

¿Arte sin estética? El hecho de que este libro pueda situar la pregunta por la relación entre arte y estética bajo la sospecha de una separación radical es en sí mismo un rasgo característico de nuestra época. Al menos desde el siglo XVIII, la práctica y la recepción social del arte tuvieron como marco a la estética, de tal modo que parecía natural e inevitable pedir de las obras que ofrecieran una experiencia estética positiva, que fueran bellas, sublimes, pintorescas o refinadas. Fue en ese contexto que la estética se estableció como disciplina filosófica independiente. Pero la situación cambió radicalmente a lo largo del siglo xx, al punto de que uno de los pocos acuerdos implícitos del mundo del arte es que ya no es posible asumir la copertenencia de ambos términos como algo evidente, pues ni la estética puede arrogarse el privilegio de ser la fuente última de legitimación filosófica y aclaración teórica del arte, ni el arte restringe su ámbito de acción al de facilitar alguna clase de experiencia estética.

Sin embargo, sería precipitado sacar la conclusión de que esa larga relación fue desde un principio inmotivada, que no dejó frutos o que simplemente ha dado paso a una nueva era que ha hecho *tabula rasa* con el pasado. En realidad, los conceptos, modos de experiencia y estrategias de validación que acuñó la estética filosófica siguen siendo productivos —y, en algunos casos, imprescindibles— para la comprensión de ciertos aspectos de las prácticas artísticas actuales; y la dimensión estética sigue presente incluso en obras de arte que, a primera vista, parecerían haberla dejado muy atrás. Los diversos capítulos que componen este libro se esfuerzan por construir concepciones de lo estético que apunten los puentes que lo vinculan al arte y permitan comprender el largo proceso a través del cual se han dado forma mutuamente.

Autor: Carlos Uribe / Título: Murmullo / Técnica: Video Instalación, sonido, insectos. / Año: 2003
Obra nominada al Premio Luis Caballero.



Facultad de Artes



¿Arte sin estética?

John Fredy Ramírez Jaramillo
Daniel Jerónimo Tobón Giraldo
Carlos Vanegas Zúbirá

(Editores)

Colécción de textos sobre pensamiento y creación en las artes N° 9
Facultad de Artes - Universidad de Antioquia
Medellín, 2016



¿Arte sin estética?

John Fredy Ramírez Jaramillo
Daniel Jerónimo Tobón
Carlos Vanegas Zubiría
(editores)

Colección de textos sobre pensamiento
y creación en las artes N° 9
Facultad de Artes
Universidad de Antioquia
Medellín, 2016

¿Arte sin Estética?

- © John Fredy Ramírez Jaramillo, Daniel Jerónimo Tobón, Carlos Vanegas Zubiría, Carlos Arturo Fernández Uribe, Efrén Giraldo, Jorge Lopera-Gómez, Gerard Vilar, Jean-Jacques Wunenburger, Pol Capdevila, Gabriel Lemkow, Diana Vélez Olivera, Gabriel Mario Vélez, Joaquín Zapata.
- © Facultad de Artes - Universidad de Antioquia
Colección de textos sobre pensamiento y creación en las artes N° 9. Facultad de Artes.
Universidad de Antioquia.

ISBN: 978-958-8947-76-1

Primera edición: 2016

Diseño de cubierta: Carlos Uribe, Murmullo, 2003. Videoinstalación. Detalle caja de luz con empalmes digitales de ciudades latinoamericanas (Río de Janeiro, Lima, Caracas, Medellín, La Paz, Ciudad de México, Bogotá).

Decano Facultad de Artes: Francisco Londoño Osorno

Comité Editorial Facultad de Artes:

Carlos Mario Jaramillo Ramírez, Miembro interno Facultad de Artes, Universidad de Antioquia
Carlos Arturo Fernández Uribe, Miembro interno Facultad de Artes, Universidad de Antioquia
Alejandro Tobón Restrepo, Miembro interno Facultad de Artes, Universidad de Antioquia
Mario Cardona Garzón, Miembro interno Facultad de Artes, Universidad de Antioquia
Juliana Congote Posada, Miembro interno Facultad de Artes, Universidad de Antioquia
Fernando Gil Araque, Miembro externo, Universidad EAFIT
Efrén Giraldo Quintero, Miembro externo, Universidad EAFIT
Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez, Miembro externo, Universidad Jorge Tadeo Lozano
María Teresa García Schlegel, Miembro externo, Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Victor Viviescas Monsalve, Miembro externo, Universidad Nacional de Colombia
Hilda Islas Licon, Miembro externo, INBA y CENIDI, México
María Esther Aguirre, Miembro externo, Universidad Nacional Autónoma de México

Directora de la colección: Ángela María Chaverra Brand, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia

Edición: John Fredy Ramírez Jaramillo, Daniel Jerónimo Tobón, Carlos Vanegas Zubiría

Corrección de estilo: John Fredy Ramírez Jaramillo, Daniel Jerónimo Tobón, Carlos Vanegas Zubiría

Diseño y diagramación: David Romero Duque, CreaLab, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia

Impresión y terminación: LVieco

Impreso y hecho en Colombia. Printed and made in Colombia

Prohibida la reproducción total o parcial, por cualquier medio o con cualquier propósito, sin la autorización escrita de los autores

Facultad de Artes, Universidad de Antioquia

Teléfono: (574) 219 88 80

Dirección: calle 67 N° 53-108. Bloque 25, oficina 106, Medellín

Correo electrónico: ciartes@udea.edu.co

Imprenta Universidad de Antioquia

Teléfono: (574) 219 53 30. Telefax: (574) 219 50 13

Correo electrónico: imprenta@udea.edu.co

Medellín, Colombia

Contenido

Introducción	
<i>Daniel Jerónimo Tobón</i>	vii
Antiestética y arte contemporáneo	
<i>Gerard Vilar</i>	1
La crisis del arte contemporáneo: ¿de la inestética a la nueva ética?	
<i>Jean-Jacques Wunenburger</i>	21
Historia del arte y experiencia estética	
<i>Carlos Arturo Fernández Uribe</i>	39
Experiencia estética y cultura visual. La función de la temporalidad	
<i>Pol Capdevila</i>	75
La estética ante la autonomía y la ambigüedad artística contemporánea	
<i>John Fredy Ramírez Jaramillo</i>	103
Del pathos, la extensión y la circunstancia del mundo para la experiencia del arte actual	
<i>Carlos Vanegas Zubiría</i>	131
Significado, espacio y condición pública: La obra de arte como práctica deliberativa	
<i>Gabriel Lemkow</i>	167
Encarnar sentido: sobre el valor ontológico de la estética en la definición de obra de arte de Arthur Danto	
<i>Diana Vélez Olivera</i>	183

Ficción y proyectación: arquitectura e imagen en la obra del grupo Utopía (Medellín, 1979-2009) Efrén Giraldo y Jorge Lopera-Gómez.....	211
Los cuentos de Rafael Pombo. Un Performance líquido Gabriel Mario Vélez y Joaquín Zapata	245
Autores	257

Introducción

Daniel Jerónimo Tobón

¿Arte sin estética? El hecho de que este libro pueda situar la pregunta por la relación entre arte y estética bajo la sospecha de una separación radical es en sí mismo un rasgo característico de nuestra época. Al menos desde el siglo XVIII, la práctica y la recepción social del arte tuvieron como marco a la estética, de tal modo que parecía natural e inevitable pedir de las obras que ofrecieran una experiencia estética positiva, que fueran bellas, sublimes, pintorescas o refinadas. Fue en ese contexto que la estética se estableció como disciplina filosófica independiente. Pero la situación cambió radicalmente a lo largo del siglo XX, al punto de que uno de los pocos acuerdos implícitos del mundo del arte es que ya no es posible asumir la copertenencia de ambos términos como algo evidente, pues ni la estética puede arrogarse el privilegio de ser la fuente última de legitimación filosófica y aclaración teórica del arte, ni el arte restringe su ámbito de acción al de facilitar alguna clase de experiencia estética. La antropología, la sociología, la historia, la ética y la política, así como las diversas transacciones interdisciplinarias en las que se mueven los estudios culturales y visuales, reclaman todos su parte en la atmósfera teórica en la que se mueve el arte contemporáneo, y este responde a necesidades que no siempre se pueden describir adecuadamente recurriendo a los conceptos y categorías que la estética privilegió desde sus comienzos, como obra, genio, belleza, sublimidad, sensibilidad, desinterés, gusto o forma.

Sin embargo, sería precipitado sacar la conclusión de que esa larga relación fue desde un principio inmotivada, que no dejó frutos o que simplemente ha dado paso a una nueva era que ha hecho *tabula rasa* con el pasado. En realidad,

Del *pathos*, la extensión y la circunstancia del mundo para la experiencia del arte actual¹

Carlos Vanegas
Universidad de Antioquia

En nuestros días, en casi todos los pueblos se han apoderado también de los artistas el cultivo de la reflexión, la crítica y, entre nosotros los alemanes, la libertad de pensamiento, y, respecto al material y a la figura de su producción, después de haber recorrido también los necesarios estadios particulares de la forma artística romántica, han hecho, por así decir, tabula rasa. La sujeción a un contenido particular y a una clase de representación [Darstellung] sólo idónea para este material es para el artista actual algo pasado, y el arte se ha convertido por tanto en un instrumento libre que el artista puede manipular proporcionalmente a la medida de su destreza subjetiva respecto a cada contenido, sea de la clase que sea. El artista está con ello por encima de las determinadas formas y configuraciones consagradas, y se mueve libremente para sí, independientemente del contenido y del modo de intuición en que antes estuvo lo sagrado y eterno ante los ojos de la conciencia (Hegel, 1989, 443).

1 El artículo hace parte de la investigación doctoral "La filosofía hegeliana en entredicho: perspectivas epistemológicas y metodológicas del arte, la historia y la filosofía del arte", que actualmente se realiza bajo la asesoría del Dr. Javier Domínguez Hernández, en el Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia.

Introducción

Frente al interés por construir un discurso que dé cuenta del momento particular del arte contemporáneo, y que, además, pueda esclarecer y proponer diversas respuestas frente a los productos artísticos que se realizan en la difícil circunstancia actual, se han dirigido diferentes propuestas disciplinares que presentan análisis de la obra de arte y la experiencia que surge en su comprensión. La situación, que a veces se caracteriza por la impotencia de la teoría, la historia y la crítica del arte al ocuparse del arte más reciente, proviene, entre otras razones, de un hecho evidente: nunca estas disciplinas habían tenido que entenderse con tal abundancia de prácticas, fenómenos artísticos, y declaraciones artísticas. Asimismo, las complejas formas vividas por el sistema internacional del arte ha planteado a la comprensión de estos fenómenos una serie de retos de fuerte impacto en la misma actividad de los artistas. Y uno de esos retos ha sido examinar la forma material, los soportes y lenguajes artísticos de la obra de arte.

Podemos considerar aquí, rápidamente, algunas propuestas que se justifican en los cambios materiales y formales de las artes para el siglo xx. Así, Danto indicó en su libro *Después del fin del arte* (1999) cómo los diferentes modos de producción que se estaban desarrollando en el arte del siglo xx crearon señales para una nueva legitimación filosófica que diera cuenta de estos procesos. Inquietud de legitimación que está en necesaria relación con los tropos de expresión, estilo y metáfora (Danto, 2002), como herramientas retóricas que van a motivar a Danto a plantear los “significados encarnados”, definición que permite la valoración artística no solo desde la consideración del contenido, sino también desde su solución formal. Por su parte, y de cierta manera, la “utopía de la proximidad” de Bourriaud (2006), al circunscribirse en las nociones interactivas y relacionales de un conjunto de prácticas particulares bajo el criterio de intercambio y transividad social en el mundo, apunta a la reconstrucción de la complejidad de las formas materiales de la obra y su presentación a la experiencia.

