

**Estudios sobre  
Arte Actual**

**Número 4  
Julio de 2016**

## **Los sustentos discursivos del final o la muerte del arte**

**FRANCISCO QUEZADA BRAVO**

Facultad de Artes, Universidad de Cuenca (Ecuador)

Recibido: 04/02/2016

Aceptado: 05/06/2016

### **Resumen:**

*Este artículo trata el tema del final o la muerte del arte desde la perspectiva de tres autores: G. F. Hegel, Arthur Danto y Jean Baudrillard. Se realiza un pequeño estudio comparativo de la situación contextual del surgimiento de estas posturas desde una disposición propia del análisis del discurso. Se señala que en el tratamiento del tema se tiende a confundir la situación cultural del arte con su constitutividad ontológica y con el referente epistemológico de su concepción. Hegel y Danto llegan a un mismo punto por distintos caminos: el arte se vuelve filosofía. Baudrillard concibe que el arte debe superarse en algo distinto de sí.*

**Palabras clave:** Final del arte, G. F. Hegel, Arthur Danto, Jean Baudrillard, análisis del discurso.

### **Abstract:**

*This article deals with the end or the death of art subject from the view of three authors: G. F. Hegel, Arthur Danto and Jean Baudrillard. There is a small comparative study on the contextual situation of the sprouting of these positions. That is done from a typical disposition of discourse analysis. We indicate that the treatment of the subject tends to confuse the cultural situation of art with its ontological constitutivity and regarding its epistemological conception. Hegel and Danto reach the same point by different paths: art becomes philosophy. Baudrillard sees that art must overcome itself in something other than itself.*

**Keywords:** The end of art, G. F. Hegel, Arthur Danto, Jean Baudrillard, discourse analysis.

\* \* \* \* \*

## **1. Introducción**

Benedeto Croce e Israel Knox encontraron en el discurso hegeliano de la primera parte de la introducción a la estética, la tesis del “final del arte”. Arthur Danto, sin conocer que Hans Belting había realizado un discurso análogo, publicó un texto acerca del final del arte. Es de tener presente, que Danto, luego publicaría “Después del fin del arte”. Desde otro punto de enunciación, pero sobre la misma cuestión, Jean Baudrillard también emitía un discurso referente al “final del arte”.

Es de acotar que la expresión la “muerte del arte” es una traducción al español, conveniente hasta cierto punto, con el propósito de diferenciar la equivocidad de las acepciones de la palabra “fin”. Sin embargo, el uso del término “muerte”, carga de un sesgo de significado que no lo tiene en los idiomas en los que los autores tratados expresaron su discurso. Por ello yo he utilizado la palabra “final”, en lugar de “muerte” y de “fin”. El otro significado de “fin” se precisa mejor con la palabra “finalidad” o propósito.

De manera que, este “final del arte”, en cuanto tesis, es también un referente común de varias intenciones discursivas. Por tal pluralidad de irrupción discursiva, incluso podemos considerarlo una corriente. Y es que este “final del arte” se expresa a través de discursos, amén de que a él mismo puede considerársele un discurso. El presente trabajo examinará, tal discurso a través de discursos. Nos hemos encontrado, entonces, con un metadiscurso del arte. En síntesis: Cada autor emite un discurso sobre el final del arte. De esta manera, el presente trabajo pretende ser un acercamiento al análisis discursivo de aquél discurso. Un discurso sobre el discurso. Un metadiscurso.

Sin embargo, dada la enorme tarea que representaría ahondar este tema, he de restringir mi propósito puntual, en esclarecer los trasfondos que sustentan los discursos, más básicos y generales, que se refieren a este discurso, puntual y específico, del final del arte. He elegido, pues, para el análisis, una muestra representativa de tales discursos, expuestos en los textos “Introducción a la estética,” “El final del arte” y “El complot del arte – Ilusión y desilusión estéticas”, de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), Arthur Danto (1924-2013) y Jean Baudrillard (1929-2007), respectivamente. He escogido estos textos, por ser los más divulgados sobre este tema, para examinarlos, desde un análisis del discurso propiamente dicho. Esto, a diferencia de otras posibilidades habituales de enfoque de análisis, tal como podría corresponder a los órdenes: epistemológico, lógico, antropológico, sociológico, psicológico, etc.

Así, buscaré encontrar qué regímenes de conocimiento y verdad crearon los discursos de cada autor referido. Situar en qué puntos comparten criterios, en qué difieren, etc. Todo esto, según los patrones aplicados al discurso respectivo.

