización de la democracia liberal occidental como la forma final de gobierno humano. ([https://www.cepchile.cl/wp-content/uploads/2022/11/rev37\\_fukuyama](https://www.cepchile.cl/wp-content/uploads/2022/11/rev37_fukuyama), p. 6)

En cierto sentido adopta los ideales de Hegel y los promueve en sus terrenos de investigación. Recordemos que para el filósofo alemán, al concluir la historia con el proceso de perfeccionamiento de la razón (autoconciencia o saber absoluto), formas concretas de organización social y del Estado, sociedades democráticas igualitarias a nivel global... tendrían que posicionarse. En tanto Fukuyama asumía que la culminación de la historia fue el punto que ultimó las ideologías en toda la humanidad. ¿Qué cabe suponer, entonces? ¿Acaso Fukuyama nos ha ofrecido su propio fin de la historia reflejado en el fin de las metas, de los objetivos, en el cual se tiene que aceptar la *universalización*

*democrática* liberal de occidente como prototipo de gobierno para todas las sociedades?  
¡Que lamentable sería si hubiese sido de esa manera!

Desde esta lógica, al tener un Estado *homogéneo universal* mediante el ejercicio consciente se pretendía abolir los conflictos que entorpecían la formación de sociedades más igualitarias. Contradicciones como la *búsqueda del reconocimiento* entre unos y otros (amo y esclavo), el dominio y la transformación del mundo natural... En definitiva, luchar por el reconocimiento global de los derechos del poder, ejercido entre el proletariado y el capitalista. Precisamente las pretensiones apuntaban a un mejoramiento social universal que pudo haberse concluido nada más que de manera ideológica. Sin embargo, ante la realidad actual, no sólo la de Fukuyama, sino también de la nuestra, es de suponer que los resultados no fueron lo esperado ni con Hegel y mucho menos con este autor. No obstante, lo cierto es que la dialéctica materialista de Marx, para el análisis de nuestro tiempo, sería una teoría más acertada. Y es que el capitalismo, el mundo exageradamente estetizado y poblado de artefactos en su mayoría innecesarios, prácticas con las que el mecanismo del mundo se desenvuelve, son formas con las que se crea la nueva historia, adjudicando, con ello, una identidad a las generaciones del futuro.

Si bien gradualmente las sociedades cambian constantemente, la evolución racional esperada y el mejoramiento a nivel global no han conseguido concretarse del todo; la masificación informativa y el capitalismo excesivo en los últimos tiempos son un freno para el cumplimiento de estos objetivos. Incluso hay que recordar que para Kojéve, contrario de lo que se esperaba al finalizar la historia, siguiendo el análisis de la *Fenomenología del espíritu* de Hegel, el resultado del mismo modo se vería cristalizado en el *fin de la filosofía*. Con esto, el futuro después del *fin de la historia* descansaría en la condena de lo irracional. Al igual como se supuso al tiempo de Fukuyama, no habría más historia y mucho menos contemplar su acaecimiento. Así lo reafirma el politólogo respecto de la conjetura de Kojéve:

Pero 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: lo que queda es principalmente actividad económica. Y, efectivamente, la vida de Kojéve fue consecuente con sus enseñanzas. Estimando que ya no había trabajo para los filósofos,

puesto que Hegel (correctamente entendido) había alcanzado el conocimiento. ([https://www.cepchile.cl/wp-content/uploads/2022/11/rev37\\_fukuyama](https://www.cepchile.cl/wp-content/uploads/2022/11/rev37_fukuyama), p. 9).

Aunque con la lucha generada del recorrido del espíritu se mantenía la ilusión de llegar a lo establecido, en ningún momento fue así; las ideas quedaron en meras pretensiones, herramientas ideológicas para ser analizadas como se está haciendo ahora en este trabajo y todos los que han devenido después del supuesto de Hegel. Sin más, la conjetura final del ensayo de Fukuyama apuntaría al remplazo por el *cálculo económico*, la problemática del medio ambiente y la *demanda* cada vez más acelerada del consumismo. En definitiva, el capitalismo total.

Es así como, a pesar de que Hegel, Kojève, Fukuyama y Danto postularon, aceptaron y debatieron la realidad de la idea de un fin de la historia, del arte y demás ideologías, fueron pocos los que confabularon con tal supuesto. En este sentido, el filósofo pesimista, de origen rumano, Emil Cioran, a diferencia de los dos alemanes, Hegel y Marx, también perteneció, como Francis Fukuyama, al siglo pasado (XX). Para él, la concepción de la historia estuvo muy alejada de las perspectivas hegelianas y marxistas; la concibió como un total desequilibrio ininterrumpido, un apresuramiento donde ya nada deviene. Su filosofía pesimista situaría al fin de la historia en otro contexto distinto: en el presagio literal del fin. De acontecer en realidad —según su vaticinio— éste tendría que ser el de la humanidad y, con ello, todos sus logros históricos. Un fin total; sólo sería cuestión de tiempo para, según este autor, que esta predicción se cumpla de alguna u otra manera.

Este crítico de la idea del fin de la historia, en repetidas ocasiones asumía que lo que acontece en su devenir era simplemente una advertencia hacia una conclusión final. Una lógica totalmente distinta donde la historia formaba al hombre, pero también lo destruía. El siguiente párrafo muestra la forma en la que se expresa al respecto:

El hombre hace la historia; a su vez, la historia lo deshace a él. Él es su autor y su objeto, su agente y su víctima. Hasta hoy, pensaba que la dominaba, pero ahora sabe que se le escapa, que se expande en lo insoluble y lo intolerable: una epopeya demente, cuyo desenlace no implica ninguna idea de finalidad. ¿Cómo asignarle una meta? Si tuviese una, sólo la alcanzaría tras haber llegado a su término. (Cioran, *La tentación de existir*, 1979, p. 24).

Y no sólo eso: en su opinión no hay una meta asignable a la historia al igual que tampoco tiene un sentido, como sí lo tenía para Hegel. De haberlo, tendría que situarse en lo trágico. No había acontecer más eficiente que el que aguardaba en sus ruinas. En tanto, la historia, que para Hegel devenía del ser cada vez más perfecto racionalmente hablando, en esta otra postura del rumano, la obra histórica estuvo situada en una visión totalmente independiente del hombre donde es gestado, devorado y en algún momento aplastado por ella. Hasta cierto punto, si en Hegel se puede apreciar un espíritu antropomorfizado por sus cualidades de dominio, poder, de hacerse de una razón, identidad y una historia propia, en Cioran el hombre histórico hegeliano es totalmente menospreciado. En cierto sentido se puede estar de acuerdo con el rumano: parece lógico, en primera instancia, que el hombre de hoy no sea el articulador de la historia. Se nace en una sociedad hecha y condicionada bajo sus leyes, reglamentos éticos, morales, políticos y religiosos que forman y proporcionan identidad a cada individuo en donde sólo es posible el acto de manipular lo que hay, y crear otras cosas con la certeza de que la historia se sigue edificando para luego morir sin que se tenga deuda alguna con ella.

Esta idea pesimista de la historia ha tenido como resultado una visión negativa del espíritu (del hombre). Lo que ha dicho Cioran es que, después de tanto progreso, el mundo humano ha perdido el protagonismo que le dio la razón y la libertad. El trabajo arduo en su totalidad para darle forma a la filosofía de la historia, a fuerza de volverse transparente para sí misma o, en palabras de Hegel, hacerse cada vez más a la razón después de tanta claridad y lucidez, de llegar a la meta final del saber absoluto, ya no podrá emprender y tampoco crear absolutamente nada más. Un eminente vacío que desembocaría en el sufrimiento, un *deseccamiento* a falta de claridad por *aniquilación* de inconsciencia. Y es que, el pesimismo de Cioran ha encontrado la clave para interpretar la supuesta farsa del fin de la historia de Hegel, por lo menos es lo que nos hace pensar. Al igual que Kojéve, esta postura supone el fin de la evolución no sólo histórica sino también racional.

¿Dónde podrá seguir encontrando la energía necesaria para perseverar en una obra que exija un mínimo de frescura y de obnubilación? Si por ventura a veces se equivoca sobre sí mismo, ya no se equivoca en absoluto sobre la aventura humana. ¡Qué necesidad la de sostener que sólo está empezando! En realidad, como un despojo casi sobrenatural, se encamina hacia una condición límite: un sabio roído por la sabiduría... (Cioran, *La tentación de existir*, 1979, p. 27).

En consecuencia, y partiendo del supuesto después de terminar la historia por Hegel, estando varada en una disminución de progreso, idea de la que Cioran “pudo” estar perfectamente de acuerdo con la interpretación de Kojéve al suponer que, al terminar la historia, la filosofía de igual manera había llegado a su fin; al espíritu posthistórico no le quedaba mucho por hacer, ni cómo ni con qué. No habría nada más después de haber llegado al punto culminante de la perfección que Hegel postulara en la *Fenomenología*. Incluso la lógica de Cioran, en oposición a la de Hegel y en sintonía con la de Fukuyama, apuntaba a la anulación ideológica total de la historia. Para él, lo que importaba entonces no era ahondar en las ruinas del pasado, en sus procesos articulares o de formación. Tanto así que, al igual que el devenir, no tenía ningún sentido pretender encontrar la verdad en su incertidumbre porque no la había. Al respecto, esto es lo que dice el pensador rumano:

Producir es accesorio; lo que importa es ahondar en uno mismo, ser uno mismo de manera total, sin rebajarse a ninguna forma de expresión. El haber construido catedrales es signo del mismo error que ha llevado a librar grandes batallas. Más habría valido tratar de vivir en profundidad que atravesar los siglos en busca de un fracaso. (Cioran, *La tentación de existir*, 1979, p. 28).

Sus palabras, si no se interpretan mal, refieren que todo el trabajo histórico en busca de la verdad, de una respuesta hacia la interrogante sobre el sentido de la historia, a excepción de los momentos culminantes en la cima de Occidente, terminaron en nada más que esbozos inútiles... en un muladar y acumulamiento histórico.

Con todo, el fin de las ideologías y pretensiones que se han desplegado del interés del espíritu —del mundo de la razón hacia la historia que se crea a cada momento— uno de sus principios esenciales es su resguardo. El hecho de que cualquier acontecimiento registrado puede ser utilizado como herramienta en cualquier momento que así se requiera, es muestra de que el espíritu no permanece en ningún momento estático, conforme con lo que produce. No pertenece a un sólo tiempo sino a todos los tiempos y en constante alteridad. Mediante su análisis permite conocer los procesos evolutivos y mejorarlos o, en su defecto, dejarlos en libertad, como sucede en el tiempo presente donde no hay una dirección clara para seguir. La exposición de la *historia de la filosofía* de Hegel es muestra de cómo el espíritu evoluciona paulatinamente hasta llegar a un grado de perfección, y de esa manera concluir con un ciclo como el que fue considerado por él mismo como el fin

último de la historia. Sin embargo, otra realidad cambió por completo las expectativas del progreso histórico en la era de las tecnologías: la *voluntad* del mundo —categoría que asumirá un papel importante en el desarrollo de los siguientes capítulos— es muestra de que el espíritu no se rige de manera libre en el curso del tiempo. Parece que el fin de las ideologías y de los grandes relatos es suplantado por la inestabilidad de la voluntad que actúa sin el consentimiento racional del hombre, la exageración y la fugacidad de los acontecimientos.

Otra de sus finalidades como progenitores de la historia, es trascender en el tiempo como lo hace el genio del arte al concluir su obra. Admirar su belleza estética es parte del legado, pero en absoluto se puede asumir como algo verdadero. Cuando se estudian todas sus formas, sus procesos de articulación y composición como lo hizo Hegel, es decir, la totalidad, cuando atrapa la atención del espectador, entonces ocurre el hecho estético y se cumple el cometido: perdurar en el tiempo y aceptar como lo más próximo a lo real que se despliega del genio del hombre.

Del mismo modo, aspirar a la trascendencia y ser recordado evoca la inmortalidad temporal. Platón, Heráclito y Parménides son claros ejemplos de ello; después de más de dos milenios siguen promoviendo la idea de la duda, la crítica al prejuicio de encontrar una verdad absoluta y un sentido que cada día es totalmente mutable. Han asaltado el sueño y perturbado la tranquilidad del hombre con la polémica de la existencia, de la muerte, del alma, el tiempo, Dios, el origen y el devenir de nuestro mundo. Incitaron al encuentro de la llave correcta para abrir la puerta de la razón y descifrar la supuesta verdad de lo real: una total suposición.

¡Cómo olvidarlo! Una de las intenciones que más han convencido es la invención de las ideologías; imponer metas o cometidos al curso de la existencia del espíritu, y pensar en un mundo con sociedades perfectas, evolutivas racionalmente, cuando el progreso en ningún momento es un indicativo de perfección racional. Pretender encontrar la verdad de lo real cuando en vano sabemos que no sólo hay una sino infinidad de ellas; a encontrar un sentido cuando quizá la obra monumental de la naturaleza ha sido la casualidad... un extravío inconsciente del espíritu en el mundo.

Hasta cierto punto la tendencia al pasado histórico es del mismo modo 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 surge la necesidad de irrumpir en las tumbas de los cementerios ideológicos; desenterrar a los muertos y seguir sus indicaciones. Una arqueología de la muerte. Hay la conformidad de experimentar sus dudas y apropiarse de ellas. Lo cierto es que deberían ser otras, pero no es fácil desprenderse de los temores que les acecharon en su momento. Las generaciones futuras hasta las de hoy siguen heredando sus fantasías: la neurosis del sentimiento de Ser, de la conciencia, la memoria y el deseo del pensamiento. Pero la mayor y más desagradable herencia de Occidente es pensar y morir como ellos, cuando todas las realidades, todas las vidas y todas las muertes que se experimentan en cada sociedad son completamente distintas, y el alivio de la existencia no tendría que ser otro más que el deseo de vivir sin el perjudicial anhelo de la trascendencia hacia otra supuesta realidad mejor que esta.

Así pues, tender al impulso acumulativo de la historia como a las herencias de Occidente, es de igual manera saturar el *muladar histórico* como lo hicieron las tendencias del arte después de llegar a su fin desde el siglo pasado. No se está dejando espacio libre ni lugar dónde tirar la metafísica de Platón y Aristóteles, las ideologías del saber absoluto, del acaecimiento de la historia de Hegel, la dialéctica materialista de Marx, las propuestas del fin del arte del siglo XX o el paraíso fantástico prometido por Dios. Llegará el momento, como el indigente bajo el confort de vivir y pernoctar entre basuras, en el muladar de la historia al no haber otra cosa, se tenga que experimentar la holgura de la verdad en sí de lo real. En síntesis, los dos capítulos anteriores tuvieron como objetivo plantear la trama de la voluntad en el ideal del fin de la historia para concluir con el problema del fin del arte, el cual será expuesto en lo que resta de este trabajo.

### III. MOMENTOS DEL ARTE: GÉNESIS Y RECORRIDO EN EL ARTÍFICE DEL JUEGO ESTÉTICO

La definición de las obras de arte por el espíritu es hermana de la definición de las obras de arte como fenómenos, como algo que aparece, no como una aparición ciega. (Adorno, *Teoría estética*, 1970, p. 157).