El análisis epistemológico de José Luis Pardo sobre el Estructuralismo (2001) frente a las propuestas hermenéuticas, y la relación de ambas con los problemas metodológicos que plantean el positivismo y las ciencias “duras”, le permite hacer un estudio histórico sobre el espacio y sus condiciones en el mundo del pensamiento y la

sensibilidad, en el que apela a nuestra propia existencia como corporal, como espacio que ocupamos en el espacio, y que debe pensarse como objeto de nuestro propio pensamiento. Tal línea indicativa del espacio y lo corporal se vincula directamente al carácter creativo y material de la obra de arte. Por su parte, Hal Foster, en su ensayo “El artista como etnógrafo” (2001), que proviene de las relecturas de Benjamin de la segunda mitad del siglo xx, plantea un nuevo paradigma sobre las formas y estrategias técnicas de producción del arte, las condiciones especiales de su recepción, y las maneras en que se ha situado frente a otras instancias de creación de la imagen, a partir de una lectura contemporánea del arte moderno. De igual manera, podemos referir la conocida tesis de la extensión del arte de Simón Marchán Fiz (2000), que apela a la posibilidad histórica de hacer uso de formas y acoger a todo tipo de objetos que antes no se encontraban en el radar de la producción del arte, lo que implica un rechazo a directrices estéticas y, por tanto, apostar por una extensión de los límites del concepto de arte que exige nuevas formas para su comprensión. O la inquietud de Estela Ocampo, al plantear una dicotomía de estética occidental (1985) y otros tipos de procesos que ha llamado prácticas artísticas de otras culturas. A partir de esta dicotomía, Ocampo señala las peculiaridades de la identificación y el reconocimiento de un objeto como posible miembro del mundo del arte.

Incluso, al ubicarse en la orilla de la formalización estética, con sus derivas en el estructuralismo, las discusiones semánticas y semiológicas sobre el arte, las ideas postmodernas y postestructuralistas que declaran la muerte de la historia del arte –y en general de los grandes discursos–, ven en esta disciplina la huella especulativa y “universalista” de las filosofías de la historia del arte del siglo xix, principalmente la de Hegel, como puede apreciarse en Michel Foucault, Roland Barthes o la escuela crítica en torno a la revista *October*, quienes cuestionaron la validez de los relatos legitimadores que se habían considerado bajo una idea progresista y esencialista de la narración y explicación del arte. Tal afirmación acerca del fin de los metarrelatos rechaza cualquier intento de filosofía del arte, o historia del arte y, por el contrario, privilegia el comentario y la estructura textual del relato (Foucault, 1992), lo que ha generado una mirada negativa sobre aquéllas.

Pese a este panorama tan diverso, queremos considerar aquí la propuesta del filósofo y teórico del arte Simón Marchán Fiz, quien a partir de su ambigua teoría de la extensión y expansión del arte –por su hibridación entre filosofía especulativa, de

corte esencialista y general, y el acercamiento crítico a la obra concreta con herramientas contemporáneas de la semiótica, la teoría del signo y los posestructuralismo-, presenta horizontes explicativos a estas inquietudes y cambios en algunos procesos del arte del siglo xx. La importancia de considerar la teoría de Marchán Fiz se debe a que, en nuestra opinión, realiza una audaz actualización de la teoría del arte de Hegel, en donde el filósofo español justifica su postura en la concepción hegeliana de una necesaria relación entre filosofía e historia del arte para explicar el arte de su momento, así como su posibilidad proyectiva para el arte que está por venir, y las categorías tanto de extensión, basada en la disolución del arte romántico, y de expresión y autonomía del artista que propone Hegel en sus *Lecciones sobre estética*.

La situación moderna

Hegel piensa la historia universal de la cultura como movimientos y dinámicas del mundo humano en el curso temporal igualmente cambiante²; por ello, su concepción de la historia implica que la humanidad se mueva para averiguar qué instituciones y cómo las prácticas que se desprenden de la vida moderna son efectivas racionalmente con nuestro destino. De tal suerte que la historia moderna se puede identificar con

2 Koselleck plantea el concepto de Aceleración como un principio semántico de la historia porque es una nueva experiencia, secularizada y moderna, del tiempo interno de la cultura en la búsqueda de un mejor porvenir. Desde esta perspectiva, el proceso de secularización generó nuevas condiciones para el tiempo histórico, cuyas consecuencias en el ámbito de la cultura pueden apreciarse en el despliegue de la idea de progreso, o en el espectro de la utopía y la revolución. Las nuevas condiciones producen un cambio en la forma de concebir la categoría temporal y en la construcción de la representación de la historia, que aquí se ha señalado. La nueva experiencia que genera la secularización apunta, entonces, a modificar nuestra percepción del tiempo, y dicha modificación se establece en el cambio a una nueva ficción que pretende legitimar el sentido del devenir humano; en otras palabras, en el proceso de secularización de unas expectativas apocalípticas de corte teológico se derivó la experiencia nueva de la aceleración de la cultura. Este tránsito que va desde la jurisdicción teológica al ámbito de la filosofía de la historia, puede apreciarse a partir de algunas de sus estructuras propias representadas en las determinaciones temporales de acortamiento y aceleración. Koselleck, R. (2003). *Aceleración, prognosis y secularización*. Valencia, Pre-Textos. Marchán Fiz señala al respecto que "La vivencia de la aceleración impregna a los más diversos ámbitos del saber. Semejante aceleramiento, inherente al nuevo vértigo ilustrado del progreso, desplaza los «cuadros» los esquemas espaciales clásicos que ordenaban la realidad, por la sucesión temporal, lo estático por lo dinámico" (Marchán Fiz, 2000, p. 12).

los avatares del hombre y su capacidad de comprender sus circunstancias bajo los parámetros de la conciencia de la libertad. Por tanto, la historia no es, como muchos lectores de Hegel afirman, el relato providencial y divino que ha sido escrito por Dios (Pinkard, 2002). En este decurso temporal de las acciones humanas el arte, como producto de esa comprensión y conciencia del hombre, se estudia desde su propia historicidad.³ Esta pretensión implica que se conciba la filosofía de la historia como una suerte de pensar el acontecer humano (Vieweg, 2005, p. 77). O lo que es lo mismo, si es fundamental en el mundo moderno una relación entre la filosofía y las obras de arte, una teoría, que pretenda dar cuenta de la historicidad de estas, debe plantearse como una reconstrucción de los acontecimientos y de los conceptos que los piensan. Así que reflexionar, reconocer, duplicar, intuir, representar son siempre una doble elaboración del hecho mismo, una concepción de lo pasado y de lo presente del hombre bajo la construcción propia del espíritu.

El arte tiene historias complejas y entreveradas por las culturas, por ello, si antes señalamos que el acercamiento no puede ser solo desde la teoría y la abstracción del concepto, tampoco el mero tratamiento histórico –lo empírico– es suficiente para la Modernidad, de ahí que sea importante reflexión de una concepción histórica de una historia del mundo, en la cual, a su vez, está insertado el relato –su historia– del arte.

Desde esta perspectiva, Hegel asume los procesos de su presente, como se aprecia en sus referencias al Berlín de la política cultural de espíritu romántico, la música de Mozart o Händel, o las reformas urbanas de Karl Friedrich Schinkel, donde encuentra junto a los recientes museos, el momento adecuado para "un auténtico arte espiritual". El arte debe entenderse desde el arte, pero sin separarlo de la reflexión de su propia historia, de su desarrollo en las culturas, los pueblos y las épocas (Hegel, 1984, pp. 44-53). Todo lo anterior nos permite afirmar que la historia del arte puede considerarse como un relato en el que nos encontramos

3 "La historia universal es la historia de la humanidad misma –el "espíritu del mundo", como diría Hegel– porque, reproduciendo las palabras del filósofo, «la historia del espíritu es su propia acción; pues el espíritu es lo que él hace, y su acción consiste en hacerse a sí mismo [...] el objeto de su propia conciencia y comprenderse a sí mismo al interpretarse a sí mismo para sí mismo». Lo que ha sucedido es el resultado del modo según el cual el "espíritu" se ha concebido a sí mismo a la luz de los demás cambios (ambientales, tecnológicos, etc.) que tienen lugar a su alrededor" (Pinkard, 2002, p. 620).

con la historia de la misma cultura (Domínguez, 2008), toda vez que el estudio de la filosofía de la historia trata sobre la cultura, sobre los procesos de humanización del mundo, y su resultado es la representación o exposición de esos momentos en el orden temporal. Por tanto, el arte participa y pertenece a ese relato, pues es una de tantas ideas que el hombre ha realizado en el mundo, a través de sus manifestaciones y exteriorizaciones (Marchán Fiz, 2000, p. 141).

La preocupación por construir un concepto acorde a los requerimientos de la propia naturaleza del arte lleva a plantear a Hegel el predominio de lo *humanus* como contenido del arte, pues bajo las circunstancias que ya consideramos aquí, la Modernidad eleva al espíritu humano por encima de cualquier realidad. Su actividad libre, independiente, autoconsciente, se revela, entre otras formas, en el arte en tanto creación histórica inagotable. Así lo expresa Hegel:

Sin embargo, en esta trascendencia del arte a sí mismo ésta es igualmente un retorno del hombre a sí mismo, un descenso al interior de su propio pecho, con lo que el arte aparta de sí toda limitación fija a un círculo determinado del contenido y de la aprehensión, y hace del *humanus* su nuevo santo: la profundidad y altura del ánimo humano como tal, lo universalmente humano en sus alegrías y sufrimientos, sus afanes, actos y destinos (Hegel, 1989, p. 444).

Su interés no solo está en proponer una definición esencialista del arte desde la filosofía, sino que realiza una investigación histórica sobre la actividad consciente del hombre, sobre la propia reflexividad y sobre el carácter de sus creaciones y productos; es decir, una filosofía de la conciencia humana, y de su autoconsciencia como capacidad reflexiva sobre la creación de sus productos; por tanto debe abarcar y representar el sentido⁴ de los diversos estadios del arte en el devenir temporal de la humanidad, considerar sus realizaciones concretas ligadas al pensamiento de su circunstancia del mundo, e indagar la historicidad propia de los objetos artísticos (Marchán Fiz, 2000, p. 131), toda vez que el arte es una forma en que el hombre ha proporcionado configuraciones históricas –la puesta en obra de la actividad reflexiva

4 “La investigación en historia del arte y filosofía del arte son las que transmiten el sentido del arte, las que exploran la diversidad de sus posibilidades de configuración y orientación, acompañando así necesariamente a la intuición. A este respecto, Hegel determina la función de la filosofía como exposición del arte dentro de un contexto en igual medida sistemático e histórico.” (Gethmann-Siefert, 2006, p. 17)

en diversas formas en que ha podido dar respuesta o inquietar– a las necesidades de su sentido y dirección en el mundo. Por tanto, un proyecto de tal envergadura debe, por un lado, conceptualizar y establecer una definición del arte; y por otro, ofrecer una exposición o relato que dé cuenta de las múltiples caras de formalización del arte.

El concepto de arte se construye a partir del estudio de los fenómenos históricos, desde los cuales –de tantas– el hombre se puede formar en la cultura y con ella, formar humanidad. Tarea histórica que nos obliga a situarnos en el curso de la historia para entender las posibilidades de los eventos del pasado, su injerencia y confrontación con los del presente, y proponer, en ese ejercicio autoformativo, las razones y las causas de lo que ha sucedido. Hegel se afirma en esta conciencia histórica y en el interés por entender, para la sensibilidad moderna, cuáles son las funciones y las posibilidades de lo humano en el ahora de la vida. Por ello, Hegel siempre dirige su mirada a las particularidades de su propia época; se aproxima reflexivamente al clima en el que se sitúan sus investigaciones tanto sobre la historia, como la filosofía y el arte y, además, es consciente de que el proyecto moderno, en el que se configura la filosofía de la historia, se entiende como una indagación teórica que pretende explicar la historicidad misma de lo humano.

Desde esta perspectiva, en el tratamiento filosófico sobre el arte, Hegel apuesta no por un conocimiento erudito del arte, en tanto los modernos ya no aspiran a tanto, sino que es necesaria una cultura básica en historia del arte, puesto que hay que poseer, “ciertos conocimientos del arte.” Y bajo los mismos aspectos metodológicos que hemos señalado aquí, Hegel procede a demostrar y confrontar este clima intelectual con el que dialoga. En primera medida, hay una descripción sobre la historia del arte. La descripción, demasiado lograda, es articulada por el historiador de arte H. G. Hotho. Al leer con cuidado lo que se informa sobre el historiador, este es presentado como un erudito que no sólo es historiador del arte sino, además, crítico de arte. Una idea que se deriva de los juicios de valor sobre el arte que Giorgio Vasari, en su *Vida de los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos 1542-1550*, había planteado al considerar que el auténtico historiador “enuncia juicios que son el alivio de la historia, distinguen lo bueno de lo mejor, y lo mejor de lo supremo” (Gombrich, 1998, pp. 109-110).