Advierto al lector que, dada la complejidad cualitativa de los textos, he hecho una selección de los puntos principales de entre los múltiples que es posible encontrar en cada ítem. Un trabajo que considere mayor rango de detalles, obviamente requeriría mucho más tiempo y laboriosidad que el que ha sido dispuesto para la presente tarea. Es por esta estrechez de tiempo disponible y por el nivel de análisis propuesto, que únicamente he cotejado la traducción de un único texto en su lengua original con su traducción respectiva, y no los otros dos. Éste corresponde al de Hegel “Lecciones de estética”, escrito originalmente en alemán con la respectiva traducción de Raúl Gabas

publicada, debido a que, particularmente este texto es clave para enfocarse mejor en el tema principal. Así todo, he querido probar las posibilidades, al nivel de un abordaje inicial, del presente instrumento de análisis del discurso en este tema, discursivo a su vez, del final del arte.

Varios son los lugares de enunciación del discurso. Para proceder a esta enunciación, es menester ubicarse en un determinado *τόπος* [tópos]<sup>1</sup>, lugar, correspondiente a una *topología*. Ésta consiste en “el estudio de la disposición y agrupación de elementos que están en un determinado lugar, establece el discurso del *analysis situs* [análisis de la situación] que instaura el conjunto de reglas para la interpretación de los signos y objetos situados. Es también una ciencia de los parajes y los espacios.” (Topología 901)

Howard Saul Becker (1928-) sociólogo estadounidense, distingue en cada capítulo de su obra de 1982 “Art Worlds” [“Los Mundos del Arte”], aspectos específicos de los mundos que habla:

Las convenciones que intervienen en ellos, el conjunto de recursos a los que se apela, las formas de distribución que se utilizan, el papel de los críticos y de la conformación de una estética, el conjunto de decisiones que se operan (el ámbito de «la edición»), así como los modos en que estos mundos cobran existencia, persisten y cambian, entre otros aspectos. La organización de los mundos del arte articula así una red de productores, personal de apoyo, distribuidores y público, variando la complejidad de las redes de acuerdo con las características del mundo particular. El autor concibe entonces cada mundo como una red de producción y distribución que es posible por medio de convenciones, de la movilización de ciertos recursos, de la colaboración entre diferentes actores y del papel del Estado. (Aliano).

Desde tales referentes, puede colegirse una *topología* que considera los siguientes *τόπος* [tópos], lugares de enunciación:

1) Trabajo/Tarea colectiva. 2) Convenciones. 3) Recursos. 4) Distribución. 5) Críticos/Curadores. 6) Arte/Oficio (Artesanía) 7) Artistas: a. Profesional integrado. b. Maverick (Disidente) c. Folk – pop (Popular) d. Outsider (Intruso, exótico, independiente)

Es así que, para el análisis de los siguientes tres discursos, se ha tomado un referente para el encuadre del respectivo hablante desde el *τόπος* [tópos] 5.- *críticos*, según la *topología* antedicha.

## 2. La postura de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831)

En el presente discurso, quien habla —el crítico— es el filósofo alemán Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831).

El texto analizado se lo ha extraído del libro intitulado “Lecciones de estética. Volumen I. Primera parte: I. *Delimitación de la estética y refutación de algunas objeciones contra la filosofía del arte*”. La traducción pertenece a Raúl Gabas. El título original en alemán corresponde a *Vorlesungen über die Ästhetik*.

---

<sup>1</sup> τόπος [tópos]: nombre griego que significa lugar, sitio.

Un tema aborda la delimitación de la estética, y otro tema se ocupa de la refutación de algunas objeciones que estaban vigentes en tiempo de Hegel, éstas iban dirigidas contra la filosofía del arte.

Para que el espíritu acceda a la *Idea*, las obras artísticas son un obstáculo menor que la naturaleza. Hemos de atribuir a los fenómenos artísticos una realidad superior y una existencia más verdadera que a la realidad cotidiana. El arte es un pasado: „*In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes*“. (Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik [Lecciones acerca de la estética]) En todas estas incumbencias, el arte, por el lado de su determinación más alta, es y sigue siendo, para nosotros, un pasado.<sup>2</sup> En el texto analizado, traducción de Raúl Gabas, consta como: “Bajo todos estos aspectos el arte, por lo que se refiere a su destino supremo, es y permanece para nosotros un mundo pasado.” (Lecciones de Estética 13) El arte ya no produce satisfacción plena. El arte como *ciencia* es más necesario en “nuestro tiempo” (pero estrictamente en el momento histórico en el que vive Hegel). Es de considerar que ciencia y filosofía constituyen una unidad para Hegel, quien manifiesta explícitamente: “sin entrar en las ideas de otros sobre la filosofía y el filosofar, yo considero esta actividad como inseparable de la ciencia.” (Lecciones de Estética 13)