Ante la desavenencia ideológica impuesta a la historia y el supuesto de su acaecimiento, este apartado es propicio para indagar acerca de la naturaleza del arte, tal y como lo he hecho en el capítulo anterior con las producciones históricas del espíritu. La inspección en el artífice del arte como creador y su forma de ejercer en la transitoriedad de la obra misma, al mostrar sus etapas de principio, luego de progreso y llegar a la cumbre de madurez, se promueve un cambio, un objetivo distinto en el ideal del filósofo, provocando su finalidad que puede aceptarse sin ninguna duda como la idea del *fin del arte y la historia* impuesto por Hegel y Danto. Hecho que concluye parte de su desarrollo y no es asumido de manera concisa sino consciente hasta el tiempo en el que el alemán, en el escenario ideológico del arte, modifica radicalmente el concepto, vaticinando un letargo temporal próximo a una muerte prematura. El objetivo es acercarse al recorrido del arte, evidenciando parte de sus momentos en la historia, con la intención de mostrar que sus etapas de principio y fin no son algo nuevo en el itinerario del hombre, pero sí necesarios para formarse a cada momento de su recorrido.

Desde luego el arte ha tenido sus momentos de protagonismo, en unos más destacados que en otros, todos sujetos a la condena de la voluntad y la progresión del tiempo. El de ahora, por ejemplo, medianamente destaca en el escenario del mundo cada vez más estetizado, progresivamente inmerso en el mercado mediante la práctica informativa; extraviado en el aburrimiento de los objetos. En ocasiones como en este caso, acudir al pasado para resolver un problema es del todo viable para el propósito que sigue este capítulo: acentuar el fin de los momentos del arte. Como en la gran mayoría de los enigmas que hay que resolver en el existencial del hombre, recurrir a la grandeza de

Platón no sólo es costumbre sino conveniente para acercarse a lo más próximo que puede tomarse como legítimo. Desafortunadamente, no hay en su obra un sistema estético establecido como sí hay una metafísica sistemática. El concepto de “Arte” no se promueve hasta mucho tiempo después de su época, y lo más cercano que se tiene en relación hasta ese momento es la idea de *belleza* íntimamente ligada al *bien* y lo *verdadero*. Platón no establece un discurso específico y detallado en sus Diálogos sobre el arte o la estética, como tampoco lo hace Hegel en relación a los temas del fin del arte y la historia. En los dos casos, y en muchos otros, no son ellos quienes advierten en su sistema lo que no quisieron o pudieron decir en vida.

Platón aboga en sus anotaciones, todas ellas dispersas respecto de la aspiración hacia la idea de lo bello (el arquetipo) de donde todas las cosas son sólo copia de la idea principal. Si hay que explicar el funcionamiento de estas tres categorías (*la belleza, el bien y lo verdadero*) para determinar su estética, la relación que existe entre sí, es sólo parte. Sin embargo, toda su metafísica —el mundo ideal y arquetípico— sería una y la más importante. En el mismo escenario platónico, Pitágoras aporta la idea del *cosmos*: bajo la influencia de éste, Platón dialoga sobre el *orden cósmico* donde todo está legislado por un alma divina y en la que confluyen todas las cosas de la perfecta manera en que lo hacen. Son palabras expresadas por Raymond Bayer en su *Historia de la estética*:

Todas las cosas constituyen una sinfonía, una música; el universo entero “el mundo músico”, es una invitación a la armonía, y debemos ajustarnos al ritmo que es la ley del universo: “La armonía es la unidad de la pluralidad y el acorde de lo discordante.” (Bayer, *Historia de la estética*, 1965, p. 30).

Ya en sí, el panorama celeste como es descrito por Pitágoras en palabras de Platón, es sumamente bello; su confluencia en la eufonía del alma cósmica es el complemento perfecto de la idea que matiza la belleza en todas sus formas de operar. Pese a todo, en Platón sólo se puede aproximar a la idea del arte mediante los fundamentos de belleza y su relación con las otras categorías expuestas en algunos de sus diálogos. Como en todo proceso, al cambio constante le precede el fin y un nuevo principio. Aristóteles, *más amigo de la verdad* que de su maestro Platón, terminaría con el mundo metafísico; con la idea de que más allá de lo que se percibe a través de los sentidos y la experiencia obtenida por ellos hay el arquetipo de donde todo es modelado. El fin ideal era suplantado por la experiencia empírica del mundo tangible. Del mismo modo, en el escenario del arte, más allá de las

ideas, la naturaleza se desempeñaba como modelo donde el hombre, a partir de la praxis de la imitación, se acentuaba en todas las formas de posibilidad.

En el mismo contexto aristotélico, la constitución del actuar del hombre parte del proceso natural como lo que deviene de él y todos sus actos de manifestación hacia lo exterior del medio que le rodea y le forma; pero el protagonismo de la voluntad del mundo se sirve de su estadía temporal para hacer y decir lo que ella no puede de manera directa. Lo dota de cualidades como el ingenio, el vicio, el trabajo, la mimesis, el recreo (el arte), así como las representaciones y manifestaciones expuestas e interpretadas en el acontecer político, religioso, artístico, mítico, etc. Ejemplos: *La batalla de Maratón, Salamina, Termópilas, con los 300 espartanos de Leónidas*. Las tragedias de Esquilo: *Los siete contra Tebas, Agamenón, Prometeo encadenado...* constituyen el momento esencial de la voluntad de lo real. El politeísmo griego, a través del hombre, se personaliza y protagoniza el papel del artista del mundo. Es decir, la *voluntad* bajo el disfraz del Prometeo que burla las leyes divinas; un dios burlando sus propios mandatos: la voluntad presa de su propia trama.

Consumado en la “libertad” que posee ya la facultad de la razón, de crear y recrear mediante el acto y la palabra que expone a través de cualquier medio divulgativo, la imitación no muestra un imperativo específico, tampoco hay un equilibrio de perfección; se podía imitar mejorando la calidad de la representación o, al contrario, degradándola: imprimiendo incluso un rasgo de semejanza en el arquetipo, igualando o modificando para mejorarlo. En suma, no se trataba de lo que era en sí, sino todas sus posibilidades distintas a las del arquetipo originario. Según Aristóteles:

Pues también en la danza y en la música de flautas y en la de cítara pueden producirse estas desemejanzas, 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 *Dilíada*, peores. Y lo mismo sucede con los ditirambos y con los nomos; pues uno podría hacer la imitación del mismo modo que Timoteo y Filóxeno compusieron sus *Cíclopes*. (Aristóteles, *Metafísica*, 2011, p. 396).

A pesar de todo, Aristóteles, al superar ciertas ideas de su maestro Platón, también es presa del cambio constante, de la inestabilidad de los procesos artísticos como así lo fue en otros aspectos. Su fundamento sobre el arte en base al acto de la copia como muchos

otros, fue superado e igualmente desprendido y cambiado de la nueva esencia del arte. Para los críticos del siglo del idealismo alemán y más adelante en la posmodernidad, la mimesis se volvió el acto más engañoso y falso en la composición del genio, al grado de llegar a negarle importancia alguna en la estructura de la obra. Como ya se indicó en la introducción, *posmoderno* es un término estilístico que se usa para diferenciar del tipo de arte de una época a otra. Solo identifica un sector del arte contemporáneo y se reconoce por determinadas características de otros movimientos o corrientes. Este mismo término sería suplantado por el de *posthistórico*, utilizado por Danto para referir lo que paso en el arte después del fin del arte a mediados del siglo XX.

Más tarde, el sistema estético de Kant es muestra de que la voluntad del arte no encuentra, ni quiere hacerlo, un lugar estático y una definición en el mundo. A partir de él, el argumento discursivo adquiere más poder para idealizar al genio del arte y determinar la forma en que el artista —animado por el deseo— lo hace presente en cada una de sus manifestaciones, momento del que más adelante Schopenhauer y Hegel se apropian con determinación para exponer otro enfoque radical al impulso voluntario del arte.

Siguiendo a Kant, el arte se torna reflexivo y devenido de la “libertad”; acto de la razón (intelecto) determinado por las condiciones del hombre en autonomía propia de la voluntad. Lógica de la disyunción entre estas dos categorías que muestran que Kant es el único que ha podido hacer frente al impulso de la voluntad del arte separándose de ella. Bajo la sospecha de no haber nada determinado, una regla que delimite un lugar o tiempo específico para que mediante la mano del genio aparezca lo inesperado. El concepto de “genio”, como es planteado por este y otros especialistas, es una descripción construida y conceptualizada de la circunstancia en la que el artífice es presa del impulso voluntario del arte y en ningún momento se puede afirmar que es algo determinado y objetivo. Una forma de clasificar un estado, un momento especial que trasciende la realidad del artista distinto en todas sus formas de manifestarse.

En otro momento, la *voluntad* en Schopenhauer se apodera de la época para situar al arte de una forma o de otra, pero ésta nunca vuelve a ser lo que fue ni sabe lo que será. La *voluntad* del arte como impulso actúa sin descanso, sin objetivo alguno, pero sí con un

propósito: perdurar en el tiempo tras el estímulo de la mano del hombre en su modo más eficaz de existir: simplemente ser sin saber ni cómo ni para qué lo hace. Quizá Schopenhauer no termina con el proceso artístico kantiano, pero sí tiene continuidad en las formas en las que el talento aparece del mismo modo de una manera autónoma de la voluntad. Con todo, esta categoría de “Voluntad” se presenta con más peso en el proceso creativo del genio.

Hegel, por otra parte, pondrá al concepto artístico en su momento de muerte: en su final. Pero no es él quien está detrás de la propuesta del discurso que termina con la idea del arte: la *voluntad*, como he mencionado, en la perspectiva de Hegel se muestra hostil y pretenciosa. Se personaliza en la figura del alemán para decir o hacer lo que directamente le es imposible. El hombre en todas las épocas está sujeto a la manipulación del deseo que no es él mismo. Ni la voluntad es siempre la misma y sólo puede ser abatida por la razón al separarse de ella. El arte (la voluntad del mundo del arte) tras la trampa ideológica de Hegel querrá algo distinto: al no obtener una definición objetiva, utiliza a éste como un medio para el propósito que debe de tener al producirse: saber histórica y *filosóficamente lo que es*, aunque en el siglo XX eso no sirva de mucho. Mediante el discurso poético y el impulso ciego de la voluntad del arte, el espíritu remueve a cada momento sus escombros para atribuirles una ideología nueva, sujeta a las mismas condiciones de ser en algún momento algo, y dejar de serlo en otro.

Entonces, pensar en la naturaleza del arte es pensar en la *voluntad* (en el impulso y el deseo de permanecer) en el tiempo y en la historia, en su vida y muerte, en su “*transitoriedad*”; en una mera aproximación de sus momentos estelares. En su estado mutable, su recorrido muestra 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. Es decir, sus modos de ser no concluyen un estado definitivo; su universo cambiante se expande, se acelera, muere y renace a cada momento. Por tanto, acercarse el concepto del arte es aproximarse a su estado más real y verdadero (a su muerte), a su devenir incierto y desconocido, a todas las formas posibles de articulación; a su estar haciéndose

continuamente algo completamente desconocido: al progreso del hombre como intérprete de la voluntad del arte.

Es también pensar en el mundo del espíritu como un cementerio de acontecimientos a los que está sometido. *“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”*. (Taine, *Filosofía del arte*, 1994, p. 6). Con esto, no sólo se puede pensar en un fin del arte en Hegel y en Danto, sino en todas sus etapas de acaecimiento. En cada momento que florece tanto la historia y el arte deviene su proceso de marchitación, de cambio o, en ocasiones solamente se pierde en el vacío del tiempo, en la exageración desmedida del muladar de productos estéticos que se producen a diario. Como en todas las corrientes anteriores enfocadas al estudio de la estética desde la época clásica en Occidente, o en la historia misma, por supuesto hay un principio y un fin del arte, de la historia, de un sistema, de un pensamiento, de una etapa que concluye y se detiene al transcurso de su recorrido. El tiempo es sin duda voluntad imparabile: 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 donde el artífice no actúa en autonomía propia; es el impulso ciego de la voluntad como la mano de Dios que mueve y determina lo que será.

De cualquier modo, cuando hablamos del arte, de su acaecimiento o de sus etapas de evolución, no sólo se alude al resultado del producto (a la obra material o inmaterial, en este último caso: la poesía y la música), sino que hay que tener en cuenta el hecho conforme al cual su indicativo es el individuo y el medio en que se desarrolla. Todo se encuentra inmerso en el juego del fin, de la vida y de la muerte; el fin del arte es apenas un pequeño supuesto. 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, las especies, muere el tiempo, el pasado, las ideas y por supuesto la verdad y la realidad que se crea. Todo es muerte y resurge apenas lo necesario de sus cenizas. Y es que, con ello se asume que el genio no es el mismo en cada época de la historia del arte, como tampoco lo es la voluntad que le mueve y determina.

En este sentido, el arte de Miguel Ángel, Tiziano y Rafael se distingue del de Rembrandt, Rubens, Vermeer, y así... Cada manifestación artística vive en su singularidad, hasta las de nuestro tiempo, donde por supuesto no se detiene la fluctuación productiva. Sin embargo, parece que no es necesario el acto puro del *genio* creativo. Cualquier cosa es aceptable como artística sin considerar indicativo alguno de distinción. En fin, acontecimientos como la idea del fin del mundo del siglo XX, la pandemia global que paralizó toda actividad en nuestro siglo, el fin del arte y todo el conocimiento acumulado en el almacén del olvido histórico —la biblioteca del mundo— son prueba de que estamos expuestos a una constante de acaecimientos, finalidades y muerte de toda índole.

Con todo, parecía que la degradación de la calidad después del supuesto del fin del arte se identificaba sólo en su composición: no fue, ni es así. Lo memorable del espíritu como articulador es en parte la fuente, el núcleo y el origen del problema. Se pudiera pensar que la voluntad del arte tiene algo que ver, lo cierto es que sólo actúa con la libertad de perdurar en el tiempo histórico sin importar para qué. Así como la obra y todo lo que produce, al espíritu también le antecede otro proceso de formación. Como parte de una sociedad, cada integrante se forma de acuerdo a sus estados temporales, culturales, políticos, religiosos y sociales. Lo que crea también se gasta y se degrada para luego perder su valor. Primero consisten sus etapas de alumbramiento, luego se debilita y queda a expensas del olvido o el extravío en el tiempo para luego desaparecer. En el mejor de los casos, estar sujeto a la espera de alguien que desoculte de entre sus cenizas lo que no pudo ser develado para reutilizarse nuevamente.

