



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

EL ARTE COMO PENSAMIENTO ENTRE
LA FILOSOFÍA DE HEGEL Y DANTO

TESIS

Que para obtener el título de:
Licenciado en Filosofía

Presenta:
José Agustín Genís Castelán

Asesor:
Mtra. Silvia Durán Payán



Puebla, Pue.

Agosto 2015

El arte como pensamiento entre la filosofía de Hegel y Danto

José Agustín Genis Castelán

Directora de Tesis: Silvia Durán

Índice

El arte como pensamiento entre la filosofía de Hegel y Danto

Introducción.....	6
Capítulo 1: Relatos.....	10
1.1 El arte cómo relato histórico.....	10
1.1.1 Elementos de la filosofía de Hegel.....	10
1.1.2 La forma del arte simbólico.....	12
1.1.3 La forma del arte clásico.....	14
1.1.4 La forma del arte romántico.....	16
1.2 El relato histórico de Danto.....	18
1.2.1 Danto y la historia.....	19
1.2.2 El camino al fin del arte.....	23
1.2.3 El relato histórico según Hegel y el relato histórico según Danto.....	27
1.2.4 El relato Greenberg.....	31
Capítulo 2: El fin del relato.....	37
2.1 La llegada del pop y el comienzo de la libertad creativa.....	37
2.2 Realidad, arte y filosofía.....	41
2.3 Después del fin del arte: ¿sensación o interpretación?.....	50
2.3.1 Sensación.....	51
2.3.2 Interpretación.....	53
Capítulo 3: El arte como pensamiento.....	58

3.1 Hegel y la conciencia.....	58
3.2 El movimiento dialéctico espiritual frente al relato histórico.....	62
3.2.1 El <i>en-sí</i> : el arte “objeto” o arte representacional.....	63
3.2.2 El <i>para-sí</i> : arte “concepto”.....	65
3.2.3 El <i>en-sí-y-para-sí</i> : el arte “abstracto”: el arte como pensamiento.....	66
3.3 La relación entre el arte y sujeto pensante.....	69
Conclusiones.....	73
Glosario de imágenes.....	78
Bibliografía.....	82

Dedico el trabajo y esfuerzo puesto en esta tesis y agradezco el apoyo:

A mis maestros y amigos.

A mis hermanos.

A Eve, abuelita no todos tienen la dicha de tener una segunda madre.

Sobre todo a mis padres, a quienes les debo todo lo que tengo y lo que soy. Con todo mi corazón.

Do you want to be a part of the “art situation”?

*If you mean “art history,” yes I always wanted that.
I love art and art history and I always wanted to dialog with it.*

*If you mean “art establishment,” no,
this cannot be an aim in itself in my opinion.*

Space Invader

Introducción

El presente trabajo parte de la conclusión de Danto que dice que el arte ha llegado a su fin, de aquí se pretende demostrar una implicación intrínseca, que el arte, después del fin de su historia es materia del pensamiento y hacia el pensamiento se dirige. Esto basándonos en una de las bases de la filosofía hegeliana, la teoría del conocimiento de la cual surge el espíritu, es ahí donde vemos una escisión clara entre la realidad material y el universo propio al espíritu, el del pensamiento. El arte al ser un modo del espíritu tiende naturalmente a este movimiento, y a esta finalidad, la de ser espíritu, pensamiento. Para esta investigación se presenta por lo tanto, un diálogo, basado en las coincidencias de y diferencias entre la filosofía de Hegel y la de Danto. Con estos dos pensadores zurciremos nuestras consideraciones finales. Para ello seguiremos el siguiente camino que a su vez representa una suerte de resumen del capitulado de esta tesis.

1. Identificar la historia del arte a través de relatos, esto es necesario porque asumimos que el fin del arte, está ligado completamente al final de los relatos históricos. En primer lugar veremos cómo está estructurada la historia del arte como desenvolvimiento espiritual según Hegel, es decir cuál es el relato que Hegel observa en el arte hasta el fin de su desarrollo. En segundo lugar habrá que observar como Danto entiende la evolución histórica del arte, los relatos que él observa en ella, no sin antes revisar cómo es que él entiende la historia. Esto nos dará suelo firme para entender por qué el fin del relato significa el fin del arte.
2. Teniendo entendido el relato del arte, su evolución histórica en los términos de Hegel y Danto respectivamente, veremos como el arte llega a su fin, a decir de Danto con el arte pop, específicamente con la *Brillo Box*¹ de Andy Warhol. Esto está relacionado directamente con el desarrollo espiritual del arte hegeliano, en el cual, al final de su desenvolvimiento el espíritu rebasa la forma que reviste la obra de arte. Para ello Danto sostiene su razonamiento a partir de que un lugar común, un objeto cualquiera, puede transfigurarse en una obra de arte. Esto es porque depende de una carga espiritual y su

¹ *Fig.1* En la página 78 se encuentra el glosario de imágenes que presenta la información de las obras citadas en esta tesis.

entendimiento depende más bien de tener un concepto de arte frente a la realidad objetiva, del mismo modo que sucede con el lenguaje y la filosofía. Esto hace propio de la obra de arte después del fin del arte, que sea materia para la interpretación y el pensamiento antes que la apreciación estética.

3. Por último, teniendo las bases anteriores podemos ver que el arte es pensamiento, es espíritu desenvuelto por la historia, pero ¿bajo qué términos?, es precisamente en la teoría del conocimiento de Hegel donde encontramos la respuesta a esta pregunta. La tesis que sostengo se basa en las siguientes proposiciones: 1) el arte es pensamiento después de su desenvolvimiento histórico 2) para Hegel el pensamiento surge de un proceso de lo sensible a lo abstracto 3) la base de ese movimiento es la base de todo el desenvolvimiento histórico, por lo tanto también del desenvolvimiento histórico del arte. Esto implica, para comprobar esta tesis, que se enfrente el desenvolvimiento histórico del arte con la estructura hegeliana del pensamiento y constatar que presentan las mismas características. Esto no sorprende porque también Danto ya nos ha adelantado que el arte tiene la misma distancia de la realidad que tienen el lenguaje y la filosofía.

Este es el camino que seguiremos desde el comienzo hasta el capítulo final, pero antes presento una introducción hacia el tema en general, a en qué términos se entiende que el arte ha llegado a su fin y por qué entendemos este periodo como *posthistórico*.

Decir que el arte ha llegado a su fin en un principio parece escandaloso, es por eso que antes que otra cosa, será necesario explicar bajo qué reflexión Danto llega a esta conclusión: él llama a este momento del arte posthistórico, y su particularidad es el hecho de no seguir en la línea de algún tipo de relato. Esto para Danto supone una liberación para el arte, ha llegado a un plano autoconsciente y superior, el lenguaje hegeliano se hace presente ya que para Danto es Hegel quien se ha anticipado en observar esta particularidad del arte, como se puede observar en lo siguiente:

“Hoy día, no se venera ya una obra de arte, y nuestra actitud con relación a las creaciones de arte es mucho más fría y reflexiva. En su presencia, nos sentimos mucho más libres que en otro tiempo, cuando las obras de arte eran la expresión más elevada de la Idea. La obra de arte solicita nuestro juicio; sometemos su contenido y la exactitud de su representación a un examen concienzudo. Respetamos el arte, lo admiramos; ya no vemos en él algo que está superado, la manifestación íntima de lo Absoluto; le sometemos el análisis de nuestro pensamiento y esto, no

con la intención de provocar la creación de obras de arte nuevas, sino más bien con el fin de reconocer la función propia del arte y su lugar en el conjunto de nuestra vida.”²

Hay que entender un punto sustancial en el camino a esta conclusión, la historia del arte como si fuese una *Bildungsroman*. La estructura de las novelas de formación expone al personaje principal en su camino por llegar a ser quien es, encontrarse a sí mismo y a partir de ahí comienza su ser. El camino y los accidentes que se encuentran en él, son la historia, y el final de la historia se empata con el principio de la libertad por la autoconciencia del personaje principal. Danto retoma el concepto del *Espíritu* de Hegel y lo observa con este mismo matiz, la esencia contenida que se ha desarrollado a través de la historia ha ido cambiando y superándose gracias a sus estadios anteriores, hasta llegar al momento en que vive Hegel, habiendo llegado al estado superior. Respecto a la similitud entre el *Espíritu* y un personaje de *Bildungsroman*, cito al propio Danto:

“En cierto sentido la vida comienza realmente cuando la historia llega a su fin,(...)En el género alemán *Bildungsroman* –novela de formación y autodescubrimiento-, la historia se narra por etapas a través de las cuales el héroe o la heroína progresan al camino del autoconocimiento. (...) Esa conciencia, a pesar de ser el fin de la historia, es realmente, “el primer día del resto de su vida”, (...) La temprana obra maestra de Hegel, *La fenomenología del espíritu*, tiene forma de *Bildungsroman*, en el sentido de que su héroe, el *Geist*, atraviesa una serie de etapas con el fin de alcanzar no sólo el conocimiento mismo, sino también la toma de conciencia de que su conocimiento podría ser vacío sin esa historia de peripecias, contratiempos y entusiasmos.”³

Siguiendo lo anterior hay que recordar que el arte –para Hegel- es una de las manifestaciones del *Espíritu* y por lo tanto ha seguido este desenvolvimiento. Entonces lo que podemos observar de todo esto es que el arte para Hegel y para Danto ha vivido una historia, ha sufrido su propio desenvolvimiento donde ha llegado a su autoconciencia ha volteado a verse a sí mismo y ahora es libre, como el propio *espíritu*, y esto es porque la historia del arte ha llegado a su fin.

² HEGEL, G.W.F, *Introducción a la estética*; 1973, pág. 36

³ DANTO, Arthur; *Después del fin del arte*; pág. 29. Hay que decir que Danto en una nota al pie, acepta esta similitud del *espíritu* como personaje de *Bildungsroman*, partiendo de Josiah Royce, quien reconoce como el primero en hacer esta relación. *Cfr.* Pág. 46.

Danto insiste en dejar claro que la producción artística no se detiene por el hecho que el arte haya llegado a su fin. Hay que reiterar que la que llegó al final fue la historia, no el arte, por eso Danto llama al arte después del final de su historia *posthistórico*. El término *contemporáneo* lo relaciona más bien con un hecho temporal, es decir el que se hace en *este tiempo*; el término *posmoderno* es para Danto un estilo. Por lo tanto para abarcar a todo el arte después del fin del arte estas dos esferas se ven limitadas, *posthistórico* es el término más propio.

Se ha dicho ya que la historia es el camino que llevó el arte hasta su autoconciencia, del mismo modo que el desarrollo del *Espíritu* hegeliano, también se ha dicho que el arte producido bajo este plano autoconsciente después del camino de liberación de la historia es el *posthistórico*, pero, ¿cuáles son entonces las características del arte en el linde de la historia? O sea, si se asume que este linde se ha roto y que de esta ruptura el arte goza de libertad, ¿cuál es ese arte que vivió el linde histórico, y en qué consistía tal relación? Estas preguntas se irán respondiendo a lo largo de este trabajo. Al haber respondido estas preguntas pasaremos a las principales y que corresponden al título de esta tesis, ¿qué relación guarda la naturaleza del arte con el pensamiento? ¿Por qué podemos decir que el arte tras el final de su historia es pensamiento y se dirige al pensamiento? Esto sin dejar de especificar en que circunstancias podemos concebir el arte de este modo, que podemos adelantar que es su momento más alto y verdadero. Las preguntas mencionadas se irán respondiendo a lo largo del segundo capítulo, cerrando los espacios que queden en el tercero, el cual tiene como fin explicar precisamente por qué el arte es pensamiento.

Capítulo 1. Relatos

*“El final de esos años de aprendizaje
es cuando el héroe ha aprendido a fondo,
que está alcanzando el fin”*
G.W.F. Hegel

1.1 El arte como relato histórico

Entender el fin del arte significa entender el final de un relato, por ello debemos observar su desenvolvimiento histórico, cómo es que el arte avanzó por un largo camino hasta alcanzar su liberación espiritual. Para Hegel el desenvolvimiento del espíritu es la base de todo su camino y dentro de este se encuentra el desenvolvimiento del arte en su historia. Lo que ha esta investigación compete es la estética de Hegel, esta está ligada con su filosofía de la historia, y ambas con su contribución filosófica más importante y eje de todo su pensamiento, el *Espíritu*. Por lo tanto a continuación se esbozan estos tópicos para esclarecerlos y sirvan de fundamento para los siguientes puntos en la línea de este camino hacia lo que retoma Danto de Hegel y en el relato que aquél observa.

1.1.1 Elementos de la filosofía de Hegel

Hegel antes que nada pretende refutar algunas concepciones que suponen que el arte no es digna materia filosófica. Aquí Hegel pone de manifiesto que lo espiritual es superior a lo natural y por consecuencia el arte lo es. Lo espiritual parte del hombre, es la conciencia, esta conciencia ha estado contenida desde el principio de la humanidad y se ha desenvuelto a medida que su complejidad aumenta. El arte por lo tanto es espíritu y ha sido desenvolvimiento espiritual. Al respecto cito a Hegel:

“la más funesta idea que atraviesa el espíritu de un hombre es mejor y más elevada que el mayor producto de la Naturaleza, y esto es justamente porque participa del espíritu y porque lo espiritual es superior a lo natural.”⁴

Se puede decir que el *Espíritu* es identificable con la historia, la historia es el medio por el cual el *Espíritu* se desenvuelve. Según Hegel lo particular no supone gran importancia frente a lo universal espiritual. Siguiendo este principio él asegura que la historia a pesar de ir dando giros importantes por las decisiones de los individuos históricos, ellos no son más que una herramienta del *Espíritu*, es la *astucia de la razón*, los intereses particulares de los individuos históricos no son equiparables al verdadero interés, el interés espiritual, que es su propio desenvolvimiento en búsqueda de su autoconciencia. A continuación cito a Hegel respecto a dicha astucia:

“Se puede llamar a esto el *ardid de la razón*; la razón hace que las pasiones obren por ella y que aquello mediante lo cual la razón llega a la existencia, se pierda y sufra daño (...) Lo particular es la mayoría de veces harto mezquino frente a lo universal. Los individuos son sacrificados y abandonados. La idea no paga por sí el tributo de la existencia y de la caducidad; págalo con las pasiones de los individuos”⁵

En este sentido la historia del arte, para el tratamiento de filosófico hegeliano, no es en relación al compilado de obras como si fuesen un catálogo desde su principio hasta nuestro tiempo, sino que tiene que ver con la manera en que el arte ha sido el desenvolvimiento espiritual. El arte es parte del espíritu, es obra humana y es por lo tanto mucho más importante que lo natural, también por otro lado lo que interesa es lo universal, no lo particular, de modo que Hegel va a la naturaleza filosófica de las etapas históricas del arte, siendo estas donde podemos encontrar el desenvolvimiento espiritual.

Simbólico, clásico y romántico, esas son las tres formas del arte que se han desenvuelto en la historia tal como lo observa Hegel, y este desenvolver no es más que un camino al encuentro con el *Espíritu Absoluto*, tal como lo es el propio desenvolver histórico y también como lo es el desenvolver de otros modos del espíritu, como la religión o la filosofía. En lo siguiente se abordara en qué consisten estas tres formas, de qué modo representan el espíritu.

⁴ HEGEL, G.W.F. *Introducción a la estética*; pág. 9

⁵ HEGEL, G.W.F. *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*; pág. 168.

“La belleza –como ya hemos dicho- representa la unidad del contenido y del modo de ser de este contenido y deriva de la apropiación y de la adecuación de la realidad del concepto. Las modalidades del arte sólo pueden estar basadas en estas relaciones entre el concepto y la realidad, en la manera como el concepto está incorporado en lo real. Estas relaciones son de tres clases.”⁶

La adecuación entre forma y contenido para Hegel esta gradada, y es una triada la que el menciona. Los tres tipos de relaciones son el arte simbólico, el arte clásico y el arte romántico. El primer tipo Hegel lo ubica y lo relaciona con el arte oriental, este es excedido, pretende mostrar lo universal, pero la forma no es adecuada, por lo tanto surgen figuras amorfas, ensayos excesivos. El segundo tipo es el arte clásico donde existe una adecuación entre la forma y el concepto, se asemeja a la forma humana y por esto el hombre se halla en ella, sin embargo esto la convierte en una relación espiritual particular y no universal, lo cual para Hegel es insuficiente. El arte romántico constituye el carácter más elevado, goza de la aspiración espiritual del arte oriental pero de un ideal superior, con la conciencia de lo en sí, superando la forma clásica de puro reconocimiento, aquí la forma tiene su verdad en sí tanto en forma como en contenido. En seguida una descripción más amplia de las tres formas.

1.1.2. La forma del arte simbólico

Lo simbólico es lo desbordado, la idea universal está amorfa y no encuentra configuración alguna, entonces en realidad ni la idea ni la forma se pueden mostrar en esta carencia de equilibrio.

“(…), hay que especificar que es el símbolo: una existencia cualquiera que se da inmediatamente, pero que no debe tomarse de modo inmediato, sino conforme a un significado, y el significado no significa otra cosa que un pensamiento general y, así, propiedades generales del objeto, inmanentes a él. La figura debe tomarse según esta última propiedad abstracta, de modo que la figura misma es algo ahí indiferente. Por consiguiente, el símbolo implica una separación de la figura inmediata con respecto a su esencialidad; sólo esencial ha de tomarse como propiedad (...)”⁷

Es decir, a través del símbolo se muestra una idea general. El símbolo es una realidad inmediata, pero es el medio de otra realidad más importante, la idea, el pensamiento. Esto último es lo que importa más que la figura misma. En el caso del arte

⁶ HEGEL, G.W.F. *Introducción a la estética*; pág. 124

⁷ HEGEL, G.W.F. *Estética*; pág. 191

simbólico, la idea está mal concretada, y la figura amorfa, no se logra la concreción superior. Por cierto, en lo simbólico si existe un afán de encontrar lo universal aunque de un modo inconsciente, como sucede en las religiones, existe algo racional revestido del símbolo, que manifiesta lo universal sin siquiera saber que lo que se hallaba tras esto era lo universal racional. Hegel aclara que sería tonto pensar que se sabría de este contenido y que luego fuese revestido del símbolo, o sea que es sólo es una intención mal lograda de mostrar lo superior.

Es decir que lo simbólico es forma que intenta llegar hacia lo espiritual y manifestarse en su libre figura. En este intento existen diferentes configuraciones posibles, estadios que representan los intentos de lo simbólico por su progreso a lo espiritual.

“Lo simbólico es el pre-arte; y lo simbólico ha de progresar hasta que lo espiritual devenga libre y se de una figura, que su existencia no represente también algo distinto, sino únicamente lo espiritual. Esto es la meta de lo simbólico.

La esfera misma de lo simbólico es una lucha de lo espiritual con lo sensible, con las figuras; los distintos estadios no son tanto clases de lo simbólico como diversos modos de intentos de configuración, la cual en esta esfera todavía no se alcanza verdaderamente.”⁸

Los estadios a saber son:

1. La unidad sustancial entre el pensamiento y lo exterior, se presenta en la religión de los antiguos persas.
2. El tránsito a lo simbólico, donde se comienza a tratar que lo natural se configure en lo espiritual, se presenta en la concepción hindú.
3. Aquí es lo simbólico propiamente dicho y aquí es donde propiamente puede llamarse obra de arte, es una naturaleza transformada adecuada por algo interno, esto se ve en el arte egipcio.
4. Este es el devenir libre del espíritu subjetivo, de modo que lo sensible es algo espiritual de este estadio se consideran tres formas: 1. Lo espiritual se sabe para sí, es donde la existencia natural está al servicio del pensamiento, está presente en la concepción judía. 2. Una idea aprehendida exponiéndose en infinitas configuraciones

⁸ HEGEL, G.W.F. *Estética*; pág. 195,197.

singulares, siendo esto lo universal, esto es propio del nuevo panteísmo oriental. 3. Puede ser el perfecto devenir libre de lo espiritual significativo y su modo sensible, el significado se hace cosa para sí, deviene libre, y sólo es lo sensible su existencia sensible, esta forma se ve en la fábula esópica, la comparación y las imágenes.

Se observa en lo que se puede empezar a identificar como el linde de la historia, que el arte simbólico representa el punto de partida hacia el desenvolvimiento espiritual, es el pre-arte donde la forma y el contenido no se adecuan aun, por lo tanto no se manifiesta propiamente el espíritu. Hegel identifica este tipo de arte con el arte persa, hindú, egipcio, judío e incluso la fábula esópica. Esto nos sirve de punto de referencia importante ya que más tarde Danto mostrara que estas “artes exóticas” fueron apartadas del arte por el propio linde de la historia y el rompimiento con el linde permite su apreciación. Por otro lado hay que notar que el planteamiento de Hegel de este tipo de arte como pre-arte va de la mano con sus concepciones históricas en las cuales estas culturas no formaban parte aun de lo que el espíritu comenzaría a engendrar en el camino de su propio desarrollo. Este desarrollo empieza después de estas culturas y su primer desenvolvimiento es identificable en el esplendor griego, por lo cual no sorprende que sea el arte griego, la forma clásica, el siguiente estadio del desenvolver espiritual del arte.