Estos objetos de este discurso se refieren al arte, a la noción hegeliana de la *Idea*, la cual concibe como realidad total y superior, principio y fin de todo, ser absoluto en tanto esencia de las cosas y sustrato de todo fenómeno, actividad dinámica como perpetuo devenir. Toma también como objeto, los fenómenos artísticos, la realidad cotidiana, una existencia más verdadera, el arte griego y medieval y del tiempo en el que vivió Hegel. El objeto en el que se focaliza el discurso se ubica en la enunciación de que el arte es un pasado respecto de tal tiempo.

Está presente el supuesto del referente eurocéntrico y logocéntrico. Se obvia el arte, o las manifestaciones similares que corresponden a otras culturas. Incluso en Hegel el nacionalismo prusiano es fanático —un “prusio-centrismo” —: Prusia es el referente de juicio de la historia misma en tanto que despliegue y realización de lo que él denomina la autoconsciencia. Esto es el sentido de fondo que sustenta el discurso hegeliano. El texto se dirige a filósofos, profesores, artistas, estudiantes y al público en general.

Reiterativamente se refiere a “*die schöne Kunst* - el arte bello” con lo que acentúa la condición de belleza como prioritaria en su constitución. Por lo anterior, subraya a la estética como “*das Reich des Schönen* – el reino de lo bello”. La belleza artística se ofrece a la sensación, y ésta prima en tal captación, por lo que el término aparece repetidamente. El término “*Geist* - espíritu” es uno de los más empleados. Mienta varias veces lo superior, lo verdadero, lo necesario. Indica que los días del arte griego pertenecen al pasado, del mismo modo que ya pasó el apogeo del Medioevo. Esto empata con la afirmación de que el arte es un mundo del pasado en lo que se refiere a su destino supremo. Ha perdido la auténtica verdad y vitalidad. Antes se afirmaba en la realidad, ahora es “*Vorstellung* - representación”. Éste último término también es reiterativo.

---

<sup>2</sup> La traducción es nuestra a partir del texto original.

Los conceptos encontrados *supra*, dentro del argumento apoyan y posicionan este discurso. La presentación de ideas —la forma del discurso— corresponde al género de ensayo filosófico.

Las tropas prusianas, rusas, austríacas y británicas derrotaron a Napoleón Bonaparte (emperador de los franceses desde 1804) en Waterloo (18 de junio, 1815) y pusieron fin a su reinado en Europa. Desde 1801 hasta 1805 —durante las Guerras Napoleónicas— Prusia estuvo dominada por Napoleón. Esta, la tierra de HEGEL, nacido en Stuttgart el 27 de agosto de 1770, fue un reino independiente desde 1701 hasta 1871 y se convirtió en el núcleo fundamental del proceso de la primera unificación alemana que, en 1871 originó el II Imperio Alemán.

En filosofía primaba la moderna corriente del idealismo en sus varios ramales. George Berkeley (1685-1753), filósofo y clérigo anglicano irlandés, había profesado un idealismo subjetivo y dogmático. Para Christian Freiherr von Wolff (1679 - 1754), filósofo alemán, “El ser es igual a la esencia, el ser pensable es idéntico al ser posible. En otras palabras, lo lógico es idéntico a lo ontológico, y adelantándose a Hegel, todo lo racional es real.” (El Juego de Filosofar). En arte, Antoine-Jean Gros (1771-1835) inició la transición del neoclasicismo al romanticismo impulsado por el estilo de su maestro, Jacques-Louis David (1748-1825). Imperaban dentro del romanticismo: los franceses, Théodore Géricault (1791-1824) y Eugène Delacroix (1798-1863).

Prusia, donde residía HEGEL, era potencia mundial, su rey fue Federico Guillermo III. La pintura romántica alemana, así como su poesía y filosofía, estaban referidas a la concepción de la naturaleza como manifestación de la divinidad. Ello dio lugar a una escuela paisajística simbólica, cuyo inicio fueron las pinturas místicas y alegóricas de Philipp Otto Runge (1777-1810). Runge era un místico panteístico, buscaba un “arte total” (fusión entre las artes: pintura-música-poesía). El exponente alemán romántico más notable fue el pintor Caspar David Friedrich (1774-1840).