Por añadidura, a la degradación memorable le preceden etapas estériles o de vacío, como en la religión cristiana, por ejemplo: pasados más de dos milenios no se ha suplantado la idea de Dios, del anhelo de una realidad trascendente que se encuentra en otro plano distinto al de ésta. En el caso de la era actual, en la que priva la impropiedad de ingenio del artista a causa de la velocidad con que se despliega la marcha imparable de la técnica, la información y los medios digitales, es claro que no se detiene el tiempo ni los acontecimientos: la historia, como el arte, en dichos momentos tiende a retornar a su principio, se paraliza en la multitud de los sucesos, *se reinventa y colapsa*...se modifica una y otra vez a sí misma. Otro ejemplo es la angustia del fin del arte del siglo XX, arrojada

al devenir evolutivo donde todo está sujeto a la eventualidad del azar, al aburrimiento artístico, al cansancio y al sin-sentido de la exageración productiva. Al respecto, Baudrillard precisa de manera concreta sobre lo que sucede en los procesos históricos actuales:

Cada movimiento aparente de la historia nos acerca imperceptiblemente a su punto antipódico, e incluso a su punto inicial. Es el fin de la linealidad. En esta perspectiva el futuro ya no existe. Pero si ya no hay futuro, tampoco hay fin. *Por lo tanto, ni siquiera se trata del fin de la historia.* (Baudrillard, *La ilusión del fin*, 1993, p. 24).

Vemos pues que todo está sujeto a la posibilidad de ser en un tiempo específico, para luego en otro, llegando a la cumbre de su despliegue, dejar de ser (perderse) en la multitud del acontecer eventual. Es así que la cita anterior refiere algo de gran importancia: ante el supuesto del fin de la historia, en el arte deviene de igual forma el fin lineal, el fin del proceso evolutivo y dialectico. El momento que termina con una idea impuesta para después suplantarse por otra.

En definitiva, lo que envuelve esta aproximación a los momentos del arte es su constante mutabilidad. Al situarse en un ambiente de posibilidad, su consecuencia sugiere siempre algo distinto; no se identifica por ser algo estático y definido; está en constante cambio a cada momento. Por tanto, no se puede dar una definición exacta de lo que puede ser el “arte”, pero sí aproximarse a su *forma de operar en su transitoriedad*. Capítulo que precede a la conclusión de este. El ser totalmente cambiante limita a un juicio carente por completo de certeza. Lo más próximo a la verdad en sí del arte es que “se está haciendo y rehaciendo a cada momento”. Su estado temporal converge entre lo posible y lo gastado de sí; al momento en el que la obra se clasifica y es exhibida, inmediatamente después, la posibilidad revierte su ser algo.

Por otro lado, no pertenece a un tiempo, lugar o espacio específico: pertenece a todos los tiempos, lugares y espacios donde se hace y rehace el espíritu, es decir, el hombre. No es endémico de una sociedad determinada, pueblo, estado, país, estatus social, político o religioso. Si bien, a cada individuo en su ser potencial le es propia la posibilidad como hacedor del arte, no a cualquiera les es otorgada con “gracia” y facilidad de ser susceptible la manifestación del genio creador, del encuentro con lo desconocido. Es decir,

la voluntad, si bien está inmersa en *el mundo como representación*, en el arte actúa de manera específica y a modo conveniente sólo en el espíritu cuyo potencial está sujeto a la embriaguez, al embrujo onírico de sus encantos. Aunque hay un distintivo de la clasificación del concepto como tal, “arte”, su manifiesto es acompañado de la existencia del hombre al separarse del mundo natural. El rasgo más importante al que haya que remitirse es que, cualquier evento artístico es un acto “*reflexivo*”, por lo que de la naturaleza al ser imposible este manifiesto, es del mismo modo imposible que algo artístico devenga de ella.

## IV. QUÉ ES EL ARTE O LA VERDAD COMO FORMA DE OPERAR EN SU TRANSITORIEDAD

Construir el arte significa determinar su posición en el universo. La determinación de este lugar es su única explicación, de modo que tenemos que remontarnos a los primeros principios de la filosofía. (Schelling, *Filosofía del arte*, 2012, p. 25).

Pareciera que al ser examinada una de las etapas más difíciles del arte y con ello el supuesto de su finalización, no tenga mucho sentido analizar de la misma manera lo que pueda ser el arte dentro de la obra misma. No obstante, este examen en su particularidad esencial es de gran importancia: si las prácticas artísticas a lo largo de la historia cambian constantemente y su transitoriedad dista de una precisión objetiva de verdad, en su estado cambiante, la transferencia del artífice hacia la obra puede ser develada y exhibida como lo verdadero. Por tanto, la implicación ontológica de lo que es el arte, en un primer momento nos aproxima de manera inmediata a su origen; con ello, asumir su formación como estado de verdad es un indicativo de algo que es y que puede ser descrito mediante la imaginación, en su carácter meramente de “posibilidad”. De tal manera que, desde la mirada desconocida del espectador hacia la obra es posible objetivar su sentido de ente, asimilando que lo que hay en sí mismo puede ser develado y puesto a la luz por el hecho próximo a su origen, es decir, al genio del hombre como creador.

Desde el mismo escenario, el propósito es precisar en la condición que identifica al artefacto con lo verdaderamente artístico, es decir, el acto puro de transferencia que se genera entre el sujeto como artífice y el objeto que es creado. Tomando en cuenta que el acto de poetizar mediante el uso inagotable del lenguaje, la palabra y la metáfora, no se limita a un simple hecho impuesto como verdad o realidad en la obra, sino a una serie de posibilidades que —en el actual tiempo moderno— pueden ser una y todas las verdades puestas en operación en el mundo del arte.

En tanto, al buscar el origen de algo, eso que se busca está ya inmerso en la esencia de su origen. Recordar que la obra de arte como todo lo que genera el *espíritu*, entendido éste en el sentido hegeliano como el proceso de perfeccionamiento hacia la *autoconciencia* que se encuentra en constante progreso en el hombre; su sentido deviene del acto reflexivo. Es por tanto evidente que su procedencia le pertenezca a él como entidad conocida y no a algo distinto: como el claro ejemplo expuesto por Schopenhauer sobre la categoría de la *Voluntad* oculta tras la imagen aparente del mundo; cuyo carácter se desempeña de manera independiente en todos los escenarios, y lo que se puede decir de ella es sólo después de aproximarse a su revelación en los momentos de la historia por el hombre como su descifrador.

Para lo que sigue de este apartado, un acercamiento a las primeras manifestaciones artísticas de la historia; más específicamente, a la esencia estética del hombre como su articulador: a la idea más próxima sobre el origen de la verdad del arte. Siguiendo a Georges Bataille en su estudio sobre la cueva de *Lascaux*, a propósito del nacimiento del arte, es necesario asumir respecto de las representaciones encontradas en su interior, condiciones que distinguen y distancian enormemente a los creadores del juego estético y de la hostilidad del hombre primigenio. Según el análisis de este autor, al alumbramiento del *Homo Sapiens* en sus primeras muestras reflexivas —aludiendo específicamente a las ilustraciones figuradas en la citada cueva— resaltan acontecimientos decisivos que no sólo marcaron el curso del mundo como bien lo dice puntualmente; su conformación potencial precisaba un artífice de la existencia, de la manipulación: un constructor de fantasías retinárias y metafísicas; un poeta de la esencialidad de lo eterno, lo divino, de la verdad puesta en operación de sí mismo como creador.

La primera precisión resaltada por Bataille respecto del *homo faber* es su energía capaz de moldear y formar al mundo (el trabajo), origen del nacimiento de los utensilios: primeras herramientas vitales que hicieron posible interactuar con la hostilidad de lo natural y que deben ser concebidos como la raíz del desarrollo industrial y tecnológico que en su futuro cambiará por completo el estado primigenio del mundo, junto a todo lo que alberga y existe en su interior. En una segunda etapa acaece, según este filósofo, el nacimiento del

arte, o del juego, complemento del trabajo, de la incansable manipulación del estado natural y equilibrio de su existencia. Son sus palabras:

En primer lugar el arte es, y ante todo sigue siendo, un juego. Mientras que los utensilios encarnan el principio del trabajo. Determinar el sentido de Lascaux -esto es, la época de la que Lascaux es el mayor exponente-, es percibir el paso del mundo del trabajo al mundo del juego, que es al mismo tiempo el paso del Homo Faber al Homo Sapiens, o en otros términos, del bosquejo físico al ser completo. (Bataille, *Lascaux o El nacimiento del arte*, 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. En tanto, para Martin Heidegger, el origen significa su proceder y es lo que hace que una cosa sea como y lo que es. De tal manera que, ese proceder es la *esencia* que caracteriza la existencia del origen del artefacto como obra. Y más:

La pregunta sobre el origen de la obra de arte interroga por la fuente de su esencia. La obra surge según la representación habitual de la actividad del artista y por medio de ella. Pero, ¿cómo y dónde es el artista lo que es? Por medio de la obra; pues decir que una obra enaltece al maestro significa que la obra, ante todo, hace que un artista resalte como maestro del arte. El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno es sin el otro. (Heidegger, *Arte y poesía*, 1973, p. 35).

En esta otra perspectiva en la que Heidegger elabora de manera detallada la búsqueda de *la verdad del arte*, se asegura que, para poder encontrarla, es necesario localizar la obra real; real en un primer momento en su estado tangible, en su constitución material como un medio que utiliza el artista para manifestarse. En un segundo momento hay que desechar la materia mediante el ejercicio de la palabra, del lenguaje, del acto de poetizar como desocultación del ente para llegar a lo verdaderamente real, a lo que es el arte dentro de sí mismo. Formas como la composición arquitectónica de una estructura, una pintura, un mural, una escultura, etc., son claros ejemplos de ello. Entes puestos en operación de la verdad. Aproximaciones localizables en su composición. Según la estimación analítica predecible, el arte se encuentra desde luego en la materia, como el bronce, mármol, cantera y demás; medios por los cuales el artista trasfiere el acto o el sentido estético de crear. Por el otro lado está la *forma*, entendida en el sentido aristotélico, como *la esencia de las cosas*. Es decir, en el artefacto artístico la materia ya constituida que la hace ser lo que es, alejada por completo de lo que era en su estado desconocido. Por

último, la entidad material está sujeta y es susceptible de ser cualquier cosa en su determinación potencial.

Siguiendo esta argumentación discursiva, para abordar el problema de lo que es el arte dentro de sí mismo, tomaremos como ejemplo una obra en concreto: *El jardín de las delicias*, de Hieronymus Bosch. Señalamos, en principio, que en cuanto a lo que le correspondería como arte, es de igual modo identificable en el lienzo, madera, pigmentos... pero también, en sus personajes fantásticos, en el ejército de pájaros del río, en sus torres irreales, en el mismo autor oculto bajo la apariencia de un personaje indiferente a la composición artística. A saber, parte en su composición estética y parte en los elementos de cosa que la conforman. Nuevamente sirvámonos de la lógica de Heidegger, donde es claro respecto de la categoría de lo *cósico* o material:

El cuadro cuelga de la pared como un fusil de caza o un sombrero. Una pintura, por ejemplo, la de Van Gogh que representa un par de zapatos de campesino, vaga de una exposición a otra. Las obras son transportadas como el carbón del Ruhr o como los troncos del árbol de la Selva Negra. Los himnos de Hölderlin se empacaban durante la guerra en la mochila como los instrumentos de limpia. 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, *Arte y poesía*, 1973, p. 37).

Sin duda, cualquier obra puesta en operación destaca por su carácter material o de *cosa*, su composición artística y su representación. Pero no nos es suficiente conocer dichas características; son insuficientes para afirmar lo que hay dentro de sí mismas. En el proceso de crear, si bien se transfiere el talento a la obra y es reflejado en ella, dicho talento no puede ser nada más que un simple hacer o manipular de la materia; esa transferencia es el motivo principal al que hay que aludir en la búsqueda del arte en la obra de arte.

Lo esencial del origen —el genio del artífice— es posible llegar a conocerlo, por lo menos, en “parte” de lo que le caracteriza tanto como a la obra. Veamos cómo es esto posible. En efecto, 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, no hay imposibilidad alguna para que pueda ser explicado y expuesto a la luz mediante la ciencia de la razón y la palabra. No hay nada divino detrás de ello que impida llegar a lo *verdadero* en la obra de arte, como suponemos sí la hay en el

claro ejemplo kantiano respecto de lo en *sí* o *nouménico* de ciertos entes en los cuales el individuo no formó parte como creador: mismos que le es imposible penetrar más que por objetivaciones ajustadas a su propio condicionamiento. En otras palabras, se crea una realidad revelada por el hombre, desapropiándolo de su carácter de cosa para ser objeto del conocimiento.

¿En qué sentido es posible llegar a conocer lo esencial de la obra de arte o el arte dentro de sí mismo? Si estamos claros y de acuerdo, por lo menos en ciertos aspectos de los modos de manifestar del espíritu, utilizando la categoría del *dasein* en el sentido de Heidegger, tendríamos que, la vía más directa para conocer lo esencial del arte, entendido por este filósofo como lo relativo al ente en todas sus particularidades individuales, en su condición de fenómeno, al que hay que despojarle del velo que le oculta y develar su verdad, es penetrando los modos de *estar* del hombre en el arte bajo el papel de creador. Mediante este argumento se nos presenta la posibilidad de conocer lo que es, relativo al ser como entidad en su carácter de fenómeno que se muestra a través del acto estético, dos aspectos cuyo estado mantienen la misma correspondencia: el acto de crear del que se transfiere, como la obra concluida con esa transferencia. Por el contrario, de lo esencial de los otros entes del mundo, ajenos a las posibilidades de comprensión humanas, creados por algo desconocido en el caso de existir esa posibilidad, la facultad del artífice como de la obra, están sujetos a la construcción de la verdad en sí que les identifica como lo que son.

Siguiendo la misma idea en cuanto a la categoría kantiana de *la cosa en sí*, de los entes cuyo estado desconocido es difícil penetrar nada más que mediante el acto de nombrar, pongamos por ejemplo el mármol al estar el bloque integrado a la montaña, no nos es accesible al igual que la madera cuando está del mismo modo en el árbol, o cualquier otro ente que podamos referir. Ese carácter desconocido e impenetrable sólo deja de serlo al momento en el que es objetivado y alejado de su formación esencial primigenia por el espíritu del hombre, es decir, descrito mediante una explicación propia de sí mismo que lo exhibe como algo conocido. En este sentido, *desobjetivar* no quiere decir otra cosa que desapropiar al objeto del estado natural desconocido en el que se encontraba. El hombre, al ordenarlo y clasificarlo con atributos propios de su ingenio, lo provee de una identidad

nueva y lo inserta en otra realidad distinta de la que era totalmente desconocido para no serlo más.

Con todo, y mediante la razón, al crear de lo desconocido una realidad que para el hombre es totalmente cierta y verdadera, sólo se apropia del trabajo de algo o alguien más, para construir sobre cimientos firmes lo que por ley puede ser nombrado por él como la obra de la ciencia del mundo, pero no la verdad de lo real. Kant nos aproxima de esta manera, en las siguientes palabras, a la categoría de lo en sí desconocido:

De todos modos, lo absolutamente interior de la materia tampoco es, desde el punto de vista del entendimiento, más que una quimera. En efecto, la materia nunca es objeto del entendimiento puro. El objeto trascendental que puede motivar el fenómeno que llamamos materia 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, *Crítica de la razón pura*, 2010, p. 266).