1.1.3. La forma del arte clásico.

Una característica de la forma del arte simbólico es la unificación entre lo espiritual y lo natural, por ello la idea se halla amorfa. En el caso del arte clásico el espíritu se eleva sobre lo natural inmediato, el significado ha devenido autónomo libre, ya no es como en el arte simbólico que preso del símbolo pretende mostrar lo universal espiritual. Ahora lo espiritual busca una configuración adecuada, aunque es natural no es la misma que la del simbólico, o sea animales antropomórficos. Ahora toma la figura humana en la cual se da lo espiritual inmediatamente, dice Hegel, de la forma humana que es:

“la inmediata aparición fenoménica espiritual (...) Se trata de lo humano en general, pues la figura humana es lo espiritual existiendo individual, exteriormente. Es figura animal, pero en la que hay algo espiritual, y por ello lo que muestra esta figura es lo espiritual mismo.”⁹

⁹ HEGEL, G.W.F. *Estética*; pág. 285

El arte que coincide con esta descripción es el arte griego, sin embargo aún no se da la unión profunda entre lo humano y lo divino, en la autonomía para sí del individuo. En este punto lo humano sólo es figura de lo divino. En este estadio el espíritu es ya consciente de su superioridad ante lo natural, lo animal se ha subordinado, la figura animal ya no es la representación artística para los griegos, ahora es la figura humana, y cuando aparece la figura animal en la mitología griega representa degradación.

Para dar un punto de partida de lo bello clásico, Hegel da como referencia la mitología griega:

“(…) puede decirse que, en sus dioses, el pueblo griego llevó a representación su propio espíritu, obtuvo conciencia de él, aunque no [a nivel] del pensamiento, sino [una] conciencia sensible, intuitiva, en la religión del arte. El espíritu del pueblo griego corresponde precisamente al carácter del dios griego. Es libre espiritualidad, libre individualidad.”¹⁰

Para ubicar el surgimiento de la belleza clásica se debe entonces indagar en la mitología griega. Precisamente donde se puede notar el paso de lo simbólico a lo clásico, que no es otra cosa que lo espiritual sobre lo natural, se puede observar específicamente en el paso de los antiguos a los nuevos dioses. Los primeros, los Titanes siguen siendo de esencia simbólica, son representaciones teogónicas y cosmogónicas de potencias elementales, más tarde surgirán los dioses espirituales. Los dioses espirituales gozan de existencia individual, y esta existencia individual le da a cada dios cierta particularidad espiritual. Es por eso que hay un politeísmo, lo general espiritual se halla en los dioses y se destacan en algunos, particularidades espirituales que –como sucede con los humanos– algunos comparten entre sí. Esta parte espiritual es lo eterno que es *en-y-para-sí* y su determinidad, a lo que está sujeto totalmente es la figura plástica, la escultura del templo. En la forma simbólica la determinación eterna, espiritual, está interna en la figura plástica, la rebaja con la forma exterior, pero en el caso de la forma clásica no hay nada de simbólico, la forma externa y la interna son ambivalentes. Las características de la forma del arte clásico y en palabras de Hegel se resumen de la siguiente manera:

“La determinidad de lo indeterminado forma parte, en general, del ideal de la libre belleza;(…) Al arte pertenece la configuración, [un] modo de la intuición sensible y del representar, y se ha resaltado que figura y determinidad de lo interno están conectados. Pero la individualidad libre lleva también consigo determinidad contingente, ya mencionada. La

¹⁰ HEGEL, G.W.F. *Estética*; pág. 287

gracia del espíritu griego ha realizado, de acuerdo a este punto, una cantidad infinita de las más deliciosas creaciones.”¹¹

Estas creaciones de realidad exterior llegan al ánimo del hombre y lo espiritual del dios se identifica como propio del hombre y se conserva en él. La individualidad de los dioses griegos no limita al hombre, retornan a él y a su libre espiritualidad. Sin embargo aún en este punto lo griego no llega a la verdadera libre espiritualidad ya que en este punto la idea depende aún de la representación sensible, exterior, contingente. El siguiente estadio es el modo superior, lo espiritual es libre para sí, del mismo modo lo natural, surgen así dos imperios y:

“Propiamente dicho, en ello estriba la disolución del arte –puesto que el modo de la existencia, de la exposición, está separado de lo espiritual-, la disolución de la belleza suprema, [la] disolución del punto de vista donde la belleza como tal es lo supremo. Pero interviene la esfera de la belleza espiritual, que en efecto adolece de esta separación de lo exterior, y esto exterior lo deja fuera –sólo brilla dentro”¹²

Es decir, la forma del arte romántica.

1.1.4. La forma del arte romántico

En general se puede decir de este momento que lo exterior y lo interior adquieren su propia libertad, y de modo más concreto que existen tres determinidades que son el contenido de este arte. Primero, la interioridad del espíritu para sí, esto es lo religioso, segundo; el reflejo de esa interioridad en los sujetos y por último el devenir libre material de la inmediatez natural.

“Por lo que respecta a lo primero, se trata de lo religioso como tal, la historia absoluta del espíritu que se comprende a sí mismo. En ella radica lo divino, que alcanza su felicidad mediante sufrimiento, negación de sí mismo de modo que sólo por medio de esta negación vence a la muerte, resucita, deviene de él mismo.”¹³

Este es el primer punto del arte romántico, comienza la separación de lo interior y lo exterior, y es visible en la obra que muestra la historia de Cristo. En las esculturas o pinturas donde se presenta a Cristo se puede observar su dolor, su agonía; siguiendo a

¹¹ HEGEL, G.W.F. *Estética*; pág. 313.

¹² *Ibid.*; pág. 323.

¹³ *Ibid.*; pág. 329, 331.

Hegel, es ahí donde el lado exterior se muestra como lo contingente y por otro lado la espiritualidad se halla en sí misma, esto en contraste del perfecto balance interior-exterior de la forma clásica griega. Sin embargo lo que se observa inmediatamente es lo humano, lo antropomórfico se mira claramente en lo cristiano a la vez que lo espiritual se halla más libre ya que “los dioses griegos son mucho menos hombres divinos que Cristo.”¹⁴

El segundo punto del arte romántico en su interioridad, es justo el tránsito a la libre espiritualidad, donde se observa la intimidad de la espiritualidad para sí, es un momento de tránsito a la libre espiritualidad, una superación del dolor, como vemos en la imagen de Cristo. Existe una reconciliación, el espíritu se encuentra libre en sí, y no es objeto del arte, el espíritu es ya superior al arte, se rebaja la belleza del arte. Al superar el dolor, se reconcilia el espíritu con su propio ser y se intima, así se halla el amor y, siguiendo a Hegel, específicamente el amor materno, ya que del dolor de parto se llega a este amor. Todo este camino lleva a la Madonna como la figura del arte capital de esta determinación interior. El tercer punto es cuando lo divino entra en los individuos singulares, se configura en la comunidad, la imagen que lo presenta es la de los mártires los cuales en favor del reino celestial sufren la violencia externa. La violencia, el dolor y los tormentos se contraponen a la valentía y sublimidad religiosa de los mártires, como referencia de este tipo de obras Hegel menciona a Memling.

Hay un punto más respecto a la forma romántica, distinta a las figuras religiosas anteriores descritas por Hegel, a este modo él lo llama el devenir libre del material de la inmediatez espiritual, que se divide en tres partes. Primero en la desdivinización de la naturaleza cuando el espíritu individual esta para sí, esto según Hegel lo podemos hallar en los personajes de Shakespeare. El segundo punto es “el elemento religioso y su mundanidad no unificada con lo religioso”¹⁵ es decir cuando algo noble se voltea hacia lo ridículo y vulgar, como el Quijote, un caballero que no busca más que fines comunes y a una muchacha vulgar.

Es precisamente en lo vulgar donde se deposita el último modo de la forma romántica, en lo que Hegel llama prosaico y subjetivo. A este modo le pertenecen los

¹⁴HEGEL, G.W.F. *Estética*; pág. 313.

¹⁵*Ibid.*; pág. 357.

objetos vulgares, cualquier objeto común puede ser propio para el arte. A propósito de este modo de la forma romántica Hegel recuerda a la escuela neerlandesa, pintores que pasaron de temas religiosos a los más vulgares, como campesinos, animales, herramientas de arte entre otras cosas. O la literatura humorística de Xavier de Maistre y su relato *Viaje alrededor de mi habitación* (1794). Al ser objetos cualesquiera Hegel se pregunta si en efecto son obras de arte:

“Surge aquí la dificultad de decir lo que son obras de arte; si, [cuando] a tales objetos se les trata con maestría, puede llamarse a tales obras artísticas. Si se concibe conforme al modo del arte de la vida cotidiana en su cotidianidad, ¿son esto obras de arte?”¹⁶

De estas obras –siguiendo a Hegel- no se puede admirar otra cosa que no sea la maestría del artista ya que los objetos no tienen ningún sentido ni interés artístico, sólo son objetos. Pero sobre todo que el objeto exterior banal es enmarcado por un contenido espiritual superior, que el contenido sea verdadero, substancial *en y para sí*.

Aunque pareciera ser el último y menos relevante de los modos del arte romántico, es justo aquí donde para nosotros toma coherencia en el discurso que continua está investigación. Para Hegel el arte al llegar a este punto ya ha alcanzado su madurez, su libertad y no puede ser más que apreciado ociosamente, o humorísticamente. Sin embargo, a pesar de Hegel, la historia del arte y el pensamiento de Danto nos revelaran que el relato artístico no es propiamente cómo Hegel lo observó y que fue mucho más tarde cuando alcanzo su liberación. De hecho si hay algo en que coincidirán Hegel y Danto es que el arte alcanzo su punto final en el momento en que el arte se depositó en los objetos vulgares, comunes. Eso lo veremos más adelante.

1.2 El relato histórico de Danto

Hasta aquí contamos con el primer relato que da pie a esta investigación, el de Hegel. A continuación veremos el relato del arte en el pensamiento de Danto, pero antes

¹⁶HEGEL, G.W.F. *Estética*; pág. 361.

debemos considerar algunos elementos de su filosofía y sobre todo como entiende la historia, esto nos permitirá entender el camino del arte tal como él lo ve trazado.

1.2.1 Danto y la historia

Como hemos visto, la perspectiva hegeliana respecto a la historia es que ella es un despliegue continuo y ascendente hacia un punto más alto hasta alcanzar el punto final insuperable. Obviamente esta perspectiva es la que alimenta el relato de Hegel y la evolución del arte, por ende, es evolución histórica con las mismas características mencionadas. Entendemos que la visión histórica de Danto es distinta a la de Hegel, para aquél la lectura entre distintos momentos históricos es diferente a la evolución creciente de Hegel, además de su circunstancia histórica por supuesto. Es esta particularidad la que permitió que Danto reformara el relato del arte y entendiera en qué términos había llegado a su fin, distintos a los que Hegel en su tiempo había considerado que este había alcanzado su madurez espiritual. Es por eso que antes de comenzar a explicar el relato histórico del arte tal como lo entiende Danto, es necesario entender los elementos básicos de su filosofía de la historia, estos son tomados de su *Filosofía analítica de la historia*.

En primer lugar Danto asegura que su filosofía de la historia es una filosofía analítica, al contrario de la que él llama substantiva. La filosofía de la historia substantiva se divide en dos: descriptiva o explicativa. La descriptiva es la que a partir de acontecimientos del pasado proyecta sobre el futuro, a partir de esta idea de que los hechos se repetirán. La explicativa es más bien querer mostrar las causas que hayan hecho que algo se dé, digamos más bien, teoría histórica. Si desde aquí observamos la filosofía de la historia substantiva descriptiva, la cual a partir de acontecimientos del pasado proyecta sobre el futuro y entiende de esta idea que los hechos se repetirán, es del tipo teleológico que permeó las filosofías de la historia modernas tipo Kant o Marx. Son filosofías que observan cómo sucedieron eventos pasados, razonan su movimiento y pretenden prever lo que pasará en el futuro considerando la lógica del patrón histórico. Esto para Danto es del todo un error. Danto explica que es imposible predecir, del futuro y sólo se pueden enunciar sobre hechos del pasado, esto es similar a una vieja manda de Wittgenstein, él decía que no

le gustaba decir “nos vemos mañana” porque de cierta manera implica saber que va a pasar en el futuro y eso no puede saberlo. Este es el primer error que señala Danto frente a las filosofías de la historia, el querer ver el futuro a través del pasado.

El segundo error propio sobre todo de las filosofías de la historia explicativas y de la historia misma es pensar que la historia es un cúmulo total de sucesos. Pensar que si acomodamos todos los hechos o acontecimientos del pasado cronológicamente uno a uno nos hará entender cómo es la naturaleza histórica esto también es un error. Eso es más que evidente, entendemos por historia los acontecimientos importantes que han generado cambios en los paradigmas de distintas índoles: sociedad, política, religión, economía, arte etc. Empero, existe una tendencia a la acumulación de datos para alcanzar a entender supuestamente a la perfección un momento histórico. Es un supuesto porque Danto plantea que aun teniendo una *Crónica Ideal* que nos pueda decir absolutamente todo lo que pasó del momento en que pasó, siempre está sujeto a la lectura del momento histórico de dónde se observa. Por ejemplo, el día que nació Newton en nada fue relevante, cinco, cincuenta o cien años antes, menos; pero cien años o doscientos años después se puede decir que aquella navidad nació el hombre más importante de la ciencia moderna. En seguida cito a Danto respecto a lo dicho:

“La verdad completa referente a un acontecimiento sólo puede ser conocida después, y a veces sólo *mucho* después de que el acontecimiento mismo haya tenido lugar, sólo los historiadores pueden contar esa parte del relato. Es algo que ni siquiera puede conocer la mejor clase de testigo.”¹⁷

Entonces, los puntos históricos dependen del punto histórico distinto en el que se ven y de eso depende su relación. Ni siquiera es necesario entenderlos concatenados, porque en sí mismos, en el momento en que se dieron, no suponían ser el inicio de algo que culmina mucho tiempo después. Se usan a menudo términos como “fatal”, “perdición”, “grandioso”, “triumfal” para acentuar un acontecimiento, estos adjetivos denotan la importancia de un hecho. Si fuera rutinario o irrelevante no sería necesario acentuarlo o siquiera nombrarlo, por eso una *Crónica Ideal* nos es inútil, para Danto depende de la estructura temporal que se pretende narrar. Por ejemplo, Danto siempre destaca la

¹⁷DANTO, Arthur; *Historia y narración*; pág. 111-112.

importancia histórica de la *Brillo Box* para el arte, pero para otra estructura temporal es probable que no sea tan importante, él dice que incluso para su gusto personal. Danto llama a estas calificaciones de un evento pasado cómo *oraciones narrativas*, eventos en la historia de los que no se puede definir que sean el parte aguas histórico hasta después y esto sucede viendo del presente al pasado y no al futuro. Entonces no se puede pensar que un evento estaba destinado a ser el primer punto de algo muy posterior y a ese acontecimiento calificarlo como “aquel día fatal”, porque no es su intención afectar al futuro. Algo que propicia esta situación son lecturas de la historia que enlazan eventos de una manera hilada por un relato y no un orden cronológico. Por ejemplo “con la *Brillo box* se finiquita el relato histórico del arte”, Danto pone de ejemplo un avance filosófico novedoso, este convierte en predecesor a otros que tocaron el tema anteriormente, irónicamente restando la originalidad de los que lo tocaron antes. Otro ejemplo es decir que un pintor es predecesor de cierta escuela, sin que en realidad haya una línea directa, pero hace que el primero sea revalorado, cuando quizás en su momento histórico no gozó de esa valoración. Me viene a la mente la banda Meat Puppets, una banda americana que recibió el reconocimiento de su calidad musical hasta ser identificados como una de las principales influencias de Nirvana, esta última aplaudida por su refrescante interpretación del rock. Ahí Meat Puppets entró en un relato histórico en el que en el primer orden cronológico no hubiese sido importante, y que a una *Crónica Ideal* también pasaría desapercibido. Según Danto podemos ver cómo algunos pintores clasicistas fueron base de lo romántico, sin embargo esto no es intencional. El hecho de que haya cosas del siglo XVIII que coincidan con el posterior término *romántico* es algo casual, no se puede decir que esas cosas eran *románticas* porque no existía este término, y mucho menos era su intención comenzar a configurarlo, sólo se pueden hacer este tipo de descripciones hasta que se posee tal termino. Cualquiera de estos ejemplos aplican a un modelo de la percepción temporal e histórica tal como Danto la entiende y “el historiador que describe el acontecimiento de esta forma habrá usado una *oración narrativa*.”¹⁸ Esto nos muestra cómo la historia para Danto es algo que depende del punto del que se haga esa lectura hacia otro punto, en esa medida se constituyen distintas narraciones, relatos que configuran la historia de lo que se quiere mostrar, no es

¹⁸DANTO, Arthur; *Historia y narración*; pág. 118.

una suma de eventos acumulados y menos de ellos se puede rastrear un patrón que pueda predecir el futuro.

Lo que Danto quiere dejar claro es que alguien no puede adelantarse a su tiempo, ver que pasará, y respecto al arte podemos decir que una obra en distinto espacio y tiempo tendrá siempre una recepción distinta, en sus propias palabras es que “cuando estamos *viviendo* un período histórico, no podemos saber cómo se verá ese periodo en la conciencia futura”¹⁹. Él explica cómo para los contemporáneos de Giotto sus pinturas eran fieles a la realidad, ahora para nosotros es muy claro el estilo de aquel tiempo y el estilo de Giotto. Otro ejemplo similar es la actuación, algunos cánones de actuación pasados que podían ser tomados por tremendamente histriónicos cuando en otro tiempo pueden ser exagerados. Desde su ensayo *El fin del arte* Danto toma estas cuestiones de la percepción histórica hacia distintos puntos, y hace alusión a las representaciones futuristas de Albert Robida, quien pretendía ilustrar cómo sería la mitad del siglo XX a finales del siglo XIX, obviamente estas ilustraciones no lograban superar su paradigma histórico. Esto sucede según Danto, porque dentro de nuestro marco histórico, para nosotros, es invisible lo que es paradigmático de él y hasta que se hace notorio significa que ha sido superado, cómo hasta el momento que se logró entender el estilo de Giotto como tal. Al respecto cito a Danto:

“Mientras contemplamos el mundo como lo hacemos, no *lo* vemos como una forma de ver el mundo: simplemente lo miramos. Nuestra conciencia del mundo no forma parte de aquello de lo que somos conscientes. (...) Cuando cambian esas creencias y actitudes, se supera la época, (...). Y cuando se es consciente de ese hecho se contempla la conciencia de la época desde fuera.”²⁰

Podemos ver que la perspectiva histórica de Danto es ciertamente distinta a la de Hegel y eso le permite notar que la historia es constituida por relatos, no es una serie de eventos que van superándose, que ascienden. Así Danto puede percibir que la historia se lee distinto desde cada punto y hacia el punto en que observa. En eso consistió en buena medida el trabajo de Danto respecto al fin del arte, el fin del concepto de algo que coincidió dentro de un marco histórico y que ya no es posible considerar:

“Es posible suponer que el arte definido por el museo tuvo su momento y que hemos vivido una revolución tan notable del concepto de arte como la revolución en la cual surgió ese

¹⁹DANTO, Arthur; *La transfiguración del lugar común*; pág. 78.

²⁰*Ibid.*; pág. 235-236.

concepto, alrededor de 1400, (...) Discuto aquí, y en otros trabajos, que el fin del arte ha llegado, significando con ello que el relato que generó ese concepto ha llegado a su final.”²¹

1.2.2 El camino al fin del arte

Al hablar del fin del arte Danto pretende hablar del nacimiento de cierta autoconciencia, esto siguiendo la idea del espíritu de Hegel, y la idea del espíritu entendida como *Bildungsroman*. Esta autoconciencia se enfoca a través de una mirada histórica, por consecuencia hay que mirar al enfoque histórico del arte. Ya vimos cual es el enfoque de la historia para Danto eso es un previo para entender su perspectiva frente a la historia del arte y su postura respecto a la autoconciencia del mismo. Eso es lo que expondremos en seguida, como es el camino al fin del arte.

Ubiquémonos en el modernismo según la historia del arte para entender el razonamiento de Danto al hablar del fin del arte. No sigue la línea trazada del renacimiento al romanticismo, no busca la representación mimética, alcanzar un parecido ideal con la realidad. Tiene un propósito distinto y específico: la indagación de qué es lo más propio del arte, cuál es su naturaleza primera, necesaria y verdadera, frente a lo que es secundario, innecesario y falso. Por ejemplo de la pintura es ser la propia pintura, más allá de representar algo, esto nos advierte de algún modo cómo es el clima en el ocaso de la historia del arte. Danto es pertinente en nombrar al arte que se refiere como posthistórico, ya que arte moderno es un arte que dentro de la historia del arte ya terminó y cumplía con ciertas características dentro del linde de la historia. Por otro lado contemporáneo dentro del lenguaje histórico nos remite al tiempo que se está viviendo en el mismo momento, por ejemplo Da Vinci y Miguel Ángel fueron contemporáneos. Ahora, ¿En qué consiste esta posthistoria en la cual se sitúa el arte? básicamente se puede decir en que no hay una línea, una dirección histórica. Si retomamos lo dicho, una línea trazada entre el renacimiento y el romanticismo ubicaremos que el arte estaba comprometido a un modo creativo del que no podía salir, so pena de dejar de ser calificado como arte. Es un ejemplo ubicarse entre el

²¹DANTO, Arthur; *Después del fin del arte*; pág. 256.

renacimiento y el romanticismo, ya que veremos con más cuidado cómo es el linde arte-historia en el relato de Danto. Mientras tanto, y aunque parezca adelantado, hay que decir dónde termina ese linde, el ejemplo al que más recurre Danto es la *Brillo Box* de Andy Warhol. No es que propiamente se pueda fechar como un acontecimiento -al menos no en ese mismo momento al ser una *oración narrativa*- pero en esta obra y en buena parte del arte pop de los sesenta Danto encontró algo sin precedentes, el arte no estaba en lo palpable, se trasladó de la experiencia sensible al pensamiento. El arte ahora se pregunta filosóficamente por el arte mismo. Durante un tiempo según la concepción histórica del arte se desarrolló por un camino para alcanzar mejores representaciones, después, durante el modernismo, se buscó una identidad propia, la pintura quería ser en esencia pura pintura, la escultura pura escultura, y se buscó cual era la forma adecuada de hacer arte, se dejó de lado la representación. Posteriormente en las llamadas vanguardias, hubo cierta confrontación entre los artistas de las distintas escuelas por definir qué era arte y por consecuencia, descartar al que no hiciera el arte del modo en que cada uno lo hacía. Esta confrontación se disipa con el fin del arte. El hecho de que un mero objeto fuera una obra de arte y no un mero objeto (como sucede con la *Brillo Box*) abría la pregunta de ¿qué es el arte? preguntada desde el mismo arte. El arte llevó un camino histórico y enmarcado en él, tenía límites, pero al alcanzar su autoconciencia, llegó al fin de su historia y por esto ha alcanzado su libertad. A todas luces esto muestra un tremendo camino a la autoconciencia a la manera de *Bildungsroman*, del mismo modo que el espíritu según Hegel. Es decir, es el mismo camino que vimos con Hegel y la ruta del arte simbólico, clásico y romántico.