En filosofía, el idealismo alemán, a partir de Immanuel Kant (1724-1804), llegaría a su cumbre con Hegel. Los *Cuentos de hadas de los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm* se publicaron en dos volúmenes, 1812-1815. Jacob Ludwig Karl Grimm (1785-1863) realizó la *Gramática alemana* (1819-1837). De esta manera, se enfatiza la postura idealista y romántica.

Para Hegel, Prusia es el culmen de lo que él concibe como la autoconsciencia, luego de pasar la historia por un proceso en el que el arte es superado por la religión, y ésta, por la filosofía. Es así que el arte es “cosa del pasado” en este proceso de llegar a la autoconsciencia.

Las ideologías que sustentan este discurso son: El idealismo radical hegeliano: „*Was vernünftig ist, das ist wirklich; und was wirklich ist, das ist vernünftig.*“ – "Lo que es racional, eso es real; y lo que es real, eso es racional" (Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts* [Lineamientos de la Filosofía del Derecho] 24)<sup>3</sup>. El “*Fortschritt* – progreso”: „*Die Weltgeschichte ist der Fortschritt im Bewußtsein der Freiheit – ein*

---

<sup>3</sup> La traducción es nuestra. La literalidad, ejecutada a propósito y a costa de la estilística del español, enfatiza la aseveración, a diferencia de traducciones estilísticamente correctas como la siguiente: “Lo que es racional es real, y lo que es real es racional”. (Hegel, *Principios de la Filosofía del Derecho* 59).

*Fortschritt, den wir in seiner Notwendigkeit zu erkennen haben.*“ – "La historia del mundo es el progreso en la conciencia de la libertad – un progreso que hemos de reconocer en su necesidad." (Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* [Lecciones acerca de la Filosofía de la Historia])<sup>4</sup> Éste insta una etapa que superan a otras; para Hegel el arte es una etapa.

La historia llega a su culmen en el régimen político prusiano, donde impera la razón identificada con la filosofía. La filosofía ha superado al arte. El arte era sólo una etapa de este proceso. Era necesario pues, que llegue a su final.

Explícitamente no es un discurso político, pero implícitamente se refiere al poder de la síntesis que surge de las contradicciones. Desde la izquierda hegeliana, Karl Marx (1818-1883) tomaría este esquema dentro de su concepción del materialismo y lo volvería explícito en el campo político.

Las verdades y conocimientos configuran el discurso indican que el arte del tiempo de Hegel cumplió la etapa —y función— que le correspondía en tanto el esquema hegeliano de la consecución del despliegue del espíritu hacia la autoconsciencia. El arte finaliza, dentro de una visión idealista que pregona que pensamiento y realidad son uno, y una visión romántica que postula que la realidad es sentimiento.

### **3. Arthur Danto y *The end of art* - el final del arte (1984)**

En el presente discurso, quien habla es el crítico de arte y filósofo estadounidense Arthur Coleman Danto (1924-2013).

El discurso analizado corresponde del texto intitulado “*El final del arte*”. Publicado en *El paseante*, 1995, núm. 22-23.

El discurso total se desarrolla bajo un solo epígrafe: *El final del arte*.

El arte ya no se adscribe a las limitaciones de la *mimesis* (teoría de la imitación), sino que sirve un nuevo propósito. No hay razones para pensar que el arte se inscriba dentro de una historia progresiva. Danto explica la idea del fin del arte como que cualquier obra artística que se produjere, sería siempre con tendencia al pasado, y no tendría nada de innovador. Indica que, así como ocurre con la visión teológica de la historia de Joaquín de Fiori, en la que las etapas que correspondieron al Padre y al Hijo, siguen coexistiendo con la etapa del Espíritu Santo, una nueva etapa que se presentare en la historia del arte, no anula las anteriores. Desde 1906 la historia del arte es la historia de las discontinuidades. El arte seguirá existiendo en un sentido *post-histórico*, aunque en el panorama artístico ya no se plantea para nada la necesidad de un *futuro* artístico. El arte ha perdido su dirección histórica.