Ahora bien, siendo esto, así como es, el trozo al desprenderse de su original, en el cambio, la división sigue conservando hasta ese momento lo en sí correspondiente de donde se encontraba unido. Incluso la intervención de la cosa expuesta ya como objeto. El hecho de que haya pertenecido el bloque a la montaña de mármol, trae consigo la misma esencia de la que fue originalmente desprendida. Esto se repite tantas veces como la cantidad de trozos en las que se pueda seccionar una montaña de mármol o la madera de un árbol.

En consecuencia, si se interroga sobre el ser de lo que es, de lo en sí del árbol o la montaña de mármol, la interrogante es aplicada también para la madera que sale del árbol y el bloque que sale de la montaña de mármol. Suponemos que esta respuesta de la categoría de lo en *sí* no puede ser aclarada, al no conocer al artífice de estos entes o si tiene relación con algún origen creador o divino. En el entendido que nos encontramos en un tiempo anterior a la objetivación de cualquier ente que podamos tomar como cosa en sí, es decir, sin ningún tipo de atribución conceptualizada por el hombre, donde el objeto permanece en su estado desconocido sin ser sujeto del conocimiento. No obstante, 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: el espíritu que constituye la esencialidad de todas las cosas que crea.

Hasta este punto es importante seguir intentando resolver el enigma que se presenta en el estado de ocultación de los objetos, la verdad del arte que ha sido *puesta en operación*. Por lo demás, si a cualquier ente en general —tomando en cuenta cualquier cosa que pueda ser nombrada— si no es posible llegar a su núcleo principal, ¿qué pasa cuando el bronce, granito, madera u otros materiales son confeccionados artísticamente en una escultura, la cerámica en un jarrón, el lienzo mediante la pintura y otros materiales son transformados 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 entonces 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 lo que sigue, al igual que en casos anteriores en los que he utilizado a Heidegger y a Kant para justificar lo que quiero demostrar en este capítulo, a saber, probar que se puede conocer —en parte— la verdad o esencia del arte en la obra de arte, me serviré del mismo modo de Aristóteles como de otros pensadores para realizar el cometido. Para él, los entes, tanto de manera individual como en unión con otros de distinta o igual condición, precisan de una determinación mediante lo que se predica de ellos en conjunto. Es así como, el ente puede ser nombrado de muchas maneras y la verdad puesta en operación puede ser descrita a partir de lo nuevo generado. En palabras de Aristóteles, en el *libro VIII de la Metafísica*:

Así, 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; otras con cola, como un libro; otras con clavos, como un cofre, y otras con más de uno de estos tipos de unión. (Aristóteles, *Metafísica*, 2011, p. 285).

Para el estagirita, la definición por correspondencias pertenece a lo que se genera en composición de sus mezclas o diferencias entre unas y otras. En concreto, la unidad de la forma como un *acto perfecto*. No obstante, sigue la pregunta sobre el enigma de lo

*verdadero o esencial de la cosa en sí* de la materia, tanto unida o separada de su original, en unión con otras como en el caso ya expuesto. Ante esto, Heidegger dirá que cada ente posee su propia identidad esencial, que cualquier cosa que pueda ser nombrada tiene en sí misma esa condición. Más aún:

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. El ser se encuentra en el hecho de que algo es y en su ser-así, en la realidad, en el estar-ahí [Vorhandenheit], en la consistencia, en la validez, en el existir [Dasein], en el “hay”. (Heidegger, *Ser y Tiempo*, 1926, p. 17).

Continuando con el propósito de este análisis, habrá que dividir los entes 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, el 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, lápiz, clavo, pinza y cualquier artefacto utilitario u obra de arte que pueda ser nombrado. A estos entes les llamaremos “artefactualidad del espíritu”. En el sentido de la ciencia por la manipulación de la materia mediante la mano del hombre. En este otro grupo, a diferencia de los entes naturales, sí hay un origen perfectamente identificable, como es de suponerse.

Tenemos pues que, cualquier ente de estos dos grupos que acabo de mencionar, cada uno está constituido como una sola unidad, llámese artefactualidad de la naturaleza, o del *espíritu*. En cuanto a estos últimos, compuestos de uno o varios materiales, como es el caso de la silla, por ejemplo, hecha de hierro, madera, fierro, piel, cuero, etc., no constituyen más que una sola cosa: un constructo o artefacto compuesto que se ha denominado con ese nombre. En este sentido, todos los demás artefactos utilitarios con los que compartimos un espacio, descansan sobre una variedad de componentes.

Ahora bien, 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 hierro, del plástico, madera, aluminio piel, clavos... Puede que haya una pérdida, incluso la transferencia ontológica de estos entes al nuevo que se ha formado o integrado; ejemplo que se acomoda perfectamente para el coche, la computadora, mesa, escultura, el cuadro, etc.

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 a la de todos los que la conforman. Para cada ente integrado por muchos otros cuya esencia por el hecho de pertenecer a algo nuevo, no puede referirse más a ellos como unidades esenciales separadas o independientes.

Y es que, en realidad, esto es completamente justificable, es decir, puede ser discutible pero lo cierto es que, la esencia primigenia de la cual deviene cada ente, incluidos los individuos, es testimonio de lo que he tratado de demostrar. Sirvámonos nuevamente de otro 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. Lo esencial de cada cosa que hace que sea lo que es. Sin embargo, la procreación de un nuevo ser, en el caso de los seres humanos, 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, ante tal surgimiento, que 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 un material en algo bello, la materialidad del ente pierde su identidad, o más bien es transferida al artefacto nuevo ya constituido. Una vez que ocurre este proceso, no es correcto referir más sus particularidades esenciales. La obra de arte es provista con un ADN distinto, una composición esencial transferida. En principio por la unión de varios entes materiales y luego por la caracterización estética que le imprime el genio del artista. Automáticamente, del resultado de distintos entes se genera uno nuevo. 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? O en su caso, identificar la esencia del origen de la obra que a continuación expondré. Ese nuevo rasgo que surge en la transferencia de la materialidad y del genio del hombre, es el enigma que se ha develado para dar respuesta a dicha pregunta. De tal manera que, *la materia es la base y el campo* para la conformación artística; en su caso el espíritu es el origen de la obra y la obra de arte es el acto mismo del espíritu que transfiere lo esencial artístico de sí por medio de la materia. Este suceso de desocultamiento y fusión entre lo *óntico* y el genio del artista transferido a la obra trae como resultado un acontecer de la *verdad*, como lo dice Heidegger a continuación:

En la obra de arte se ha puesto en operación la verdad del ente, “poner” quiere decir aquí: asentar establemente. Un ente, un par de zapatos de labriego, se asienta en la obra establemente, a la luz de su ser. El ser del ente se asienta en su apariencia estable. La esencia del arte sería, pues, ésta: el ponerse en operación la verdad del ente. (Heidegger, *Arte y poesía*, 1973, p. 56).

Siguiendo la continuidad de la respuesta, Donald Kuspit ha utilizado este mismo argumento como recordatorio de lo que Duchamp ya había conjeturado sobre la transferencia del artista a través de la obra de arte. En este escenario, 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, 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, por su parte, 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, me atrevería a decir, a la “esencia artística”, al núcleo verdadero del genio del arte del que ha emergido. Siguiendo al mismo Donald Kuspit:

Duchamp sugiere que en el acto creativo del artista trasfiere sus sentimientos primitivos a su material, el cual se convierte en el medio a través del cual son transferidos al espectador. La transferencia es en efecto el acto creativo básico -el necesario trabajo emocional, podría decirse- que convierte el material en arte. El primer paso es convertir el material en un medio, que es lo que hace la transferencia. En otras palabras, el medio material sustituye al artista. (Kuspit, *El fin del arte*, 2006, p. 22).

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* 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. Por supuesto, como lo ha expresado Kuspit en esta cita anterior, la materia es sólo el medio por el cual se transfiere la verdad del arte al espectador. Luego entonces, la verdad es al mismo tiempo el *espíritu*, es decir, el hombre que se manifiesta en toda su plenitud mediante la palabra, metáfora, historia, posibilidad y por supuesto, mediante la obra de arte. O en términos de 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, *Ser y tiempo*, 1926, p. 23).

Hasta cierto punto, hay que analizar de qué manera es aceptable una verdad puesta en operación como acontecer histórico. Esta idea es posible penetrando los modos de *estar*

del hombre bajo el papel del artífice del arte. Si hay una verdad en el arte que se deba desocultar para dar con la respuesta sobre qué es el arte en la obra de arte, es necesario, ante todo, estar sujetos nada más que a la idea de la posibilidad y la aproximación. El hecho está en que la primera impresión del arte, es decir, su verdad esencial, en su instante más inmediato, es fuga, pero la más real de todas. El mismo caso para la historia, el mismo para el espíritu como articulador de todo: un acontecer de múltiples impresiones momentáneas. Luego de esto, todo está sujeto a la determinación y a la clasificación. En un segundo momento, al alejarse, todo se vuelve gesticulación; después, lo transitorio, mutable y totalmente cambiante. La obra puede ser, al mismo tiempo, lo que es para su creador, y lo que no es para el espectador desconocido: en sí misma, 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, a saber, 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 tanto, una obra no puede simplemente ser eso, la representación o expresión del sentir: es también el reflejo del hombre, de su origen, su vida, su existencia, su principio, su devenir: es interacción con lo desconocido, con el medio que lo forma. Es la historia, donde la metáfora está de por medio, en la que interviene en sus modos de nombrar y magnificar: ¡Esto es una cosa, esto es otra! Cualquier cosa puede ser otra cosa o ser todas las cosas. Pero la verdad de la obra de arte, como la del hombre y de la historia, no está sujeta a una determinación objetiva. Una de ellas, no es lo que ya se dijo ni lo que se dirá. Lo absolutamente real y verdadero, es todo lo que no se ha dicho, lo que no ha sido revelado, lo que nos es ajeno en su carácter ontológico, lo que conserva de sí misma mientras exista y se produzca. Y es que, basta un ejemplo en el que, para Aristóteles, la verdad o el estudio de ella, *es difícil en cierto sentido* y en cierto sentido no lo es. Si bien no alude específicamente a la verdad del arte, su indicativo precisa en lo que se dice de algo que es *en tanto que algo que es*, es decir, de todo aquello que se nombra mediante la palabra de distintas maneras. En palabras del estagirita:

Y que si bien cada uno en particular contribuye a ella poco o nada, de todos conjuntamente resulta una cierta magnitud. Conque, si nos hallamos realmente al respecto como decimos con el refrán «¿quién no atinaría disparando a una puerta?», en este sentido la (verdad) es fácil; pero el hecho de alcanzarla en su conjunto, sin ser capaces de (alcanzar) una parte (de ella), pone de manifiesto la dificultad de la misma. Y posiblemente, puesto que la dificultad es de dos tipos, la causa de ésta no está en las cosas, sino en nosotros mismos. (Aristóteles, *Metafísica*, 2011, p. 111).

Resta decir que, la verdad, tanto del hombre como origen de la obra de arte, así como de la obra misma, no es un hecho establecido al momento de concluir con un juicio. Por una parte, el hombre era antes de la obra lo que ya no fue después de terminarla. Al igual, la obra fue algo en su proceso de creación, y otra cosa distinta al momento de ser concluida. En consecuencia, lo que rige la veracidad del arte son nada más que juicios expuestos de lo que se piensa que es en cada tiempo histórico. Por tanto, 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 en que se pueden conceptualizar las manifestaciones del espíritu.

Para concluir, esas dos precisiones nos llevan, por una parte, a lo que se nombra mediante el acto de poetizar: un hecho decible en todas las formas de la palabra. Por la otra, ser conscientes de que no es posible llegar a una verdad objetiva, sino a una constelación cambiante de ellas. En este sentido, la idea de Octavio Paz, expresada en el capítulo *El poema*, en el apartado sobre *La imagen de El arco y la lira*, sostiene una postura que lo justifica. Para él, lo que resulta del desciframiento de la imagen poética se encuentra en dos planos de posibilidades donde no hay una verdad única y absoluta: “*la realidad poética de la imagen no puede aspirar a la verdad. El poema no dice lo que es, sino lo que podría llegar a ser. Su reino no es el del ser, sino el del “imposible verosímil” de Aristóteles.* (Paz, *El arco y la lira*, 2003, p. 99).

Por una parte, tenemos la imagen expresada en la poesía, por la otra, la imagen conceptual del arte. La segunda similar a la primera; en el supuesto de que la materialidad, es decir, *lo cósmico* como el bronce, madera, pintura, etc., es totalmente anulada y desprendida de lo real verdadero. En otras palabras: la definición en apariencia estética es

incompleta: la verdad se encuentra en lo que no es aparente en su obrar como algo bello en sí. De esta manera, la forma del arte es referida a la idea de la imagen, descifrada y descrita como una verdad que se dice a través del acto de poetizar mediante la belleza de la palabra. Ante esto, lo otro es que, la verdad en su sentido de totalidad es el espíritu mismo que se expone en el acontecer del tiempo histórico. El contenido de la verdad no es más que el acto reflexivo que provee de un supuesto que determina su posibilidad de ser algo. Este acto, el único medio por el cual todo es traído a la realidad que conocemos, la esencia o verdad del arte como del hombre quien la crea, es el autoanálisis que se interroga a sí mismo por su esencia, pero también por un completo desconocimiento que se oculta en la “posibilidad” de ser cualquier cosa, por lejos, lo que en verdad es.

Y más: la consecuencia sobre la aproximación a la verdad de lo que es el arte en la obra misma supone —después de todo— lo innecesario de la búsqueda: si en su *transitoriedad* se despliega la verdad del arte tanto como de quien la crea, luego entonces hay que pensar que la pretensión esté centrada en la interrogante y no en el encuentro definitivo de ella. El hecho está en que, al desocultar la verdad, en un principio incompleta, la obra, incluso el espíritu como creador, se degradan y se pierden, en el sentido de que no habrá más sentido por el cual pretender encontrar una verdad que existe porque puede haber infinidad de ellas. En consecuencia, al encuentro le precede la indiferencia, es decir, un olvido total de la verdad de la obra de arte. No es todo:

Cada obra de arte desaparece en su contenido de verdad; mediante éste, la obra de arte se degrada a la irrelevancia, y esto sólo está concedido a las obras de arte más grandes. La perspectiva histórica de un ocaso del arte es la idea de cada obra. No hay ninguna obra de arte que no prometa que su contenido de verdad, en la medida en que simplemente aparece en ella como existente, se realiza y deja la obra de arte, el envoltorio puro, como profetizan los enormes versos de Mignon. (Adorno, *Teoría estética*, 1970, p. 226).

## V. EL FIN DEL ARTE EN HEGEL Y DANTO: LAS DOS CARAS DE LA VOLUNTAD

Este auténtico producir constituye la actividad de la *fantasía* artística. Esta es lo racional que sólo es como espíritu en la medida en que se dirige activamente a la conciencia. (G.W.F. HEGEL, 1989, *Lecciones sobre la estética*, p. 33).