Hay que decir que el hecho de que el arte haya llegado a su fin no significa que no se haga más arte. El que haya un fin del arte implica que también hubo un principio, y antes de ese principio también hubo arte, aunque no era tratado cómo lo que nosotros llamamos o conocemos como arte. Ese principio del arte que Danto lo llama el relato vasariano, lo veremos más adelante. Por ahora hay que insistir en que hubo arte antes de la era arte y puede haber arte después del fin del arte.

Llegar al punto autoconsciente es una cuestión histórica, ubicándonos claramente en el pensamiento hegeliano, o sea el fin de la historia es un hecho que sólo es posible históricamente y Danto lo explica de este modo:

“La mía [su teoría] está fundada también en una lectura de la historia del arte de acuerdo con la cual la manera correcta de pensar filosóficamente lo hizo posible, cuando la naturaleza filosófica del arte se alzó como pregunta dentro de la historia del arte mismo... Creo que el fin del arte es el acceso a la conciencia de la verdadera naturaleza del arte.”²²

Como vimos atrás, en la *Estética* de Hegel, él ya veía el culmen del arte en su tiempo, el arte como modalidad del espíritu ya había rebasado a la forma en la que se depositaba y con eso Hegel ya tenía por supuesto que no se podía llegar más lejos. En general por el mismo pensamiento de Hegel él creía que en su tiempo esto ya era así, no sólo en el arte, sino en todo. En cierta medida el arte si gozaba de esas cualidades que expone Hegel, sin embargo, después de su tiempo, el arte se dio más fuertemente a la tarea de la averiguación filosófica del mismo arte (por supuesto no todo), ya mencionamos la labor de las vanguardias por intentar definir qué era el arte, y que no lo era, por mencionar un claro ejemplo. Esto encaja con lo citado, cuando Hegel, era históricamente imposible que el arte se haya hecho cosa del pasado y hasta ahora es históricamente posible pensar en esto, en tiempo de Hegel aun no lo era, aunque él pensó que si fue así, sin embargo en ese tiempo si había posibilidad histórica de ver cómo iba el camino del arte y entender el avance dialéctico tal cómo lo entendió Hegel.

El problema que hubo durante la era de los manifiestos es que se comenzó a querer determinar el arte a partir de una sola forma de hacerlo, pero hacía falta una pregunta sustancial: ¿Cuál es la diferencia entre la realidad y el arte? Esta inquietud surgió en Danto al observar las cajas Brillo, ya que si se detiene uno a observarlas en realidad no difieren de las cajas de jabón del supermercado. Esta pregunta detonó toda su reflexión que se expone en *La transfiguración del lugar común*²³, y precisamente ahí toma como punto de partida para distinguir entre las meras cosas y una obra de arte, que las primeras pertenecen a la realidad y las segundas no. Justo este dilema es el que convierte al arte en una cuestión de reflexión filosófica en sí misma. De hecho hasta la primera mitad del siglo XX era fácil distinguir lo que era de lo que no era una obra de arte y esto tiene que ver con el propio linde histórico, el eje rector que ayudaba a enmarcar que era una obra. Tras la ruptura de

²²DANTO, Arthur; *Después del fin del arte*; pág. 61.

²³De aquí en adelante nos referiremos a esta obra solamente cómo *La transfiguración*.

ese linde hay necesidad de reflexión filosófica que nos permita saber qué es y qué no es arte.

Tanto Danto como Hegel están de acuerdo que el arte es autónomo y no requiere de la reflexión estética y filosófica, y cada que se han encontrado -lo cual ha sido intermitente- en la historia ha sido más por interés de la filosofía al arte que al revés. O sea que el arte ha alcanzado su propia autorreflexión filosófica, pero la filosofía se interesa por averiguar, en qué consiste y cómo sucede esta autorreflexión, claro filosóficamente. Al alcanzar este punto el arte ya no busca su propia definición filosófica, es libre, esta tarea queda en manos de la filosofía:

“Una vez que la pregunta ha sido traída a la conciencia en un determinado momento del desarrollo histórico del arte, ha sido alcanzado un nuevo nivel de conciencia filosófica. Esto significa dos cosas. Significa en primer lugar que, siendo traído a este nivel de conciencia, el arte no carga con la responsabilidad de su propia definición filosófica. Esto es tarea de los filósofos. Segundo, significa que ningún modo las obras de arte necesitan parecerlo dado que una definición filosófica del arte debe ser compatible con cualquier tipo de arte.”²⁴

Respecto al segundo punto la cuestión es tremenda, porque según lo que dice Danto la definición necesaria debe abarcar cualquier arte de cualquier tiempo y de cualquier espacio, sobre todo considerando que el arte de hoy no está ligado a nada y es libre totalmente. Sin embargo ese intento hasta hoy es posible, si pensamos en filosofías del arte anteriores no tenían la profundidad de una pregunta tan esencial como lo que es el arte en sí. Quizás nada más completo como la “colosal filosofía del arte” de Hegel como la llama Danto, pero aún no disponía él históricamente -ni nadie- de ese en sí por el cual reflexionar.

A partir de esta liberación cada artista puede ser el artista que quiera y hacer el tipo de arte que quiera sin comprometerse necesariamente con un arte en específico. Danto ve en Warhol ese nuevo tipo de artista que explora y se involucra en todo lo que se le ocurre, debo dejar claro que esto no es necesario para ser artista, sino que existe la entera posibilidad de hacerlo, una vez más el arte es libre. Esta cuestión de la libertad del artista Danto la relaciona con el tipo de posthistoria que se vería al final del relato de Marx y Engels: al final de la historia en la cual la lucha de clases haya llegado a su fin y haya una

²⁴DANTO, Arthur; *Después del fin del arte*; pág. 68.

clase común a todos, cada sujeto podrá hacer lo que le guste durante su día sin comprometerse a esa actividad de por vida. En general los relatos teleológicos aspiran a algo similar, Kant y la paz perpetua, o Hegel viendo al Espíritu mismo encarnarse en el Estado, creo que Danto aquí está aceptando el relato de Hegel (con respecto al arte) a su propio modo, y en este punto el arte ha llegado a su libertad general de profunda pluralidad. Con cierto anhelo Danto espera que esta libertad y respeto creativos sea hoy una idea de la multiculturalidad, libertad y respeto entre los hombres mañana.

1.2.3 El relato histórico según Hegel y el relato histórico según Danto

Hasta aquí considero que he expuesto sintéticamente en qué consiste la libertad del arte y por qué Danto considera su fin dentro del relato histórico. Ahora hay que saber en contraposición en que consiste propiamente el relato, para cerrar bien la idea del fin del mismo. Para eso creo pertinente enunciar el relato a los ojos de Danto y traer de vuelta el relato que observó Hegel para contrastarlos entre sí.

Retomemos primero el relato que observa Hegel, el primer momento es la forma de arte simbólica en la cual la Idea es inadecuada por lo tanto la forma está mal hecha, esto es el espíritu se encuentra contenido y no se sabe a sí mismo, por eso no hay forma adecuada para mostrarlo, se identifica con el arte persa, hindú y egipcio. El segundo momento es la forma del arte clásica, donde la Idea y la forma coinciden a la perfección, se identifica con el arte de la antigua Grecia. Por último el momento romántico, en este momento la Idea rebasa a la forma, el espíritu se manifiesta, este arte se identifica con las obras que representan a los santos, Cristos y madonas, y por otro lado con lo que él llama lo prosaico subjetivo.

Respecto a cómo lo ve Danto el relato sigue este orden: primero un momento imitativo donde la mimesis es el punto a considerar más importante, las expectativas en este periodo era que se alcanzara un realismo en las obras de arte y en esa medida se consideraba su valor, este relato es denominado por Danto el relato Vasari o vasariano. El segundo momento del relato era guiado por la ideología, aquí es donde cada arte trató de buscar su propio fundamento y legitimarlo como la verdadera forma de hacer arte mientras

se descalificaba al otro, a este lo llama relato Greenberg²⁵. El momento siguiente no es un punto del relato, es fin del relato, el momento posthistórico, en el que no hay restricciones creativas ni un modo especial de hacer arte.

Estos dos son nuestros relatos, la base para ubicar la percepción filosófica del arte antes de deslindarse de la historia y alcanzar su liberación. Lo primero que debo hacer notar, es que para Danto el relato, comienza con el relato vasariano y no considera lo anterior. Parte de la idea de que Giorgio Vasari comenzó a formar una visión dirigida al artista a partir de su obra *Vida sobre los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos*. Podemos ubicarnos en términos generales en el renacimiento a partir de aquí nace un relato del arte y la imagen del artista, del que se nota una cualidad particular al lograr poder representar la realidad. Antes de este punto no había propiamente arte, este es el tiempo antes del arte, ya dijimos que puede haber arte después del fin del arte, del mismo modo hubo arte antes del tiempo del arte, pero no era visto cómo nosotros vemos el arte, eran cuestiones más bien rituales y religiosas, si así entendemos el arte anterior al tiempo del arte, este puede extenderse hasta la prehistoria si se quiere. Hay que notar que en estas cuestiones rituales y religiosas es dónde Hegel halla el desarrollo histórico-espiritual del arte.

Lo segundo que debo notar es que Hegel toma por último gran momento del arte, el arte romántico donde la Idea ha rebasado a la forma y este se identifica con las pinturas de santos, Cristos y madonnas, si ubicamos el periodo en que se produjeron sobre todo estas obras pensamos en el arte gótico, en el medievo. Acaso podemos trasladarnos hasta el renacimiento pero el paradigma del propio renacer incluía retomar la cultura grecolatina además de la religiosidad cristiana, y con más ahínco se representó la primera. De hecho

²⁵Resulta complicado hacer una referencia exacta a lo que Danto llama relato vasariano o relato Greenberg, esto es porque a lo largo de toda la obra *Después del fin del arte*, va configurando estos conceptos. Desde muy temprano reconoce a Vasari cómo iniciador de la historia del arte y formulador de un relato, después a Greenberg como el narrador más importante del arte moderno. Cabe mencionar que de hecho, usa indistintamente términos como “la estructura” “la forma” “la historia” y para fines prácticos de esta investigación, conservamos el más pertinente “el relato”. Sin embargo para constatar la veracidad de estos términos es conveniente remitirse a los capítulos 3. *Relatos legitimadores y principios críticos* y 4. *El modernismo y la crítica del arte puro: la visión histórica de Clement Greenberg de Después del fin del arte*, ya que en dichos capítulos se explican claramente, pero hay que insistir que están presentes a lo largo de toda la obra.

como vimos en la *Estética* cuando Hegel se dispone a hablar sobre el arte romántico lo ejemplifica con Cervantes o Shakespeare, y en el campo de la pintura cita como gran referencia a Memling. Esto es extraño, Hegel vivió en carne propia lo que en historia del arte se llama romanticismo, vivió en espacio y tiempo la cuestión del arte romántico, aún vivía el *sturm und drang*, de hecho otro ejemplo que toma en la forma del arte romántica que coincide con el periodo romántico en historia del arte es a Goethe y a Schiller, sin embargo a partir de lo que él dice se puede ubicar el momento donde la Idea superó a la forma, más o menos entre el siglo XV y los primeros años del XVII. O sea que Hegel consideraba que a partir de ese punto el arte ya había alcanzado su madurez y libertad, eso significa que desde los tiempos de Memling hasta su tiempo el arte ya estaba en la dimensión superior de la que ahora presumimos, viendo esto podemos pensar que Danto tiene razón: históricamente no era posible aun ese tipo de aseveración. De hecho si pensamos en el *sturm und drang*, nos encontramos con un movimiento cultural, uno de los primeros esfuerzos por que el arte mismo buscara sus propias cualidades y exaltara su propia esencia, en ese sentido Hegel tenía razón porque el arte miraba a sí mismo, sin embargo no de la manera tan profunda en la que ahora lo hace²⁶.

Volvamos a Memling. Murió en 1494 y la *Vida sobre los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos* Vasari la escribió en 1542, esto significa que donde Hegel había ubicado el final del relato histórico del arte, apenas estaba por comenzar el relato donde Danto lo ubica, eso nos hace insistir en que históricamente aún era imposible decretar el fin del arte. Algo más quiero apuntar antes de continuar, algo en lo que Hegel y Danto se empatan de buena manera y puede pasar desapercibido. Antes de cerrar su

²⁶El *Sturm und Drang* (Tempesta e ímpetu), fue un movimiento cultural que sucedió en Alemania entre los años 1770 y 1780. Es a Schlegel a quién se le adjudica el término que abanderó el movimiento, como el nombre lo dice, su objetivo era exaltar de manera tempestuosa lo propio de la cultura germana, en contraposición de lo meditativo y calculador de los años de la ilustración. Entre los representantes del movimiento se identifican a Goethe, Schiller, Jacobi o Herder. Entre las ideas que identificaban al movimiento estaban: La naturaleza como fuerza omnipotente, el genio propio que estaba ligado a la intuición de la naturaleza, La divinidad como el Uno, el todo idéntico a la naturaleza y por supuesto el valor del arte como vía de desfogue y comunicación de lo que el genio captaba de todo esto, el arte era dónde se podía llegar representar y observar todo lo que estaba en lo divino y natural. Es relevante decir que respecto al arte, se retomó lo clásico, pero no del mismo modo neoclásico propio de la ilustración, es decir la técnica, el equilibrio o las reglas de belleza. Para los representantes del *Sturm und Drang*, el arte *no debía ser de ese modo*, más bien retomaron la profunda espiritualidad clásica que ellos identificaban con su movimiento. Reale y Antiseri califican al movimiento como “preludio del romanticismo”. Cfr. Antiseri, Darío; Reale Giovanni. *Historia del pensamiento filosófico y científico III*; 1988, págs. 29-32.

reflexión respecto a la forma romántica del arte, Hegel explica de manera muy breve que los objetos prosaicos son parte de la forma romántica. Dice Hegel:

“Cuando los temas de la vida prosaica se convierten en objetos del arte, el círculo del arte se extiende al infinito (...) Puede preguntarse si eso es una obra de arte debe tener un objeto que corresponda a la idea, que posea esa absoluta importancia (...) Los objetos mismos no tienen ningún interés artístico, ningún gran sentido.”²⁷

En realidad para Hegel es muy distinta la razón por la que ubica a los objetos prosaicos como ejemplos del arte romántico, que la razón por la que las obras de arte que parecen meros objetos son relevantes para Danto. Hegel piensa que hay cierta placidez o disfrute por lo inmediato, ya dijimos que cita en general a los pintores neerlandeses, los cuales en algún momento pintaron obras religiosas, pero después se dedicaron a pintar escenas cotidianas, campesinos, herramientas de arte con “destreza admirable”. Creo que la razón en general es que los pintores flamencos atravesaron las reformas protestantes y por eso voltearon a estos temas. De hecho, la iglesia cristiana en aquel tiempo abanderada con la llamada Contrarreforma, utilizó el arte para el ejercicio de evangelización con pintores como el Greco, mientras Lucas Cranach el Viejo retrataba a Lutero o presentaba a líderes de la Reforma como apóstoles en una *Última cena*²⁸. Pero llegando al punto mencionado Vermeer pintaba ocasiones vulgares domésticas y durante algún tiempo se realizaron bodegones holandeses con la preocupación de poder hacer todos los reflejos que se observaban en una copa o botella de cristal, algunos ejemplos claros son los bodegones de Pieter Claez o Willem Heda. Si lo pensamos en realidad sigue en la etapa representacional que observa Danto, la primera etapa del relato, una vez más hay que decir que no era posible históricamente para Hegel decretar el fin de la historia del arte como el camino a su libertad. Empero hay algo que nos llama más la atención, es el hecho de que Hegel diga que tomar como objetos de arte los objetos de la vida prosaica hace que “el círculo del arte se extienda al infinito”. Esto si empata perfecto con lo que Danto nos quiere mostrar, es casi una verdad inapelable y no muy difícil de entender, la lógica es la siguiente: si todas las cosas pueden ser arte, y todo lo que hay en el mundo son cosas, todo puede ser arte.

²⁷ HEGEL, G.W.F. *Estética*; pág. 363.

²⁸ Fig.2

Quizás he ido apresuradamente o he sido bastante sintético al mostrar algunas ideas de modo general, por tanto es conveniente avanzar para tratar con más cuidado lo dicho hasta aquí. No hay mucho que aclarar respecto al relato vasariano, la idea era poder representar de la manera más fidedigna la realidad y en esa medida el artista merece su lugar como tal. Ese relato se puede extender quizás hasta el postimpresionismo, si bien no se pretendía alcanzar una copia fiel de lo que se pintaba la idea de la representación seguía patente. Danto dice que incluso el cubismo sigue teniendo el mismo corte representacional, y si, pero está más avecinado con la era de los manifiestos. Esto me obliga a dejar bien claro que a pesar de que pueda sobreentenderse vale la pena insistir, los cambios de época en época no se dan tajantemente cómo si se fecharán, se entrelazan, se enciman, se conforman, pero bien podemos tener puntos de referencia que nos ayuden a ubicarnos en tiempos distintos. Volviendo a la era de los manifiestos que se ubica en el modernismo, podemos comenzar a tratar sobre el relato Greenberg.

1.2.4 El relato Greenberg

Clement Greenberg fue un crítico de arte, Danto lo considera el narrador más grande del modernismo. Podemos decir rápidamente que para Greenberg Manet fue el primer modernista: “La evolución de la pintura moderna, que empieza con Manet, (...)”²⁹. Fue cercano a Jackson Pollock, aplaudió el expresionismo abstracto por mostrar la pintura misma y despreció al surrealismo y al arte pop, en términos generales un purista de la pintura, en el sentido de que gustaba de ver la pintura en una obra, no que la pintura se escondiera, que se transparentara diría Danto en *La transfiguración*. Respecto a la pintura dijo: “(...) es la más viva de todas las artes de vanguardia en el momento presente, (...)”³⁰

Antes de explicar lo que para Danto fue el relato Greenberg, profundicemos un poco más en las posturas de este importante crítico e historiador del arte. Cito a Greenberg: “Un arte importante es imposible, o casi imposible, sin una asimilación profunda del arte mayor de los periodos precedentes.”³¹ Comienzo con esta cita porque en ella podemos notar algo

²⁹ GREENBERG, Clement. *Arte y cultura: ensayos críticos*; pág. 177.

³⁰ *Ibid.*; pág. 235.

³¹ *Ibid.*; pág. 237.

relevante, que Greenberg considera al arte como un relato, entendiendo esto, como una serie de hechos concatenados donde el último eslabón depende de los anteriores. Pero no sólo eso, sino que esta serie de hechos tiende a un fin último y según él “la pintura continúa elaborando su modernidad con un impulso sin trabas, porque aún tiene ante sí un camino relativamente largo que recorrer antes de verse reducida a su esencia viable.”³². Es decir la el arte y la pintura tienen un camino recorrido y ese camino lleva a una esencia final. En el acercamiento a la mencionada esencia final Greenberg considera que lo representacional agoniza ante lo abstracto:

“La experiencia, y sólo la experiencia, me dice que la pintura y la escultura representacionales rara vez han superado un nivel mediocre en los últimos años, y que la mayor calidad gravita más y más hacia lo no representacional. Y no es que la mayor parte del reciente arte abstracto sea bueno; por el contrario, la mayor parte es malo; pero esto no impide que lo mejor del arte abstracto sea también lo mejor de la nuestro tiempo.”³³

Lo anterior nos muestra como Greenberg privilegia lo abstracto ante lo representacional, pero además nos da pie a pensar que de hecho él está pensando en una necesidad propia del desarrollo histórico arte. O sea que lo que hacen los pintores abstractos, es ya superior a los pintores representacionales, pero además que es algo que debe suceder quiéranlo o no (aunque Pollock si lo quería de hecho, quien alguna vez censuró a De Kooning por estar pintando formas) y que una vez dada la vuelta al arte abstracto no habría vuelta atrás. De este modo se acaban las convenciones porque a decir de Greenberg los pintores abstractos no dan cabida a los manifiestos sino a lo sumo declaraciones. Respecto a lo anterior hago dos citas a Greenberg:

“Pero de momento la única conclusión a que podemos llegar es que el futuro de la pintura de caballete, como vehículo del arte ambicioso está resultando muy problemático. Utilizando esa convención como lo hacen –y no pueden evitar hacerlo así- los artistas como Pollock están a punto de destruirla.”³⁴

“(…) en el “expresionismo abstracto” hay muy poco de programático, si es que hay algo; los artistas individuales pueden hacer “declaraciones” que nunca son manifiestos; tampoco tienen portavoces.”³⁵

En suma, Greenberg considera que el arte abstracto es por sí superior al arte representacional, y esto ha sido una tendencia que se ha dado a lo largo de la historia. Ve en

³² GREENBERG, Clement. *Arte y cultura: ensayos críticos*; pág. 236.

³³ *Ibid.*; pág. 157.

³⁴ *Ibid.*; pág. 180.