Por otra parte, Hegel se refiere a las teorías y tratados del arte de la antigüedad, como una modalidad que pertenece a la cultura histórica. Hegel hace

una alusión rápida a las obras más influyentes, como la *Poética* de Aristóteles (2004), la *Ars Poética* de Horacio (1984), o *Sobre lo sublime* de Pseudo-Longino (2007), y demuestra que son tratados muy limitados por el propio repertorio al que podían hacer referencia. Por último, hace un análisis de las principales propuestas de la Modernidad, en la cual resaltan los tratados que tenían como objetivo “educar sobre las obras de arte, el gusto”. De allí se destacan los *Elementos de crítica* (1762) o la *Introduction to the Art of Thinking* (1761) de Henry Home, perteneciente a la escuela escocesa; los escritos de Charles Batteux (1713-1780) en Francia, cuyo concepto de Bellas Artes hizo universal al arte, debido a que agrupa las características comunes de sus procesos en el concepto de la imitación de la realidad. Además, Batteux logró establecer una teoría que permitió una nueva comprensión de los fenómenos del arte (Tatarkiewicz, 1992, p. 50). Ya en el mundo de habla alemana, Hegel se refiere negativamente al traductor de Batteux, Karl Wilhelm Ramler (1725-1798) y su ciencia de lo bello, pues se basa en una educación del gusto de carácter “externo e inope” (Hegel, 1989, p. 17).

En la modernidad, la cultura histórica que le interesa a Hegel, o que se aproxima de algún modo a su definición del arte es la que propone la estética de Goethe. En medio del debate del arte histórico e ideal que planteó Johann Heinrich Meyer (1760-1832) en su *Historia de las artes figurativas en Grecia*, y la posición de Aloys Hirt (1759-1834) sobre lo característico como medio para el enjuiciamiento de lo bello, Hegel se inclina a la forma en que Goethe comprende lo bello del arte, el ideal. Lo importante de esta concepción es que 1) “Lo bello” se entiende desde los procesos y formas en que el arte representa sus contenidos y no desde una teoría general y abstracta como las teorías formalistas, como ocurrirá con la teoría de Clement Greenberg (1909-1994) o Konrad Fiedler (1841-1895); 2) que su idea de lo bello en el arte se debe entender desde el arte y, por tanto, una indagación sobre el ideal del arte es impensable sin la Historia del Arte, donde debe considerarse la diversidad de las artes a partir de sus procesos en las culturas, los pueblos y las épocas; y 3) que si la importancia del arte es lo significativo, lo bello no es la ley del arte sino “el resultado supremo de un tratamiento afortunado”, que para Hegel es lo ideal: “encarnar” de un modo tal los significados en lo sensible (la idea en la forma), que queden inseparables. “Que lo interno aparezca en lo externo, y se da a conocer a través de éste, pues la apariencia de una obra de arte, del arte, apunta a lo significativo en ella” (1989, p. 19). Por tanto, si hemos considerado que el arte

es un modo de pensar –en tanto saber histórico y reflexivo–, la unión o adecuación entre la idea y su representación sensible depende de la manera de pensar y de darse por satisfecho con sus obras.

A partir de estas premisas, podemos afirmar que Hegel se sitúa en la cultura histórica sobre el arte de su presente, donde destaca el Berlín de la época de sus *Lecciones*, cuya política cultural, de espíritu romántico, le dio al arte un gran reconocimiento en la vida pública, como ocurrió con la música del clasicismo vienés, la ópera alemana de C. M. von Weber (1786-1826), las reformas urbanas de Karl Friedrich Schinkel, y las construcciones públicas del Museo Real, hoy *Altes Museum*. Ya no se trata de una cultura libresca acerca del arte (tratados, perceptivas, pedagógicas del gusto) sino obras de arte presentes y provenientes del pasado propio, de Europa y de fuera de ella, por lo que Hegel encuentra en este momento del arte una cultura citadina, pues “el arte de todos los tiempos” está expuesto al acceso y al disfrute público. Asimismo, el repertorio artístico ya no se reduce al arte clásico antiguo (griegos y romanos), ni al arte religioso o culto de la Europa cristiana o letrada, sino que se ha ampliado al “arte romántico”, que no se trata de lo que nosotros entendemos aquí como “el arte del romanticismo”, sino en el sentido de “arte del mundo”, donde la subjetividad del artista es el principio de su arte (1989, p. 20).

Respecto a la concepción moderna de una definición del arte, Hegel igualmente hará una exposición histórica de la filosofía. Esta exposición aparece en la “Deducción histórica del mero concepto de arte” (1989, pp. 44-53).⁵ Por “mero concepto de arte” entiende Hegel el concepto al que llegó la filosofía moderna. El concepto del arte como imitación de la naturaleza fue un concepto milenar, pero no es un concepto propiamente filosófico sino “técnico”, pues el arte es definido desde el punto de vista del saber de una actividad y una habilidad práctica; es un saber hacer ciertas cosas que por su apariencia y su función son identificadas como obra

5 “La historicidad afecta, asimismo, a cuestiones de *metodología estética*, polarizadas en el binomio entre la teoría y la historia, a saber, en las tensiones que brotan entre la propia teoría estética, sedimentada en las categorías dominantes en cada período, y la sucesión de los acontecimientos concretos en la historia artística. La extracción histórica de la noción de arte a partir de las concepciones precedentes evoca un proceder metodológico próximo a lo que, en nuestros días, se conoce bajo la denominación de los antecedentes lógicos e históricos, es decir, la prehistoria de una problemática categoría estética” (Marchan Fiz, 2000, p. 141).

de arte. Sin embargo, para Hegel el arte es algo que tiene una “necesidad interna” (1989, p. 44) en el conjunto de la racionalidad del hombre, y que pertenece a las formas de la consciencia como una de las formas del saber y del pensamiento. Este proceso Hegel lo traza en grandes líneas analizando a Kant, Schiller, Winckelmann, y Schelling, puesto que son los pensadores con los cuales emergió por fin, sobre todo con Schelling, la primera filosofía del arte en sentido estricto (*Sistema del idealismo trascendental*, 1800) que parte de Fichte pero para “transgredirlo absolutamente” (1989, p. 50). Por último, Hegel perfila su propia posición frente a los intelectuales románticos y, para ello, hace un análisis en el numeral 4, cuyo título comprendía su programa artístico y de crítica de arte, la ironía. Este programa de la ironía romántica es considerado por Hegel una evolución crítico-literaria de la filosofía de Fichte, y ubica ahí a los hermanos Schlegel Friedrich (1772-1829) y August (1767-1845), K. F. F. Solger (1780-1819) y Ludwig Tieck (1773-1853).⁶

Con estos breves ejemplos, sustentamos la tesis fundamental antes planteada: que hay una irrupción de la historia del arte en la filosofía del arte de Hegel, y que tal

6 “Si Kant había permanecido recluido en Königsberg y sus vivencias artísticas eran pobres, Hegel vive en capitales del reino como Stuttgart, en ciudades universitarias como Tubinga y Jena, en comerciales como Francfort/ M, en la romántica Heidelberg y en la más cosmopolita Berlín. Hegel está informado sobre las investigaciones que se están realizando en la historia artística, desde Winckelmann a las diversas historias de la literatura y del arte de los románticos, los escritos de A. Hirt sobre *La arquitectura según los principios de los antiguos* (1809) y *La historia de la arquitectura de los antiguos* (1821-1827), el *Voyage dans le Basse et Haute Egipte* (1802) de Vivant Denon, las *Investigaciones italianas* (1827) de C. F. von Ruhmor y otras obras coetáneas en su poder o consultadas por él para sus *Lecciones*. Asimismo, está familiarizado con toda la producción estética anterior y con la actualidad artística y literaria desde los *Salones* (1759-1763) de Diderot, los escritos de Goethe, las crónicas contemporáneas sobre las bellas artes en Berlín de C. Seidel, autor también de *Charinomos. Aportaciones para una teoría general y una historia de las bellas artes* (1828). Igualmente, está al tanto de las actividades artísticas de Berlín, de la formación de las colecciones reales y la fundación del Viejo Museo (1824-1830), del mismo modo que durante su estancia en Heidelberg había tomado contactos con la Edad Media a través de la colección de los hermanos Boisserée. Por último, otra fuente de información serán sus frecuentes viajes para la época, el *Gentleman's Tour of Europe*, siguiendo el ejemplo de los primerizos viajes de Goethe a Italia, cuyos resultados habían sido publicados en 1816-1817. Siguiendo esta moda del período, viajará a Dresde (1820), Colonia y Holanda (1822), Viena (1824), París, Bruselas y Colonia (1827), Weimar, etc., ciudades todas en las que tendrá oportunidad de contemplar las galerías o museos de arte, las colecciones pictóricas en formación, o de visitar las principales arquitecturas” (Marchán Fiz, 2000, p. 137).

historicidad se manifiesta en las formas artísticas del arte que desarrollan su concepto. Estas formas paradigmáticas de la historicidad del arte son la simbólica, la clásica y la romántica, y responden a modos históricos de pensar del hombre que han madurado en culturas y maneras de concebir el mundo y de vivir en él. Lo que implica que en ellas se han representado las coyunturas históricas de pueblos y civilizaciones; donde el *wir* –nosotros– universal del espíritu reconoce configuraciones distintas de su racionalidad, toda vez que son respuestas activas a concepciones, circunstancias, y contenidos concretos y singulares del mundo de la vida y, por tanto, siempre comunes al ánimo humano.

Desde tal consideración histórica, Hegel perfila la obra de arte como una mediación que “introduce una modificación en la realidad sensible que permite reducir su extrañamiento. Se trata de un momento práctico de la duplicación del Sí propia de ese ser pensante que es el hombre” (Vercellone, 2004, p. 44). Y desde estas condiciones históricas, el arte “permite que los individuos confronten de manera crítico-reflexiva los conceptos que el arte configura en su representación” (Domínguez, 2008, p. 201). Al tener en cuenta la indagación de estas formas y los contenidos del arte, es posible establecer que, por medio de la historia de las manifestaciones del arte –las obras– y con el conocimiento directo e indirecto de esta, es posible su estudio filosófico, lo que implica que la filosofía del arte de Hegel es una filosofía de la historia del arte, en tanto estudiar los procesos y eventos históricos de las obras de arte es, a su vez, estudiar el concepto filosófico que las ha determinado (Marchán Fiz, 2000, p. 141). En este sentido, “Hegel ha puesto la estética en la historia” (Bürger, 2009, p. 120) o, lo que es lo mismo, ha realizado una inserción de la historia en su estudio filosófico, y esto implica que la historicidad del arte es impensable sin la autonomía moderna de la filosofía del arte.

Por este motivo, para Marchán Fiz la preocupación de Hegel por las situaciones y circunstancias concretas del arte, y por su función e historicidad desplegadas en sus formas históricas propician que, particularmente en la forma romántica, Hegel formule las categorías de la disolución del arte y el “después del arte” como un paradigma explicativo de su tesis: si el arte cumple funciones en su situación cultural e históricamente se ajusta a las circunstancias de la época, de igual manera lo hacen las categorías teóricas, ya sea *muerte del arte, después del arte* –*Nach-*, arte, obra o artista, pues también se encuentran inmersas en el flujo del tiempo. Por tal motivo, Marchán Fiz ve en estas categorías una posibilidad, ahora contemporánea, para construir un conocimiento directo y real del arte y su historia que sustentan teóricamente su teoría de la extensión del arte.