Con todo y el examen sobre la historia y su acaecimiento —respecto de los capítulos previos a este— el modo anterior de ver y de percibir tanto la historia como el arte es la fase de tránsito hacia una nueva forma de restauración; un ciclo constante del espíritu que no se detiene. Los momentos del arte —por ejemplo— continuamente se alteran, se degradan y terminan. En este sentido, no se puede asumir la idea del final como un fenómeno perjudicial en el recorrido del hombre hacia algo cada vez mejor. No puede ser de otra manera: las llagas del tiempo en el arte se secan formando capas nuevas, pero siempre y con justicia, para ser algo distinto. Aparece aquí la voluntad con otra apariencia: el desprecio por la verdad del arte, por la naturaleza, por su forma de operar en sus momentos de estar y de existir en todas sus formas posibles. Se declara su fin, pero también la nostalgia de no aceptar del todo que sus fibras desaparezcan y se formen otras.

Es así que antes se tenía como instrumento la idea de una meta para seguir el desarrollo del arte; esto, en el tiempo presente, ya no es necesario. Ahora es cuando se le revela al hombre la verdad absoluta, esto es, que no está en su poder la dirección de la historia: ni su principio ni su final. 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 se asume como el juez que romperá los paradigmas de su devenir. Con este supuesto ideológico creyó haber encontrado un sentido distinto; una especie de lógica fragmentaria donde es evidente que en el espíritu —en la historia— 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. Cuando actúa en el mundo con cierta sospecha, sólo consigue exponer de forma parcial la totalidad. Se

cortan y modifican los procesos de formación, sean individuales o colectivos, tomando en cuenta que en cada ruptura o resquebrajamiento inicia un nuevo ciclo: una nueva meta que seguir y otra que ha cumplido con su parte para después declarar su final.

Esta idea postulada por Hegel conforme a la cual los tiempos históricos regidos por el espíritu son formaciones sedimentarias de la historia de la filosofía, donde cada una de estas formaciones adquiere sentido siendo parte de la totalidad ya que, por sí mismas, en su aislada individualidad no son nada, asume que se determinan por un tiempo, luego al momento de generarse una ruptura entre un suceso y otro, las costras del proceso dialéctico que renueva continuamente las heridas de la historia, al hacerlo, se declara su fin porque concluye con la idea que el espíritu se había impuesto, para después generar un nuevo tejido de la realidad que pueda ser aceptado temporalmente como verdadero.

En otras palabras, todo está sometido al devenir de la contradicción de la verdad y su relación entre sí. Sin embargo, en otros campos de la ciencia, entendida por Hegel como *la filosofía de la historia*, como en el caso del arte, no se puede estar del todo de acuerdo en que se sigan los mismos lineamientos: aunque se predicaba la idea de que en el recorrido del espíritu se llegaría a la perfección racional, su predicción erraba por mucho con las nuevas formas de hacer arte en la era tecnológica de los dos últimos siglos. Del mismo modo, se llega a un punto donde las fibras de la historia y, por supuesto, del arte, se desprenden para desarticular la continuidad transitoria en las formas de producir. Tal es el caso del tema del fin del arte, como se verá en este capítulo.

Por desgracia, en el arte no hay una estabilidad como tampoco hay un proceso lineal y progresivo y nada está determinado en ningún momento como temporalmente sí lo está en la historia. O por lo menos los ciclos vanguardistas son más cortos. El genio artístico, en un momento, en determinada corriente, época, etapa... pudo mostrar sus mejores trucos estéticos, y en otro —como en el actual— sus limitaciones sólo alcanzaron para suponer que cualquier cosa podía ser aceptada como arte. Un fin, por otra parte, que no fue más que una visión discursiva, donde se puntualizaba en sus etapas y no en el interés propio de la *voluntad* de ser o de existir en sí del arte.

Es importante del mismo modo recordar, como pasó en el supuesto del fin de la historia, que en las *Lecciones sobre la estética* respecto del tema del fin del arte no hay un

apartado claro en el que Hegel dictamine su muerte. No obstante, la forma en la que se le ha venerado por estos dos ideales, es aceptable hasta cierto punto, pero, hasta cierto punto también no estoy del todo de acuerdo. Se acepta que con Hegel cambiaron muchas cosas, entre ellas una de las más importantes propuestas que hizo fue la de cómo debería ser la producción de la obra de arte en el futuro (la finalidad a cumplir), para producir después de haber postulado su fin. Con todo, lo que dejó a la suerte fue la propia *voluntad* que se rige independiente de las pretensiones del hombre sin ningún estatuto progresivo en la historia.

En lo primero, Hegel, el gran carnicero dialéctico, desarticula de manera considerable el concepto, al punto casi de eliminar la parte física de la obra. Esto no quiere decir que se excluyan los materiales con los cuales el artista expone el acto creativo. Es claro: la materia prima es la parte operativa, el recipiente, el depositario que alberga la esencia o la pretensión de la (*voluntad*) del arte al utilizar al hombre como medio para decir o hacer algo. La práctica retinaria, es decir, la forma anterior de apreciar el arte mediante el gusto estético, es eliminado. El propósito de Hegel era direccionar el arte al sujeto contemplativo, con facultades para desapropiarla de su estado voluntario en que se manifestaba. Extraer de la materia, develar el concepto en que la voluntad mediante la mano del artista transfiere la belleza de la obra.

La *voluntad* —categoría de la que Hegel se desentiende de manera indirecta— es el punto intermedio entre el objeto del arte (la materia) y el sujeto como descifrador del impulso que antepone la verdad de lo expuesto. Es decir, la verdad de la obra de arte como voluntad es puesta a la luz mediante el “*logos*”, la razón del espíritu. Al separarse momentáneamente de ella, la exalta y la expone mediante la materia que se transforma. Pero es ella misma quien utiliza al hombre como descifrador de la verdad puesta en operación en la parte física de la obra, determinando lo que hay tras la apariencia de la imagen, del modo de ver o de pensar.

Entonces, tenemos lo que la *voluntad* del arte quiere con profunda libertad al no estar sujeta a los requerimientos de poder del hombre, en los que se adapta a todos sus tiempos sin importar lo bueno o deficientes que puedan ser. La *voluntad* se vale de sus propios medios para hacer de sí lo que le plazca. A tal grado que, en el espíritu posmoderno, el argumento filosófico dejó de ser utilizado, y con ello se dieron

consecuencias lamentables en la consideración del verdadero arte. Entre lo más destacable fue la posibilidad de que cualquier cosa —artefacto— puede ser tomada como tal, lo cual es un claro ejemplo de ello en el nuevo arte después del fin del arte. Luego entonces, no hay un indicativo que diferencie entre una cosa que es arte y otra que no lo sea, mientras haya una propuesta implícita en ella.

¿Qué es entonces lo que envuelve el argumento discursivo de la idea del *fin del arte*? Queda claro que esta idea no es más que una contingencia histórica y es imposible que se deje de producir. Hubo antes y después y seguirá habiendo. Incluso, una exageración de manifiestos, corrientes o movimientos artísticos aparecieron después del supuesto de Hegel. Una muestra tangible de la *voluntad* propia del arte para contradecir en lo posible las predicciones o imposiciones del espíritu. Pero Hegel no fue el único quien intuyó, o más bien, quien fue utilizado por la *voluntad* para conjeturar que en el arte algo grave pasaba.

Esta categoría de *voluntad* que en Schopenhauer tiene relación entre el cuerpo y el entendimiento, es la llave para descifrar sus propios impulsos al igual que los del mundo como representación. “Así, puede decirse también en cierto sentido: la voluntad es el conocimiento a priori del cuerpo, y el cuerpo el conocimiento a posteriori de la voluntad”. (Schopenhauer, 2014, p. 133). Por otra parte, Danto la describe en el mundo del arte como una especie de esencia invisible que solo puede ser revelada mediante los procesos históricos. Es así como, no solo en el arte sino también en el mundo que nos representamos hay voluntad independiente que articula sus propios escenarios completamente distintos a los pretendidos por el espíritu. De tal manera que, éste al revelarse a sí mismo y revelar el mundo, del mismo modo es empleado —en sentido figurado— por la voluntad para exponer lo que por sí misma le es imposible.

Ahora bien, en el siglo pasado (XX), siglo de los acontecimientos como el supuesto del fin del mundo y las dos guerras mundiales, la voluntad del arte aparece con un atuendo distinto: si en el idealismo alemán las vestiduras del arte vistas por el filósofo de las *Lecciones sobre la estética* aparecen apolilladas y rasgadas por el cansancio histórico, en la segunda mitad del pasado siglo y lo que va de este, la apariencia indigente de la voluntad del arte ha dejado claro que en todos los tiempos se caracteriza de distintas maneras. Un

mero disfraz —atuendo o vestidura en el escenario del arte— es muestra de que es adaptable a todos los tiempos y no a los requerimientos del espíritu.

Arthur C. Danto, continuador de la idea hegeliana de la muerte del arte, se adhiere con cautela en parte a lógica del pensador alemán. Ambos estuvieron de acuerdo en que el arte no tenía futuro; lo cierto es que el futuro siempre le ha pertenecido a la voluntad del arte. No tiene futuro en el sentido de las formas anteriores de crear, es decir, la historia no deja de producir, pero ya no habrá más Miguel Ángel, Rembrandt, Rubens o Vermeer. Como en la propuesta de Hegel al terminar la historia, lo que restaba era utilizar la *Fenomenología del espíritu* como una especie de manual pedagógico y reinventarla. Para Danto, después del fin del arte, al no haber futuro en el arte, lo que resta es utilizar las corrientes anteriores para crear otro tipo de vanguardias donde prime la libertad de manifestarlo todo en todo sentido.

Si no hay futuro en el arte, lo que resta es reinventarlo. Prueba de ello son las formas en las que el arte, en esta nueva era de libertad visual y de información, no persigue un objetivo distinto al de la exaltación de ser o manifestarse en cualquier forma sin ningún indicativo específico. En este sentido, Danto afirmaba que, para su tiempo —y por supuesto del mismo modo para el nuestro— las producciones artísticas en sentido filosófico, no serían consideradas en la historia del arte porque se dio una ruptura, seguida de una bifurcación en la producción del arte. “*El mundo del arte parece haber perdido actualmente toda dirección histórica, y cabe preguntarse si se trata de un fenómeno temporal y el arte retomará el camino de la historia, o si esta condición desestructurada es su futuro: una entropía cultural*”. (<https://www.ugr.es/~zink/pensa/Danto1984>, p. 2). Lo cierto es que son tiempos totalmente distintos a los de Hegel y Danto, pero ambos autores son afines a la idea de examinar con ojos de carroñero, es decir, con mirada pesimista, la idea conforme a la cual el arte se caracteriza por un movimiento progresivo hacia otro mejor.

Es así que el filósofo estadounidense se posiciona en la idea hegeliana del acaecimiento o fin de la historia y, por ende, el fin del arte, para luego ocuparse de lo que vendrá después, asumiendo por completo que el discurso filosófico no tendrá —por lo

menos en lo que resta de la mitad del siglo XX— validez en la definición de lo que sea tomado como artístico. Son sus palabras:

Declarar que el arte ha llegado a un fin significa que este tipo de crítica ya no es lícita. 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. Así, al menos la creencia de que se ha acabado el arte implica el tipo de crítica que uno no puede hacer si pretende ser un crítico. (Danto, 1999, *Después del fin del arte*, p. 57).

En tanto, Hegel propiciaba todo para un escenario totalmente distinto en la idea del arte: un nuevo fin ideológico, un sentido diferente de como se venía produciendo en las corrientes anteriores. Con todo, “*surge ahora la cuestión de cuál es el interés, el fin que se propone el hombre al producir tal contenido en forma de obras de arte*”. (G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, 1989, p. 34). Es una cuestión decisiva que cambiará el curso de la historia del arte. Con esta nueva lógica Hegel se dio a la tarea de modificar la idea del concepto, terminando por completo con una de las etapas más importantes del arte y su historia. El primer camino hacia la reestructuración es la idea de la superioridad del espíritu ante la naturaleza al distinguir el *arte bello*. Para él, el acto reflexivo del hombre como artífice sobrepasaba el predominio de donde es ella misma, nada más que un reflejo de lo que ya en sí es superior y verdadero, es decir, del hombre como ente racional.

La naturaleza —el medio por el que la *Poética* de Aristóteles se estableció como uno de los primeros sistemas estéticos mejor estructurados— queda fuera de posibilidad para la conformación de la obra. Por otra parte, la libre imaginación de la fantasía casi perdida, el inconsciente como fuente inagotable que no corresponde al mundo natural, es lo que estará sujeto al argumento analítico del alemán. De aquí parte y promueve el nuevo disfraz del arte que no duraría mucho tiempo, y que, además, él mismo es presa de su propio cuchillo dialéctico. Prueba de esto es que, *la libre fantasía* disminuye considerablemente en las garras de la voluntad del siglo XX; la gran manipuladora del quehacer artístico se extravía en el descaro del mercado, de la información y del artefacto estético del actual mundo moderno.

Por supuesto, fue importante el atrevimiento de Hegel, pero no todo es aplaudible. Eliminar la fuente de inspiración delimita, por mucho, la posibilidad: si no es el ejercicio mimético del mundo natural, el inconsciente y la fantasía, habrá que idear formas nuevas de inspiración si es que el arte no ha muerto literalmente. Entonces, ¿qué le queda al futuro del

artífice del nuevo mundo que se rehace en la era de la tecnología y la información? La *voluntad* que se despliega en sus formas de transitar, hoy más que nunca tiene al espíritu no contra las cuerdas, sino contra las redes informáticas. Por momentos desaparece el artefacto: el mundo de las *no cosas* (información) convierte al hombre en un ente adormecido por las trampas de la tecnología, y no pretende que el arte sea comprendido de manera racional, ni mucho menos que renazca de la muerte o del letargo en que se encuentra. Quiere otras cosas y no son las que pretendían Hegel y Danto. ¿Qué decir de la dialéctica materialista de Marx? Si la historia se formaba mediante la manipulación del medio natural, la voluntad tiene atrapado a todo mundo en las redes sociales y la mano de obra está dejando de ser un medio por el cual el hombre se constituye como creador artístico. El riesgo de eliminarse la materia literalmente de la obra, empieza por ser tendencia en el arte digital que carece por completo de ella.

De cualquier forma, aunque la voluntad del arte es cuestionada con mano dura, los requerimientos en el ideal del hombre hacia ella como artífice del arte están lejos del deseo propio de ser sin importar su forma de actuar. En este sentido, Donald Kuspit, quien ha tenido el mismo trato al tema del fin del arte y a quien he referido con anterioridad, se suma al inconveniente de ser sin importar el cómo ni el para qué de la voluntad. Para él, el fin es algo más real; literalmente se ha experimentado su acaecimiento. Ha dicho que el espíritu se encuentra en el extravío total; la realidad de donde el artista se hacía valer de la verdadera inspiración, se encuentra atrapada en el fango de la historia. Él dice:

Tal fue el fin del culto de lo inconsciente, y con él el fin del arte moderno y del arte mismo, pues sin lo inconsciente el arte perdió la inspiración –literalmente, pues lo inconsciente ha sido siempre la fuente de la vitalidad del arte (así lo admitía Platón al hablar de la demónica locura que le inspiraba lo mejor. (Kuspit, *El fin del arte*, 2006, p. 80).