³⁵ *Ibid.*; pág. 239.

Pollock y el arte abstracto el fin de un relato y de los manifiestos que culmina con la esencia de la pintura e incluso llega a pensar que habrá una inversión del gusto en el futuro, considerando inferiores a los viejos maestros:

“Los aficionados del futuro quizá prefieran un espacio pictórico más literal. Incluso pueden encontrar a los viejos maestros faltos de presencia física, corporeidad. Ya se han producido otras veces este tipo de inversiones del gusto.”³⁶

Hasta aquí tenemos una idea de lo que Greenberg pensaba respecto al arte, la pintura y su historia. Ahora podemos continuar con lo que Danto a partir de ello elaboró su reflexión, como la última etapa del relato artístico antes de llegar a su final.

Pensar en el relato histórico es entender la historia del arte como un progresivo desarrollo, y dentro de este relato Danto sitúa entre el arte del relato vasariano y la época actual, la forma modernista, que a decir de Greenberg se inaugura con Manet a decir de Danto con Van Gogh y Gauguin, en realidad nos tiene sin cuidado saber eso. Esto es un ejemplo de lo que hemos mencionado ya las *oraciones narrativas* que Danto plantea en su *Filosofía analítica de la historia*, por eso es que como hemos aclarado en la historia los cambios de periodos no son fechables así sin más. No obstante podemos ver que tanto Danto como Greenberg están de acuerdo que el modernismo se dio dentro del siglo XIX. Lo que si debe estar claro es que el arte moderno fue un cambio distinto dentro de la línea progresiva, evidentemente hubo cambios de estilo en el arte desde el relato de Vasari hasta el inicio del relato moderno pero todos iban sobre la misma idea representacional: renacimiento, manierismo, barroco, rococó, neoclásico, romanticismo, e incluso el aparentemente radical impresionismo. El paso de este arte representacional al moderno se da en un sentir profundo, un cambio de lectura de intento de imitación de la realidad, según Danto:

“Lo que intentaron hacer, en estas lecturas fue desplazar el relato hacia un nuevo nivel, donde el problema era redefinir el arte y decir qué es filosóficamente cumpliendo el mandato hegeliano a través del arte mismo. En esta lectura era como si el relato avanzara ahora, no en términos de representaciones adecuadas, sino más bien en términos de representaciones filosóficas adecuadas”³⁷

³⁶ GREENBERG, Clement. *Arte y cultura: ensayos críticos*; pág. 159.

³⁷ DANTO, Arthur; *Después del fin del arte*; pág. 103.

Siguiendo la lógica del relato este tiene que tener una línea progresiva a pesar de los cambios exteriores del arte, del relato vasariano fue la representación; según lo citado arriba, la línea progresiva del modernismo fue la de hallar la definición filosófica, la esencia del arte través del mismo arte. No sabemos bien lo que suscito este cambio, pero si sabemos que la línea progresiva es distinta y por lo tanto es un relato distinto dentro de la historia del arte. También observa Danto que era un cambio propio y necesario de la modernidad. Esta autoconciencia sucedió más allá del arte, sucedió como totalidad cultural, se debían buscar nuevos fundamentos por que los anteriores ya no podían mantenerse. En terreno del pensamiento la filosofía se preguntaba por su fundamento, en el momento contemporáneo hubo críticos radicales de la propia filosofía buscando nuevos cimientos, Danto pone de ejemplo al positivismo, al pragmatismo, a la fenomenología e incluso al posmodernismo³⁸. Esto es importante porque Hegel considera lo mismo de su tiempo, no sólo el arte, sino en todos los ámbitos el espíritu se había desenvuelto enteramente y por lo tanto todo gozaba de una mirada autoconsciente. Greenberg dice que si la civilización occidental no fue la primera en cambiar y cuestionar sus cimientos si fue la que llegó más lejos, esta tendencia autocrítica viene de Kant, al que llama “el primer moderno real”³⁹. Él generó una crítica interna y dejó ese espíritu que se autocuestiona en el pensamiento moderno. En esa medida la pintura moderna fue autocrítica y el arte fue crítico, se propuso atacar a las otras líneas del arte que no coincidieran con la propia, del mismo modo que ocurría en las distintas corrientes de pensamiento. Era una mirada autocritica y de búsqueda de lo puro. A propósito cito a Danto:

“El modernismo es entonces la edad de la autocrítica, tanto en forma de arte, de ciencia, filosofía, o moral (...) El arte es un espejo de esta totalidad cultural pero lo es también cualquier cosa”⁴⁰

Podemos decir que el arte moderno estaba en búsqueda autoconsciente, la pintura buscaba saber qué era la pintura en sí misma lejos de cualquier elemento ajeno, se buscaba en figuras geométricas, pinturas monocromas, colores primarios o pintura chorreada, esta última base del expresionismo abstracto que aplaudió Greenberg que a su parecer había

³⁸Danto sugiere que la llamada posmodernidad no es un momento histórico sino una corriente antifundacional, la identificaremos con el desestructuralismo.

³⁹DANTO, Arthur; *Después del fin del arte*; pág. 105.

⁴⁰*Ibid*; pág. 107.

alcanzado esa esencia de la pintura. Antes la pintura escondía su pincelada, en el modernismo la muestra, en *La transfiguración* Danto llama a esto transparencia y opacidad respectivamente para las artes⁴¹. Por otro lado la escultura por ejemplo se buscaba en formas y figuras más allá de las representaciones, la música en los puros sonidos, incluso la danza en el puro movimiento corporal e incluso la arquitectura en la distribución espacial y la estructura funcional y no en la ornamentación.

Este arte es para sí mismo, del mismo modo en que la naturaleza se valida a sí misma. Hay que tener bien claro porque esta similitud es una parte importante de las conclusiones finales de esta investigación. Lo citado abajo ilustra lo dicho anteriormente:

“Esto verdaderamente es como si el propósito de la vanguardia hubiera sido eliminar la distinción entre la realidad y el arte, construyendo una realidad adjunta, sin más significado del que posee la propia realidad, y con cualidades estéticas análogas a las de los amaneceres y oleajes, las montañas y los bosques, las flores reales y los cuerpos hermosos. Una obra de arte (...) no debe *significar* sino *ser*”⁴²

Entonces el arte alcanza una propia realidad en sí misma, cómo la naturaleza y es una realidad independiente, algo que insiste continuamente Danto en *La transfiguración*. Pero más allá de eso nos llama la atención que si lo vemos a través de los ojos de Hegel está en el segundo momento del estado de conciencia, se busca y se conoce *para-sí*. Después el modernismo llegó a su fin cuando cambio sus fines de encontrarse en sus formas, de una estética materialista, a buscarse en su esencia, a una estética del significado y esto para Danto se alcanzó con la llegada del arte pop. Para seguir nuestra idea debemos decir que el pop, alcanzó el más alto plano de autoconciencia en términos de Hegel se encontró *en-sí-y-para-sí*. Es pronto para explicar esta idea con cuidado, que es mi tesis general, pero ya hay que ubicar cual es el camino trazado que nos llevará hasta el capítulo final.

Es la llegada del pop, y precisamente deberíamos decir del lugar común transfigurado en arte algo que Greenberg no pudo aceptar, su error según Danto está en querer mantener elementos de una estética clásica. Con el pop, o la transfiguración del

⁴¹Cfr. DANTO, Arthur; *La transfiguración del lugar común*; pág. 226-236, 269. El término *transparencia* Danto lo configura, a lo largo de las páginas mencionadas. Cabe destacar que la edición aquí referida selecciona esta sección en su índice analítico como *Teoría de la transparencia*. Respecto al término *opacidad*, basado en toda su reflexión posterior, solo la enuncia en una ocasión (269) como su contrario.

⁴²*Ibid.*; pág. 110.

lugar común el arte está en otro relato o más bien no tiene ya ningún relato y diría Hegel, el círculo del arte se extiende al infinito. El problema que Danto observa en Greenberg es que ubica el arte con una estética caduca y le hace caer en un par de dogmas. Un dogma conocido parte de la siguiente idea kantiana: que el arte no debe tener función alguna, el arte político por ejemplo no sería arte. El otro dogma es una especie de imperativo categórico estético, según el cual sólo algunas personas tienen la capacidad de escoger que es arte universalmente. Estos dogmas también supusieron una fortaleza en la labor de crítica de arte de Greenberg, sin embargo considera Danto que esos supuestos no le sirvieron para enfrentarse al pop, porque su tratamiento era con una estética clásica frente a la forma de la obra y con el pop el ojo por sí mismo no puede notar diferencia alguna entre la obra de arte y el objeto común. No se puede decir con toda autoridad que la *Brillo Box* y el arte pop se hicieron con el fin de que se cambiara el paradigma del arte hacia su idea esencial, esto es una *oración narrativa* donde en un primer punto de la historia no se completa hasta que en un punto distanciado en la historia se constata eso de la que en el primer punto ni siquiera era imaginado el segundo punto. Este momento sería el punto y desde este si podemos decir “con la *Brillo Box* se finiquita el relato del arte y se voltea a su esencia”.

Capítulo 2. El fin del relato

*“A la vista de ellos se transfiguró:
su rostro brillaba como el sol y
sus vestidos se hicieron blancos como la luz”*
Mateo 17:2

*“En mi relato, el pop marcó fin del gran relato del arte occidental
al brindarnos la autoconciencia de la verdad filosófica del arte.
Que fuera el más inverosímil mensajero de la profundidad filosófica
es algo que yo confieso de buena gana”*
Arthur C. Danto

Hasta el momento se han expuesto los dos relatos históricos del arte que forman la base de esta investigación. El relato de Hegel y Danto nos permiten entender la evolución histórica y substancial del arte desde dos perspectivas diferentes: en el caso del relato hegeliano, ya vimos en qué momento llegó a su fin y como culmina en la forma romántica; en el caso de Danto, ya se revisaron los dos primeros puntos, el relato vasariano y el relato Greenberg, este capítulo está dedicado a explicar el momento final del relato que para Danto se dio con el arte pop. A continuación seguiremos el razonamiento de Danto para saber por qué el pop fue este cambio paradigmático, qué relación guarda este en una distinción entre la realidad y el arte o la filosofía, y por qué es imperante la interpretación ante la sensación después del fin del arte.

2.1 La llegada del pop y el comienzo de la libertad creativa

Para Greenberg, Pollock y el expresionismo abstracto significaban el punto culmen del arte, ya que según ellos mostraban la pintura como lo que tenía que ser en esencia: pintura. Para él, el pop era el trabajo de personas sin talento cuya obra estaba destinada a sucumbir. Pero esto no es así en la visión histórica de Danto. Para Danto el lugar privilegiado de culmen lo ocupa el arte pop. Llegados los noventa la pintura ya no era el paradigma absoluto del arte como hubiera pensado o hubiera esperado Greenberg. Danto nos dice que en la Bienal de Estambul del 95, no hubo una sola pintura, la mayoría de las

obras expuestas eran instalaciones, y hasta hoy podemos ver esa preeminencia. Como podemos ver Danto no estaba equivocado, esto no significa que el pop sea el arte que defina al arte tras el fin de sus tiempos –que eso es algo que Greenberg esperaba y suponía del expresionismo abstracto- no es por ser pop, sino por descubrir que cualquier cosa puede transfigurarse en arte y así expandir el universo artístico al infinito. Danto sabe que Duchamp se adelantó en la búsqueda de la distinción entre arte y realidad, sin embargo cree que se logró de manera más adecuada hasta los años sesenta con el pop y la indagación entre arte y realidad se mantuvo hasta los noventa en Estados Unidos. Por una parte Duchamp tenía el fin de debilitar los cánones estéticos y académicos siendo subversivo, por otro lado el pop celebraba lo ordinario.

El arte después del fin de su historia se asemeja al arte antes de su historia, antes del comienzo de su relato histórico vasariano. Se asemeja en que podría valorarse cualquier cosa, o cualquier cosa podría llegar a ser arte, no en el mismo modo ni con el mismo sentido que antes de la era del arte, pero si paralelamente similar. Danto refiere a cierta ocasión en la que Durero tuvo la oportunidad de ver artesanías aztecas y de estas dijo que eran lo más bello frente a cualquier obra europea. Otro ejemplo es un salero que hizo Cellini, que sin preocupaciones categóricas se trataba como arte. Ante esta situación es con la que Greenberg no pudo tratar, el pintor o el artista puede hacer lo que quiera, es una etapa plural. Sin embargo Danto si tiene bien claro –considero que al más puro estilo hegeliano- que si fue necesario todo este camino, todo el relato comienza con el relato vasariano que permitió distinguir que existía un nivel superior del arte ante las cosas comunes⁴³.

El error de Greenberg era pensar que el expresionismo abstracto inauguraba otra etapa del arte, un nuevo relato tras desembarazarse del largo relato vasariano, cosa que no sucedió, a pesar de que incluso los pintores que aun optaban por el realismo se sentían relegados ante la preeminencia de la escuela abstracta neoyorquina. Pero ni los realistas ni

⁴³Hago un par de aclaraciones: 1) Al decir al más puro estilo hegeliano me refiero a la necesidad de todos los estadios para el desenvolvimiento final del espíritu, Hegel sabe que aunque cada estadio, es superior, lo verdadero es el todo y es necesario cada peldaño para llegar al último. 2) El relato vasariano permitió distinguir el nivel superior del arte, por qué ya se le ve cómo algo en sí mismo. Esto se entenderá mejor en el siguiente punto de este capítulo, *Realidad, arte y filosofía*, donde veremos por qué la filosofía y el arte son superiores a la realidad siguiendo lo dicho anteriormente.

los expresionistas abstractos advirtieron lo que creía Danto; que el pop fue el verdadero cambio radical y “el movimiento artístico más crítico del siglo”⁴⁴. Hemos dicho que el pop celebraba lo ordinario, en realidad no surgió como algún tipo de respuesta crítica, sin embargo sabemos que fue un cambio radical, y no porque inaugurara un relato –cómo Greenberg esperaba del expresionismo abstracto- sino porque “el pop marcó el fin del gran relato del arte occidental al brindarnos la autoconciencia de la verdad filosófica del arte”⁴⁵. A los ojos de Danto el logro del pop consta en que iba en contra de la antigua enseñanza de Platón, el hecho de que el arte mimético no hacía más que alejarnos de la realidad, que al ver una obra de arte vemos la copia de la copia de lo real. Respecto a esto hago un par de citas al propio Platón:

“(…)el arte imitativo está muy lejos de lo verdadero y como es natural, puede hacerlo todo porque toma muy poco de cada cosa y aun ese poco que toma no es más que una simple apariencia”⁴⁶

“(…) la imitación, vil de suyo, y en relación con una parte vil, sólo puede engendrar cosas viles”⁴⁷

Los artistas pop reproducían objetos y eso produce en nosotros la duda de la esencia del arte y su diferencia con la realidad. “Había terminado la historia de la pesquisa del arte tras la identidad filosófica”⁴⁸ y gracias a eso los artistas pueden hacer lo que quieran, no dependen de ningún relato, no hay direcciones y no están obligados a tomar una línea o un canal creativo, y en ese sentido para Danto, Warhol fue el artista que entendió esa absoluta libertad. Según él, Warhol entendió que vivía después de la historia, y su presencia en la

⁴⁴DANTO, Arthur; *Después del fin del arte*; pág. 175.

⁴⁵*Ibid.* Pág. 176.

⁴⁶PLATÓN, *República*, X. Pág.585

⁴⁷*Ibid.* Pág.594. Es conocida la postura de Platón, respecto a la poesía y el arte, la cual sostiene que este era una copia de las cosas materiales que por sí mismas ya eran una copia de la idea original de lo que son. En donde podemos encontrar un razonamiento llevado respecto a esta postura es en el Libro X de la *República*. Aquí Sócrates y Glaucón discuten respecto a la naturaleza de la poesía permitida en “la ciudad más perfecta posible” (595a), no debía ser de tipo imitativa, esto porque la imitación de cosas engaña a las personas. Para Sócrates el pintor que pinta una cama, no pinta más que la copia del carpintero lo cual ya es una copia de la idea engendrada por el *Demiurgo*. Lo mismo sucede con el poeta, ellos acusan a Homero de utilizar lenguaje de médico, administrador, o de estrategia de guerra sin ocuparse en ninguno de los oficios mencionados. Esto hace que la poesía aleje a las almas de la verdad. Platón a través de las palabras de Sócrates se pregunta “¿es que esa imitación no se halla a una distancia de tres grados de la verdad?” (602b). *Cfr.* págs. 579-594. Hay que decir que esto nos resulta interesante porque en el siguiente punto de este capítulo, veremos con más como Danto encuentra lo esencial del arte en distanciar entre las cosas comunes y las que no lo son, por ejemplo, una cama.

⁴⁸DANTO, Arthur; *Después del fin del arte*. Pág.180

historia del arte supone un giro total ante todo el relato del arte, como la presencia “de la filosofía analítica [que] se puso a sí misma contra la totalidad de la filosofía desde Platón hasta Heidegger”⁴⁹.

Tiempo después de la aparición del pop, en 1981, Danto conoció la obra de Julian Schnabel y David Salle y pensó que ese tipo de obras no eran lo que se supone que pasaría a continuación. El error –que él mismo reconoce– es que no había por qué preguntarse qué pasaba a continuación porque eso supone un movimiento progresivo y por etapas, lo cual ya no es posible, ya que tras el fin del arte ya no hay dirección. A mi parecer podemos visualizar cronológicamente el arte después del fin del arte porque “aun en el periodo posthistórico nadie puede escapar de las constricciones de la historia”⁵⁰, del mismo modo cómo visualizamos cronológicamente antes de la era del arte, incluso para su tratamiento práctico seguir pensando en “la historia del arte”, pero hay que tener presente siempre que la historia como camino a la autoconciencia ya terminó. Por otro lado, hay que decir que de algún modo la historia tiene que ser superada, o sea era una posibilidad, no estaba superada sólo por “vivir después del fin de la historia”, es algo de lo que hay que hacer conciencia: “solamente si uno creía que el modernismo había terminado, podría empezar a buscar otra cosa para hacer.”⁵¹ Esto es claro ya que durante los sesenta y setenta se pretendía en buena medida adoptar una línea posmoderna deconstructiva contra la pintura o la escultura para ir directo contra el fundamento institucional (críticos, curadores, museos, historiadores, revistas, etc.) para Danto esto era más una medida reaccionaria y conservadora que revolucionaria. Evidentemente lo considera así porque eso significaba volver a una línea reglamentaria, a intentar reformar el relato. Esto nos hace cuestionarnos si ahora mismo, después del fin del arte, ¿se sabe *a priori* que el arte ha llegado a su fin? o como en aquellos sesenta y sesenta ¿hay que llegar a saberlo? Es correcta la segunda opción, de algún modo sucede una cuestión similar al pensamiento de Hegel, el Espíritu al llegar a su estado final, puede ser captado por la conciencia subjetiva y es en la historia donde uno lo hallará, es decir se debe, pensar, entender y reflexionar, esta es una de nuestras consideraciones finales.

⁴⁹DANTO, Arthur; *Después del fin del arte*, pág. 186.

⁵⁰*Ibid.* Pág.268

⁵¹*Ibid.* Pág.198

2.2 Realidad, arte y filosofía

Hemos dicho que ante todo el fin del relato se constituye por algo muy específico, el hecho de que una obra de arte puede ser a los ojos completamente indiscernible de un mero objeto, y eso abre el arte a una infinidad de posibilidades. Hay que aclararlo con mucho más cuidado.

Es bien conocido el ejemplo con el que Danto abre *La transfiguración del lugar común*, propone que hay una exposición imaginaria donde encontramos siete obras, aparentemente iguales, siete pinturas totalmente rojas. Cada una tiene distintos títulos y en realidad aunque son en apariencia iguales son entre sí bastante diferentes. Dentro de este marco imaginario aparece un individuo, a él le parece que si eso es una exposición legítima entonces él puede también añadir un rectángulo rojo de su manufactura que cómo obra de arte merezca estar en la exposición. A decir del autor “J” la obra no habla de nada, ni tiene título. El título es más que un nombre, suele ser una orientación, es parte de la misma obra y en ocasiones el hecho de que sea un “sin título” también es propiedad de la obra, en la pintura de “J” no es la ocasión. Para Danto es entonces una obra vacía, eso significa que es ya una obra de arte, porque ese tipo de adjetivo refiere a una valoración crítica, no es el tipo de predicado que se le da a un objeto cualquiera. La obra de “J” a pesar de ser vacía es recibida en la imaginaria exposición. Este es el punto de partida para situarnos y seguir la reflexión de Danto. ¿Cómo algo llega a ser una obra de arte? ¿Cómo accede a tal categoría?