Extensión y después –Nach– del arte

La filosofía de Hegel propone una situación fundamental para comprender el arte de la modernidad: que la disolución del arte romántico expresa la importancia de categorías históricas, perspectivas y metodologías de estudio fructíferas para un acercamiento al arte contemporáneo, y que en el caso de la *extensión* del arte de Marchán Fiz se justifican por la posibilidad que ofrece Hegel para la producción del arte, al plantear que “El círculo de temas –objetos– que esta esfera puede abarcar se extiende (*erweitert sich*) al infinito” (1989, p. 436). Este concepto de extensión es tratada por Marchán Fiz en el apartado “La muerte del arte: ¿disolución o liquidación?”. Este es un gran subtítulo que no apunta, como lo plantean algunas lecturas miopes o precipitadas lecturas infortunadas, a un marco fúnebre del arte que tiene sus lindes en los *Ismos* del siglo xx, ni sustenta la idea de una carrera hacia las muertes del arte, la historia o la filosofía; por el contrario, se encuentra la apertura contemporánea a la temática de la disolución y el después del arte.

La primera explicación de la muerte del arte que aparece en las *Lecciones*, hace parte de una respuesta de Hegel a la objeción que, en el momento, se hacía a la filosofía del arte: algunos teóricos definían el arte como un tipo de producto que no tenía que ver con el pensamiento, y por tanto era indigno de la filosofía. Como es ampliamente conocido, Hegel rechaza esta postura y ubica el arte como una de las formas en que el espíritu sabe de sí y lleva a la conciencia los contenidos de lo verdadero. Así lo plantea Hegel:

Pero si por una parte le concedemos ahora al arte esta elevada posición, ha igualmente de recordarse por otra que el arte no es, ni según el contenido ni según la forma, el modo supremo y absoluto de hacer al espíritu consciente de sus verdaderos intereses. Pues, precisamente por su forma, también el arte está limitado a un determinado contenido. [...] De tal índole es la aprehensión cristiana de la verdad, y sobre todo el espíritu de nuestro mundo actuara, más precisamente, de nuestra religión y de nuestra formación racional: aparece más allá de la fase en que el arte constituye el modo supremo de ser consciente de lo absoluto. La índole peculiar de la producción artística y de sus obras ya no satisface nuestra necesidad suprema; ya no podemos venerar y adorar las obras de arte como tocadas por la divinidad; la impresión que nos producen es de índole más sesuda, y lo que suscitan en nosotros ha todavía menester un criterio superior y verificación diversa. El pensamiento y la reflexión han sobrepujado al arte bello (Hegel, 1989, p. 13).

De este famoso pasaje ha hecho carrera la célebre, discutida y malinterpretada tesis del “carácter pasado del arte” que ha circulado como la doctrina de Hegel sobre “el fin” o “la muerte del arte”. Sin embargo, lo que indica Hegel aquí es que una cosa significa reconocer la historia y lo que ha sido la cultura histórica en ella, y el arte en esas culturas, como lo son el mundo griego o medieval; otra cosa es comprender lo que es la cultura del presente y el arte que se despliega en ella. Aquí, por tanto, y sin ceder a la objeción de que el arte es indigno de la filosofía, Hegel admite que para nosotros no es posible “el arte en su máxima determinación”. Con ello no se afirma que el arte pierda o no tenga función, por el contrario, su función cambia, en tanto ya no puede presentarse a la representación y a la actividad del hombre como fuente principal de nuestra *Bildung*, sino que es esta, la que le ahora exige que cultivemos el arte.

Basados en lo anterior, lo que plantea Hegel para la modernidad es un arte igualmente moderno. Y con ello, establece un antes –*Vor*– y un después –*Nach*– del arte; dualidad que nos recuerda la que planteó la *Querelle*, pero que ahora tiene como mediación la consideración histórica que hace pensar en un pasado, y en un presente del arte. Para el presente, “el después del arte consiste en el hecho de que el espíritu alberga la necesidad de satisfacerse sólo en lo interno propio suyo en cuanto verdadera forma de la verdad” (Hegel, 1989, p. 79), y con ello, el matiz positivo de que es ahora, en el después sin la autodestrucción apocalíptica que muchos señalan, cuando la subjetividad libre se convierte en el nuevo referente del arte, o en otras palabras, cuando lo *humanus* se vuelve objeto de consideración del mismo hombre.

Por otra parte, esta “muerte” implica que para “el espíritu de nuestro mundo actual”, ni el mito, ni la divinidad hacen parte del nuevo estadio moderno del arte. El arte, entonces, bajo los intereses de la religión o el mito, ya no puede ser absoluto a la cultura; ya no es posible, así como tampoco son posibles las relaciones que tenía con las circunstancias en las cuales se erigía como un modo supremo que determina la existencia de la verdad. Así, al hacer eco de algunas ideas de la época que planteaban una decadencia de la cultura, de sus estructuras y transformaciones –*Stendhal*, *Heine*–, Hegel rechaza categóricamente las mitologías de los Nazarenos, la escuela romántica y su mala subjetividad, en tanto fueron miembros de la época que impusieron la “moda de la disonancia de nuestro carácter, de la imposibilidad por alcanzar la reconciliación entre nuestras facultades; en una palabra, las acusaciones se condensan en la pérdida del yo de los héroes y en el desmoronamiento

de la subjetividad” (Marchán Fiz, 2000, p. 145), proclamados desde el púlpito de las revistas y las academias en el momento de la Restauración.

El carácter pasado del arte se establece más bien como una crítica a las nuevas mitologías que pretendían imponer las posturas sustancialistas del romanticismo de Schlegel, Novalis, Schelling, o los nazarenos. Para estos, junto al signo de la Restauración, el arte debía ser el centro de la religión de la cultura. Sin embargo, para Hegel el arte se presenta como un problema, como un objeto para la reflexión filosófica moderna, sin pretender establecerse de nuevo como único sustento de la *Bildung* y la cultura. Lejos de tal pretensión, Hegel es audaz al interpretar su situación y darse cuenta de que el arte, “Por más eximias que encontremos todavía las imágenes divinas griegas, y por más digna y perfectamente representados que veamos a Dios Padre, a Cristo y a María, en nada contribuye esto ya nuestra genuflexión” (Hegel, 1989, p. 79), toda vez que no puede responder de la misma manera a la nueva sensibilidad moderna, la cual configura las relaciones sociales y culturales a través del impulso del pensamiento y el interés por la formación en y para la vida en comunidad.

Esta nueva perspectiva para el arte, por tanto, no se entiende como si fuera un *das Ende* en los términos históricos del acortamiento cronológico religioso, sino como lo que hemos llamado aquí disolución –*Auslösung*–, que no es más que ese “después, como un círculo que a su vez excede a su modo de comprensión y de representación” (Hegel, 1989, p. 79), pues es el momento histórico en el cual surgen múltiples dinámicas y procesos del arte, así como la posibilidad formal de concebir varias formas y lenguajes, y que para Hegel se inicia con la forma Romántica y va más allá de ella.

Lo romántico como situación de la extensión

El terreno propicio en el que se mueve y desarrolla toda actividad humana es la Circunstancia del mundo –*Weltzustand*. Esta es entendida como la situación en la que se puede ubicar arte en la realidad efectiva, en términos históricos y culturales. Esta realidad es el mundo de las costumbres y las relaciones del hombre, y tiene su materialización en el estado y en las múltiples instituciones humanas que lo componen. En la circunstancia del mundo se configura el sello y la cultura de la sensibilidad de una época, de ahí que sea la circunstancia el momento histórico

donde el arte se puede contextualizar eficazmente. Ya a principios del siglo xx, esta idea tuvo una deriva en *Los conceptos fundamentales de la historia del arte*, donde Wölfflin plantea, en el matiz de Hegel, que el elemento de la *Weltzustand* es fundamental para un estudio sobre el arte, debido a que las cosas son posibles en determinadas épocas y, por tanto, no todo es posible siempre –este es el argumento de posibilidad e imposibilidad histórica tan caro a la filosofía de Arthur Danto. En ese “todo” cultural se encuentra la representación del arte, y las determinadas posibilidades ópticas o “estratos” con las que cuenta y trabaja el artista (1952, p. 15). Asimismo, estas posibilidades tienen su historia, y es el trabajo de la historia artística encontrarlos y analizarlos.

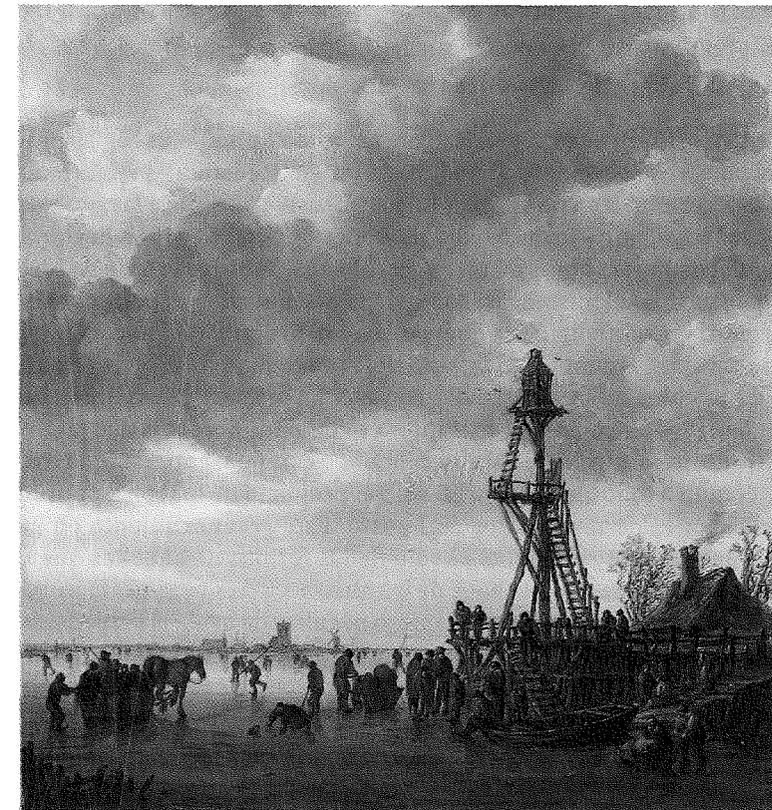


Figura 1. Jan van Goyen (1596-1656), *Ice Scene near a Wooden Observation Tower*, 1646.

Circunstancia, entonces, es para Hegel “aquel modo y manera universal en que se da lo sustancial, que es lo que cohesiona todas las apariencias de la realidad efectiva espiritual” (Hegel, 1989, p. 133). Esto significa que puede considerarse como el mundo circundante que abarca todos los contenidos de la cultura humana, en un concreto y determinado momento histórico; de ahí que esté constituido por las realizaciones culturales de la religión, el estado, las ciencias, y demás circunstancias que el individuo desarrolla y que le interesan, puesto que son estos intereses los que mueven al ánimo, despiertan en él lo más profundo de su humanidad, y conforman “la temática viva del arte”, cuyo “ideal es su representación y expresión” (Hegel, 1989, p. 131). Para lograr esta eficacia histórica, el arte debe alcanzar completa autonomía frente a las relaciones efectivas de las cuales surge, como en el caso del arte romántico, que Hegel entiende de la siguiente manera:

La primitiva manera de esta teorización, así como de aquellas reglas prácticas, ha sido pues resueltamente abandonada ya en Alemania –primordialmente debido a la germinación de verdadera poesía viva–, y, frente a las pretensiones de aquellos legalismo y formidables aluviones de teorías, se han hecho valer el derecho del genio, las obras de éste y sus efectos. Sobre esta base de un auténtico arte espiritual él mismo, así como de la aceptación y penetración de éste, han surgido la receptividad y la libertad para disfrutar y reconocer las grandes obras de arte largo tiempo dadas, sean del mundo moderno, de la Edad media, o bien de pueblos de la antigüedad completamente extraños; obras que por su antigüedad o nacionalidad extranjera tiene para nosotros ciertamente un lado extraño, pero a los que, ante su *contenido* compensador de toda extranjería y común a todos los hombres, sólo el prejuicio de la teoría podría tildar de producciones de un bárbaro mal gusto. Este reconocimiento en general de obras de arte que rebasan el círculo de las formas de aquellas que fueron primordialmente puestas a la base de las abstracciones teóricas ha conducido ante todo al reconocimiento de un género peculiar de arte –el *arte romántico*–, y ha sido necesario concebir el concepto y la naturaleza de lo bello de un modo más profundo de lo que permitían aquellas teorías (Hegel, 1989, p. 20).