El examen de este autor se acentúa en la idea del *fin del arte* de Hegel, pero con otra percepción distinta, donde en la actualidad se experimenta una realidad tangible en el proceso productivo. Lo que antaño era tomado como las grandes vanguardias artísticas, ahora, nos dice, el *post-arte* se ha convertido en un mero espectáculo. Se termina *el culto de lo inconsciente*. El arte, por supuesto, no muere, no deja de producirse, pero empieza a funcionar en el vacío. Para Kuspit, esta práctica o *voluntad* que hay detrás del arte se adapta a las deficiencias del espíritu, a la pérdida tangible del subconsciente en el proceso de la creación artística.

Retomando el ideal del fin del arte, Hegel por otra parte cucharea el concepto, hace de él un batido distinto no apto para todos los paladares estéticos; un simple capricho ideológico que la voluntad del arte no tomó con mayor seriedad. Pero insistió en gran parte de los primeros capítulos de las *Lecciones sobre la estética* que “*el fin del arte debe por tanto hallarse en algo distinto a la mera imitación formal de lo dado, lo cual en ningún caso puede alumbrar más que artimañas técnicas, pero no obras de arte*”. (G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, 1989, p. 37). Queda claro, entonces, que en la nueva forma de articular la obra, la imitación ya no cumple un papel importante. Crear mediante este artificio no abriga ningún mérito relevante: valdría más enorgullecerse de otras invenciones que hacen de la vida cotidiana un alivio en la existencia; cualquier artefacto en nuestro entorno es un claro ejemplo de ello.

Con todo, hay que seguir analizando esta idea en nuestro tiempo. La sospecha que envuelve el fin del arte es totalmente contraria de las predicciones del filósofo alemán: en el arte de hoy, los artistas, en sus modos de manifestarse, pueden recurrir a todas las corrientes o movimientos artísticos del pasado y apropiarse para conseguir un estilo distinto. El arte no se produce precisamente con el fin de que se entienda *científica o filosóficamente lo que es*. En realidad, es necesario entenderlo, pero no hay algo que determine que tenga que ser de esa manera. El arte puede ser simplemente observado sin esperar nada a cambio, pero con la sospecha y el agradecimiento de que los sentidos hagan del espectador un montón de palabras. En este contexto, el mundo natural sigue siendo utilizado con los mismos fines artísticos. No es todo: lo grave es lo que nos ha dicho Kuspit: esta idea de *la pérdida del inconsciente* es más tangible en la falta de creatividad en el mundillo artístico de hoy, lo que lo hace un acontecimiento evidente a los ojos de todos.

Aun así, esta idea de la muerte del arte tanto de Hegel, Danto y Kuspit, sólo se ajusta al proceso discursivo de sus posibilidades. De ahí que, atendiendo a la lógica de Schopenhauer sobre la categoría de la *voluntad*, el arte actúa para sus propias necesidades e intereses. Se adapta a todos los tiempos y pertenece a todos ellos. Es por esto que la voluntad del arte juega un papel independiente de lo que quiere y pretende el hombre. Puede aparentar una cosa por indicación, pero finalmente será otra distinta de lo que se le pida que sea. En esta perspectiva, Theodor Adorno se apropia de algo que

inconscientemente dijo Hegel para determinar el estado esencial del arte, al decir que es totalmente cambiante en todo momento: su transitar en la historia no precisa de una determinación definitiva; nunca deja de ser algo distinto de lo que inicialmente es. Según sus propios términos:

El arte tiene su concepto en la constelación, históricamente cambiante, de sus momentos;2 se resiste a la definición. Su esencia no es deducible de su origen, como si lo primero fuera el estrato fundamental sobre el que se edificó todo lo subsiguiente, que se hundió cuando este fundamento fue sacudido. La fe en que las primeras obras de arte fueron las más elevadas y las más puras es sólo romanticismo tardío. (Adorno, *Teoría estética*, 1970, p. 21).

En el mismo contexto, pero retomando a Danto, es posible destacar lo que por evidencia es totalmente relevante, a saber, que en su ensayo *El final del arte* señala lo innegable acerca de cómo la esencia o voluntad del arte se desplaza de manera transitoria sin pretender ser un evento totalmente progresivo. Es por tanto aceptable la premisa conforme a la cual en verdad sí hay algo fáctico que muere, y no solamente la idea. En sus términos:

Ésta ha sido la principal razón para poner en cuestión toda la teoría: sería posible hablar del fin del arte al menos como disciplina progresiva. En el momento en que pudiera generarse técnicamente un equivalente para cada modalidad perceptiva, el arte habría llegado a su fin, del mismo modo que la ciencia llegaría a su fin si, como se creía posible en el siglo XIX, todo se conociera. [file:///C:/Users/USUARIO/OneDrive/Escritorio/Danto1984, p. 9](file:///C:/Users/USUARIO/OneDrive/Escritorio/Danto1984.p.9)).

Como Hegel y Adorno, Danto comparte la misma idea de que el arte es totalmente mutable, y no sólo concluye con uno más de sus momentos. Simultáneamente lo que resta de las vanguardias o formas anteriores de producción, es reutilizado sin dirección alguna, pero con libertad de hacer sin ningún indicativo específico que determine qué es o qué no es una obra de arte. Desde luego, los acontecimientos, por ejemplo el tema del que trata esta investigación, son, en su momento, algo inconsciente e imperceptible. No se puede hablar del fin del arte sino hasta mucho después que ha acontecido. De la misma forma que el fin del arte *postmoderno* pueda llegar a su fin, cuando la tecnología y la era de la información se posicionen por completo sin haberlo atestiguado de manera consciente al momento en que sucede. Con todo, pareciera que la razón del espíritu es quien navega por los mares de la temporalidad, que íntegramente todo lo crea, le da forma y después lo modifica, pero no es así: es la idea de la *voluntad* de Schopenhauer la que sigue hasta hoy ajustando los tornillos de la máquina del mundo, usando al espíritu para moldearlo a sus

formas y así cumplir con el deseo nada más que de ser y existir sin importar cómo ni para qué.

Por otro lado, un autor como Baudrillard procesa la realidad en la que se encuentra el interés de esta categoría que sigue en completa indiferencia con lo que verdaderamente debe de ser el arte para Hegel. El argumento al que atribuye su muerte se encuentra en el hecho de presenciar un mundo completamente estetizado. Pero se mantiene positivo ante el disfraz que ha tejido la voluntad del arte. Tras esta apariencia cegadora, dice, debe de haber algo misterioso, un punto de quiebre en la parte más débil en su forma de transitar, donde todo recupere su sentido y se pueda apreciar el arte de manera objetiva.

Lamentablemente la esperanza no depende de lo que quiere el hombre para recuperar lo que se perdió en el camino de la creatividad. Ese algo del cual Baudrillard hace consciencia con la esperanza de retomar la verdadera esencia del arte es presa de la *voluntad* que sólo desea seguir deseando lo contrario del espíritu. Y es que, de igual manera este autor supone que algo le falta al arte para recuperarse, algo que perdió... y sugiere, además, la forma de rescatarlo. En su perspectiva, la *ilusión* es la premisa que para él se encuentra atrapada en la nulidad de lo superficial, luego entonces, es posible expresar su propuesta en estos términos:

Necesitamos ilusionistas que sepan que el arte y la pintura son ilusión; que sepan, pues, tan lejos de la crítica intelectual del mundo como de la estética propiamente dicha (la cual supone una discriminación reflexiva de lo bello y lo feo), que todo el arte es primero un *trompe-l'oeil*, un engaña-ojo, un engaña-vida, como toda teoría es un engaña-sentido; que toda la pintura, lejos de ser una versión expresiva- y, por consiguiente, pretendidamente verídica- del mundo, consiste en erigir señuelos en los que la realidad supuesta del mundo sea lo bastante ingenua como para dejarse atrapar. (Baudrillard, *El complot del arte*, 2012, p. 47).

En otras palabras, su idea es que el ilusionista tienda trampas a los sentidos, que se apropie de su ingenuidad como para dejarse atrapar y recobrar mediante el acto de la ilusión una forma de *seducción fundamental*.

En el otro escenario, Danto no comparte esta postura de Baudrillard, ni la de Hegel ni las de sus predecesores. Para él, lo que pasó después del fin del arte fue un cierre en el desarrollo histórico marcado por la ambición de lo estético y retinário, modificándolo en gran medida hasta perder lo que por mucho tiempo estuvo caracterizado por la grandeza del

genio artístico: la creatividad de la fantasía en todos los sentidos. Pero no deja de ser un hecho que presupone los acontecimientos importantes, que puedan estar pasando ahora y pareciera no acontecen. Sin embargo, para la sociedad del futuro próximo no se revelan en su momento, debido a que no son hechos espontáneos, estallido de manifestaciones simultáneas o la confabulación de lo que pueda ser la nueva esencia del arte y lo que dejará de ser.

Igualmente, la idea no supone que se dejará de hacer arte porque ya antes de la era del arte se había hecho, sólo que aún no era tomada en cuenta como se hizo más tarde. Al igual que después de este vaticinio se siguió y se sigue haciendo, pero con otros sentidos distintos de las formas anteriores. Y más: si bien Danto no alude a la categoría de *voluntad* de Schopenhauer, está de acuerdo que hay algo completamente independiente del espíritu respecto del arte, que es revelado con el tiempo, pero no en el momento del acontecer. Él dice: “*este es entonces el panorama: hay alguna clase de esencia transhistórica en el arte, en todas partes y siempre la misma, pero únicamente se revela a sí misma a través de la historia*”. (Danto, *Después del fin del arte*, 1999, p. 59). Es decir, por medio del hombre como instrumento de la voluntad que descifra cada uno de sus momentos y los expone ante los ojos del mundo contemplativo.

Lo que no le resulta aceptable, y se puede estar de acuerdo en ello, es la idea de que la *esencia o voluntad* del arte se tenga que identificar con algún estilo en específico. Esta perspectiva supone algo completamente ajeno a la idea impuesta por Hegel al suponer que el arte —es decir, la forma de producir— debería de tener otro sentido distinto: *saber científicamente lo que es*. No obstante, Para Danto el sentido consiste simplemente en que no hay diferencia de entre todas las formas de arte posibles, y el argumento filosófico debe de ajustarse a cualquier tipo de manifestación del arte.

Análogamente, en las corrientes artísticas que estuvieron esencialmente marcadas cada cual, con ciertas peculiaridades, identificables por estilos que las distinguían unas de otras, para Danto quedaron como resguardo del recuerdo histórico. El “*fin del arte*” ha constituido una ruptura entre lo antes establecido (el arte moderno), la mimesis como forma de crear y lo que ahora se constituye como arte o arte poshistórico. Precisamente lo que lo distingue como algo nuevo, en la perspectiva de este autor, es esto: que no hay nada

definido; se puede ser fácilmente de un movimiento artístico como de otro: da igual. Al parecer, con esta nueva idea no tendrían que existir condiciones de distinción; se pueden encontrar mezclas de todos los movimientos o referencias de ellos sin que haya indicativo de lo que pueda ser o no ser aceptado como arte.

Aun y con lo antes planteado, el estadounidense, al igual que el alemán, precisa de una interrogante cuya intención es fundamental para identificar lo que es el verdadero arte, a saber, ¿qué distingue un tipo de arte y algo que no lo es, cuando no hay entre sí una *diferencia relevante*? Uno de los casos más conocidos, además, de donde parte el supuesto del fin del arte para Danto, son las Brillo Box o latas de sopa Campbell de Andy Warhol que, para él, en efecto, sí eran obras de arte. Productos de exagerada similitud con artículos que se encontraban en el supermercado. Desde luego, no todos compartieron la misma impresión de que fueran realmente aceptadas como obras artísticas, productos del genio de este personaje. No obstante, para el filósofo norteamericano hay una explicación de por qué para él y otros especialistas en el tema sí lo fueron:

Significa en primer lugar que, siendo traído a este nivel de la conciencia, el arte no carga con la responsabilidad de 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, *Después del fin del arte*, 1999, p. 68).

Ante este problema filosófico como él lo describe —y que desde luego no hay tal cosa, inmerso en la composición de la obra por Danto— al haber una separación entre la crítica y el artefacto artístico, aparece la verdadera forma de la pregunta *¿Qué es el arte?* En la perspectiva de este autor, no hay ningún vínculo entre la definición filosófica y el imperativo estilístico; es algo completamente ajeno uno del otro. Esta proposición arriesgada sugiere que cualquier cosa —con una propuesta— podría llegar a ser considerada arte. En el periodo en el que Danto ha utilizado el concepto de *posthistórico*, explicado por él mismo como una designación a cierto estilo que es aprehensible al igual que otros estilos o corrientes artísticas de un determinado tiempo, se ha generado una fractura en la composición dualística de cómo estaba constituida la obra de arte. Al ser enjuiciada por un argumento filosófico de validez, podía o no ser tomada como bella. Sin embargo, dicha fractura devolvió a cualquier artefacto la posibilidad de ser aceptado como tal. De esta manera, no hay reglas para que el arte pueda ser de una forma determinada;

todas son posibles y deben de ser aceptadas. Pero a esto le antecede una consecuencia: si ya tuvimos un mingitorio y un recipiente con excremento como obras de arte, luego entonces, el arte fácilmente puede ser cualquier cosa, según las palabras del estadounidense.

En este mismo contexto tomando en cuenta el relato legitimador de Alexander Baumgarten, posterior a lo que no era considerado como arte, la consecuencia en la omisión del argumento filosófico de validez que promueve Danto es que el artefacto sufre un retroceso al estado primigenio de producción utilitaria, a su estado meramente ornamental, religioso, ritual, o simplemente de utilidad, pero no como un objeto artístico. El argumento (relato) se volvió necesario para legitimar la obra, separando entre los artefactos utilitarios y los que fueron creados para ser bellos o artísticos. Queda preguntarse si con esta ruptura entre el argumento y el objeto, como lo sugiere Danto, en realidad cualquier cosa puede ser tomada como una obra de arte real. O, en definitiva, lo que resta es volver al tiempo anterior al juicio y suponer que sólo cumplen la función de utilidad.

Este *cambio de guardia* en la historia del arte fue lo que marcó al modernismo precisamente por otorgar un juicio filosófico a cada una de las obras. Pero la consecuencia al desapropiar al arte del hecho legitimador, si bien ha liberado a la obra, también ha suscitado la siguiente pregunta: ¿en qué se convirtió la obra de arte? Duchamp, al hacer una formulación de características similares, propone acercarse a las obras de una forma no estética. Este ejercicio posiciona a la obra que ya no lo es sin el consentimiento del relato establecido por el filósofo del arte, sin la mirada estética, en su constitución anterior a ella, es decir, en un objeto rudimentario que tiene un retroceso al artefacto artesanal. Ya no hay una condición de privilegio que lo posicione en algo más allá de para lo que fue fabricado. Donald Kuspit nos introduce de esta manera a Marcel Duchamp:

¿Puede uno ver tales objetos de las dos maneras: como artefactos cotidianos y como elegantes obras de arte simultáneamente? Así es exactamente como a Duchamp le gustaría que viéramos sus *readymades*. Tienen una identidad doble. Son artefactos socialmente funcionales que se han convertido en sublimes obras maestras del arte por el acto creativo de la psique de Duchamp. Pero conservan su funcionalidad cotidiana. (Kuspit, *El fin del arte*, 2006, p. 27).