Si pensamos en *La fuente* de Duchamp⁵², es claro que ha pasado a ser más que un urinario común, es una obra de arte, los demás urinarios son meros objetos, pero ¿qué los distingue entre sí? Una respuesta rápida puede ser, el arte es expresión y eso lo distingue de los otros urinarios, pero el llanto o una mueca también son expresión y no son obras de arte. Quizás entonces es necesario auxiliarse de algo externo para la distinción pero ya dijimos que ambos urinarios son idénticos. O sea no tenemos elementos ni internos ni externos que nos sean de ayuda. Él considera en primera instancia que la obra tiene una intención, por ejemplo hay múltiples maneras de tener la mano alzada, pero diferentes posiciones indican de ella diferentes intenciones más allá de solo ser un movimiento corporal, del mismo modo la obra de arte, de un mero objeto no se puede decir que tenga una intención. Pero

⁵² Fig.3

algo más importante a considerar para Danto, es que existe una distancia entre arte y realidad, y entender en sí misma la distancia es lo más conveniente, porque con esa mirada se busca que tienen en común el arte y la realidad y que los separa; y se pueden comprender a la vez mejor, que entender cada uno por separado. Para entender eso debemos tener claro por un lado que el hecho de que una cosa sea exactamente igual a otra no es necesariamente una imitación –cómo sucede con las pinturas rojas de la exposición imaginaria- y por otro lado que una imitación se contrasta con la realidad. Según Aristóteles ahí está la razón por la cual disfrutamos el arte, si bien nos horrorizaríamos con un montón de cadáveres reales, en una representación, al saber que es una imitación bien lograda lo disfrutaríamos. Podemos pensar que existe un cierto placer de la conciencia de lo que no es real o del saber que algo es una imitación. Aristóteles dice literalmente:

“(…) todos se complacen con las imitaciones, de lo cual es indicio lo que pasa en los retratos; porque aquellas cosas mismas que miramos en su ser con horror, en sus imágenes al propio las contemplamos con placer, como las figuras de fieras ferocísimas y los cadáveres.”⁵³

Si pensamos en el ejemplo de los cadáveres observamos que la imitación es algo más que una repetición, es representación. Danto retoma de Nietzsche la definición de representación. En *El nacimiento de la tragedia* representación se define de dos maneras: 1. Después de toda la fiesta y el rito dionisiaco Dionisio se volvía a presentar, se re-presenta. 2. Más tarde el rito se convirtió en drama trágico ritual con danzarines, actores y cantantes y alguien hacía las veces de Dionisio, lo representa, estaba en lugar de alguien más. Hay tremenda distancia entre una aparición divina y una simbólica, pero lo importante aquí es que los dos sentidos mencionados no sirven para entender la definición de representación en el arte. Estos dos sentidos de representación encajan con el doble sentido de *appearance*, en español contamos con facilidad de ese doble sentido, se traduce uno cómo aparición o sea presencia real y el otro cómo apariencia o sea cómo imagen que representa. De esto se sigue que el arte re-presenta cómo aparición, lo divino se arraiga en el arte por qué “el artista tenía el poder de hacer presente de nuevo una realidad dada en un medio que le era ajeno, como un dios o un rey en la piedra”⁵⁴, cómo sucede cuando un creyente que ve la cruz ve a Dios, si quitas de algún modo esa representación tienes solo pintura, madera, mármol o el material que sea. Insistimos que es sobre este camino por el cual se

⁵³ARISTÓTELES; *El arte poética*; pág.31

⁵⁴DANTO, Arthur; *La transfiguración del lugar común*; pág. 47.

desenvuelve el relato hegeliano del arte, el camino espiritual religioso por medio del arte y su fin es la superación más alta de lo religioso en la forma y por otro la más severa separación en la representación de lo vulgar y prosaico.

Respecto al segundo sentido de representar existe una designación, aunque no del mismo modo pero para Danto es algo similar a lo que sucede con el lenguaje, se le designa una carga, esto nos acerca a la distinción lenguaje realidad y está ligada a la distinción arte realidad. Hay que decir que para observar las cosas que se representan, debemos estar en el entendido que se debe mantener una distancia de la realidad, sin su fin práctico. Danto recuerda a Kant para presentar dicha distinción:

“(…) El origen de esta distinción puede verse en la *Crítica del juicio* de Kant, donde se da a entender (o se quiere dar a entender) que hay dos clases de actitudes ante cualquier clase de objeto, de suerte que la diferencia última entre arte y realidad es menos una diferencia entre tipos de objetos que una diferencia de actitudes, y por lo tanto lo que importa no es con que nos relacionamos sino como nos relacionamos.”⁵⁵

Sin embargo con una actitud contemplativa siempre se le puede valorar por sus cualidades estéticas y esto no lo hace obra de arte, por lo tanto es difícil explicar la relación entre arte y realidad a partir de esto. Existen por otro lado elementos que nos ayudan reconocer que una obra está a distancia de la realidad, cómo el espacio teatral o un marco a fin de no perdernos en la ilusión. Danto piensa que de no ser por esa distancia que nos dice que estamos viendo una obra sería cómo cuando se desató el pánico en Estados Unidos por *La guerra de los mundos*, de Orson Welles⁵⁶. Esa distancia dice Danto que se procura dejar clara en el teatro callejero, para que los que lo vean sepan que son audiencia y no testigos. Este punto resulta interesante porque Danto escribe esto en 1981 pero actualmente muchos *happenings*, *performances* o *flash bombs*, al contrario procuran confundir al espectador con lo que están viendo hacerle pensar que es real, en ocasiones ni siquiera se enterarán que lo que vieron fue ficticio, serán más bien testigos que audiencia. En coherencia con todo lo

⁵⁵ DANTO, Arthur; *La transfiguración del lugar común*; pág. 49

⁵⁶ Durante 1938 Orson Welles conducía un programa radiofónico, en el cual se adaptaban obras a guiones de radioteatro. El 30 de octubre de dicho año se transmitió la adaptación de la obra de H.G. Wells, *La guerra de los mundos*. La adaptación narraba como los marcianos llegaban a Nueva York y al propio tiempo se desataba una invasión. La representación llegó al punto de fingir la muerte del locutor, mientras Welles -quien hacía las veces de un científico- narraba los sucesos de los que era testigo. El público estadounidense al no saber que escuchaba una representación teatral entró en pánico, ya que pensaba que sufría una verdadera invasión marciana, los escuchas salieron a las calles, buscaron refugio y acudieron a la comisaría, ante el supuesto ataque extraterrestre.

planteado aquí, eso no sería una etapa histórica más del arte callejero, más bien sólo una manera distinta de hacerlo. Algo que queda pendiente es saber si entonces todo objeto que este enmarcado por las convenciones institucionales que nos distancien del objeto observado, es sólo por eso arte. Nos inclinamos a que no es así el arte tiene que ver con cuestiones más esenciales aparte de los dictámenes institucionales.

Volviendo a Nietzsche, según él, Eurípides fue el responsable de la destrucción de la tragedia, por insertar racionalismo en ella. “Esa agonía de la tragedia fue obra de *Eurípides*”⁵⁷, él relegó el coro que representaba la voz interna del personaje en la tragedia e insertó cómo elemento a un confidente para escuchar más racionalmente la interacción de los individuos. Dice Nietzsche:

“(…) transfirió a las almas de sus héroes escénicos el mundo entero de sentimientos pasiones y experiencias que hasta entonces, en los asientos de los espectadores, habían venido compareciendo a toda representación solemne como un coro invisible”⁵⁸

Los temas se banalizaron a personajes de amas de casa, maridos celosos o adolescentes difíciles, por eso para Nietzsche, Eurípides representa un tipo de socratismo estético. Aunque las obras permanecían con algunas situaciones extraordinarias, Nietzsche cree que se acabó con cierto misterio, que no se recuperó hasta mucho después con la ópera de Wagner. Lo importante de esto es que Eurípides logra una apariencia artística de la vida ordinaria, eso le lleva a Danto a retomar una cuestión ya planteada en *La República*, “¿Qué sentido tiene un arte que se parece tanto a la vida que no puede señalarse ninguna diferencia entre ellos en cuanto al contenido interno?”⁵⁹ La respuesta a esto es que no es un duplicado exacto, hay una distinción, sucede como entre un mapa y la geografía, uno representa la identidad del otro pero son distintos. Podemos precisar e insistir en el hecho de que la vida es lo real y el arte no. Ahora, si el arte ha de tener una función debe ser sobre lo que no

⁵⁷NIETZSCHE, Friederich; *El nacimiento de la tragedia*; pág. 105.

⁵⁸*Ibid.*; 109. En el capítulo once del *Nacimiento de la tragedia* Nietzsche explica en extenso, el fin de la tragedia a causa de Eurípides. Ahí Nietzsche nos menciona como el público se involucró en la obra trágica, dejando atrás el misterio, tocando temas por demás cotidianos y domésticos. Al relegar al coro, el misterio se pierde y la masa puede juzgar, y concluir del arte. El artista se rebaja a la altura de su público. La idea del socratismo estético es evidente, tal como Sócrates da un giro negativo a la moral según Nietzsche, la nueva tragedia es acusada de tener una visión como si no hubiera existido un siglo IV con sus misterios, su Pitágoras o Heráclito. *Cfr.* págs.105-109

⁵⁹DANTO, Arthur; *La transfiguración del lugar común*; pág. 54

tiene de igual con la vida, porque “sólo en la medida en que el arte es discontinuo con la vida (...) el arte es lo que es”⁶⁰, o sea que si es una réplica exacta de la realidad fracasa como arte. Entonces, buscando la idea de la esencia del arte no se deposita en los principios de la vida cotidiana, es más bien en el misterio. Al expurgar el misterio en nombre de la razón, que es lo que hizo Eurípides según Nietzsche, ocasionó que se diera fin a la tragedia. De algún modo considero que esa es la lógica que se observa en el fin del arte, expurgar el misterio en nombre de la razón es lo que hizo que se diera el fin del arte, pero fue una acción ensimismada y por eso alcanzó su propia razón sin perder su misterio.

Sigamos con Nietzsche y la concepción de representar, de volver a presentar lo divino en la puesta en escena, esto se mantuvo en el ámbito religioso. En el relato de Hegel también nos encontramos con esto al llegar al momento romántico se alcanzó representar a lo religioso y divino en el arte. En la forma clásica era un punto equilibrado, y en sus escritos de juventud sobre amor y religión Hegel alaba en cierto sentido a la religión griega, porque los miembros de la polis se relacionaban con sus deidades, es que en este caso se representaban en su arte. Si prestamos atención entonces al planteamiento de Danto, es que en un primer momento del arte se re-presentaba, después, en un segundo momento se representaba y más tarde y gradualmente la idea de representación se iba alejando del arte. Paso de ser algo ritual a otro tipo de “representación” similar a la del lenguaje, el por qué lo iremos explicando en seguida.

Fue en Grecia donde el arte surge cómo un concepto, sobre algo de lo que se hablaba y formaba parte de las teorías, dentro de las cuales se distinguía entre arte y realidad. Sabemos bien que había arte en otras civilizaciones pero de exclusivo carácter mágico religioso. Por esto no es casual que el arte (como concepto) surja junto con la filosofía y ambos se distingan de la realidad. Para Danto –supongo que cualquiera coincidiría en este punto- la filosofía comienza al alcanzar algún concepto de realidad. Las culturas evidentemente forman creencias que definen su realidad, pero esto no es lo mismo que tener un concepto de ella. La noción de realidad se contrasta con lo aparente, con lo ilusorio. Con respecto a esto a Danto le parece importante detenernos en el *Tractatus* y es

⁶⁰DANTO, Arthur; *La transfiguración del lugar común*; pág. 55

comprensible el por qué. Esta obra entiende por un lado al mundo y por otro lado una imagen de él, o sea el lenguaje que se corresponde con los hechos que forman el mundo. En este punto nos referimos específicamente a los primeros axiomas del *Tractatus*:

“El mundo es todo lo que es el caso. 1
El mundo es la totalidad de los hechos, no de las cosas. 1.1
El mundo viene determinado por los hechos, y por ser éstos *todos* los hechos.1.11
Porque la totalidad de los hechos determina lo que es el caso y también todo cuanto no es el caso. 1.12
Los hechos en el espacio lógico son el mundo. 1.13
El mundo se descompone en hechos. 1.2
Algo puede ser el caso o no ser el caso, y todo lo demás permanecer igual. 1.21
Lo que es el caso, el hecho, es el darse efectivo de estados de cosas. 2”⁶¹

Es decir, el mundo es la totalidad los hechos determinados en lo que es o no es el caso. Esta determinación es el espacio lógico, del mundo, mientras que los hechos son el mundo. Es evidente la distancia que existe entre el lenguaje y el mundo, y sobre todo que hay que entender esta distancia para observar por separado la esencia de cada componente, mundo y lenguaje. Las culturas con filosofía se distinguen de las que no tienen porque estas viven en un límite lingüístico que no les permite hablar del mundo, no pueden estar “fuera” de él, por esto no hay distinción clara del concepto de realidad, que les permita alejarse de ella, contrastarla y entenderla. Por eso en Grecia aparece la filosofía y el arte, es una cultura que contrasta entre lo aparente y lo real.

La cuestión con el lenguaje es que al representar o al ser contraparte del mundo es de cierto modo indistinguible. La palabra refiere a algo de algún modo idéntico a sí mismo, representa algo que representa a sí mismo, esto es lo que hacen las palabras al ligarse con el mundo. Se me ocurre la palabra manzana y la manzana, misma, -la pura mención es ya una prueba- porque la palabra manzana sustenta al objeto que llamamos manzana. Siguiendo todo esto lo que Danto quiere proponer es que:

“Las obras de arte como clase se oponen a las cosas reales, igual que las palabras, aun cuando sean reales ‘en todos los demás sentidos’. Permanecen a la misma distancia filosófica de la realidad que las palabras, igual que sitúan a quienes relacionan con ellas como obras de arte a una

⁶¹WITTGENSTEIN, Ludwig; *Tractatus logico-philosophicus*; pág. 49

distancia equiparable (y esta distancia abarca el espacio con el que los filósofos siempre han trabajado), por lo que cabe esperar del arte cierta pertinencia filosófica.”⁶²

Lo anterior resulta interesante, dado que por un lado nos muestra Danto que el filósofo del arte se pregunta por esa distancia entre la realidad y el arte, pero a la vez adelanta del arte que su estatus filosófico, ontológico es distinto de lo real y es similar al estatus del lenguaje. En el capítulo final veremos que el arte tiene la misma estructura ontológica que el pensamiento y este de hecho es igual al lenguaje, ya que surge de la misma estructura cognitiva de la que se forman los términos como el ejemplo de la manzana.

El primer Wittgenstein consideraba que el lenguaje era la contraparte del hecho, el segundo cambió esa perspectiva, el lenguaje dejó de ser un correlato que representara cosas, ahora se constituía el lenguaje por una infinidad de juegos entrelazados entre sí. Para Danto con el arte sucede algo similar, y es en la perspectiva del segundo Wittgenstein, ya que como dijimos la perspectiva del primero parte de la relación hecho-lenguaje, esto está sujeto a criterios de correspondencia y por consecuencia de verdad y falsedad, estos no son el tipo de criterios que damos al arte. Lo que nos importa de todo esto es que el arte difiere de la realidad, del mismo modo que el lenguaje difiere de lo descrito. Hay que dejar bien claro que esto no significa que el arte tiene o es un lenguaje, para no dejar lugar a dudas cito a Danto:

“Esto no es lo mismo que decir que el arte es un lenguaje, sino que su ontología es igual a la del lenguaje y que el contraste que existe entre este y la realidad existe entre la realidad y el discurso”⁶³

Siguiendo esto se puede pensar en un mundo donde no haya algo que se denomine arte, aunque incluso existan obras de arte, porque no ha surgido tal concepto, como sucede en el arte antes del inicio del arte y antes porque no ha surgido el concepto de realidad como sucede antes de los griegos. Para aclarar un poco más este punto de parentesco entre arte y lenguaje frente a la realidad revisemos brevemente e los elementos que toma Danto de la filosofía de Wittgenstein, los juegos del lenguaje y los parentescos de familia.

⁶²DANTO, Arthur; *La transfiguración del lugar común*; pág. 129

⁶³*Ibid.*; pág. 130

Para Danto el arte es paralelo a los juegos del lenguaje de Wittgenstein, este paralelismo consiste en que la definición de arte no puede ni necesita ser formulada, porque no existe homogeneidad entre las obras. Por el contrario han sido conjuntos abiertos sin rasgos comunes con los otros miembros del conjunto, así como en los juegos del lenguaje. Por eso Danto puede seguirse de la idea de los juegos cómo lo atestiguan los párrafos 66-67 de las *Investigaciones filosóficas*.

“No digas: ‘tiene que haber algo común a ellos o no los llamaríamos *juegos*’, sino *mira a ver* si hay algo en común a todos ellos. Pues si los miras no verás nada que sea común a *todos*, sino que verás semejanzas, parentescos (...) una complicada red de parecidos que se superponen y entrecruzan”⁶⁴

Podemos ver que hay algo que tienen de común los juegos y formular una definición pero si mañana surge uno nuevo puede que no coincida con nuestra definición. Por otro lado siguiendo el planteamiento de la *Filosofía analítica de la historia* no podemos predicar algo sobre el futuro, o sea de nuestra definición posible, no sabemos si encaja con el juego de mañana. Si la historia del arte ha llegado a su fin ya no tenemos tal problema. Danto cree que apelamos a la intuición de que es un juego, de este modo y por lo tanto es ocioso intentar definir el juego, sólo se reconoce cual es el juego sin necesidad de definición. Nos manejamos perfecto sin definición así que ni puede darse ni hace falta, al menos esto cree Danto. Los juegos del lenguaje están basados en los parentescos de familia, “los juegos componen una familia” dice Wittgenstein, la familia entre sí se parece, se superpone y se entrecruza de modo que todos y nadie se parece. Eso se puede extrapolar al arte, algo en lo que ya se había adelantado Morris Weitz, el arte es un concepto abierto sin propiedades comunes, más bien podemos decir, con parentescos familiares. Respecto a la idea del arte como similar a los juegos y a los parentescos de familia cito un extenso pero ilustrativo pasaje de Weitz:

“What we find are no necessary and sufficient properties, only a ‘complicated network of similarities overlapping and crisscrossing’, such that we can say of games that a family with family resemblances and no common trait. If one asks what a game is, we pick out sample games, describe these, and add, ‘This and *similar things* are called ‘games’’. This is all we need to say and indeed all any of us know about games. Knowing what a game is, is not knowing some real definition or theory but being able to recognize and explain games and to decide which among imaginary and new examples would or would not be called ‘games’.

⁶⁴WITTGENSTEIN, Ludwig; *Investigaciones filosóficas*; pág. 32-33.

The problem of nature of art is that of nature of games, at least in these respects: If we actually look and see what it is we call 'art', we will also find no common properties only strands of similarities. Knowing what art is, is not apprehending some manifest or latent essence but being able to recognize, describe, and explain those things we call 'art' in virtue of these similarities.”⁶⁵

Por otro lado el tener una definición no ayuda a sortear la dificultad de identificar una obra de arte de una cosa que no lo sea pero que su aspecto físico sea el mismo. Sin embargo hay elementos que permiten generalizar, y este generalizar nos hace pretender alcanzar la imposible definición, esta es una propiedad histórica:

“En períodos de estabilidad artística se puede llegar a identificar las obras de arte de modo inductivo, y pensar que se tiene una definición cuando todo lo que se tiene es una generalización más que accidental. Cuando se permite que ciertas cosas penetren en el mundo del arte, y por consiguiente sean obras de arte, se desbarata la generalización, y, dado que esto siempre es posible (siempre puede suceder que el arte se revolucione en los extremos), se concluye que no puede haber generalización: la generalización de hoy será mañana sumida en el olvido por la revolución.”⁶⁶

Lo anterior sigue en total coherencia la manera en que Danto entiende la historia. Hemos visto que para él un periodo histórico está concentrado en sí mismo y se entiende dentro de él, pero después, en otro momento histórico se observan las características que hacen a ese periodo. Es más tarde cuando se pueden ver los extremos, los cambios, y ese momento será en cada punto histórico enteramente distinto. Esto nos permite entender que las presuntas definiciones del arte están ligadas a la evolución histórica, y fueron de la mano a lo largo del proceso del relato histórico. Después del fin del arte ya no es así por lo tanto se debe entender que la persecución de generalizaciones es del todo ocioso. Al

⁶⁵WEITZ, Morris; *The role of theory in aesthetics* en *The journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15; pág. 31. He citado el pasaje tal como aparece en su idioma original. A continuación presento una traducción propia:

Lo que encontramos no son propiedades necesarias y suficientes, solamente es una “complicada red de similitudes que se sobreponen y entrecruzan”, podemos decir de los juegos que son familias con parentescos de familia y no con las mismas características. Si alguien pregunta que es un juego, tomamos algunos de muestra, la describimos y decimos “Estas *cosas similares* son llamadas ‘juegos’”. Esto es todo lo que necesitamos decir y de hecho es lo único que sabemos sobre los juegos. Saber qué es un juego no es saber una definición real o teoría, más bien es ser capaz de reconocer y explicar juegos y decidir cuál entre los imaginarios y nuevos ejemplos podrían o no ser llamados juegos.

El problema de la naturaleza del arte es que la misma que la naturaleza de los juegos, al menos respecto a esto: Si miramos y observamos lo que es llamado “arte”, no encontraremos propiedades comunes, sino aspectos similares. Saber qué es arte, no es aprehender algún manifiesto o una esencia latente, es ser capaz de reconocer, describir y explicar esas cosas que llamamos “arte” en virtud de esas similitudes.

⁶⁶DANTO, Arthur; *La transfiguración del lugar común*; pág. 104

situarnos después del fin del arte, esas generalizaciones no son necesarias. Por otro lado, creo que actualmente es probable que se siga intentando definir el momento artístico dentro de la historia del arte, pero eso es más bien un intento de definir el momento, sobre todo por quienes no se hayan percatado que el arte cómo relato ya no tiene más camino que seguir. Las definiciones no pueden servir para identificar el arte, sobre todo ante la absoluta libertad creativa en el arte, no se puede ir cotejando propiedades en el arte para decir si lo es o no, -por ejemplo, si expresa sentimientos, o si imita la realidad o no, o si es de verdad abstracto- cómo los relatos artísticos lo harían. Por eso Danto se sirve de los parentescos de familia de Wittgenstein, parecidos en los cuales hay relaciones: A se parece a B y B no se parece a C; pero A si se parece a C. Dentro del panorama de los juegos del lenguaje, la utilidad de las definiciones sería como en los mismos juegos, campos en los cuales el arte pueda ser tratado dentro de distintos campos o círculos de manera estructurada, es decir, pueden servir para el tratamiento histórico-cronológico y teórico; pero una vez más hay que insistir que el camino del desarrollo histórico del arte hasta alcanzar su libertad ya concluyó.