Hegel expone una libertad de pensamiento que lleva el curso del arte a nuevos estadios, nuevas formas de hacer arte en el que hay un rechazo de la tradición y las normativas que lo hacían un medio útil de intereses ajenos a su naturaleza. Ahora, en medio de la libertad y reflexividad moderna, el arte y el

artista deben pueden entenderse con la prosa de la vida, esto es con la propia historicidad de su realidad cotidiana, donde el artista puede desplegar los matices de su autonomía y crear una obra, igualmente autónoma, respecto a las relaciones de la cultura. Hegel es consciente que el despliegue de tal subjetividad, de la interioridad del artista como referente de lo artístico, implica una cartografía de la época que explique cómo el mundo moderno y su carácter burgués ha redefinido las relaciones sociales, en qué circunstancias se han instaurado nuevos sistemas de relaciones efectivas, y en qué medida el individuo se ha estimulado y transfigurado en el ámbito de la sociedad (Marchán Fiz, 2000, pp. 149-151).

Bajo esta relación de la época, Hegel es consciente de que se debe clarificar los nuevos principios y contenidos para el arte, para que haya una correspondencia con las nuevas concepciones el mundo y, con ellas, de lo que es la obra de arte. Por tal motivo, en el momento histórico de lo romántico el ideal clásico de la belleza ya no es “algo último”; por el contrario, es el humanismo con todas sus vertientes el que se hace efectivamente principio para el arte (Hegel, 1989, p. 382). De ahí que sea la nueva tarea del arte llevar a la intuición los contenidos generados en el “repliegue” de la subjetividad, entendida como esa vitalidad real que es el hombre, y que en cuanto está en completa relación con todo el mundo, “donde el espíritu se refiere como a lo suyo”, permite la asociación del arte con la multiplicidad de lo exterior (Hegel, 1989, p. 384).

Hegel lo explica cuando afirma que ahora la esfera humana determina la creación del arte, puesto que “lo *finito* como tal constituye el contenido, tanto por el lado de los fines espirituales, intereses mundanos, pasiones, conflictos, sufrimientos y alegrías, esperanzas y satisfacciones, como también por el lado de lo externo de la naturaleza y su reino y más singulares fenómenos” (Hegel, 1989, p. 386). De esta manera, el contenido del arte romántico puede considerarse como de espectro restringido, si nos referimos a la actividad de lo divino y la religión en él, porque tanto la naturaleza como los procesos de la cultura se encuentran ahora desdivinizados, lo que implica que han perdido su valor y función como contenidos absolutos para la cultura. Pero si nos referimos al traslado del arte a las ganancias del ánimo humano, nos encontramos con un ámbito ampliado infinitamente, pues se abre la puerta a la multiplicidad

ilimitada, a las más variadas coyunturas y situaciones humanas del mundo de la vida (Hegel, 1989, pp. 387 y 436). Por lo anterior, puede afirmar Hegel que en el *después* el arte

[...] se despliega en una plétora infinitamente espiritualizada de colisiones externas e internas, desgarramientos, gradaciones de la pasión, y en los más diversos estadios de las satisfacciones. Lo absoluto enteramente universal en sí, tal como en el hombre es consciente de sí mismo, constituye el contenido interno del arte romántico, y así su material incommensurable es también toda la humanidad y el desarrollo conjunto de ésta (1989, p. 387).

La peculiar circunstancia histórica asegura, desde sus contenidos y sus intereses en la sociedad, una nueva posibilidad que el arte del pasado, con su espíritu, ya no tiene. El arte que se circunscribe en esta situación se inserta en la propia historicidad a partir de un vital "actualismo" que pretende satisfacer su "sed de este presente y de esta realidad efectiva mismos", con la riqueza del hombre y las diferencias formales y temáticas de las cuales puede hacer uso el arte como instrumento libre. Con el arte, el hombre está en lo suyo al hacer uso, desde la fantasía y la creatividad, de todos los fenómenos, de

[...] lo máximo y lo mínimo, lo supremo y lo ínfimo, lo ético, lo no ético y el mal; y particularmente el arte, cuanto más se mundaniza, más se instala en las finitudes del mundo, más afición les toma, más les confiere perfecta validez, y más a gusto se encuentra el artista cuando las representa (Hegel, 1989, p. 436).

Tal indiferencia y multiplicidad permitirá que la actividad creadora del artista tenga en cuenta las funciones del arte, considere reflexivamente sus elementos y procesos plásticos, así como singularice y piense los soportes materiales de los cuales hace uso. Este es el nuevo carácter del artista moderno, quien no sólo está por encima del arte y de sus contenidos, sino que toda la historia del arte está a su disposición. Idea fundamental para Marchán Fiz, quien juzga que esta apertura se desarrollará en las vanguardias históricas y en gran parte del arte del siglo xx, preocupado siempre por la autorreflexión sobre sus medios, lenguajes y circunstancias de expresión (2000, p. 150). En este sentido, la amplia creación del arte moderno se desborda a nuevas esferas reflexivas, a todo el ámbito de la realidad, en medio de sus figuras, modelos, y relaciones; así como en los distintos avatares de la vida humana, tanto del presente

como de su pasado, al tener el cuidado de traer el pasado solo de manera parcial, puesto que la preocupación sería la construcción de un tipo de conocimiento desde las estructuras de su propio pasado, en una especie de apropiación y reactualización que no se restringe a una tendencia o a una forma específica de concebir el arte, sino a una pluralidad de sentidos y formas, como la que tendrá cabida en el arte del siglo xx.

Este nivel de autonomía se ve reflejado en el encuentro del artista con su mundo, cuyo enfrentamiento puede modificar la forma del arte, sus materiales y contenidos para acomodarlos a los condiciones externas de su propia actividad (Hegel, 1989, p. 134). Tal libertad del artista frente a su circunstancia es identificada por Hegel en el clásico ejemplo de la cultura holandesa. Los productos artísticos de esta cultura nos ofrecen este "parecer y aparecer de los objetos como producidos por el *espíritu*". En sus obras vemos cómo la actividad del arte nos provee de objetos desde la rica interioridad del artista, en la que se privilegia la actividad formadora del presente. Esta es la actividad necesaria para hacer de los contenidos algo para nosotros y para la representación de nuestra conciencia histórica.

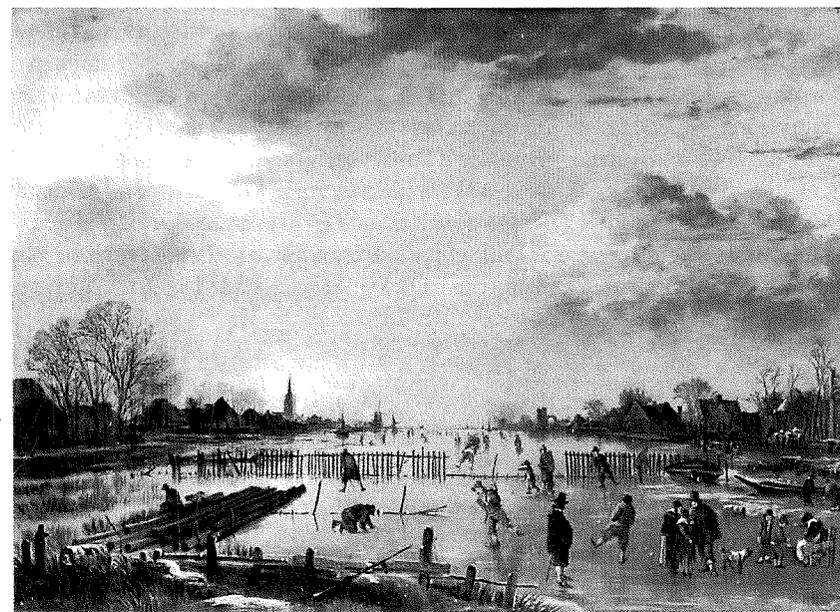


Figura 2. Aert van der Neer (c. 1603-1677) *Winterlandschaft mit Schlittschuhläufern bei Sonnenuntergang*, c. 1655/60.

La pintura holandesa⁷ es un paradigma de la disolución de la forma romántica, donde el artista se forma para expresar afirmativamente su individualidad frente a las condiciones determinantes que le exige la tradición, en un giro en el cual ésta es mediada ahora por el artista, y en tanto mediación reflexiva no renuncia a su individualidad, a su capacidad creadora que lo vincula tanto a sí mismo como a su circunstancia del mundo (Marchán Fiz, 2000, p. 151). Giro fundamental que ofrece Hegel como estructura de la libertad del artista, al igual que su restricción autónoma y a veces soberana de las normativas del pasado, y el relativismo –o más bien eclecticismo– que permite las posibilidades potenciales para crear. Todas estas facultades constituyen un argumento audaz que será actualizado en la situación contemporánea del arte, como bien lo ha señalado Marchán Fiz. Hegel lo expresa de manera extensa:

El contenido puede por ello ser enteramente indiferente o, aparte de la representación artística, interesarnos sólo incidentalmente, digamos momentáneamente, en la vida ordinaria. De este modo ha sabido, p. ej., la pintura holandesa transmutar en miles y miles de efectos las fugaces apariencias dadas de la naturaleza como de nuevo engendradas por el hombre. Terciopelo, brillo metálico, luz, caballos, siervos, ancianas, campesinos exhalando el humo de sus pipas, el destello del vino en transparentes vasos, individuos con mugrientas chaquetas jugando con viejos naipes: tales y otros cien objetos de los que en la vida cotidiana apenas nos cuidamos –pues cuando jugamos a las cartas, bebemos y charlamos de esto o aquello, también a nosotros mismos nos absorben intereses enteramente diferentes–, es lo que en estos cuadros se nos ofrece a la vista. Pero lo que de semejante contenido nos atrae cuando el arte nos lo ofrece es precisamente este parecer y aparecer de los objetos como producidos por el espíritu, el cual transforma en lo más interno lo externo y sensible de toda la materialidad (1989, pp. 121-122).

Y es que esa “actualidad de su propia vida” se amplía en la posibilidad de acceder a las ocupaciones cotidianas de los hombres, para hacer uso de ese “círculo de objetos” de la vida que se “extiende hasta el infinito” y que permite

7 Respecto a las reflexiones sobre el arte holandés que desarrolla Hegel, el ensayo *Competing Communities in the “Great Bog of Europe”. Identity and Seventeenth-Century Dutch Landscape Painting* de Anne Jensen Adams, es un excelente ejemplo del análisis de un determinado y concreto producto artístico, bajo los criterios de la filosofía del arte de Hegel que hemos expuesto hasta aquí. Por su parte, el historiador de arte y crítico de Hegel, Ernst Gombrich elogió el acierto de Hegel en su presentación de la pintura holandesa en un pasaje de “Padre de la historia del arte”, capítulo de *Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones*. México, Fondo de Cultura Económica, 1991.

ubicar a la obra de arte por fuera de los amarres tradicionales. Este riesgo implica que “no podemos negarles a los productos de esta esfera el nombre de obras de arte” (Hegel, 1989, p. 437); por el contrario, la circunstancia moderna ha generado la oportunidad de un deslizamiento y alargamiento del concepto de arte en el juego de formaciones singularizadas, como se aprecia en la situación del arte contemporáneo y en diversas teorías actuales que hemos nombrado aquí. Para Hegel, la *situación* romántica demuestra que el arte ha particularizado históricamente un cierto tipo de contenidos e intereses y los ha manifestado en la Circunstancia del mundo moderna; de esta manera, los ha hecho una situación para la reflexión y la formación en un tiempo histórico particular.

El Pathos y la expresión del artista

Ya hemos señalado que los contenidos del arte, en la Modernidad, tienen que ver con la interioridad del hombre, como autonomía y libertad con la cual ejecuta la actividad de su subjetividad (Hegel, 1989, p. 383). Además, hemos enunciado que esta acción se desarrolla en una situación configurada por categorías, conceptos, actos y obras que son, a su vez, producto de la reflexión del hombre bajo las condiciones históricas determinadas y sus límites, en tanto estos son el terreno concreto en donde es posible la acción del hombre. Por ello, si nos referimos al campo del arte, la acción –donde la obra es su producto– es la actitud más propia del artista, pues allí pone en movimiento sus intereses y manifiesta su autonomía creativa e individual.