Los siguientes puntos aparecen como potenciales objetos del discurso: Obviamente, está en cuestión el propio concepto de “*arte*”, al que se lo toma como principal objeto del discurso. La *mimesis* (teoría de la imitación) como el primer modelo que el arte ha seguido. Se indica la innovación en cuanto su presencia y/o carencia. Se alude a la retoma, al volver hacia atrás en tanto seguir formas de arte del pasado. Se destaca la

---

<sup>4</sup> La traducción es nuestra.

condición post-histórica del arte. La coexistencia de etapas artísticas. La discontinuidad, no hay una secuencia lineal en la historia del arte.

Está presente el supuesto del referente eurocéntrico y logocéntrico. Se obvia el arte, o las manifestaciones similares que corresponden a otras culturas. Hay un sentido compartido del referente histórico, el cual cumple función de modelo al mentarse el esquema de la visión teológica de Joaquín de Fiori. Este referente llega hasta la consideración de etapas en el arte y la postulación de un sentido denominado *post-histórico* por el autor. El texto se dirige a filósofos, profesores, artistas, estudiantes y al público en general.

Se reitera el término *progreso* en muchas incidencias contextuales, por lo que se constituye en una de las directrices del discurso. Por lo anterior, dentro de una concepción y modelo lineal, se señala varias veces la noción del *final*. La noción de *lineal* es otra que aparece reiterativamente. Es destacado el concepto acuñado por Danto del sentido *post-histórico* del arte actual. Por esto último, la historia se restringe a un periodo específico. Es de indicar también el uso frecuente de la noción de espíritu.

Los conceptos encontrados *supra* dentro del argumento apoyan y posicionan este discurso. La presentación de ideas —la forma del discurso— corresponde al género de ensayo filosófico.

En la década de 1980, un nuevo tipo de telecomunicaciones se estrena con la videoconferencia. Un par de años antes, se da el primer uso artístico de redes informáticas en el *Sat-Tel-Comp Collaboratory* (1978). Este evento fue producido por la Direct Media Association, un grupo de artistas creado por el canadiense Bill Bartlett en la provincia de British Columbia. En los años subsiguientes, se dispusieron las redes informáticas como un medio artístico eficaz, en 1983 Roy Ascott denomina “arte telemático” a esta nueva manifestación.

Aparece el *neoexpresionismo* en esta década, una pintura figurativa y narrativa. Jóvenes artistas, europeos y americanos protestaron contra un amplio sector del arte abstracto. Muchos de ellos evitaron la representación realista, adoptaron pinceladas toscas y colores fuertes. Predominaron visiones subjetivas, equívocas e ininteligibles. Es también el apogeo del arte posmoderno. Surge el *simulacionismo* como derivación del *neoexpresionismo* en este mismo período. Se trata de una corriente del *arte postmoderno*, que se atiene a la subjetividad, destaca la imagen, se la descontextualiza, prima el objeto por sobre el concepto. Es así que, la imagen pierde su referencialidad y —hablando en lenguaje estructuralista— se reduce a mero *signo*.

Es el inicio de la era Reagan en los Estados Unidos (1981-1989), el presidente Ronald Reagan promete de reconducir al país hacia el rol de potencia mundial. En el umbral de 1980, un gran número de pintores extranjeros ubicaron su producción en importantes casas neoyorquinas. Con esta influencia no se estaba simplemente volviendo a las viejas raíces, sino que, el arte de los estadounidenses, comenzaba a recapturar significados que las vanguardias habían depuesto. Sin embargo, no se daba ninguna propuesta de impacto en el ámbito formal del arte.

Es el advenimiento de la consolidación y el predominio del arte con recursos tecnológicos e informáticos. Hay una retoma de técnicas y estilos, pero,

constitutivamente, en el ámbito formal no hay propuestas profundas en novedad. Además, impera el utilitarismo, el comercio del arte.

Las ideologías que sustentan este discurso son: El *pluralismo*, que indica la posibilidad de la coexistencia de diversas etapas del arte, o de orientaciones incluso paradójicas en la producción de un artista. Otra ideología es la de el “progreso” que instaure etapas que superan a otras, para Danto se diferencia una etapa “histórica” y otra “post-histórica”.

Explícitamente el discurso no toca puntos políticos, pero, implícitamente el enmarque discursivo se atiene a una orientación democrática que sin embargo se refiere a cierta posturas —Danto no usa el término “poder” — institucionalizadas (museos, galerías, coleccionistas, revistas de arte, etc.) del arte en cuanto la creencia de un futuro significativo y brillante. En el texto, Danto indica que nuestro *poder* de representación se ha expandido y es el reflejo de nuestra concepción del progreso artístico. Éste va más allá de la pintura.