2.3 Después del fin del arte: ¿sensación o interpretación?

Ya ubicados después del fin del arte nos encontramos con que el hecho de que cualquier cosa, cualquier objeto común es candidato para recibir la gracia de transfigurarse en una obra de arte. El problema que resulta de esto es el hecho de su identificación, de qué manera ver lo que hace de una caja de jabón una obra de arte y no una caja de jabón. Si pensamos en las categóricas partes de una obra de arte, su forma y contenido, sabemos que ambas responden a lo externo de la obra que observamos y sentimos, y por otro lado, lo interno, de lo que habla la obra y queda sujeto a nuestra interpretación, a nuestro entendimiento de la obra. Después del fin del arte hay que saber qué rol juegan estas dos partes en el tratamiento de la obra de arte. A continuación por lo tanto podremos ver qué sucede con la sensación, la perspectiva estética a una obra de arte y con la interpretación, la perspectiva reflexiva después del fin del arte.

2.3.1 Sensación

Con lo dicho hasta aquí la cuestión de que si el arte se observa a través de consideraciones estéticas se vuelve un problema. Dentro de los debates artísticos pueden permanecer consideraciones estéticas, sin embargo, el arte ya no puede ser distinguido simplemente por el ojo. No es que antes sólo con mirar una obra de arte se reconociera como tal, siempre se han requerido consideraciones teóricas y estéticas, sin embargo la propia mirada para identificar ha perdido relevancia. Por lo tanto podemos pensar que lo estético no es algo sustancial de la obra de arte, al menos no de primera instancia. A diferencia de las consideraciones estéticas, Danto cree que algo que sí es propio y necesario del arte es que sea valorado, los meros objetos no son valorados y esta condición si sortea la trampa de los homólogos porque no depende sólo del ojo para categorizar. Supongamos que tenemos cualquier objeto, una chincheta, una es obra de arte y la otra sólo es una chincheta, aunque aparentemente sean iguales tiene que haber alguna distinción entre ellas. Respecto a la que es obra de arte, sus valoraciones irían sobre su carácter de obra de arte no del artefacto: chincheta, y entre estas dos naturalezas debe haber alguna conexión. Pensando en *La fuente* de Duchamp por ejemplo, sus propiedades como objeto, como urinario, no son tanto las que nos preocupan de la obra de arte. De esta podemos decir que es atrevida, irreverente o ingeniosa, y estos atributos no son propios de los urinarios, el objeto de *La fuente* comparte elementos con los urinarios, pero *La fuente* comparte propiedades con las esculturas de Miguel Ángel o Cellini a decir de Danto, y tomando en cuenta lo anterior, no dudamos que está en lo cierto. Lo interesante en todo esto es que algo llega a ser una obra de arte, cuando antes no lo era, era sólo un objeto. Esto es distinto a la mera negligencia de poner un objeto cualquiera o del toque de aceptación institucional y decir que es arte, digamos cualquier otro urinario, o la pintura roja que “J” decide aumentar en la falsa exposición de Danto, aquí más bien, el objeto llega a ser de un mero objeto a una obra de arte, se transfigura. No podemos estéticamente, sensitivamente, alcanzar una definición de arte, e incluso cuando tenemos dos objetos indiscernibles y uno de ellos es arte y el otro no, no podemos responder ante ella como si fuese una obra de arte, hasta no saber qué es un objeto de arte, es algo cercano a la idea aristotélica del disfrute del arte al saber que es imitación.

Un calificativo estético se lo podemos dar a cualquier objeto, decir por ejemplo “esto es bonito” y esto tiene que ver incluso con un consenso cultural, dice Danto que hay cosas que nos pueden parecer desagradables o burdas y en otra cultura parecen bellas y atractivas. Quizás cuando percibimos algo de alguna cosa y de esa cosa se nos aclara lo que se cambia nuestra postura ante ese algo, como hemos mencionado sobre Kant, no es “que ves” sino “cómo lo ves”. Podemos ver esto cuando se les muestra por vez primera a personas que no conocen el *Saturno* de Goya⁶⁷, pueden quedar sorprendidos e incluso sentir repulsión y después se les explica la razón por la cual *Saturno* devora a su hijo. El objeto no cambia pero si la postura de mirarlo, aunque incluso puede no cambiar la sensación de asco que desde el principio produce en el nuevo espectador. Pero, sensorialmente es imposible distinguir por ejemplo entre dos cajas de jabón y saber que una es una obra de arte, pero al momento en que se aclara que es una obra de arte algo cambia. Esto no significa que al saber que algo es arte cambiamos nuestra actitud ante ese algo, esa es a la manera institucional, más bien significa que el objeto se ha transfigurado, y ahora tiene cosas que debemos atender que son totalmente distintas a la de cualquier caja de jabón frente a las *Brillo Box*, del mismo modo que no observamos las mismas características de entre los urinarios y *La fuente*. A diferencia de las cajas de jabón que sólo se identifican consigo mismas cómo cajas de jabón, que sólo son *en sí* cajas de jabón, cuando abstraemos el mero objeto “caja de jabón” de la *Brillo Box*, podemos ver que queda allí la esencia del arte. Sin embargo esto no significa que no sea importante la parte material de la obra porque “La relación entre la obra y su soporte material es tan intrincado como la que hay entre el cuerpo y la mente”⁶⁸, al respecto Danto habla de algunas obras y como la museografía contemporánea juega con el espacio y las obras de tal modo que perdemos el límite entre la obra de arte y la realidad. Creo que según lo anterior la pieza de arte es como la glándula pineal según Descartes, donde la *res cogitans* y la *res extensa* se unen se encuentran, juntan dos distintas realidades en una sola, así una *Brillo Box*. Para ilustrar mejor la analogía cito a Descartes:

“(…) La glándula H, lugar en el que reside la imaginación y el sentido común, como a las que debemos considerar como las ideas, es decir como las formas o imágenes que el alma racional

⁶⁷ Fig.4

⁶⁸ DANTO, Arthur; *La transfiguración del lugar común*; pág. 157

considerará inmediatamente cuando, estando unida a esta máquina, imagine o sienta algún objeto.”⁶⁹

Siguiendo esto para Danto al predicar de la obra lo hacemos de dos cosas, por una parte del objeto y por otra de la obra y al revisarla llevamos cierta transitoriedad entre ambos puntos. Esta transitoriedad la hacen algunas personas, pero cualquier persona puede reaccionar ante alguna cosa y decir “que bonito” y esto está alejado de ser un concepto de arte. La gente se atrae por lo bello, no por el arte. Se me ocurren un par de ejemplos, una mesa puede ser mucho más bella que un burdo escritorio que forme parte de una instalación de una oficina, a pesar de esto el último forma parte de una obra de arte y la otra por muy bella sólo es una “bonita mesa”, el otro ejemplo es que muchas veces la gente se siente atraída por las obras de los grandes maestros por su indiscutible belleza, sin mayor interés por la obra de arte cómo algo más completo. A estos sujetos atraídos sólo por la belleza Danto los califica sin recato cómo “‘bárbaros’ que no tienen un concepto de arte”, podemos decir que esta aseveración es legítima, si recordamos que para Danto el concepto de arte, está emparentado con un concepto de realidad, es decir se requiere de cierta filosofía o autoconciencia de ser. O sea para verse atraído por una obra en tanto que arte más que por su apariencia externa es necesario tener un concepto de arte y este debe contraponerse a la realidad, debe distinguirse de ella.

2.3.2 Interpretación

Todo esto no significa que no sea importante la estética para la filosofía del arte, pero significa que no es primigenia y que la valoración de la obra arte es cercana al conocimiento que se tenga de ella. Si bien es cierto que existen obras que sus referencias finales remiten a conocimientos históricos o culturales que no son de primera mano para todo espectador, sin embargo tampoco esto quiere decir que el arte es algo exclusivo para la elite experta:

⁶⁹ DESCARTES, René; *Tratado del hombre*, pág. 98. Según esto considero que no es errada la analogía sugerida, la pieza de arte es el límite físico en el que se roza con una realidad distinta y que por cierto hay que atravesar para alcanzar. Del mismo en la glándula pineal roza la realidad racional y la extensa, y lo que pasa por la máquina del ser humano y llega a esta glándula, sede del alma, se convierte en reflejo, sentimiento o idea.

“Lo que trato de decir es que el ‘objeto estético’ no es ninguna entidad platónica eternamente prefijada, ningún deleite más allá del tiempo, el espacio o la historia, eternamente allí para la valoración de los expertos. No se trata sólo de que la valoración dependa de la situación cognitiva del esteta, sino de saber qué cualidades estéticas de la obra son función de su propia identidad histórica, y puede que haya que revisar por completo la valoración de una obra teniendo en cuenta lo que se sabe de ésta; tal vez incluso no sea la obra que se pensó que era al manejar una mala información histórica.”⁷⁰

Un ejemplo claro que da Danto de una obra de la cual es importante tener información previa, conocer su contenido para entenderla, y por extensión apreciarla: es el *Paisaje de la caída de Ícaro*⁷¹. de Brueghel el Viejo, que en caso de carecer del título y si no se presta la debida atención tendremos un mero paisaje, probablemente nos llamen la atención un par de piernas extrañas que entran al agua. El problema es que sin nuestro título no sabemos a bien de qué se trata la obra, y podemos extender que aun teniendo el título si el espectador desconoce la historia del desdichado Ícaro, no podrá entender ni disfrutar la pintura de Brueghel. Cuando tenemos el título y conocemos la historia de Ícaro nos ponemos en situación, entendemos las piernas que se adentran al mar y el sol radiante que cubre la escena. Para Danto esta pintura habla “del profundo significado de la indiferencia” y parece ser una interpretación acertada porque la escena muestra un paisaje donde la vida sigue sin más ante la inevitable tragedia que acaba de sufrir Ícaro y que a cualquiera haría compadecer. Podemos extendernos pensando que “el profundo significado de la indiferencia” se puede ver así en una tragedia personal que cualquiera podría sufrir y para el resto del mundo la vida sigue. Para llegar a todas estas conclusiones a partir de *Paisaje de la caída de Ícaro* hay que tener información previa del contenido. Este ejemplo es muy importante para Danto porque vemos la pintura bajo la luz de un conocimiento previo y un título que nos orienta al ver la obra y:

“Ver la pintura en estos términos, si no se ha visto así antes, transforma toda la composición, la cambia de forma, y por lo tanto constituye una obra diferente de lo que habría sido en el beneficio de la interpretación”⁷²

Esto nos lleva a decir que cuando identificamos una obra la interpretamos, a las meras cosas no se les interpreta, y retomando al ejemplo por excelencia de Danto, no

⁷⁰DANTO, Arthur; *La transfiguración del lugar común*; pág. 167

⁷¹Fig.5

⁷²*Ibid.*; pág. 176

interpretamos una caja de jabón, pero si una *Brillo Box*. Según Danto el autor se relaciona con su espectador del mismo modo que el escritor con su lector, a través de la obra, le deja algo a interpretar, esta concepción es muy importante porque nos será de utilidad en el último capítulo de esta investigación. Hay que apuntar también la importancia del título de la obra para Danto y este en relación con la interpretación, “(...) un título es más que un nombre o una etiqueta es una *instrucción* para la interpretación.”⁷³ Quizás calificarlo como la instrucción sea demasiado por parte de Danto, pero si estamos de acuerdo en que es más que una mera etiqueta; si perdiéramos el título del *Paisaje de la caída de Ícaro*, de algún modo no tendríamos la obra completa. Aunque la obra sea un “Sin título” existe un cambio quizás no una instrucción, sin embargo se ve a una obra con cierto interés, no neutralmente, neutralmente es como se le ve a los meros objetos. También podemos agregar que muchas obras fueron bautizadas, se les dio un título después, sobre todo las del medievo, no es casualidad que esto fue ya dentro de la era del arte, porque estas y las que las anteceden fijándonos en el relato del arte según Danto son antes de la era del arte, del mismo modo ya tituladas cambia la manera en que debemos verlas. Llegando el relato vasariano se comenzaron a firmar y titular las obras, había nacido una conciencia de que había que voltear a ver al arte y al artista por lo que eran en sí mismos. Otro caso que me parece interesante al respecto de titular las obras es el de Magritte, es sabido que él no las titulaba, que era una tarea que dejaba a su círculo de amistades, por lo tanto no podemos pensar que era una instrucción que él dejaba para interpretar las obras, pero primero insistimos que al tener un título ya se las veía de manera distinta y segundo que dentro del momento surrealista –que forma parte del relato Greenberg y la era de los manifiestos- este tipo de cosas hacía que la obra cumpliera con los elementos del surrealismo. Además de las propias interpretaciones de las amistades de Magritte surge una distinta manera de concebir al título, como la instrucción para la interpretación.

El saber estas cosas también nos traen de vuelta y nos ponen en claro que hay que tener algunos conocimientos previos para interpretar la obra, según Danto nuestra interpretación esta también limitada por el conocimiento que tenemos de lo interpretado.

⁷³DANTO, Arthur; *La transfiguración del lugar común*; pág. 177

Creo que no interpretamos las obras como queremos sino como podemos. La pregunta que surge para Danto es: ¿por qué interpretar? La respuesta para él es que es ocioso tomar el objeto de arte tal y como es, sería tratarlo como un mero objeto. En el caso de los indiscernibles nos topamos con tautologías donde una cama es una cama, si lo tomamos de ese modo una cama que sea una obra de arte si no fuese susceptible a la interpretación sólo sería una cama en tanto cama, como lo es la cama que es un mero objeto. Para Danto es indispensable para una obra ser interpretada al punto de decir que “(...) nada es obra de arte sin interpretación.”⁷⁴

Hemos dicho que tratar a la cama como cama por ejemplo hace de ella un objeto común, a diferencia de los objetos comunes las obras de arte son autorreferenciales, no en el mismo sentido de “cama en tanto que cama” sino cómo obras de arte sería una “cama en tanto que obra de arte”, o sea depende el objeto de arte, del concepto de arte, en términos hegelianos esta obra de arte debe ser *en-y-para-sí*. Creo que esto se relaciona con el discurso de Hegel en el cual el espíritu es sólo el que se relaciona o comunica con el espíritu, porque esa identidad de obra de arte autorreferencial es espíritu y lo que la complementa, lo que la observa es la interpretación, la cual es pensamiento y también es espíritu. Al respecto hay que decir que cuando nos referimos a la obra utilizamos algunos adjetivos, “predicados estéticos” los llama Danto. Para dar un ejemplo traigo de vuelta al *Saturno* de Goya que algunos lo calificarán como brutal, otros como grotesco, o como tosco. Según Danto estos predicados no son sobre el contenido (o no solamente podemos decir), sino de la obra *en sí*. Danto dice que hay dificultad en intentar explicar las reglas de estos predicados, sería cómo explicar porque algo es gracioso, cosa difícil. Por otro lado me recuerda a la dificultad que enuncia Schiller al iniciar sus *Cartas*, dado que en la primera de ellas dice que el filósofo al hablar de la belleza se ve obligado a desmembrarla y conservar su vivo espíritu en un indigente armazón de palabras, cito a Schiller:

“Pero es justamente esa forma técnica, que revela la verdad al entendimiento, quien la oculta a su vez al sentimiento, pues al entendimiento le es necesario destruir primero el sentido interior del objeto para poder apropiarse de él(...) Se ve obligado a encadenar con reglas a los fenómenos para captarlos en su fugacidad, a desmembrar sus bellos cuerpos en conceptos y a

⁷⁴DANTO, Arthur; *La transfiguración del lugar común*; pág. 194

conservar su vivo espíritu en un indigente armazón de palabras.(...) Toda su magia descansa en su misterio : si suprimimos la necesaria unidad de sus elementos, desaparece también su esencia.”⁷⁵

En el intento de llevar la apreciación estética de lo sensible al entendimiento desaparece su misterio en el cual – según Schiller- descansa toda su magia; esto pasa si tratamos los “predicados estéticos” por ejemplo la brutalidad del *Saturno* de Goya. Nos encontramos con un dilema, por una parte expurgamos el misterio de la obra pero por otra parte nuestra tarea es reflexionarla e interpretarla. Todo esto es relevante para Danto porque pone de manifiesto que se predica de la obra, ni de su forma ni de su contenido, sino *de la obra* y podemos decir *en-sí* y para sí, por eso también ya había quedado en claro que la estética no es relevante para la obra de arte, porque bien se pueden utilizar predicados estéticos en los objetos comunes, pero también es un error creer que la obra es meramente el contenido. Esto resulta muy interesante porque Hegel nos ha dicho que la forma del arte romántica donde Idea rebasa a la forma, el espíritu se manifiesta, y al referirnos a su estatus *en-sí-y-para-sí*, nos referimos a esta misma Idea. Hemos dicho que para Hegel aún era históricamente imposible, pero sin lugar a dudas Danto coincide con Hegel en las propiedades del arte al alcanzar su autoconciencia, esto deberá ser más claro a continuación.

⁷⁵SCHILLER, Friedrich; *Cartas sobre la educación estética del hombre*; pág. 113,115.

Capítulo 3. El arte cómo pensamiento

*“La historia del arte ha llegado a su fin
ha pasado a ser una conciencia de sí misma
y se ha convertido, en su propia filosofía:
circunstancias predichas en la filosofía de Hegel”*

Arthur C. Danto

*“Si se habla del arte en sentido filosófico,
debe exigirse, que el contenido peculiar sea
algo verdadero, substancial en y para sí”*

G.W.F. Hegel

Hasta ahora hemos expuesto sintéticamente el pensamiento en torno al arte de Danto y Hegel. Ambos filósofos presentan la base de la tesis presente, que el arte tiene la misma estructura ontológica que el pensamiento y que esto es notorio al revisar su historia y observar que esto se hizo posible hasta la liberación del arte frente a su linde histórico. Para eso revisamos el linde arte-historia como lo plantea Hegel y como lo plantea Danto respectivamente, después se expuso cual es la situación actualmente, después del fin de ese linde basándonos en las consideraciones de Danto. Ahora hay que adentrarnos a la relación que hay entre conciencia e historia, después habrá que retomar la estructura del pensamiento, de esta misma conciencia según Hegel para poder concluir de manera lógica el hecho de que el arte posthistórico es y se dirige al pensamiento.

3.1 Hegel y la conciencia

La tesis que sostengo es que el arte es pensamiento, que tiene la misma estructura que el pensamiento, y específicamente que el pensamiento según Hegel. Para mostrar eso expondré a continuación cómo es básicamente esa estructura.

Hegel propone que el sujeto y el objeto están en comunicación, se mueven, en esto radica una dialéctica. No se entiende lo absoluto como algo fijo y dado o algo puramente

subjetivo. Bajo este matiz se escribe la *Fenomenología del Espíritu*, en el prólogo de esta obra Hegel se detiene a decir que la filosofía debe conocer a fondo su materia como lo hace por ejemplo la anatomía. Por otro lado crítica la rigidez de la filosofía que espera encontrar una falsedad o una verdad, según Hegel la situación no es así, es todo un proceso en el que cada filosofía se basa en la anterior pero desde una mejor perspectiva para poder alcanzar a captar la realidad mejor. Esto se hace claro como hemos visto en la superación histórica que se da en el arte y a través de su historia. El ejemplo que Hegel da es el de una planta, que se va desarrollando hasta ser un árbol, cada estadio desde la semilla hasta el árbol, va siendo uno la negación del anterior, y el final de todo este proceso es la verdad, la totalidad. En seguida presento un par de citas al respecto:

“El capullo desaparece al abrirse la flor y podría decirse que aquél es refutado por ésta: del mismo modo que el fruto hace aparecer la flor como un falso ser allí de la planta, mostrándose como la verdad de ésta en vez de aquella. Estas formas no sólo se distinguen entre sí, sino que se eliminan las unas a las otras incompatibles. Pero, en su fluir, constituyen al mismo tiempo otros tantos momentos de unidad orgánica, en la que lejos de contradecirse, son todos igualmente necesarios y esta igual necesidad es cabalmente la que constituye la vida del todo”⁷⁶

“No nos contentamos con que se nos enseñe una bellota cuando lo que queremos ver ante nosotros es un roble, con todo el vigor de su tronco, la expansión de sus ramas y la masa de su follaje. Del mismo modo, la ciencia, coronación de un mundo del espíritu, no encuentra su acabamiento en sus inicios. El comienzo del nuevo espíritu es el producto de una larga transformación de múltiples y variadas formas de cultura, la recompensa de un camino muy sinuoso y de esfuerzos y desvelos no menos arduos y diversos.”⁷⁷

Al decir la totalidad se aclara no importa sólo el resultado final del desarrollo, sino que las semillas, es decir lo primero y fundamental, o un estadio, un momento solamente, todo es necesario y entendible, y hay que ver el desarrollo de principio a fin. En los términos del relato hegeliano es claro que hay que ver todo el desarrollo para entender su final como modalidad del espíritu. Esto es respecto al desenvolvimiento histórico del espíritu, pero el espíritu tiene un origen, un primer momento donde comienza el desenvolvimiento. Este se ubica en el origen del pensamiento, por eso en un primer momento no es aventurado decir que el arte, al final de su desarrollo espiritual devino en pensamiento. Ahora para sostener firmemente esta tesis revisemos como es la estructura del pensamiento según Hegel.