¿Se pueden ver los objetos de las dos maneras? Esta pregunta inicial resulta un tanto incomoda dadas las condiciones históricas en las que el arte ha nacido y en la situación en la que se encuentra ahora (desprotegido del argumento legitimador) deducido del supuesto

ideal del *fin del arte* postulado tanto por Hegel como por Danto. Filosóficamente la obra se conceptualizó de tal manera que sus condiciones en sí mismas ya estaban referidas artísticamente, por lo que la forma separada de apreciarla le quita toda esencialidad artística, lo cual la disminuye sólo contemplando su condición primigenia, es decir, su función utilitaria.

La intención de Duchamp dista de la mirada separada de la obra. Si bien la composición está delimitada en el artefacto puesto en operación como bellamente propuesto, no requiere de una sola unidad para apreciar lo esencial de la obra. La totalidad es lo que constituye el espíritu artístico. El acto material fue lo que precisamente Duchamp no quería mostrar en sus *readymades*, el “hecho propositivo en sí”, es decir, otra forma distinta de hacer arte fue lo que dirigió al sujeto contemplativo, a la mente pensante, no a la condición perceptiva de los sentidos. Sugería en parte al artefacto, pero no mucho menos la idea artística de cómo apreciarlo. Esta separación se alejó de la finalidad que debiera tener el arte tanto para Hegel como para Danto.

Ahora bien, si movemos esta idea del lugar a la finalidad del arte en Hegel, en el fin conceptual, la obra se perdería por completo. En un primer momento, sabemos que una de sus más claras propuestas es que el arte sea producido para la mente, para saber *filosóficamente* qué es lo que es, por lo que la parte física de la obra importaría menos que la idea. En tanto, al instalar la idea de Danto sobre suprimir el “argumento” legitimador en Hegel, por un lado, se pierde la materialidad y por otro el argumento filosófico de validez, dando por completo la finalidad de la obra de arte. Sin estas dos condiciones el campo del arte se encontraría desprovisto totalmente de algo tan necesario como es la belleza artística de los objetos. Los artefactos sólo podrían ser apreciados con una mirada meramente retinaria, aconteciendo así un retroceso al mundo primigenio de la manipulación de la materia, carente de lo esencial necesario del arte. Afortunadamente, estas dos propuestas no pueden en absoluto ejecutarse conjuntamente. Tanto Hegel, como Danto, sólo separan una parte del concepto, pero conservan la otra.

Hasta cierto punto, en Danto se pierde el argumento filosófico y hay una total sobrevaloración de la materia mediante (cualquier) propuesta artística que da paso a la potencialidad de los objetos para ser considerados como obras de arte. Parece que se retoma

la práctica de los *readymades* de Duchamp, pero con la carencia del análisis psíquico. Es evidente su posición —por lo menos hasta Warhol— de una finalidad distinta de la de Hegel: la intencionalidad ya no constituye al sujeto pensante, ya no es una condición saber científica o filosóficamente lo que es, porque la materia es exaltada sin la precisión del filósofo del arte. No obstante, Danto se posiciona después del supuesto, pero no se aleja demasiado de Hegel: también pretende la respuesta de lo que es mediante la comprensión filosófica. Es lo que dice:

En mi versión de la idea de «lo que el arte busca», el fin y la consumación de la historia del arte es la comprensión filosófica de lo que es el arte, una comprensión lograda tal como se alcanza en cada una de nuestras vidas; a saber, a través de los errores que cometemos, de las sendas falsas que seguimos, de las imágenes falsas que abandonamos hasta que aprendemos dónde se encuentran nuestros límites y, entonces, cómo vivir dentro de esos límites. (Danto, *Después del fin del arte*, 1999, p. 155).

Obviamente Danto como crítico de arte tenía que dar un veredicto de lo que para él puede ser también un *fin sustancial* en el arte; concuerda con la misma idea de que debe de haber un argumento que valida la obra, una crítica filosófica que desnude lo esencial de la materia mediante la imaginación de los sentidos purificados por el espíritu. Pero también, para él ya hay una nueva brecha que condiciona la nueva esencia del arte, la llena de posibilidades que antes no tenía: la libertad del sujeto para crear sin que haya ninguna imposición por el argumento crítico.

En consecuencia, en la historia, así como en el arte, se han suscitado eventos tan relevantes como este *fin*: una cadena de momentos que preceden unos de otros, siendo parte fundamental del proceso creativo. A su final también le constituye su devenir y su nueva realidad. El individuo nunca es el mismo, por lo que el arte tampoco debe de serlo. Hegel lo ha puesto muy claro al describir al hombre como un ser *dinámico, indeterminado*, que está en constante movimiento, por lo que, el fin del arte sólo concluye con algunas características y permite el acceso a otras distintas, es decir, su realidad y finalidad están constituidas en su constante devenir.

## CONCLUSIÓN

En el fondo, es posible que todo lo que se crea actualmente sea esto: una suerte de objetos fetichizados en su transparencia y su insignificancia, sin juicio de valor, sin referencia y sin historia. (Baudrillard, *El paroxista indiferente*, 1998, p. 166).

En síntesis, este análisis sobre el fin del arte y la historia en G.W. F. Hegel y Arthur C. 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 ideal del recorrido del hombre. Es claro que —para los dos autores— el *fin* solo puede tomarse como un estado de movilidad que cumple con un propósito, a saber, una ideología impuesta en un momento de su recorrido hacia un estado cada vez más perfecto; idea que parece disminuir gradualmente desde mediados del siglo pasado y en ningún momento se piensa que hay algo definitivo, incluso si se siguen implementando las ideologías, o si se acepta que son innecesarias para la constitución ideal del arte. El hecho está en que el hombre —en el tiempo actual— es más libre que nunca y no requiere de una dirección para seguir como se hacía en el pasado.

Por supuesto son precisas las prácticas de transformación en su transitar; con ello devienen las consecuencias por el desprecio de la idea anterior de hacer arte y la historia después de su muerte en el pensamiento crítico de Hegel, por lo que, en sus momentos, no todo es evolución, belleza o manifestación del genio en todo su esplendor. Muestra de ello son los modos de aparecer en la actualidad completamente alejados de las pretensiones del filósofo del espíritu. No obstante, para que la voluntad del mundo siga su camino es necesario que concluya lo que le antecede al iniciar un nuevo ciclo. La muerte se apropia de partes que caracterizan sus momentos anteriores para no considerarse más. Una de ellas —quizá la más importante que termina con el ciclo mimético de la modernidad— es el relato que valida el estado verdadero de la obra de arte, para luego integrar otra forma distinta del hacer artístico. Danto lo explica de la siguiente manera:

Una historia había concluido. Mi opinión no era que no debía haber más arte (lo que realmente implica la palabra «muerte») sino que cualquier nuevo arte no podría sustentar ningún tipo de relato en el que pudiera ser considerado como su etapa siguiente. Lo que había llegado a su fin era ese relato, pero no el tema mismo del relato. (Danto, *Después del fin del arte*, 1999, p. 29).

Siguiendo esta idea, en el resultado sobre el estudio de las tendencias artísticas después del fin del arte, Danto se aproxima de manera más acertada a la predicción que hizo después de atestiguar el abismo abierto por Warhol en el arte pop. Posteriormente, la obra, al carecer por completo de dirección discursiva, es decir, de relato legitimador, se potencializó a cualquier objeto para introducirlo a la fiesta desenfadada de la voluntad del arte, dando como resultado cualquier intento de obra.

En la idea del *fin del arte*, en Danto más que en Hegel, se da un rompimiento casi definitivo en la manera de promoverse en su forma eslabonada en que se idealizaba. Desde la segunda mitad del siglo XX, las vanguardias artísticas no siguen una idea específica o definitiva en sus formas de operar, ni hay un patrón al cual ajustarse y mucho menos se espera algo que encause o dirija los nuevos estilos vanguardistas. Lo que queda claro es la forma (libre de todo obstáculo argumentativo) de cómo la voluntad del arte pasó de ser quizá un proceso progresivo idealizado por Hegel, a la forma menos prospera de hacer arte en todos los tiempos.

Ahora bien, Hegel, al acentuar un tipo de arte más progresivo, por una parte, afirmaba que había llegado a su fin y, por tanto, era cosa del pasado. Suponía con esto —como lo hizo con la idea del fin de la historia— que al continuar un camino ascendente cada vez más perfecto, el arte tendría que correr la misma suerte. Lo cierto es que no sucedió así; lo que no supuso y desde luego no imagino en ningún momento, fue el alcance que tendría la tecnología y la velocidad de la información en el mundillo del arte del futuro para que sus pretensiones no se cumplieran. Como en todo, en el universo cambiante de los acontecimientos, así como en la historia y el arte, la *voluntad* del mundo desempeña un papel importante al igual de independiente de lo que se pretende conseguir. Luego entonces, lo que quiere el arte no es llegar al nivel más alto de su perfección ni mucho menos morir de manera literal. Por el contrario, se afirma cada día más en el mundo, y lo impuesto por Hegel como finalidad, poco a poco empieza a desdibujarse porque los manifiestos artísticos de ahora no cumplen con un cometido específico.

En esencia, lo que implica la declaración del fin del arte, en principio, es el fin de la clasificación mediante el relato. Lo otro en su evidencia más tangible es que, las ideologías, desde lo que hizo Hegel al propiciar otro sentido distinto (reflexivo e idealizado) de hacer y replantear el arte como proceso de dirección en su recorrido, por el momento, o por lo menos para el *post-arte*, se han vuelto innecesarias. No hay registro en la historia como el del actual siglo XXI donde el artista se exprese con mayor libertad que nunca. Esto implica —de alguna manera— que las ideologías por el momento terminan, y la libertad de expresión en cualquier tipo o forma posible de hacer historia y arte se posiciona quizá para quedarse.

Así mismo, otro de los escenarios más importantes en los que se ha visto vagar la esencia del arte después de analizar la idea de su acaecimiento, es lo que dijo Danto: hay algo en el mundo del arte que se desplaza de manera independiente de los requerimientos impuestos por el hombre. Algo invisible *que sólo es revelado* en sus momentos históricos. Desde luego, no hace referencia de manera directa a la categoría de la *voluntad* de Schopenhauer. Aun así, es equiparable la forma en como se manifiesta y desplaza en todas direcciones sin ninguna finalidad más que la de permanecer y hacerse en el tiempo sin ningún propósito claro en el acto de producir.

Quizá Hegel —ante la rivalidad de Schopenhauer— no se interesó en lo que hay tras la apariencia de la verdadera realidad de este mundo; se concentró en los momentos del devenir del espíritu, pero no en la *voluntad* por la que es movido de manera involuntaria. Como lo muestra la historia, más específicamente en la postmodernidad, el devenir del arte no estuvo ni está sujeto al progreso racional del hombre, a su formación ideológica ni al proceso dialéctico. Lo que pretende el arte es no pretender nada, en el sentido de que tenga que ser de tal o cual manera, como ya lo dejó claro Hegel en las *Lecciones sobre la estética*, al declarar que se produzca más obra sólo por el hecho en sí, sin conocer *científicamente lo que es*. Desde el idealismo alemán, la historia, al igual que el arte, puede direccionarse con algún sentido propositivo, pero los acontecimientos muestran de lo que es capaz la *voluntad* al moverse de manera independiente de lo impuesto.

Antes que Danto, quien se encargó de lo que hubo después del fin de la historia y del arte, está Hegel, pero, contemporáneo a él está Schopenhauer, quien resolvió el

problema de *la cosa en sí* kantiana, otorgando a esta el nombre de *Voluntad*. Un discurso que puso en claro la diferencia entre el espíritu y su representación y el predominio dominante de esta esencia con la que el mecanismo del mundo se desplaza. El espíritu quiere, pretende y supone, pero la voluntad tiene sus propios deseos y estos no son los mismos, no le pertenecen. Lo siguiente es la descripción de la idea de esta categoría:

La voluntad o el *querer* – también el *deseo* – constituyen la esencia del mundo y de todos los seres; equivale a «voluntad de vivir», y Schopenhauer la definió en múltiples pasajes de sus obras. La definición más conocida reza así: «La voluntad es un impulso ciego y universal que solo quiere sin saber qué quiere porque únicamente es voluntad y nada más que eso». (Schopenhauer, *El reconocimiento de lo irracional como la fuerza dominante del universo*, 2015, p. 62).

Además de ser un estímulo impulsivo, es también la clave para interpretar el mundo que nos representamos. El hombre en su papel de hacedor o artífice se desempeña como instrumento de lo que se oculta tras esa cortina aparente no perceptible que todo lo mueve y es objetivada, o sea, revelada de su estado desconocido y no sacia más que las propias necesidades de aparecer. No le importa nada que no sea existir, y eso no implica un estado en específico: implica todos los estados en que desee encarnar sin distinción alguna de entre todo tipo de acontecimientos en la historia y el arte posibles.

Una cosa es, pues, el propósito bien intencionado del espíritu en todo su recorrido, pongamos como evidencia el más claro ejemplo que fue la desestructuración del concepto que hizo Hegel al pretender direccionar el sentido de las producciones artísticas de manera distinta como se hacían antes de su intervención. Lo otro es que, bajo la sospecha de Schopenhauer en la atribución que otorga al mecanismo del mundo como *representación*, incisivamente cambiante con la categoría de *voluntad*, el arte, ante lo evidente que ha mostrado la historia, precisa de una dirección propia totalmente ajena a la del hombre. Es por esto que el arte de una época o corriente, al concluir con sus modos de operar, al posicionarse en otro fin impuesto, es decir, otra forma nueva y otro inicio distinto, el impulso cambia de manera libre sin la demanda de un progreso continuo y evolutivo. Es lo que sucede en la actualidad, donde se supondría —con el ideal hegeliano del arte en su proceso de perfeccionamiento— debiera mostrar un avance significativo. Por el contrario, el arte presenta un cansancio tangible donde, como se ha dicho, cualquier tipo de artefacto

puede ser considerado como tal, y sigue siendo aceptado en toda la esfera del arte postmoderno.

El momento actual del arte se entrelaza con el de la era digital, donde hay una obra, pero completamente desprovista de un cuerpo que cumpla la función como operador donde alberga la verdad artística. Es de suponer que no se está haciendo alarde a la propuesta de Hegel y mucho menos de Danto; si se pretendía entender filosófica e históricamente lo que era el arte, después de la segunda mitad del siglo pasado, en las nuevas vanguardias invadidas por el mercado del autoconsumo, era de la información o lo que podemos llamar como “des-arte digital” (dejar de hacer arte mediante la manipulación de la materia y la técnica), lo que envuelve al *post-arte* es la venta del discurso que nada tiene que ver con el del especialista (filósofo del arte) y en ningún momento se pretende entender el arte de manera reflexiva.