El arte ha llegado a su fin porque el espíritu ha trascendido su plasmación en producción artística y se ha arrogado un talante totalmente intelectual como filosofía. Por otra parte, el arte seguirá existiendo en un sentido post-histórico, puesto que ya se cumplió el cometido de la historia. El mundo ya atravesó la “Edad del Arte”. Así todo, el impulso transhistórico hacia la autoconsciencia ya no se realiza en el arte.

#### 4. Jean Baudrillard y El complot del arte (1997)

En el presente discurso, quien habla —el crítico— es el filósofo y sociólogo francés Jean Baudrillard (1929-2007). Debe designarse así, pese a que él mismo negaba los dos roles.

El discurso analizado corresponde a los varios textos del libro intitulado “El complot del arte – Ilusión y desilusión estéticas”. La traducción (2006) pertenece a Irene Agoff y de ésta se tomarán las referencias. El título original en francés corresponde a “*Le complot de l'art. Illusion et désillusion esthétiques.*”

Los temas se encuentran dentro de la siguiente secuencia, y responden a los epígrafes: Ilusión, desilusiones estéticas. La ilusión cinematográfica perdida. El arte, ilusión exacerbada. La desencarnación de nuestro mundo. Imágenes en las que no hay nada que ver. El objeto, amo del juego. Warhol, introducción al fetichismo. Recobrar la ilusión radical. El complot del arte. Entrevistas con Geneviève Breerette. Catherine Francblin, Françoise Gaillard y Ruth Scheps a propósito de “El complot del arte”.

Se postula una disuasión, un “duelo de la imagen” y de lo imaginario. Se indica que el arte y la estética se hallan condenados a vivir más allá de sus propios fines. En cuanto a la pintura, se alega que ésta se ha retirado del futuro para orientarse hacia el pasado. Así, el arte actual se dedica a reapropiarse de todas las formas y obras. En la evolución tecnológica cinematográfica, con la alta definición hay una paulatina aproximación a la “perfección inútil de la imagen”. La reproducción más exacta de la realidad nos despoja de ella misma. Se manifiesta un reemplazo de lo real por su copia visual.

Los objetos del discurso se refieren a: el “*simulacro*” (El Complot del Arte. Ilusión y Desilusión Estéticas 19) que se enfrenta a sí mismo, se pasa a ser “*fetiché*”. (El Complot



del Arte. Ilusión y Desilusión Estéticas 34) Éste es el que carece de “*significación*”. (El Complot del Arte. Ilusión y Desilusión Estéticas 36) La “*simulación*”, (El Complot del Arte. Ilusión y Desilusión Estéticas 11) la más alta función del “*signo*” (El Complot del Arte. Ilusión y Desilusión Estéticas 16) es hacer desaparecer la realidad, al propio tiempo que se encubre este hecho. Los signos simulan ser cualquier cosa. Otro objeto es la “*reapropiación*”, (El Complot del Arte. Ilusión y Desilusión Estéticas 11) el arte actual se dedica a reapropiarse de las formas y obras del pasado. Un objeto prioritario en el discurso es la “*hiperrealidad*”, (El Complot del Arte. Ilusión y Desilusión Estéticas 50) se ha constituido algo “más real que lo real” que substituye a la realidad. Se señala la “*aniquilación del sujeto del arte*”, (El Complot del Arte. Ilusión y Desilusión Estéticas 77) ya no se hacen obras de arte sino, más bien “acontecimientos antropológicos”. También se mienta la aniquilación de la obra de arte por noción de “*mercado*”. (El Complot del Arte. Ilusión y Desilusión Estéticas 77)

Está presente el supuesto del referente eurocéntrico y logocéntrico. Se obvia el arte, o las manifestaciones similares a éste, que corresponden a otras culturas. Sólo una única vez se mienta a los japoneses: “Los japoneses presienten una deidad en cada objeto industrial.” (El Complot del Arte. Ilusión y Desilusión Estéticas 30) El texto se dirige a filósofos, profesores, artistas, estudiantes y al público en general.

Se reitera el concepto de *objeto*, también el de *fetiché*, que es un objeto que porta las características que le son atribuidas. El término “*idea*” es frecuente, pero aquí, es equiparable a “concepto” e, incluso a “*signo*”. Éste último término también aparece insistentemente. Términos que son de acuño exclusivo del autor, aparecen reiterativamente: el *simulacro*, desaparecer la realidad y encubrir tal hecho. La *simulación*, la cual pertenece a uno de los órdenes del simulacro, la *hiperrealidad*, esa instancia de “lo más real que lo real”. También se insiste en la *reapropiación*, el volver a tomar mano de manifestaciones anteriores.