⁷⁶ HEGEL, G.W.F, *Fenomenología del espíritu*; pág. 8

⁷⁷ *Ibid.*; pág. 13

Primero que nada presentaré los momentos, los estadios de la teoría del conocimiento de Hegel, mismos que relaciono directamente con la evolución histórica-espiritual del arte:

1. *En sí* – el sujeto consciente
2. *Ser otro* – la exclusión de un objeto u otra conciencia
3. *Ser para sí* – la exclusión del ser otro, que se ve a sí mismo
4. *Ser-en sí-y-para sí* – la recapitulación de los momentos de la conciencia para nosotros que vuelve al sujeto cognoscente (*sustancia espiritual*)

Retomemos lo anterior punto por punto, central para esta investigación porque en este movimiento es donde ubicamos la relación entre el arte y el pensamiento. 1. El *en sí* es el primer momento de la conciencia, el sujeto es sólo sujeto pensante y nada más, y el objeto de hecho es solo un objeto. En el ejemplo del desarrollo de la semilla al árbol, el sujeto *en sí* y el objeto *en sí* sólo son el sujeto y el árbol independientes cada uno entre sí, carecen de la relación dialéctica. 2. El *ser otro* es el momento el sujeto *en sí* se percató de que existe otra conciencia u *otro* objeto que no es él:

“Si el punto de vista de la conciencia, el saber de las cosas objetivas por oposición a sí misma y de sí misma por oposición a ellas, vale para la ciencia como lo *otro* (...)”⁷⁸

En nuestro ejemplo el sujeto ya se relaciona con el árbol, sabe que aquel objeto es otra cosa, lo excluye sí. 3. El *ser para sí*, ya habiendo distinguido el *ser otro* el sujeto se percató de su propio ser y voltea a sí mismo, o sea yo no soy el objeto, la planta observada, soy algo que observa y soy. De hecho Hegel distingue esto en la propia formación fisiológica de un ser humano, distinta al surgimiento de su conciencia, estos momentos son *en-sí* y *para-sí* respectivamente:

“Si es cierto que el embrión es *en sí* un ser humano, no lo es, sin embargo *para sí*; para sí el ser humano sólo lo es en cuanto razón cultivada que se ha *hecho* a sí misma lo que es *en sí*”⁷⁹

4. El *ser-en-y-para sí*, este momento es el entendimiento, la concientización de todo el despliegue, el *espíritu* se sabe desarrollado. Al llegar a este punto surgen conceptos universales, por ejemplo “árbol” las cualidades objetivas del *ser otro* “árbol” se entienden

⁷⁸ HEGEL, G.W.F, *Fenomenología del espíritu*; pág. 20

⁷⁹ *Ibid.*; pág. 17

en un momento abstracto el del concepto “árbol”. En estos procesos abstractos nos podemos dar cuenta que el concepto de árbol no es lo mismo que el objeto árbol, son de dimensiones diferentes, y en el pensamiento de Hegel tienen alternancia, comunicación desde su momento primero hasta su desarrollo espiritual. Es un momento de simplicidad consigo mismo y su propiedad final es la del pensamiento:

“(…) la igualdad consigo mismo es abstracción pura, y ésta es el *pensamiento*. Cuando digo *cualidad*, digo la determinabilidad simple; mediante la cualidad se distingue un ser allí de otro o es un ser allí; este ser allí es para sí mismo o subsiste por esta simplicidad consigo mismo. Pero es por ello por lo que es esencialmente el *pensamiento*.”⁸⁰

Cabe destacar aquí que del mismo modo, como hemos visto, para Danto hay distancia entre la realidad y el lenguaje, y es la misma distancia que existe entre la realidad y el arte, es decir para Danto existe una distancia entre el concepto árbol y el árbol del mismo modo que con Hegel y es la misma distancia que existe de una obra a la realidad.

Entonces el saber, el pensamiento comienza en el *espíritu inmediato*, es decir, en lo material o la conciencia sensible y se desarrolla, avanza hasta el *Espíritu*.

“El saber en su comienzo, o el *espíritu inmediato*, es lo carente de espíritu, la *conciencia sensible*. Para convertirse en auténtico saber o engendrar el elemento de la ciencia, que es su mismo concepto puro, tiene que seguir un largo y trabajoso camino”⁸¹

Este largo y trabajoso camino sucede del siguiente modo: la realidad se reproduce y se refleja en el sujeto que es mediato, en la representación o en la conceptualización, dicho de otro modo, la unidad del *ser-otro*, “el árbol” (en el ejemplo que habíamos adelantado) en el *ser-en-sí* que en este caso es el hombre, así es como Hegel describe la conciencia con su exterior. El sujeto es mediato, la realidad es inmediata y aquel lo refleja la cuestión es que el *ser-en-sí* salga y actúe en lo otro, la realidad. Llegar a la mediación de la conciencia entre el *en-sí* y el *otro*, es movimiento dialéctico. Y este movimiento es la estructura de todo, o sea todo se entiende según Hegel con este movimiento. Este es según Hegel el movimiento natural del entendimiento humano, o sea este movimiento dialéctico es un tipo de relación epistemológica, sin embargo este movimiento es el principio del propio movimiento del espíritu y lo que luego será la evolución histórica del Espíritu y dentro de ella la evolución del arte.

⁸⁰ HEGEL, G.W.F, *Fenomenología del espíritu*; pág. 36-37

⁸¹ *Ibid.*; pág. 21

“De lo absoluto hay que decir que es esencialmente el *resultado*, que sólo al *final* es lo que es en verdad, y en ello precisamente estriba su naturaleza, que es la de ser real, sujeto o devenir mismo”⁸².

Siguiendo a Hegel este es el modo en el que se debe entender toda la historia del mundo, un despliegue que sólo es posible observar desde el punto de la modernidad pero además quien estudie el mundo de este modo hará de su consciencia este movimiento. Esto es relevante porque es el mismo movimiento el que se desarrolla en el arte hasta su punto autoconsciente espiritual y nos ayuda a prever que quien estudie la historia del arte de este modo hará de su consciencia este movimiento. Lo último concuerda con una postura de Danto ya se ha mencionado, que el fin del arte es algo que se debe entender llegar a conocer y concientizar, no se tiene consciencia de ello de por sí y para lo propio hay que revisar históricamente el arte.

3.2 El movimiento dialéctico espiritual frente al relato histórico

Ahora contamos con las herramientas necesarias para enfrentar la postura defendida en la presente tesis, el hecho de que el arte tiene la misma estructura ontológica que el pensamiento en términos de Hegel y que cómo tal ha alcanzado su liberación tras su desarrollo histórico. Para comprobar lo dicho hay que poner frente a frente los relatos históricos de Danto y Hegel tal cual se han presentado contra la estructura lógica del pensamiento, del espíritu de Hegel. Es decir los momentos históricos del arte ante los estadios epistemológicos de Hegel, el *en-sí* el *para-sí* y el *en-y-para-sí*. Para ello he procurado distinguir los momentos históricos del arte con los momentos epistemológicos, refiriéndonos al ejemplo del árbol antes mencionado, me refiero al objeto, al concepto y al espíritu abstracto, estos frente a los momentos históricos del arte, el arte antes de la era del arte y el relato vasariano, el relato Greenberg y el fin del relato. La relación es la siguiente:

1. *En sí* – el sujeto consciente: el arte antes de la era del arte, arte *objeto*
2. *Ser otro* – la exclusión de un objeto u otra consciencia: el arte que se reconoce *otro* y por lo tanto se reconoce a sí mismo, el arte del relato vasariano, aún sigue siendo arte *objeto*

⁸² HEGEL, G.W.F, *Fenomenología del espíritu*; pág. 16

3. *Ser para sí* – la exclusión del ser otro, que se ve a sí mismo: el arte que ve hacia sí mismo y busca su concepto, el arte del relato Greenberg, el arte *concepto*.
4. *Ser-en sí-y-para sí* – la recapitulación de los momentos de la conciencia para nosotros que vuelve al sujeto cognoscente (*sustancia espiritual*): el arte después del fin del relato cuando se vuelve sustancia espiritual el arte *abstracto* como pensamiento.

A continuación se presentan estos puntos desglosados de manera más específica.

3.2.1 El *en-sí*: el arte “objeto” o arte representacional

Una vez más volvamos al relato del arte según Hegel. Si recordamos, para él la evolución del arte se dio desde el momento simbólico, seguido por el clásico y culminando con el romántico. Este último como hemos observado anteriormente, se extiende desde el renacimiento al tiempo de Hegel, repetimos, por lo tanto para él el arte ya había alcanzado la libertad espiritual de la que presumimos hoy, ese fin del arte que Danto ha podido explicar en una circunstancia histórica distante a la de Hegel. Gracias al momento en que nos situamos podemos observar que todo el relato que Danto llama relato vasariano es de corte representacional y si lo enfrentamos a términos de la teoría del conocimiento hegeliano, podemos pensar que el arte tiende a ser un objeto y a representar objetos. Esto está estrechamente ligado con ese primer momento de la conciencia para Hegel, el conocimiento y representación:

“Lo que se nos ahorra en cuanto al todo, desde el punto de vista en que aquí aprehendemos este movimiento, es la superación del *ser allí*; lo que resta y requiere una superior transformación es la *representación* y el *conocimiento* de las formas.”⁸³

Es decir el arte representacional sólo tomaba los elementos de la realidad y los reproducía cómo el objeto *en sí*, la cosa misma se toma y se representa, todavía el arte no era más que un objeto, sólo era el objeto del arte.

Siendo más sutiles podemos hacer una distinción entre la concepción del arte en la época antes de la era del arte y en la era del arte siguiendo los términos de Danto. Antes de

⁸³ HEGEL, G.W.F, *Fenomenología del espíritu*; pág. 22

la era del arte, dónde entra sobre todo el momento clásico y simbólico del relato hegeliano, el arte, cómo dijimos, era considerado algo meramente religioso; su función era narrar pasajes religiosos, adoctrinar religiosamente y su contemplación era más sagrada que estética, servía para re-presentar lo religioso cómo hemos visto antes. Esto significa que su estatus ontológico era puramente *en-sí*, era lo que era, cual objeto. La distinción que podemos hacer es que comenzado el renacimiento, el relato vasariano en palabras de Danto o la forma romántica en la línea de Hegel, el arte si se sabe arte, más que solamente una herramienta religiosa. De ahí que Hegel pensó que el arte ya había alcanzado su punto más álgido y Danto reconoció que más bien comenzaba su camino hasta su liberación. Entonces aquí el arte también era un *en-sí* cómo antes de la era del arte, sin embargo, también ya hacía conciencia de un *ser-otro*. Tal como en el origen del pensamiento según Hegel, el sujeto cognoscente es *en-sí* del mismo modo que el árbol, pero después el sujeto es capaz de distinguirse cómo *otro*, saber que no es eso que observa sino alguien que puede observar, esto representa el umbral entre el ser *en-sí* y *ser-para-sí*. Es decir, el arte a pesar de ser representacional antes del renacimiento y hasta la llegada de las vanguardias (o el relato Greenberg) sólo era arte, o más bien aún no era arte, cómo Danto tiene bien a llamar, “arte antes de la era del arte” esto es porque sólo permanecía *en-sí*, después se sabía *otro*, y cómo tal ya era arte que se sabía, más no que se reflexionaba como sucederá en el momento reflexivo del *para-sí*. El que el arte entrado en lo que hemos conocido como relato Vasari se supiera *otro* lo atestigua el nacimiento del artista, el hecho de que los creadores de las obras empezaran a firmar sus trabajos y empezaran a ser reconocidos por su maestría, es un signo claro de que el arte sabía que era *otra* cosa que sólo un medio de re-presentación religiosa *en sí*. El propio hecho de que un artista se dé a la tarea de juntar las biografías de los mejores artistas de su tiempo sugiere el nacimiento se cierta conciencia de ser. Un ejemplo famoso es que al desconocer la autoría de *La Piedad* por Miguel Ángel⁸⁴, él añadió en la cinta de la Virgen María su nombre, este hecho lo narra el propio Vasari:

“Tanto consiguieron el amor y los esfuerzos de Miguel Ángel en esta obra que (cosa que nunca más hizo) puso su nombre en una cinta que ciñe el pecho de Nuestra Señora. Esto se debe a que un día, al entrar Miguel Ángel en la capilla donde está la Piedad, encontró allí a gran número de forasteros lombardos que alababan mucho la obra. Uno de ellos le preguntó a otro quién la había ejecutado y éste contestó: «Nuestro Gobbio, de Milán». Miguel Ángel nada dijo, pero le dolió que

⁸⁴ Fig.6

sus esfuerzos fuesen atribuidos a otro, de modo que una noche se encerró en la capilla con una luz y sus cinceles, grabó su nombre en la obra (...)⁸⁵

Podemos observar como el primer momento histórico del arte se relaciona con el primer momento de la reflexión cognitiva hegeliana, el *en-sí* con el arte, que aún no era arte sino medio de representación religiosa y posteriormente con el *ser-otro*, el reconocimiento de que se es algo que es un objeto que aparte es distinto a otro e incluso lo puede observar, un primer momento de conciencia, puede ser un sujeto observando un árbol o el arte distinguiéndose como tal.

3.2.2 El *para-sí*: arte “concepto”

El *para-sí* en la filosofía de Hegel es el momento en el cual el sujeto consciente vuelca su consciencia en sí mismo, mejor dicho, para sí mismo. El sujeto ha visto en primer momento un objeto *en-sí*, posteriormente se ha distinguido de él como *otro*, el punto siguiente es reconocerse, mirar *para-sí* mismo, cito a Hegel para ilustrar lo dicho:

“Al principio, la determinabilidad sólo parece serlo por referirse a un *otro*, y su movimiento parece comunicarse a ella de una fuerza extraña; pero el que tenga en sí misma su ser otro y sea automovimiento es lo que va precisamente implícito en aquella *simplicidad* del pensamiento, pues ésta es el pensamiento que se mueve y se diferencia a sí mismo, la propia interioridad, el *concepto* puro.”⁸⁶

Este nivel de entendimiento se alcanzó en la historia del arte en el periodo que Danto reconoce como el relato Greenberg. Lo que hemos dicho anteriormente respecto a este relato es que presenta un cambio importante en la línea progresiva del desarrollo histórico hasta su momento, del mismo modo que en el conocimiento es un cambio importante del reconocimiento del *en-sí* al *para-sí*. El cambio en la historia del arte es respecto a esta tendencia representacional en la creación artística y el tratamiento hacia el arte como un *objeto*. Ahora el arte voltea a sí mismo y se busca a sí mismo como un concepto, tomando una vez más las palabras de Danto: “En esta lectura era como si el relato avanzara ahora, no en términos de representaciones adecuadas, sino más bien en

⁸⁵VASARI, Giorgio; *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*; pág. 326-327.

⁸⁶HEGEL, G.W.F, *Fenomenología del espíritu*; pág. 38

términos de representaciones filosóficas adecuadas”⁸⁷. El momento *para-sí* implica la actitud reflexiva de ver a uno mismo, distinguirse e identificarse cómo lo que se es, un nivel conceptual que pretendió alcanzar el arte moderno. El propio momento del *para-sí* supone un autoengendrarse:

“Es *para sí* solamente para nosotros, en cuanto que su contenido espiritual es engendrado por él mismo; pero en cuanto que es para sí también para sí mismo, este autoengendrarse, el concepto puro, es para él, al mismo tiempo, el elemento objetivo en el que tiene su existencia; y, de este modo, en su existencia, es para sí mismo objeto reflejado en sí”⁸⁸

Este autoengendrarse, es que el objeto se revise a sí mismo, es una actividad de autorevisión y autocrítica que ya hemos identificado en el arte moderno. Hemos dicho ya que lo que caracteriza a esta etapa en la historia del arte era la búsqueda de la esencia del arte, el concepto definitivo. Para ello sucedió un ejercicio autocrítico cargado de manifiestos, teorías del arte por los propios artistas, experimentación artística, desacreditación entre los artistas, una búsqueda del arte que se preocupaba por la forma o el contenido verdadero del arte, la pluralidad de corrientes que se dieron en la época moderna dan fe de ello. El arte en aquel momento podemos ver que es *para-sí* mismo, vuelca hacia sí mismo, busca *para-sí* su concepto y el mismo se da su propia validación. Respecto a esto hay que insistir en algo, que la búsqueda de la validación, sugiere el movimiento del concepto, por eso las vanguardias pretendían encontrar la manera de hacer arte. El concepto esta propenso a lo de que él se determine, porque no se determina en completa autonomía:

“(…) el concepto es el propio sí mismo del objeto, representado como *su devenir*, y en este sentido no es un sujeto quieto que soporte inmóvil los accidentes, sino el concepto que se mueve y que recobra en sí mismo sus determinaciones”⁸⁹

3.2.3 El *en-sí-y-para-sí*: el arte “abstracto” o el arte como pensamiento

Para Danto como hemos visto en el arte pop y específicamente en la *Brillo box* de Warhol se halla el cambio más radical en la historia del arte, el giro que supuso el fin del arte y el comienzo de la etapa posthistórica, una etapa libre para la creatividad artística

⁸⁷ DANTO, Arthur; *Después del fin del arte*; pág. 103.

⁸⁸ HEGEL, G.W.F, *Fenomenología del espíritu*; pág. 19

⁸⁹ *Ibid.*; pág. 40

gracias a que ha alcanzado su autoconciencia, dicho de otro modo, el arte es *en-sí-y-para-sí*. Este es el punto más importante en la teoría del conocimiento de Hegel, de este momento surge la sustancia espiritual, el concepto universal que toda conciencia puede reconocer por ejemplo “árbol”, no es sólo ese objeto, o ese concepto la suma de atributos y cualidades, sino la autoconciencia subjetiva que conoce el resto de cosas *en-sí* o conciencias. Aunque todos los estadios del desarrollo son importantes para Hegel ya que si no, no se alcanzaría el punto *final*, lo importante de este punto es que es el momento revolucionario, el desarrollo alcanza su final y vuelve al comienzo en un movimiento dialéctico creciente que se extiende -a decir de Hegel- hasta su tiempo, cuando el espíritu se ha desenvuelto del todo. Esta autoconciencia es netamente abstracta, es puro pensamiento capaz de reconocer lo inmediato sensible y entender lo espiritual, “(...)la reflexión en sí misma, el momento del yo que es para sí, la pura negatividad o, reducida a su abstracción pura, (...)”⁹⁰:

“Si la actividad que ya no tiene nada que ver con el ser allí es solamente, a su vez, el movimiento del espíritu particular que no se concibe, tenemos que el saber, por el contrario, se vuelve contra la representación que así produce, contra este ser conocido, es la acción del *sí mismo universal* y el interés del *pensamiento*.”⁹¹

Esta parte es muy interesante porque es el punto más brillante en el que coinciden los dos filósofos con los cuales se ha estructurado esta investigación, Hegel y Danto. Cómo hemos mencionado el último modo de la forma romántica según Hegel es la de lo prosaico y subjetivo y de esta ha dicho que la única condición que tiene está en su interior espiritual, no en su forma externa:

“Debe decirse que son obras de arte, [pues,] en sentido abstracto, general, bajo esto cabe todo posible particular. [Pero] si se habla del arte en sentido filosófico, debe sin duda exigirse contenido, material, idea interna [y, además de ello,] que el contenido peculiar sea algo verdadero, substancial *en-y-para-sí*.”⁹²

Lo anterior se puede constatar cuando Danto se refiere las *Brushstrokes* de Roy Lichtenstein⁹³, otra piedra angular en el arte pop, estas pinturas que presentaban una pincelada de pintura, dibujada y pintada, de ellas Danto ha dicho:

⁹⁰ HEGEL, G.W.F, *Fenomenología del espíritu*; pág. 17

⁹¹ *ibíd.*; pág. 23

⁹² HEGEL, G.W.F. *Estética*; pág. 361

⁹³ *Fig.7*

“Estas pinturas son obras profundamente teóricas, *conscientes de sí mismas* hasta tal punto que es difícil saber qué parte del material relativa a ellas ha de considerarse parte de la obra de arte; de hecho son tan conscientes de sí mismas que podrían ilustrar la idea de Hegel de que la materia se transfigura en espíritu; en este caso apenas hay ningún elemento del homólogo material que no sea candidato a elemento de la misma obra de arte”⁹⁴

Las cualidades que requiere el arte autoconsciente han sido alcanzadas por el arte pop cómo asegura Danto: “el pop marcó el fin del gran relato del arte occidental al brindarnos la autoconciencia de la verdad filosófica del arte”⁹⁵. O sea que a partir del pop se alcanzó la autoconciencia del arte que Hegel pensaba que se había alcanzado mucho atrás con el arte que él llama romántico. El arte pop lo ha logrado porque logró poner la obra en el estadio del pensamiento, en el estadio espiritual, *en-sí-y-para-sí*. El arte, como un personaje de *Bildungsroman* alcanzó su madurez, su independencia, su autoconciencia. Esto es porque ha pasado por un largo camino que lo ha llevado a voltear a sí mismo y auto determinarse, la obra es ya pensamiento y se ha depositado en cualquier objeto de la realidad. No importa en qué lugar, porque así “apenas hay ningún elemento del homólogo material que no sea candidato a elemento de la misma obra de arte” diría Danto, porque el arte así, “se extiende al infinito”, diría Hegel.

Hay algo de suma importancia que aún queda por decir, el hecho de que el punto final de la autoconciencia sea aparentemente igual al objeto común, es porque el camino a la autoconciencia es un retorno. Es la vuelta a una aparente representación pero con un sentido más profundo que el conocimiento y reconocimiento de objetos, ese mismo movimiento está presente desde la estructura del pensamiento:

“El resultado es lo mismo que el comienzo porque el *comienzo es fin*; o, en otras palabras, lo real es lo mismo en su concepto simplemente porque lo inmediato, en cuanto fin, lleva en sí el sí mismo o la realidad pura. El fin ejecutado o lo real existente es movimiento y devenir desplegado; ahora bien, esta inquietud es precisamente el sí mismo, y es igual a aquella inmediatez y simplicidad del comienzo, porque es el resultado, lo que ha retornado a sí., pero lo que ha retornado a sí es cabalmente el sí mismo y el sí mismo es la igualdad y la simplicidad referida a sí misma.”⁹⁶

He dicho anteriormente que el pop tuvo esta particularidad pero no significa que todo después del pop para ser arte tenga que ser pop, ya que existe ahora una infinidad de

⁹⁴ DANTO, Arthur; *La transfiguración del lugar común*; pág.166-167.