Por manifestación de su autonomía nos referimos a la posibilidad de expresar su carácter, que es la “espiritualidad concreta [...], la individualidad humana total” (Hegel, 1989, p. 172). En otras palabras, el carácter del artista es esa construcción personal en la que se concretan todas las particularidades de la naturaleza humana, y donde lo externo del mundo es tomado, bajo el pensar, como lo propio del ánimo: proceso que le da perfil propio a la humanidad del artista. El interés que tiene para Hegel el carácter se debe a la “multilateralidad de la noble naturaleza humana” que puede desarrollarse por una individualidad libre y en cualquier circunstancia del mundo. Por tanto, el carácter del artista se puede estructurar a partir de

los contenidos más diversos del ánimo humano, al conservar, actualizar y dinamizar los “intereses, fines, propiedades y rasgos” que se afianzan en él.⁸

Si el artista es la individualidad creadora del arte, los contenidos que ofrece bajo las circunstancias del mundo moderno deben ser matizados por el *pathos* del ánimo, en tanto son un “contenido esencial de la racionalidad y de la voluntad libre” (Hegel, 1989, p. 170). De esta manera, el carácter del artista moderno está impregnado por lo absoluto, que aquí se entiende aquí como esa multiplicidad de contenidos y posibilidades del mundo histórico para la libre aprehensión y representación a través del arte. Por ello, es posible esa extensión del arte y la expresión del sujeto a través del *después del arte*, como posibilidad de la historia y el arte. En esta perspectiva, para Hegel una de las ventajas para el arte moderno es que

[...] la exterioridad se difunda también por su parte libremente para sí a su vez, ya este respecto permite a todo y cualquier material, hasta las flores, los árboles y los más comunes utensilios domésticos, entrar sin obstáculos en la representación incluso con la contingencia natural del ser-ahí. Pero este contenido comporta al mismo tiempo la determinación de que, en cuanto material meramente exterior, es indiferente y vulgar, y sólo recibe su valor propiamente dicho cuando el ánimo se ha transferido a él y no debe expresar solamente lo interior, sino la intimidad, la cual, en vez de mezclarse con lo externo, aparece sólo en sí reconciliada consigo misma (1989, p. 388).

8 El concepto de Libertad debe ser entendido aquí como el contenido supremo de lo subjetivo. En sentido formal, para la tradición ha significado que el hombre no tiene barreras a las cuales deba enfrentarse e incluso, frente a la naturaleza que aparece como lo externo, el hombre se haya conciliado con ella y con el mundo de las necesidades, en tanto ha satisfecho sus necesidades en la inmediatez de la vida. Pero como se ha indicado esta satisfacción inmediata no es la que corresponde a un espíritu libre infinito. La necesaria vinculación en el sujeto de su puro pensar, de lo interno, con la existencia sensible y el sentimiento, deben llevar a la consecución de la unidad del sujeto como sujeto total, el cual ha llegado a apropiarse del mundo exterior en la representación, en el pensamiento. A partir de esta tesis Hegel va a señalar cómo el Estado es el ejemplo de la realización de la Libertad del hombre de una manera reflexiva. En la particularización del Estado, en su realidad singular viene a realizarse efectivamente la Libertad, pero sólo si este Estado se encuentra articulado de manera racional y reflexiva, en la cual su mera singularidad se ve penetrada por las necesidades e intereses más sustanciales del espíritu humano a través de la mediación pensante (Hegel, 1989, pp. 75-76).

El carácter del artista es pensado desde el poder de su capacidad creativa, como una especie de facultad de la fantasía⁹ que genera diversos enfoques y dislocaciones en los productos del arte, pues es allí, en el talento individual del artista, donde se hace “significativo lo que para sí carente de significado mismo”, (Hegel, 1989, p. 437). El artista, con su actividad vital, puede hacer uso de todo tipo de objetos de la existencia, modificarlos en su acción, e ir más allá al considerar no sólo los tipos de objetos que necesita, sino también los medios de representación material, los soportes o lenguajes a través de los cuales puede aplicar su carácter, para al fin presentarlos a la consideración del público. Al pensar en las apropiaciones y elaboraciones modernas es posible considerar una forma de eclecticismo en el que todo objeto o material, propio de la tradición o foráneo, puede ser parte del arte; además, el artista puede extraer estos materiales de otras culturas y épocas e introducir en ellos los contenidos de su propia peculiaridad.

Así, los objetos son indiferentes desde que puedan ser tratados artísticamente, y en esta eventualidad Hegel entiende que tales objetos son espacios para el gozo del público, del artista y para la jovialidad de la actividad pensante. Estas derivas conceptuales, tan apreciadas en la multiplicidad de propuestas contemporáneas, “no hacen sino plasmar aquel lejano programa hegeliano”. Si consideramos las peculiaridades del *después*, en este vínculo fundamental de la obra y la actividad del artista con su situación, la creación del artista permite ese gozo que los individuos –público– alcanzan en su disfrute libre de la obra, porque el decurso histórico ha propiciado que una cultura determinada exija para sí elaboraciones con las cuales simpatizar, a pesar de que sean con contenidos externos a su propia particularidad; por otra parte, hacen posible que el artista, al tomar como punto de partida el ánimo humano, lo pueda situar ante nuestra intuición y nuestro sentimiento, pese –o más bien gracias– a las transformaciones de la expresión y la figura que nuestra circunstancia pueda imponer.

9 La “actividad subjetiva productora”, la *Fantasía*, le permite al artista acceder al variopinto mundo de la vida desde una tribuna alejada de generalidades abstractas (Hegel, 1989, p. 204); así como alejado de las ataduras de la mera realidad de éstos; por el contrario, la fijación del artista con los objetos debe alcanzar la manifestación de su racionalidad, en tanto revela su consideración y mediación libre y autónoma, y de esta forma toma conciencia de lo que hay en él, al lograr que en toda obra de arte se revele que “el material [la multiplicidad de los objetos reales naturales] ha sido ponderado y meditado en su alcance y profundidad en todos los sentidos” (Hegel, 1989, p. 205).

En definitiva, esta es una importante tarea del artista que deriva en las funciones y los efectos de sus obras de arte: ser una de las esferas del hombre a través de la cual ofrece a su época los contenidos, las preguntas o las inquietudes –sustancias internas– en una representación plena de sentido, y que resultan claras y comprensibles tanto a la visión y particularidad de su concepción del mundo, como a la de otros; en otros términos, la obra de arte “habla también a nuestra verdadera subjetividad y se convierte en peculio nuestro” (Hegel, 1989, p. 437). En este sentido, una de las grandes virtudes del arte es que

[...] este contenido sea visible a través de todas las exterioridades de la apariencia y resuene con su tono fundamental en todo el engranaje restante. [Así] la verdadera objetividad nos descubre por tanto el *pathos*, el contenido sustancial de una situación y la rica, poderosa individualidad en la que los momentos sustanciales del espíritu están vivos y son llevados a realidad y exteriorización (Hegel, 1989, pp. 202-203).

Otra peculiaridad del artista moderno es la identificación que logra entre su carácter y la obra de arte. Tal unidad es lo que llama Hegel la *Originalidad*, que a su vez es caracterizada por la *manera* y el *estilo*. La primera se entiende como el “modo de representación particular, perteneciente al artista particular” (Hegel, 1989, p. 212). Por tanto, es el modo peculiar de ejecución del artista, la forma particular de usar, por ejemplo, la tonalidad, la distribución cromática y lumínica; o el manejo de la pincelada y la paleta en general. La segunda, el estilo, es el modo de representación que se refiere a las exigencias del género artístico y sus leyes determinantes. En relación a esto, podemos afirmar que la interioridad del artista es el estilo que se manifiesta en la obra y hace parte del origen de la creación artística, a saber la intencionalidad particular e individual. Así, la expresión de una subjetividad instaaura sentido en la obra, en el mismo modo en que el artista hace su oficio con los soportes materiales de la obra, en beneficio de una mediación del *pathos* del autor entre la obra y el mundo. Y es que la obra es una mediación reflexiva con el mundo de la vida, que en sí misma revela el estilo como forma de expresión que alude y sugiere el mundo.

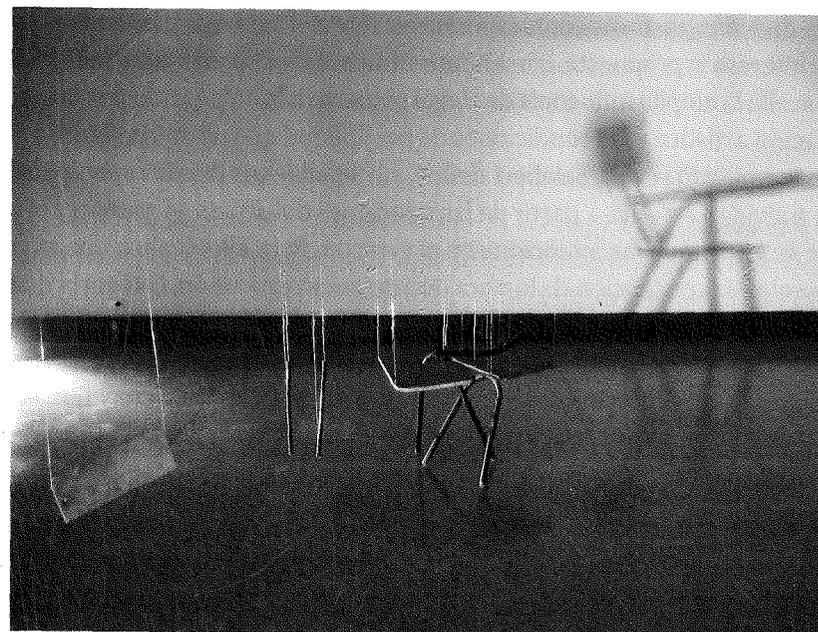


Figura 3. Yosman Botero, *Sin título*, 2007, Instalación.

Considerar el estilo como la huella individual del artista que se hace material en la obra, no apunta al mero hecho de considerarlo como firma y expresión de un *pathos* sin más. Si bien la exteriorización del *pathos* confluye en la expresión del estilo o manera, esto se hace a través de la sugerencia y de la ambigüedad que la obra de arte presenta a la experiencia. Tal ambigüedad apunta a las diversas concepciones del mundo y alude a la *situación* en la que se desarrolla el oficio del artista y en el que sus productos median. Por ello, al ser la obra sugerente, la *firma* del artista debe serlo también, no como una mera suplantación de elementos significantes, sino como señalamiento de una concepción que se despliega en el gesto. El carácter propuesto apunta a la acción del artista en tanto su obra es *expresión* que representa tanto una vinculación con el mundo, como un modo de representar su estilo particular e individualizado.¹⁰

10 “No es el reflejo del ánimo lo que quiere representarse en los objetos, como a menudo es el caso en los paisajes, p. ej., sino que es la destreza enteramente subjetiva la que se revela de este modo objetivo como la destreza de los medios mismos en su vitalidad y efecto de poder producir por sí mismos una objetualidad,” (Hegel, 1989, p. 440).

Entre diversas posturas contemporáneas sobre el carácter y la expresión del artista, nos interesa la propuesta, igualmente ambigua, de Pere Salabert Solé, en tanto se aprecia en ella la amplia influencia de Hegel respecto a la indagación por la estructura de la creación artística y las condiciones de posibilidad que permiten la misma. En su libro *El pensamiento visible*, Salabert define, sin señalar sus deudas conceptuales con Hegel, la actividad artística a partir de las relaciones del artista, el mundo y el soporte en el que se imprimen las intenciones y el carácter. Para ello, realiza una exposición histórica sobre la concepción de la obra de arte como expresión, categoría que considera fundamental para el arte contemporáneo tanto para la representación de ciertos contenidos mentales que tienen su realización efectiva en una forma material y sensible, como para el valor expresivo del artista, cuyo carácter interior determina la misma creación, al exteriorizarse como huella íntima de su propia actividad.

Pero la cuestión va un poco más allá de considerar los significados que el artista puede imprimir en la materia de su oficio, y se desliza hacia la misma acción material sobre el soporte. Esto quiere decir que en la misma producción se está realizando efectivamente el carácter distintivo de la individualidad del artista, y que hace parte, de manera tácita, de la extensión del arte de Marchán Fiz. Si pensamos en la obra como el resultado de hacer significativo a la intuición lo que carece de significado, a través de las modificaciones de los objetos y las apariencias del mundo exterior en el arte contemporáneo, vemos que estos planteamientos de Hegel encuentran su traducción y actualización en el deslizamiento de la historia del arte hacia el nuevo sistema de objetos manufacturados, donde el artista generó nuevos criterios de diferenciación, y sus acciones llevaron finalmente al quiebre de la representación clásica del arte y a la voluntad decisiva de expresar y declarar como arte a lo accidental, a lo prosaico, y a lo arbitrario.