Los conceptos encontrados *supra* dentro del argumento apoyan y posicionan este discurso. La presentación de ideas —la forma del discurso— corresponde al género de ensayo filosófico.

Impera el post-estructuralismo. *Dolly*, una oveja, es clonada por el investigador Ian Wilmut, a partir de una célula adulta, en el Instituto Roslin de Edimburgo. (1997). Cornelia Sollfrank, inicia un arte ciber-feminista con su obra *Female Extension* (1997) para la exposición de “net art” *Extensions*, organizada por la Galería de Arte Contemporáneo en el Museo de Arte de Hamburgo. La artista confeccionó más de doscientos alter-egos femeninos de siete países, además de elaborar un software productor de obras individuales destinadas a cada alter-ego. La artista australiana Eva Wohlgemuth, crea *BodyScan (IN/OUT)* en 1997. Escaneó su propio cuerpo con gran precisión y lo reprodujo de manera digital en tres dimensiones. A este cuerpo digital se le aplicó una amplia variedad de transformaciones y re-contextualizaciones, Un acto de pasar el propio cuerpo a la realidad virtual y el ciberespacio. Se produce el advenimiento de la masificación de aparatos informáticos digitales, telefonía inalámbrica y disposición de internet.

Francia, 1997, vísperas del cambio de milenio. El contexto político considera que 17 de mayo de 1995, después de catorce años al frente de la jefatura del Estado, François Mitterrand, transmitió sus poderes presidenciales a Jacques Chirac, destacado dirigente

del centro-derecha. Durante esta denominada V República, el poder presidencial se había acercado al paradigma monárquico, incluso en los periodos de convivencia institucional entre la mayoría presidencial y la gubernamental, cada cual con diferente alineación política. Se dispuso reducir el déficit público a costa de los servicios sociales, dando lugar a una tenaz reacción, que se hizo ostensible en el invierno de 1995, se dieron huelgas generales y manifestaciones populares. En 1997, cinco mujeres estaban al frente de varios ministerios y se incorporaron dos ministros pertenecientes al Partido Comunista Francés. Se daba así, una coexistencia, como la que tuvo lugar en el transcurso de la presidencia de Mitterrand.

El curador francés Nicolas Bourriaud enuncia la teoría del arte relacional a mediados de la década de 1990 y propone una completa renovación del aparataje cultural. La denominación se refiere a la producción de diversos artistas jóvenes dirigida a la focalización de sus obras en el ámbito de las relaciones humanas y el contexto social, predominando las interacciones con el público como participante y no como mero espectador.

La situación del arte en vísperas del cambio de milenio. Imperan los aparatos informáticos digitales, telefonía inalámbrica y disposición de internet. Predominan estos recursos en la producción artística de este momento. Además, se da primacía al paso del público, de su condición de espectador a la de participante.

Una base post-estructuralista que se focaliza en la noción del signo. La referencia a la primacía del consumo por sobre la producción, en el orden de imperio de la economía. La ilusión como componente del arte. “Pero el arte nunca fue, por supuesto, asunto de verdad, sino de ilusión.” (El Complot del Arte. Ilusión y Desilusión Estéticas 90) El arte no debe anular y substituir la realidad. El propio concepto de hiperrealidad sustenta su meta-discurso: una construcción “más real que lo real” que reemplaza la realidad.

Desde un agnosticismo, se sitúa fuera del sistema, busca la apoliticidad del arte. “El arte puede convertirse en una especie de testigo sociológico, o sociohistórico, o político.” (El Complot del Arte. Ilusión y Desilusión Estéticas 92) Lo político es un referente para realizar una analogía de la situación del arte. “En el terreno político, la opacidad de las masas neutraliza la dominación simbólica que se ejerce sobre ellas. Es posible que esta opacidad de las masas sea menor en el campo del arte y disminuya otro tanto su poder crítico.” (El Complot del Arte. Ilusión y Desilusión Estéticas 98) Denuncia una pretensión al “integrismo.” (El Complot del Arte. Ilusión y Desilusión Estéticas 99) El régimen democrático funciona cada vez menos. Funciona de manera estadística, la gente vota, etc. Pero la escena política es esquizofrénica. Las masas involucradas se mantienen totalmente ajenas a esa democracia del discurso. (El Complot del Arte. Ilusión y Desilusión Estéticas 99) Resistencia a “Más allá de la toma de partido, del juicio superficial, hay una resistencia de las masas a lo político como tal, de la misma manera que hay una resistencia al sistema de estetización, de culturización de las cosas.” (El Complot del Arte. Ilusión y Desilusión Estéticas 100)