⁹⁵ *Ibid.* Pág. 176.

⁹⁶ HEGEL, G.W.F, *Fenomenología del espíritu*; pág. 17-18

posibilidades de hacer arte, el pop sólo fue un momento de lo que Hegel llama *la astucia de la razón*. Esta astucia -que ya mencionamos al inicio de este trabajo⁹⁷- radica en que los sujetos que cambiaron la historia e hicieron que avanzara a un peldaño son accidentales para la historia, y si no hubieran sido ellos alguien más lo hubiera hecho, porque la propia necesidad natural dialéctica implica esta evolución. Lo mismo pasó con el pop, fue quien permitió que las cualidades de un arte superior libre y autoconsciente se dieran, pero si no hubiera sido con este arte, seguro hubiera sido con algún otro que cumpliera con las necesidades accidentales. Es por eso que tras este punto el arte es espiritual, libre, abstracto, puro pensamiento. Hay que dejar bien claro que el espíritu se comunica con el espíritu, la realidad material sólo hace las veces de medio y es por eso que el arte después del fin de su historia, después de su letargo, de su largo camino a la liberación, es pensamiento y se dirige al pensamiento.

Por lo demás existe mucho arte que puede no cumplir las expectativas de un arte superior espiritual y esto se debe a que como artista o espectador el sujeto cognoscente debe saber del fin del arte y para esto no basta sólo con que este enterado de ello, debe – como sujeto cognoscente- hacerlo de su conciencia y para ello siguiendo a Hegel hay que revisar en la historia misma, donde veremos todo el desenvolvimiento espiritual. Es por eso que Danto dice que “solamente si uno creía que el modernismo había terminado, podría empezar a buscar otra cosa para hacer.”⁹⁸, esto implica revisar el desenvolvimiento espiritual del arte en su historia y entenderlo en la propia conciencia, en el propio pensamiento. Al respecto de esto me interesa apuntar algunas consideraciones.

3.3 La relación entre el arte y sujeto pensante

Al final del capítulo anterior mencionábamos la importancia de tener cierto conocimiento de lo expuesto en una obra, y de la importancia de la interpretación para el propio ser de la obra según Danto. Esta importancia radica en el hecho de que al no ser interpretada, la obra podría ser tratada como un simple *objeto* común. Es un problema en el

⁹⁷ Cfr. Pág.10.

⁹⁸DANTO, Arthur; *Después del fin del arte*; pág.198

tiempo después del fin del arte: Primero porque cómo hemos visto cualquier objeto puede transfigurarse en una obra de arte, por lo tanto si no es interpretada entonces sigue siendo un objeto. Y segundo porque una obra de arte después del fin del arte debe ser autoconsciente y eso implica una reflexión, por lo tanto -cómo hemos dicho- pasa de la experiencia sensible hasta el terreno del pensamiento, hasta el grado del espíritu.; para el individuo, el sujeto cognoscente, la única manera de hacerse de esta parte de la obra es por su pensamiento, su interpretación, evidentemente como bien lo hace notar Hegel, el primer momento es la experiencia sensible, pero esto nos lleva hasta el último momento, el autorreflexivo. Es claro que esto nos hace obvio que el arte pertenece después del fin del arte al terreno del pensamiento y es por medio del pensamiento que se accede a su verdad profunda. Respecto a tener conocimiento previo de la obra, está directamente relacionada con la interpretación, ¿cómo interpretar adecuadamente si no se tiene el conocimiento específico? Ya hemos presentado el ejemplo que da Danto sobre *Paisaje de la caída de Ícaro*, está claro porque no podríamos interpretar adecuadamente la obra, porque no podríamos pensarla y acceder a su verdad profunda.

Estas consideraciones nos trasladan a algo más complejo e interesante, prevemos, una dialéctica entre el sujeto y la obra, una intrincada relación que parece esencial para el arte, la interpretación, al grado que Danto dice “la necesidad de la interpretación es inherente al concepto de arte”⁹⁹. Se debe interpretar la obra, de nuevo el no hacerlo es tratarla neutralmente como se hace con un objeto, esto significa que una parte del ser de la obra la hace el espectador, el sujeto pensante, es obvio que la más bella pieza escultórica para un animal no es algo, ambos sólo son *objetos en sí*, y aun así voltear a ella sólo por su belleza es un parámetro estético que no existe más en el arte, o sea se debe ver a la obra de arte sabiendo que es arte y con un concepto de arte, a manera de que exista una relación adecuada entre el espectador y la obra. No es aquí el lugar propio para desarrollar esta idea pero advierto que es en buena medida coherente: sabemos que los objetos físicos no dependen del sujeto para existir, por ejemplo puede producirse un sonido y existe aun sin que nadie lo haya escuchado. Pero con lo metafísico es distinto, dependen del sujeto, cómo el arte, el cual no es arte hasta que no es interpretado, pensado por alguien. Esto es porque lo propio de la metafísica no es algo sensible, es algo abstracto y debe ser pensado, si no

⁹⁹DANTO, Arthur; *La transfiguración del lugar común*; pág.184

hay quien lo piense, no es. Es esta diferencia sustancial la que hace a la *Brillo box* una obra de arte y no a una caja de jabón del supermercado. Y de hecho la *Brillo box*, como cualquier objeto de arte sería sólo un objeto hasta que no sufre su idea, la interpretación, el pensamiento de un individuo, ahí pasa de ser un mero objeto a su transfiguración ideal. Todo lo anterior implica que el objeto de arte es intermitente, es obra de arte cuando se piensa cómo tal y es que esa es su dimensión última superior, al respecto Danto diría que “Se puede ser realista respecto a los objetos e idealista en relación con las obras de arte”¹⁰⁰. Obviamente esto no significa que interpretar objetos los convierta en obras de arte, el artista pone su objeto de arte y su conciencia espiritual y la interpretación lo transforma, lo transfigura para la propia conciencia del individuo, por lo tanto a la intrincada relación entre el sujeto y la obra, se suma la conciencia del artista quien deposita en el objeto de arte, el fruto de su conciencia y la hace obra de arte. Para esto debemos insistir que para Hegel la comunicación de espíritu y es con el espíritu y lo sensible es el medio para encaminarse hacia lo espiritual.

Esto es aplicable para nuestra relación con todo arte, porque el sujeto que haya hecho tal conciencia sabe que la historia del arte es *en-sí-y-para-sí*, esto es porque estamos después del fin de la historia y desde nuestro punto gozamos de la perspectiva del pensamiento espiritual superior. Esto significa que no sólo el arte que ha sido parido después del fin del arte se deberá ver reflexivamente y en su nivel de pensamiento espiritual sino todo arte, del mismo modo que entendemos todos los estadios del desarrollo vital de la semilla a la planta y al pasar este momento se convierte en conciencia espiritual para el individuo. He dicho que el sujeto que haya hecho tal conciencia puede ver esta realidad, esto es claro porque es cuestión de hacer conciencia del fin del arte a través de la revisión histórica del arte y por supuesto es a nivel subjetivo; para artistas y espectadores, o sea, no es una implicación directa que el vivir después del fin del arte automáticamente te haga crear, observar o entender el momento superior del arte. Danto de hecho deja ver que el que no entienda eso permanece como una especie de artista o espectador corriente y lo constata

¹⁰⁰DANTO, Arthur; *La transfiguración del lugar común*; pág.185

diciendo que “Ver algo como arte exige nada menos que esto, todo un entorno de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte.”¹⁰¹

¹⁰¹DANTO, Arthur; *La transfiguración del lugar común*; pág.197

Conclusiones

Este apartado tiene como fin presentar las conclusiones obtenidas del trabajo en general. Para ello dividiremos en tres puntos las conclusiones. a) La primera parte es un resumen claro de la tesis con el fin de entender el razonamiento que se llevó para llegar al capítulo final. b) La segunda parte es explicar el panorama del arte después del fin del arte. c) Por último se presentarán algunos elementos que pudieron quedar abiertos en esta investigación y que darían pie a nuevas investigaciones o hipótesis, o que representarían la continuación de este trabajo.

a) *Resumen general*: El objetivo general de esta investigación fue constatar que el arte ha alcanzado cierta autoconciencia a través de su desarrollo histórico, como consecuencia su estatus ontológico devino igual al del pensamiento y su estructura. Esto basándonos en la perspectiva hegeliana de la historia y del espíritu. Al basarnos en estas concepciones revisamos el desenvolvimiento histórico-espiritual del arte tal como Hegel lo entendió. Primero un momento en el cual lo espiritual no se lograba emparentar con la forma en la que se depositaba (forma simbólica), después el justo medio entre forma e idea (forma clásica), y por último como el espíritu rebasó a la forma y para Hegel ya había alcanzado un estatus superior (forma romántica). Hasta este punto es lo que entendemos como el relato hegeliano, posteriormente revisamos la perspectiva filosófica de la historia a los ojos de Danto. Para Danto la historia no es la suma de eventos concatenados en orden lineal, el mejor de los casos en este sentido sería una *crónica ideal*, la cual sería inútil para las pesquisas históricas. Danto observa que la historia es más bien una construcción de relatos, en los cuales cada línea temporal depende al punto en que se refiera y siempre está sujeta al contexto en el cual se ubique. Entonces al observar Danto el relato de Hegel advierte que su conclusión respecto al momento final del arte es acertada sin embargo no era históricamente posible aún haber llegado a ese momento final autoconsciente. Para constatar ello enfrentamos ambos relatos y confirmamos que Danto tenía razón, y descubrimos que todo el largo camino que pasó el arte en el relato de Hegel, no era más que el primer peldaño en su camino. Danto ubica el segundo peldaño es el que se vivió durante

el arte moderno, la búsqueda de la identidad y el concepto del arte, por supuesto esto Hegel ya no lo pudo ver ni prever.

Ambos filósofos coinciden algo en el punto final del camino del arte a su autoconciencia, que cualquier objeto puede llegar a ser una obra de arte, dado que su esencia principal radica no en lo concreto, sino en lo abstracto, lo espiritual, en el pensamiento. Hegel creía que esa particularidad se alcanzó desde las obras holandesas del siglo XVII, a decir de Danto quien llegó a este punto superior, fue el arte pop. El pop supone en primer lugar lo dicho, que cualquier objeto sea potencialmente una obra de arte, en segundo lugar, el final del complicado camino de un personaje de *Bildungsroman* hasta llegar a su autoconciencia y por último, supone el fin a la construcción de los relatos, dado que se extiende al infinito lo que puede ser una obra de arte, esto lo libera de cualquier compromiso práctico que determine que algo es o no una obra de arte y de ahí continúe un nuevo relato histórico. Para sustentar todo esto partimos de la observación de Danto que la filosofía, tanto como el lenguaje y el arte pertenecen a una dimensión distinta que la realidad, para Hegel es precisamente porque pertenecen al espíritu y no a lo *inmediato*. Justamente es el borde, la identificación de los límites entre los unos y la otra lo que los hace independientes. Por lo tanto abrimos una pregunta, tras el fin del arte ¿Cómo podemos identificar una obra de arte, por sensación o por interpretación? Pues, si bien el arte no puede separarse de su parte concreta que es con la que tenemos nuestra primera relación, lo estético y sensorial no es ya lo más importante en la obra de arte, para que esta alcance su punto más alto como tal debe estar sujeta a la interpretación del sujeto, elevarse al terreno del pensamiento.

Por último hemos contrastado los momentos del relato histórico de Danto con los momentos de la conciencia hegeliana, para constatar el hecho de que su evolución histórica supone la llegada a su autoconciencia. En este punto retomamos el *en-sí*, *para sí* y el *en-sí-y-para-sí*, que son los momentos del conocimiento según Hegel, dese la *inmediatez* hasta el *pensamiento abstracto*. Con estos elementos observamos que son similares a los estadios que tuvo que pasar la historia del arte en el relato de Danto. Algo más que agregamos es que el ser del arte -por ser propio del pensamiento- va más allá del objeto de arte y requiere

de la interpretación, de que una conciencia vea y haga de este objeto su ser arte y no sólo un objeto, que lo transfigure.

b) *El panorama del arte después del fin del arte*: El cierre del capítulo final lo he hecho con una cita que traigo una vez más: “Ver algo como arte exige nada menos que esto, todo un entorno de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte.”¹⁰² Esto por la siguiente razón, para Hegel la manera de hacerse de la conciencia espiritual en la conciencia subjetiva es en la historia, entonces esto mismo hay que hacer para hacer conciencia del estado autoconsciente del arte. Esto no es sólo por tradición académica de conocer la historia del arte, sino porque en ella se haya su espíritu, y sólo en ella es donde se puede hallar la relación para entender la obra como parte del ser mismo del arte. Es por eso que el arte como pensamiento se refiere a sí mismo en la historia, todos los puntos después del fin de ella misma tienen una nueva, libre e independiente relectura. Por eso los artistas después del fin del arte juegan con esos elementos, dialogan, dice Space Invader en el epígrafe con la que abro esta tesis. El arte se refiere en sí mismo y para sí mismo, y de hecho gracias a que se ha llegado a esta conciencia otras manifestaciones artísticas que no siempre gozan de ser aceptadas por los estándares institucionales han llegado a esa autoconciencia. Me refiero a los elementos de la cultura popular, la moda, los dibujos animados, la música pop, los comics e incluso el cine que su participación en la alta cultura es alternante, todos estos elementos han explorado en sí mismos, en su historia y en la historia cultural. En relativamente poco tiempo han alcanzado comprender que en el flujo de su historia está su propio ser, eso le ha permitido a los creadores hacer obras que son para sí mismas y su contenido. Está de más decir que este avance cultural no hubiese sido posible si el arte no hubiese llegado a su propia autoconciencia. El espíritu se comunica con el espíritu, tras la liberación del relato y de la forma, el arte puede dirigirse a donde quiera, y en muchas ocasiones esto al ser para-sí mismo acrecentará el propio espíritu del arte y la cultura.

c) *Consideraciones posteriores*: He de dejar claro un punto, la investigación ha girado en torno a la obra de arte y su estatus como pensamiento, sin embargo hay dos puntos que restan y deben completar esta concepción, el artista y el espectador. Hemos ya

¹⁰²DANTO, Arthur; *La transfiguración del lugar común*; pág.197

adelantado y esbozado la labor del espectador frente a la obra de arte, digamos que para ser un efectivo espectador de arte se debe interpretar el arte y es importante tener una conciencia de la historia de su desarrollo y la llegada a su autoconciencia. Lo que hemos dejado de lado es al artista, es el quien deposita su propia conciencia espiritual en la obra de arte esa misma que emanará de él objeto de arte, y que incitará al espectador a su propia reflexión.

Resta revisar y reflexionar con la debida atención la naturaleza del artista bajo las mismas consideraciones que hemos tomado al arte. Por ahora podemos visualizar con que debemos armar el andamio que formaría parte de una visión filosófica del artista después del fin del arte, partiendo de Danto y Hegel. Por una parte Danto considera que el artista forma un *estilo*, una forma subjetiva del artista que sea identificable en su obra, alguna vez Woody Allen dijo que siempre tuvo el fin de que su obra tuviese un estilo, al modo de Buñuel o Bergman, es decir algo que identificara la obra de Woody Allen como obra de Woody Allen. El estilo para Danto es distinto de una manera de hacer las cosas, si recordamos el manierismo tenía el objetivo de hacer pinturas a la manera de Miguel Ángel. Entonces el estilo es de uno mismo, el estilo es de Woody Allen y sólo de él, alguien más puede hacerlo a la manera de él. Por otro lado el estilo no es identificable por el propio artista, porque es como él ve el mundo, esto es interesante porque es la misma razón por la que según Danto no podemos ver nuestro contexto histórico, solo se pueden ver las particularidades de él si se están fuera de él. O sea todos podemos ver el mundo como lo ve Woody Allen a través de su obra, sin embargo él no puede ver su propio estilo, porque él ya ve el mundo como su propia obra.¹⁰³

Respecto a Hegel nos hallamos con un concepto más complejo, el *pathos*. El *pathos* no sólo es la parte del espíritu del individuo que se haya en la obra sino es lo que se comunica con el espíritu del espectador. Está en el espíritu del ser humano:

“Estas potencias, cuando logran su activación en el hombre las llamamos habitualmente pasiones o, mejor, *páthos*. La pasión lleva consigo la determinación suplementaria de encerrar en sí un contenido que incluye algo de insolente, bajo. *Páthos*, por el contrario, tiene un sentido general, es la potencia que mueve al ánimo humano y no [es] en sí nada censurable, sino un momento de racionalidad. El *páthos* radica en el sí mismo del hombre y tales pasiones constituyen el centro del

¹⁰³Cfr. DANTO, Arthur; *La transfiguración del lugar común*; pág. 280-295

arte (...) se excita algo en el hombre que cada cual debe reconocer (...) debe producirse una emoción, una simpatía.”¹⁰⁴

El *pathos* supone el dominio peculiar del arte, es aquello del ánimo humano donde el propio humano se reconoce en la obra de arte corresponde y se concentra en un alma rica. No es mera pasión vulgar, es el sentimiento general propio de todo hombre para que cada cual simpatice con él, y se manifiesta en la obra de arte a través del artista:

“¿de qué facultad del espíritu procede esto [la obra de arte en el artista]? ¡De la fantasía! [Se] ha hablado mucho hasta qué punto deben también desempeñar un papel el entendimiento, la razón, el corazón, o el ánimo. No hay que considerar tan aisladamente la fantasía. Ella es, en efecto, la facultad de la producción artística: [es la facultad] de llevar inmediatamente un contenido, contenido esencialmente racional, a la intuición, a la representación. El artista posee razón y reflexión, debe haber conocido bien el *pathos*, que [pertenece] esencialmente a su objeto y que es lo esencial en y para sí. No hay ligereza en la fantasía; se observa en Sófocles y en los grandes que han ponderado plenamente en lo verdadero, que es lo que conmueve. Esto es razón y entendimiento, ánimo, corazón, memoria.”¹⁰⁵

O sea, la fantasía que es propia del talento del artista, no es mera imaginación disparatada, está relacionada con el entendimiento y la razón. El artista inserta y representa en la obra de arte a través de la fantasía un contenido racional inducible, esto es porque él conoce el *pathos*, el sentimiento universal y racional, lo lleva al espectador. Tanto en el *pathos*, cómo en la obra, cómo en el artista están presentes, la razón y el ánimo.

Podemos observar que con Danto contamos con los elementos para entender lo que Hegel llama la determinidad exterior de la obra, la subjetividad del artista en la forma de la obra de arte, el *estilo*. Por otro lado con Hegel vemos como las pasiones y sentimientos se depositan en un universal *pathos* y se traducen y transmiten en la obra de arte, este concepto nos es útil no sólo para entender al artista sino también al espectador. Con estos elementos podríamos armar una completa filosofía del arte después del fin del arte, cuando su punto más alto llega a la naturaleza de ser pensamiento, pero esto queda para trabajos ulteriores.

¹⁰⁴HEGEL, G.W.F. *Estética*; pág. 161.

¹⁰⁵*Ibíd.*; pág. 161.

Glosario de imágenes



Fig 1. Andy Warhol, Brillo Soap Pads Box, 1964
Serigrafía en tinta sobre pintura sintética de polímeros sobre madera, 17 x 17 x 14 pulgadas, Andy Warhol Museum



Fig 2. Lucas Cranach el Viejo, Última Cena (detalle), 1547, altar Wittenburg



Fig. 3 Marcel Duchamp, Fuente, 1917.



Fig. 4. Francisco de Goya, Saturno devorando a un hijo, 1819-1823, óleo, 146x83cm. Museo del Prado.



Fig. 5. Pieter Bruegel el Viejo, Paisaje con la caída de Ícaro, 1554-155, óleo, 73.5x112, Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica.



Fig.6. Miguel Ángel, Piedad, 1498-1499, mármol, 174x195cm, Basílica de San Pedro.



*Fig.7 Roy Lichtenstein,
Brushstrokes, 1967,
Minneapolis Institute
of Arts.*

Bibliografía

Bibliografía principal

- DANTO, C. Arthur, *Después del fin del arte*; Paidós, Barcelona, 1999.
- DANTO, C. Arthur, *La transfiguración del lugar común*; Paidós, Barcelona, 2002.
- HEGEL, G.W.F. *Estética*; Abada, Madrid, 2006.

Bibliografía secundaria

- ANTISERI, Darío; Reale, Giovanni, *Historia del pensamiento filosófico y científico III*; Herder, Barcelona, 1988.
- ARISTÓTELES; *El arte poética*; Espasa-Calpe, México, 1995.
- GREENBERG, Clement. *Arte y cultura: ensayos críticos*; Paidós, Barcelona, 2002.
- DANTO, C. Arthur. *El fin del arte*; en *El paseante* núm. 22-23, 1995.
- DANTO, C. Arthur. *Historia y narración: Ensayos de filosofía analítica de la historia*; Paidós, Barcelona, 1989.
- DESCARTES, René. *Tratado del hombre*; Editorial Nacional, Madrid, 1980.
- HEGEL, G.W.F. *Fenomenología del espíritu*; FCE, México, 2009.
- HEGEL, G.W.F. *Introducción a la estética*; Ediciones Península, Barcelona, 1973.
- HEGEL, G.W.F. *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal.*; Tecnos, España, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*; Alianza Editorial, Madrid, 2007.
- PLATÓN. *República*; Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1998.
- SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre la educación estética del hombre*; Anthropos, España, 1990.
- VASARI, Giorgio. *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*; Conaculta-Oceano, México, 2000.
- WEITZ, Morris. *The role of theory in aesthetics* en *The journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15. 27-35. E.U.A. 1956.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*; Altaya, España, 1999
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*; Alianza Editorial, 2010, Madrid.