Esta es una de las peculiaridades que hemos señalado aquí del arte romántico, y que hemos identificado, en cierta medida, como el arte que corresponde a los modernos. Así, consideramos con Hegel que en “nuestros días” se ha apoderado de los artistas el cultivo de la reflexión y la crítica, que les permite liberarse de “contenidos particulares” y clases de representación que antes legitimaban la creación del arte, y que ahora, para nosotros, son algo del pasado (Hegel, 1989, p. 443). De allí que la disolución del arte manifieste una apertura e interés por explorar la indiferencia de los “temas insignificantes” que, debido a la propia circunstancia, pueden ser susceptibles de tratamiento artístico, en

tanto se declara una especie de intrascendencia de las acepciones tradicionales y, a la vez, se legitiman procesos creativos variados y potenciales.

La extensión de Hegel en el arte

Al pensar tanto en su carácter histórico como en la imagen del mundo que el arte ha creado, hemos indagado la propia historicidad de la reflexión sobre el arte. De tal suerte que los argumentos expuestos como la circunstancia histórica de la obra y el artista; la posibilidad moderna de acceder a otras formas de hacer y pensar el arte; la ampliación en los procesos de producción del arte y su consecuente extensión a otros sistemas de objetos; y la pugna por la autonomía y la libertad del arte y el artista son criterios filosóficos fundamentales para Hegel, y tienen, asimismo, un devenir histórico desplegado en propuestas actuales del arte, como la extensión del arte de Simón Marchán Fiz.

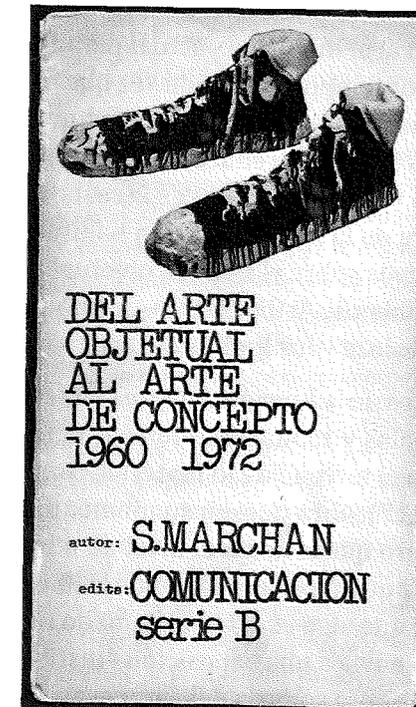


Figura 4. Marchán Fiz, Simón (1972). *Del arte objetual al arte de concepto: las artes plásticas desde 1960*. Madrid: Alberto Corazón.

A pesar que muchos seguidores de la extensión del arte no aceptan la influencia y el sustento filosófico de Hegel en esta teoría, ya indicamos cómo Marchán Fiz hace de la teoría de Hegel un elemento fundamental para su explicación de los “comportamientos artísticos” del siglo xx, lo que demuestra formas de actualización de la historia de la reflexión sobre el arte, en la misma historia del arte. Así, bajo el paradigma de la *extensión del arte*, se ha planteado la historia y los avatares de los criterios de diferenciación del arte, que han sobrepujado la identidad y la noción de obra, así como de arte y artista. Estos procesos históricos son esenciales en la configuración del arte y en el nivel de conciencia sobre su propia circunstancia del mundo. Esa conciencia, desde ciertas perspectivas, indica la inserción del arte en el terreno de la reflexión sobre sus propios criterios de identificación, y que comienzan a emerger cuando la situación del arte plantea la diseminación formal o el eclecticismo en la producción del arte, algo que, para el filósofo español, se encuentra en los planteamientos de Hegel aquí señalados.

Bajo esta promesa, el arte moderno –actual para Hegel– es una antesala de lo que ocurre en el arte contemporáneo, toda vez que plantea conflictos sobre la diferenciación del arte que, a diferencia de una postura funcional y teórica como la *imitatio* y las funciones de utilidad educativas, sentimentalistas o religiosas, se dirige a la interpretación y la comprensión de la realidad. Tal historia conflictiva se decanta por el quiebre de la representación habitual del arte, que privilegia los acercamientos reflexivos sobre el sistema objetual del arte –como es posible apreciar en los indiscernibles de Arthur Danto–, y favorecer la disolución del arte como estudio de la naturaleza y los límites del arte.

Los alcances históricos de la función del arte conllevan a la incursión de todo tipo de objetos industriales y manufacturados al mundo del arte, en tanto su horizonte está puesto en el terreno de lo material, como se aprecia en *La fuente* de Marcel Duchamp (1917), obra que, en su momento, fue excluida en nombre de la institución arte, pero que alcanza el nivel de obra paradigmática del arte contemporáneo, toda vez que en ella se extiende la libertad del artista, como actor que decide y declara que algo es arte –el llamado nominalismo–; luego de la nominación, el artista lo envía a una exposición –institución legitimadora– para que tanto su condición de obra como la del autor sean signadas por el mundo del

arte (Marchán Fiz, 2008, p. 22).¹¹ La obra de Duchamp es leitmotiv de Marchán Fiz para señalar una belleza indiferente, toda vez que con *La Fuente* y demás *ready-mades*, ofrece objetos cotidianos, vulgares, totalmente desprovistos de los matices artísticos que antes justificaba la institución arte –al igual que lo es para Arthur Danto, Hobsbawm o Anna Maria Guasch. Tal indiferencia, si pensamos en un artista del siglo xix, aparece en la pintura de Manet, años después de las declaraciones de Hegel. En este panorama, Arthur Danto, por ejemplo, plantea una transfiguración de lo banal en el arte del siglo xx, bajo el signo de Duchamp¹² y Andy Warhol (2002, capítulos 4 y 5), como una posibilidad histórica que trae de nuevo la legitimación de Hegel respecto a la “singularidad accidental, de su existencia prosaica, inmediata, fea” (Marchán Fiz, 2008, p. 23), que se hace significativa bajo la acción del artista y la expresión de su carácter (Hegel, 1989, p. 437).

En este sentido, con Hegel se inicia una reflexión sobre la naturaleza del arte que ampliará las fronteras del arte actual, en un despliegue reflexivo que expande el carácter del acontecimiento del arte y de la sensibilidad, como se ha ocurrido en la nueva sensibilidad de la creación, en el carácter procesual del arte, en la

11 “Ahora bien, ¿no eran precisamente los objetos de carácter vulgar, a cuyos contenidos no cabía acercarse con la presunción del cortesano o los refinamientos de la buena sociedad, los que habían sido tomados como materiales del arte desde la pintura de género o las *naturaleza muertas* entre los holandeses? ¡Eso sí!, Duchamp abandona las convenciones ilusionistas del género, las saca de la actualidad de su propia vida y las desvía de una lógica de la representación en aras de la ostensión. En todo caso, los *Ready-mades* no se agrupan según la clase de objetos ni por sus afinidades materiales, formales o estilísticas inexistentes, pues, más bien, se afirman cual acontecimientos singularizados en deuda con un *nominalismo litera*!” (Marchán Fiz, 2000, p. 368)

12 “En la estética actual, particularmente norteamericana, *La Fuente* es reconocida como el epítome de cuestiones decisivas para amplios territorios del arte, como el primer eslabón en la cadena de los *indiscernibles*, es decir, de los objetos o imágenes de una serie que tanto pueden ser declarados y considerados obras de arte como no. Ante todo, supone una pérdida del origen respecto a lo que en el mundo artístico o en el orden ontológico se entendía por la identidad de la obra arte, dada su tendencia a cultivar una levedad evanescente o una fragilidad quebradiza que a veces propicia, como es frecuente observar en los proyectos de arte público en Münster y del arte «contextual» en general, la *invisibilidad del arte*. Sin derivar a tales extremos, los objetos y las imágenes despliegan en el transcurso de su temporalidad posibles modificaciones de funciones y situaciones en una *estética del acontecimiento* que hoy en día se resuelve en una *estética de lo performativo*” (Marchán Fiz, 2008, p. 24)

acción corporal y en las tendencias conceptualistas de los años sesenta y setenta. De igual manera, podemos considerar el carácter objetual en el siglo xx, cuya estructura se sustenta en la posibilidad de extender el material, al apropiarse de fragmentos de la realidad para el mundo del arte, debilitando o privilegiando las cargas significantes en el juego artístico. Tal apropiación objetual implica que se desborda el límite del objeto artístico tradicional, y se expanden los límites del concepto de arte hacia acontecimientos y comportamientos que el arte logró desarrollar en la mitad del siglo xx. En este proceso, entonces, se establece un doble movimiento: cuestionar la naturaleza del objeto para luego expandir los dominios del arte (Marchán Fiz, 1994, pp. 153-155).

Por otra parte, se presenta una actitud contracultural que ataca la sujeción a un contenido y a una representación que se le imponían al arte y lo determinaban, lo que preparó el terreno para la disolución del arte, que no es más que la liberación del artista y del arte de determinaciones exteriores, y la apertura a la extensión de los límites y el uso de cualquier tipo de objeto. Marchán Fiz señala que esta afirmación de Hegel, y su estudio sobre la naturaleza del arte, se anticipa al *desdibujamiento* de las fronteras entre el arte y la vida, a la modificación de la función social del artista, a los cambios en la estructura del mundo del arte, y a la inserción de una nueva sensibilidad. De ahí la importancia de esa dialéctica de la liberación respecto al condicionamiento estructurado, a la ideología, o a las funciones dominantes externas al arte.

Una vez más, la fuente de Duchamp es una propuesta paradigmática en este sentido, en tanto es una renuncia y un distanciamiento y, a la vez, se muestra como encarnación viva de la actividad del artista que es capaz de elegir cualquier objeto cotidiano. En esta libre elección, el artista puede consumir todo tipo de imágenes que lo circundan, como imágenes de los *mass media*, de lo multimedial, del espectáculo, y de todo tipo de dispositivos de creación de imágenes ajenas al arte. En su elección, el artista despliega su carácter y destreza para transfigurar el objeto cotidiano y su carácter semántico. Aquí importa el deslizamiento hacia el quehacer del artista con los lenguajes artísticos y, a partir de ahí, a su proyección en las situaciones y formas de la vida, al promover una expansión de la vida humana (Marchán Fiz, 2008, p. 27; 1994, p. 168; Giraldo, 2013, p. 127).

Esta nueva sensibilidad es lo que hemos explicado como la *Extensión del arte*, que se caracteriza por el cuestionamiento del concepto arte en el que se fractura la identidad de lo que es el arte y lo que es la obra. Por ello, una apuesta esencialista, filosófica en la identificación del arte no implica una definición funcionalista del arte, que se ampara en una teoría o un saber peculiar; por el contrario, traza una definición que considera las condiciones de posibilidad del arte a partir del estudio de las diferencias específicas, de las propiedades materiales de la obra y de su singularidad. Tales condiciones, afirma Marchán Fiz, son esos espacios bajo los cuales pueden construirse las diferencias de las obras y los objetos del arte respecto al mundo de la vida, y que, si bien pueden captarse desde diferentes formas y juegos de la experiencia, un riesgo de esta índole no puede estar por fuera de la definición esencialista y el conocimiento ontológico de la obra de arte (2008, pp. 31-32).