Otra singularidad que caracteriza a la forma de producir arte en el actual mundo moderno —por completo distinta de lo que quería Hegel— es que no hay determinación específica para que el arte tenga que ser de una determinada manera. Valor que se desprende de las vanguardias del siglo pasado en el análisis después del fin del arte al eliminar el relato legitimador. La libertad para producir ha caído en el engaño del mercado estético donde cualquier objeto puede ser aceptado como artístico, y el artífice del arte debió de sentirse satisfecho con el supuesto de Danto, al decretar que el argumento o discurso era eliminado para legitimar una obra de arte. Ya no estaría sujeto más que a su propia determinación para decidir por sí mismo que lo que producía era aceptado como artístico.

Con todo, pensar si el mundillo del arte estaba preparado para este cambio, como para la propuesta de Hegel sobre *el fin del arte* y la *historia* es cosa que a muchos especialistas o intelectuales relacionados con el medio no les ha pasado por la cabeza y quizá no lo haga, por lo que las formas de producir pueden estar envueltas en muchos sentidos, todos ellos libres de los prejuicios ideológicos impuestos por estos dos autores.

Por otra parte, Danto no estaba tan errado en sus predicciones; el hecho de que el concepto de arte debiera coincidir con cualquier tipo de obra, es evidente en las nuevas vanguardias: cualquier artefacto puede ser considerado para ser desapropiado de su carácter

utilitario e incorporarlo en el medio artístico. Finalmente, lo que quiere el arte, tras el velo de la voluntad, será siempre algo distinto. Pero Danto, respecto de lo que hizo Warhol al revelarse en contra de las formas de operar de las vanguardias artísticas anteriores, y hacer de productos del supermercado supuestas obras artísticas, suponiendo innecesario el argumento discursivo, fue dar apertura, mejor aún, hacer posible que cualquier persona incurriera en la esfera del arte. En un segundo momento estaría propiciando que todo tipo de materia, objeto, ente posible sobre la tierra, pueda ser integrado en el mundo del arte. Un problema mayor como el que se vive ahora bajo el supuesto de Baudrillard al declarar que, en realidad se está atestiguando un fin literal del arte (fin como momento histórico). Un mundo *completamente estetizado* que ha caído en la exageración de productos innecesarios.

Sobre la postura de Baudrillard al igual que la de Cioran, Bataille, Kuspit y Dickie... utilizados a lo largo de este trabajo, es conveniente mencionar que es una línea de pensamiento por completo distinta y opuesta del eje central del que se sustenta esta investigación por Hegel y Danto. Los primeros a los que he aludido —contrarios al pensamiento hegeliano— fueron fundamentales para diferenciar del acontecer más reciente a la época en que Hegel declara el fin de la historia y más tarde el fin del arte. Fue necesario disminuir la carga ideológica de estos dos supuestos entre el alemán y el estadounidense, al enfrentarlos con posturas opuestas acorde a la problemática actual en la historia y el arte que se ha visto disminuida por la aceleración de los acontecimientos, el progreso de la información y la tecnología, y acentuar el fin y el principio de dos momentos tan marcados en la historia.

¿Qué le falta entonces al espíritu del arte o la historia en este tiempo para volver al protagonismo de antes? Respuesta que ha tenido para bien Baudrillard ante el desenfreno voluntario de productos en el mundo actual: en realidad no hay carencia alguna para que la historia siga su curso como lo hacía antes. Por el contrario, se ha caído en los excesos; en la exageración de productos innecesarios. Es aquí donde hay que puntualizar en uno de los enfoques más importantes sobre el fin de la historia y del arte: no mueren por la carencia del espíritu (defecto o falta de talento) para producir; por el contrario, es el exceso y la sobreproducción lo que se atribuye a la disminución de estos dos supuestos ideológicos. Lamentablemente, la propuesta de Hegel no llegó muy lejos. Como finalidad en las nuevas

formas de producir, obligaría al sujeto más que a pensar el arte (lo que es), a fabricar artefactos desagradablemente artísticos como, por ejemplo, el plátano o vegetales pegados en una pared con cinta adhesiva, todo el arte basura de Yoko Ono, o el arte que está surgiendo en la era de la digitalización. No hay ninguna carencia o falta de producción; es un fin del arte alejado en su mayoría de las condiciones aceptables para seguir el curso que hasta antes de su etapa más crítica (mediados del siglo XX) había sido consecuente con la grandeza de sus ejecutores.

Con esto, hoy más que nunca sabemos que en el arte no hay nada verdaderamente objetivo y mucho menos definido; las necesidades del arte se afirman en un estado mediatizado y pasajero donde nada concluye y siempre hay algo distinto. Si a principios del siglo pasado se dio una ruptura con las vanguardias anteriores, no se puede estar en contra de que ocurra nuevamente algo similar; un ejemplo es el cubismo, que rompió con los estereotipos artísticos en su momento. *El fin de la historia y del arte* de Hegel fueron sólo momentos; lo que vino después con Danto fue otro. Es el final del fin de las ideologías y de lo que hubo después y en el *post-arte* y la *pos-historia* nada ha terminado. En su estado de transitoriedad se exaltan las múltiples formas y posibilidades distintas a las conocidas para crear. Lo que pasó con el supuesto fin del arte no implica carencia o imposibilidad alguna en las habilidades del hombre para crear. Sin embargo, ha sido el extravío en los excesos, en la confusión entre las masas y el olvido a través de la multiplicidad y el *muladar histórico* donde momentáneamente se posiciona el ideal de cualquier fin.

Es pues que no se ha atestiguado una escena fúnebre con el cuerpo del arte y la historia, más que en sus modos de validarse bajo cualquier tipo de argumento. En cada etapa —incluso en la actual era de la tecnología— sigue su proliferación. Quizá la historia no vuelva a producir los grandes genios como sí lo hizo en el pasado. Sin embargo, el arte de ahora, muy distinto a cada momento, puede posicionarse en contextos diferentes a los de las grandes corrientes anteriores. Con todo, la melancolía del futuro se manifiesta en el deseo de pretender que todo lo que sucede en la historia siga como antes, sin embargo, eso es algo del pasado que dará paso a otras formas de operar en el transitar de la voluntad del mundo y sus habitantes. El modo totalmente libre de cualquier argumento que proporcione legitimidad podría estar germinando en el ideal histórico que menos imaginamos.

Posiblemente no veamos más la grandeza del genio representada en el David de Miguel Ángel, en los grandes oleos de Rembrandt, Rubens o Vermeer... La trasgresión de la tecnología se instaura tan rápido que la nueva cara del arte, es decir, del genio, posiblemente la veamos representada en otros campos distintos a como normalmente la hemos visto. Por ejemplo en los descubrimientos de la medicina (en la cura para los grandes males de la humanidad), en los prototipos robotizados, en los sistemas computacionales, en las nuevas eras digitales, en las tecnologías que permitan en el futuro no sólo salir de nuestro planeta y habitar otro, sino desplazarnos en el espacio desconocido con la facilidad con la que lo hacemos en el imaginario de la fantasía, cosas todas realmente útiles para la confabulación de la vida con la muerte en la existencia del hombre.

En otro sentido, crear una obra filosófica, literaria, escultórica, poética, pictórica... son los campos por los cuales el espíritu se caracteriza como articulador de las bellas artes. Pero la obra, como sugiere Schopenhauer, se distingue por su inutilidad: *“la obra de un genio no es una cosa útil. La inutilidad forma parte del carácter de la obra del genio: es su título de nobleza”*. (Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, 2014, p. 424). Las demás ciencias, al tener un carácter distinto, al ser útiles, en algún momento pueden ser presa de la voluntad y cambiar su condición. En otras palabras, pueden ser asumidas como un nuevo disfraz: la belleza del genio posicionado en la ciencia de lo útil.

Al mismo tiempo, y dejando de lado la melancolía del futuro, 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 insertado en este entorno, sin importar su condición de volumen, liquidez, color, textura, peso, sabor, luminosidad... Incluso sin materia, como el arte inmaterial digital que puede ser percibido, pero no tocado. Es así como, el habitat del artista de hoy, al ser un medio exageradamente basto de formas y materiales estéticos, no requiere de nuevas invenciones o patrones que se distingan necesariamente de los precedentes. La nueva era del arte es la reinención de lo ya existente. En palabras de Cioran:

Según toda evidencia, nos será preciso, para revigorizar nuestras ilusiones estéticas, una ascesis de varios siglos, una prueba de mutismo, una era de no literatura. Por el momento, sólo nos queda corromper todos los géneros, empujarlos hacia extremosidades que los

niegan, deshacer lo que estuvo maravillosamente hecho. Si, en esta empresa, ponemos cierto cuidado de perfección, quizá lográsemos crear un nuevo tipo de vandalismo... (Cioran, *La tentación de existir*, 2000, p. 93).

En suma, en la composición del artefacto artístico las posibilidades pueden llegar a ser ilimitadas. Podría sonar atrevido afirmarlo, pero creo que casi cualquier cosa a nuestro alcance está sujeta a la intervención artística. Luego entonces, el *arte reciclado* o el *arte basura*, no por el hecho de que su composición sea de partes que ya no son útiles para su propósito inicial, debe ser privado de un valor como el artístico. Lo anterior sirve como ejemplo de esto que estoy diciendo. Finalmente, es un proceso parecido al de los *readymades* de Duchamp: el valor estético en estos artefactos extraídos de su contexto no está en su 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 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.

Expuesto lo anterior, cabe preguntar, ¿por qué oponerse a la era industrial y tecnológica como posibilidad en la creación artística? Es un medio que, si bien tiene un avance significativo en la era moderna, 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 desapropiación de la parte física de la obra; su intención del nuevo arte la centró en saber lo que sería. Pero, en el *post-arte* no es un trámite forzosamente requerido; el artista puede tomar cualquier artefacto y transfigurarlos sin la necesidad —aunque sea imprescindible— de saber científicamente lo que es. Al mismo tiempo, en las nuevas tecnologías y sobreproducción de productos —propias del mundo actual en que vivimos— hay para el artífice del arte múltiples posibilidades por explorar.

En la actual realidad exageradamente estetizada, para el hombre cegado por la obligación de adquirir algo sin importar si es o no necesario, todo se produce mediante el proceso seductor. Si bien con este cambio de guardia finaliza la caracterización de los grandes artistas del pasado, también este mundo retinário, que Hegel ha negado como posibilidad artística, no desaparece por completo; vuelve a ser reinventado para mostrar su

belleza y ser apreciado no sólo mediante el ejercicio contemplativo, sino también por medio de los sentidos, del dispositivo de la sensibilidad.

Dadas las circunstancias del actuar en la voluntad de la historia en nuestro tiempo, no hay más que la conclusión de un proceso que a menudo muda lo viejo, lo que deja de ser funcional y permite algo nuevo para caracterizarse de otra manera distinta, y adaptarse a las condiciones del espíritu moderno. El proceder del hombre, no solamente artístico sino en general, en los procesos históricos, 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 otra forma de ser en el arte o la historia.

El mundo está plagado de múltiples verdades, de ideas nuevas y de posibles realidades. 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 perecido; nos quedan ciertos aromas, olores a perfección, rasgos amanerados por el gusto de la apariencia propia. Rastros de otras libertades reprimidas que provocaron escalofríos con sudor y destreza. No todo ha muerto. La vastedad de lo nuevo 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 y a la vez sin ellos, 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 la de la brocha que abarca la línea sin la premura del límite o el contorno bien definido.

La verdad es que el arte no se producirá sólo para saber filosóficamente lo que es. Para el hombre contemplativo, si somos sinceros, debiera de ser de esta forma, pero no lo será. El individuo se ha dejado seducir por el artefacto que embruja a las sensaciones corporales, por el mundo de posibilidades que se experimentan al manipular un trozo de metal, aluminio, vidrio, papel, madera, plástico y, por supuesto, todas las tecnologías de la era actual de la información. 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, como la navaja, corta una cosa para unirla a otra que ya ha sido confeccionada. Ahora la escultura del nuevo Miguel Ángel no tendrá rasgos finos ni

facciones casi humanas. Con todo, podrá ser cualquier cosa, pero seguirá siendo *humana, demasiado humana.*

Habrá un sentido sin sentido, una multiplicidad de perspectivas sin perspectivas, un mirar que ha dejado de ver la realidad (el mundo ideal incorruptible). 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 en esa posibilidad. 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, la historia y el arte estarán siempre inmersos 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.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. W. (1970). *Teoría estética* . Madrid: Akal .
- Aristóteles. (2011). *Metafísica* . Madrid : Gredos.
- Aristóteles. (2011). *Física*. Madrid: Gredos.
- Baudrillard, J. (1993). *La ilusión del fin* . Barcelona : Anagrama .
- Baudrillard, J. (1998). *El paroxista indiferente* . Barcelona: Anagrama .
- Baudrillard, J. (2012). *El complot del arte*. Argentina: Amorrortu / editores.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Argentina: Taurus.
- Bayer, R. (1965). *Historia de la estética* . México: Fondo de cultura económica .
- Cioran, E. (1979). *Desgarradura*. México: Titivillus.
- Danto, A. C. (1999). *Después del fin del arte* . Barcelona : Paidós.  
<file:///C:/Users/USUARIO/OneDrive/Escritorio/Danto1984>.
- Danto, A. C. (2013). *Qué es el arte*. Barcelona: Paidós.  
<https://www.ugr.es/~zink/pensa/Danto1984>.
- Dickie, G. (2005). *El círculo del arte*. Barcelona: Paidós.
- Cioran, E. M. (2000). *La tentación de existir*. Madrid: Taurus.  
[https://www.cepchile.cl/wp-content/uploads/2022/11/rev37\\_fukuyama.pdf](https://www.cepchile.cl/wp-content/uploads/2022/11/rev37_fukuyama.pdf),
- Georges Bataille. *Lascaux o El nacimiento del arte*. Argentina: Alción Editora.
- Hegel, G. (2017). *Fenomenología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (Hegel, G. Lecciones sobre la filosofía de la historia universal. Madrid: Alianza Editorial. 1980
- Hegel, G. W. (2011). *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. México: Porrúa.
- G.W.F.HEGEL. (1989). *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal .
- Han, B.-C. (2021). *No-Cosas*. Barcelona : Taurus .
- Heidegger, M. (1926). *Ser y Tiempo*. Madrid : Universitaria.
- Heidegger, M. (1973). *Arte Y poesía* . México : Fondo de cultura económica.
- Kant, I. (2010). *Crítica de la razón pura*. Madrid: Gredos.
- Kant, I. (2010). *Crítica del juicio*. Madrid: Gredos.
- Kojéve, A. (2013). *Introducción a la lectura de Hegel*. Madrid: Trota.
- Kuspit, D. (2006). *El fin del arte*. Madrid : Akal.
- Lipovetsky, G. (2002). *La era del vacío* . Barcelona : Anagrama.
- Marx, K. (2012). *Textos de filosofía, política y economía*. Madrid: Gredos.
- Nietzsche, F. W. (2018). *El nacimiento de la tragedia*. México: Editores Mexicanos Unidos
- Paz, O. (1995). *Apariencia Desnuda*. México: Era.
- Paz, O. (2003). *El Arco y la lira*. México: Fondo de cultura económica .
- Schopenhauer, A. (2014). *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 .