En este sentido, consideramos la extensión como el cuestionamiento del concepto de arte (Krauss y el campo expandido; McLuhan y la *Understanding Media* y su extensión de los sentidos), que conlleva a una *expansión* que se materializa en el desplazamiento a otras fronteras del arte. De ahí que Rosalind Krauss hable de una preocupación por lo escultórico y pictórico más que por la escultura o la pintura, toda vez que “las categorías [...] han sido amasadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad, una exhibición de la manera en que un término cultural puede extenderse para incluir casi cualquier cosa” (Krauss, 1996, p. 60). La expansión de los materiales del arte ha sido llamada también la des-estetización –o des-artización– de lo estético, sustentada en la apropiación de realidades no artísticas, lo que a la inversa es una especie de expansión del arte a la vida (Marchán Fiz, 1994, p. 155), y que puede alcanzar límites desfasados, como señalamos con la estetización de lo político derivada de las propuestas románticas, en donde se da una “profunda politización del arte” (Giraldo, 2013, p. 118).¹³

13 “¿Qué pasaría si un artista experimental, ególatra, libre de escrúpulos, pudiera desplegar su gigantismo valiéndose de la ayuda del aparato militar del Estado? Ese parece ser el nudo narrativo que mueve la ficción de Bolaño, quien a partir de allí hace una inversión de los presupuestos, tanto de la relación entre arte y política, tradicionalmente asociados a la vanguardia histórica, como de la novela de artista. De alguna manera, esta es también la pregunta que establece los límites mediales y éticos del arte en un contexto de revolución estética peligrosamente unido con pretensiones de restauración, orden y guerra. Una purga de la cultura, una operación de limpieza social que hace pasar la vanguardia al terreno de la inquisición. Se marca, así, una expansión del arte dictada por aquella estetización de la política a la que, según Walter Benjamin, sólo se puede responder con una profunda politización del arte (1982, p. 57)” (Giraldo, 2013, p. 118).

En este panorama, la creación del arte posibilita que no se respeten soportes, ni técnicas, ni convenciones, y que se privilegie la expansión de nuevos espacios y ámbitos para el arte. En la extensión todo “tiende a situarse fuera de la demarcación –*Aus-rahmung*– que implica que los lenguajes o soportes del arte se desmarquen y se disuelvan de sus límites (Marchán Fiz, 2008, p. 29) –de lo clásico normativo. Así, en el caso de Duchamp, nos dice Marchán Fiz, “«*La Fuente* puede ser un objeto muy útil en su sitio, pero su sitio no es el de una exposición de arte, y, por definición, no es una obra de arte». Una vez más, la exclusión traslucía un conflicto de interpretaciones sobre los criterios diferenciadores” (2000, p. 859). Este ejemplo es un síntoma de la apertura del concepto de arte, que se hace elástico hasta el punto que puede acoger cualquier objeto, y que en medio de este proceso difumina sus cualidades semánticas y sus propiedades particulares en beneficio de la riqueza plural de sentido –significativa.

El desdibujamiento de las fronteras del arte, la explosión e implosión de los signos culturales, el desbordamiento de los límites aceptados y la expansión de los géneros, generaron nuevos procesos de autonomía en la vanguardia histórica, como la de Duchamp o los procesos y lenguajes como la abstracción, en el que se establece un principio de rechazo a la imitación de la realidad, no tanto para producir ilusiones, sino para instaurar realidades, en tanto promueve un cambio desde la representación de la realidad a la presentación de una realidad construida o dignificada por el artista (Marchán Fiz, 1994, p. 159). De igual manera, si consideramos el *Collage*, se entiende que hay en esta invención una categoría que determina formas de producción del arte que privilegian la reflexión y la conciencia del aspecto material de la obra de arte, al resaltar lo que Marchán Fiz llama “la infraestructura cosal” y “En consecuencia, la intensidad máxima de lo objetual y cosal provoca un efecto aparentemente contrario: lo «conceptual», en cuanto remite más allá de sí mismo y deviene instrumento de ampliación y extensión de la conciencia” (1994, p. 169).

Esta deriva de la filosofía del arte, en el caso del *Collage*, aporta un tratamiento sobre la representación que, al igual que en Duchamp, Kosuth, Klein o Warhol, la conduce a su desintegración por la exaltación de lo objetual y la indagación sobre los límites de los medios de expresión del arte, porque la

[...] reconstrucción de la producción artística no sólo supone un grado relativamente alto de racionalidad en dicha producción, sino, también, supone que los

medios artísticos están a libre disposición. Es decir, no están sujetos a un sistema de normas estilísticas, en el cual, pese a mediar, repercuten las normas sociales (Bürger, 2009, p. 25).

Todos estas derivas metodológicas y reflexivas sobre el arte han enfrentado su valor autónomo a los valores simbólicos del sistema establecido, puesto que no sólo se trata de que estos movimientos se confronten a un concepto, método o técnica para hacer arte, sino que se oponen a toda la tradición. Estos cuestionamientos, como advertimos con referencia a la cotidianidad y arbitrariedad que exaltó Hegel de la pintura holandesa, implican una modificación de la definición del arte, en tanto su concepto¹⁴ comienza a aceptar formas que desbordan el límite tradicional y aceptado. Al hacer esto, en el arte del siglo xx ocurrió un debilitamiento de la comprensión del arte, lo que implicó nuevas formas de reflexión que se decantaron en la extensión y la expansión.

Una ejemplo de este proceso se aprecia en el distanciamiento de Duchamp al no ejercer la autoridad de un creador, y permitir la participación del espectador; en la inagotabilidad metafórica de la visión artística; o en la apropiación objetual del *Collage* y el *Neodadá*, entre otros. Este espectro de creación generó el panorama que configura el paradigma de la extensión del arte: la potencialidad de superar la tradición a partir de una investigación sobre la aproximación a la realidad, en la que se depuran residuos imitativos, y se declara la realidad extra artística como artística (Marchán Fiz, 1994, p. 170); además de introducir nuevas metodologías de creación a partir de la apropiación, en la que transitan

14 “C. Conceptos. Los términos tiene una función paralela: significan algo y denotan algo. Por ejemplo, el término ‘capitel’, utilizado en arquitectura, significa la parte que corona una columna uniendo un pilar con el entablamento; aunque denota todos los capiteles que están esparcidos por todo el mundo, la clase completa de ellos, tiene un único significado y designa una cantidad de objetos incalculable. Este es un término que se utiliza en teoría arquitectónica. Generalmente, aunque los términos estéticos tienen, por supuesto, significados más abstractos, realizan las mismas funciones. El significado de un término se reduce a lo que denominamos concepto. Poseer el concepto de capitel, de obra de arte, o de belleza no significa otra cosa que utilizar los términos ‘capitel’, ‘obra de arte’ o ‘belleza’, con conocimiento de significados; y también aislar, entre los objetos, las clases de capiteles, las obras de arte, o la belleza. Concepto, término, clase, no son sino aspectos diferentes de la misma operación: aislar objetos parecidos del mundo y unirlos en grupos” (Tatarkiewicz, 1992, pp. 35-36).

el situacionismo, el citacionismo, las neovanguardias, la simulación y la post apropiación, como tendencias problemáticas del arte y la realidad que al eliminar las diferencias, declaran la pluralidad del arte.

En este sentido, la legitimación filosófica de Hegel de lo prosaico y lo accidental de la vida, como sustrato histórico en el que los objetos son susceptibles de tratamiento artístico, abre el campo para la indagación sobre la naturaleza del arte y el carácter histórico de las representaciones del arte, así como el tratamiento filosófico que identifica y diferencia las propiedades singulares y las apariencias del arte en la historia reciente. De igual manera, es una apertura a la reflexión sobre la función del artista como creador autónomo –a veces tergiversado en soberano (Hobsbawm, Domínguez)– para elegir y decidir, para tener un acto de expresividad potencial en su obra; esto es, toda una apertura hacia la reflexión de lo posible y lo imposible en el arte.

Y este argumento es clave, pues si la obra es la expresión de un conjunto de concepciones del mundo, en la diferencia se da la estilización de esa expresión y se carga el mensaje de la obra con una nueva alteración significativa. Así, la obra es aquel pensamiento visible que manifiesta el actuar del artista; y es este el creador que hace ver lo universal en lo sensible y pensar en lo sensible. Esto demuestra cómo el arte, en los términos que lo hemos fijado aquí, supera las meras contingencias del tiempo para actualizarse cada vez más lleno de significados y representaciones, donde “La inexistencia de relaciones estables provoca un estallido incontrolable de relaciones, una apertura hacia lo posible” (Marchán Fiz, 2008, p. 32), siempre dispuesto a generar inquietud y cuestionar nuestras diversas formas de concebir el mundo y de concebirnos a nosotros en él.

Referencias bibliográficas

- Bürger, Peter (2009). *Teoría de la vanguardia*. Argentina: Editorial Las cuarenta.
- Domínguez Hernández, Javier (2008). Arte como *Formelle Bildung* en el mundo moderno en la estética de Hegel. *Estudios de Filosofía*, (37), pp. 201-221.
- Gombrich, Ernst (1998). *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*. Madrid: Debate.

- Gombrich, Ernst (1991). *Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hegel, Wilhelm Friedrich (1989). *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal.
- Hegel, Wilhelm Friedrich (2006). *Filosofía del arte o estética (verano de 1826) Apuntes de F. C. H. V. von Kehler*. Edición de A- Gethmann-Siefert, B. Collenberg-Plotnikov. Madrid: Abada Editores / UAM Ediciones.
- Hegel, Wilhelm Friedrich (1985). *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hobsbawm, Eric (2009). *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo xx*. Barcelona: Crítica.
- Koselleck, Reinhart (2003). *Aceleración, prognosis y secularización*. Barcelona: Pre-Textos.
- Krauss, Rosalind (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. España: Alianza Editorial.
- Marchán Fiz, Simón (2000). *La estética en la cultura moderna*. España: Alianza editorial.
- Marchán Fiz, Simón (2012). *Del arte objetual al arte de concepto, 1960-1974*. España: Akal.
- Marchán Fiz, Simón (2008). Desenlaces: la teoría Institucional y la extensión del arte. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, (5), pp. 138-157.
- Marchán Fiz, Simón (2000). Es esto una obra de arte? La realización artística de una idea estética kantiana por un desconocido Mr. Mutt. *Éndoxa: Series Filosóficas*, (12), pp. 857-883.
- McLuhan, Marshall (1972). *La galaxia Gutenberg, génesis del "homo typographicus"*. Madrid: Aguilar.
- Pardo, José Luis (1992). *Las formas de la exterioridad*. España: Editorial Pre - Textos.
- Pardo, José Luis (2001). *Estructuralismo y ciencias humanas*. Madrid: Akal.
- Pinkard, Terry (2002). *Hegel: una biografía*. España: Acento Editorial.

- Salabert, Pere (2003). *El pensamiento visible*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Sevilla, José (1993). El concepto de filosofía de la historia en la modernidad. En Mate, R. (comp.) *Filosofía de la historia* (pp. 65-82). España: Consejo superior de investigaciones científicas.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw (1992). *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos.
- Vercellone, Federico (2004). *Estética del siglo xix*. España: Balsa de La Medusa.
- Vieweg, Klaus (2005). El gran teatro del mundo. La filosofía hegeliana de la historia como consideración pensante del acontecer humano con intención racional, liberal y cosmopolita. *Estudios de Filosofía*, 32, pp. 75-87.

Significado, espacio y condición pública: La obra de arte como práctica deliberativa

Gabriel Lemkow

FUB-Universidad Autónoma de Barcelona

En su obra *La Transfiguración del lugar común*, Arthur C. Danto presenta una serie de reflexiones acerca de la ontología de las obras de arte que, en cierto modo, plantea tanto novedades como ciertas continuidades con planteamientos anteriores acerca del arte. La intención de Danto es distinguir aquello que denominamos “obras de arte” de aquéllos meros “objetos reales” (*real things*) respecto a los cuales son visualmente idénticos o indiscernibles. De esta manera, Danto intenta dar con una explicación adecuada a la cuestión de qué distingue una obra de arte de algo que no lo es (Danto, 1981). Por este motivo dicho autor nos plantea, entre otros casos, el ejemplo de las *Brillo Boxes* de Andy Warhol, visualmente idénticas a las cajas de jabón Brillo que se encontraban por aquel entonces en los supermercados. Una de las conclusiones a las que llega Danto es que las obras de arte hacen referencia siempre a alguna cosa, tratan sobre algo y por lo tanto están semánticamente cargadas, a diferencia, nos dice, de los “meros objetos” (Danto, 1981, pp. 81-82) que no tratan sobre nada sino que simplemente son cosas (por ejemplo una silla es simplemente una silla, no trata sobre qué es una silla, ni sobre el desarrollo material de una silla, ni sobre las diferentes maneras de conceptualizar una silla, como por ejemplo sí que sucedería con la obra *One and Three Chairs* de Kosuth).