Todas las cosas están condenadas a la apariencia visible, a la publicidad. Ésta se manifiesta en hacer-creer, hacer-ver, hacer-valer. El mundo moderno es eminentemente publicitario. El arte está atravesado por los signos vacíos de sí mismo, y está traspasado, también por los signos de su desaparición. Todo el arte moderno es abstracto en el sentido de que está filtrado de ideas, signos, conceptos, que predominan por sobre la

imaginación de formas y sustancias. Todo el arte moderno es conceptual, ya que se fetichiza el concepto en la obra. El concepto es estereotipo de un modelo mental del arte. En similar situación, en la mercancía se vuelve fetiche el estereotipo abstracto del valor, no el valor real. El destino del arte es, en efecto, superarse a sí mismo en algo distinto. Es así que el arte ha reemplazado a la vida al cobrar una forma de estética generalizada.

## 5. Conclusiones

Las conclusiones a las que hemos llegado, se refieren a los contenidos puntuales sobre aspectos del propio arte *per se*, y a las circunscritas de condiciones histórico-sociales. En esta línea de consideración del final del arte como discurso, hemos de extender la visión de la *condición discursiva* al propio arte. Tal situación, en la que, a su vez, están presentes discursos que tratan sobre un aspecto del arte, como —en este caso— es el de su final, constituye un discurso del discurso, esto es, un *metadiscurso*. En esta guisa, debido a que el arte mismo, siendo *focalización de un metadiscurso* y *sujeto discursivo* a la vez, hemos de concluir que *el propio arte resulta un tipo muy particular de metadiscurso* y he de equiparar esta noción a la de “un magno relato”. De lo dicho, he de concluir que, el final del arte se revela también como la pérdida de la fe en un gran relato.

De los análisis realizados resultan, en el trasfondo más general, algunas líneas directrices coincidentes. Es así que, está en juego, en el fondo, el propio concepto de arte. Si no se toman referentes, la propia definición de arte aún escapa de ser definida. Y tal demarcación adquiere un revestimiento de trato puramente occidental. La referencia de *historicidad lineal* a la que se sujeta tal concepción sigue la perspectiva de *progreso* y “*superación*” de etapas, pero que en las visiones de Danto y Baudrillard, se ven abocadas a *reapropiaciones*. Éstas indican que para el arte no tiene cabida el *esquema lineal* de progreso. Así como el arte escapa al esquema espacio-temporal.

Posiblemente el arte escapa al esquema de historicidad lineal, se desentiende de la posibilidad de continuidad. Diríamos que el error radica en confundir la situación cultural del arte con su situación de constitutividad ontológica y, además, con el referente de la propia concepción del arte en el ámbito epistemológico, es decir, como cuerpo de conocimiento.

Hemos de concluir que las visiones del final del arte, la de Hegel, la de Danto y la de Baudrillard, son todas discursivas. Hegel y Danto participan de un punto de vista ontológico interesante y llegan a un mismo punto por distintos caminos: el arte se vuelve filosofía. En Hegel, porque la filosofía supera al arte en la meta de realizar la autoconciencia, y en Danto, porque el exceso de conceptualización despoja de los atributos de la condición constitutiva que define al arte en ser lo que es. Si en los dos procesos, respecto de la misma intención y resultado, las estructuras (los significantes) del uno y del otro coinciden en esencia, pero las funciones (los significados) cambian, se trata de una *homología*<sup>5</sup>. No obstante, en el presente caso, las estructuras del uno y del otro difieren, las funciones (los significados) del uno y del otro son distintas, pero se

---

<sup>5</sup> Del griego: “homo(io)- ὁμός/ὁμοῖος gr. 'igual' + log(o)- λόγος gr. 'razón', 'relación' (sign. 1 'decir', 'razonar') + -o/-a esp.” (homólogo, ga)

mantiene el significado resultante; a esto lo hemos denominado como una «heterología<sup>6</sup> sinclinal<sup>7</sup> o convergente».

Baudrillard concibe que el arte debe superarse en algo distinto, pero no indica exactamente qué es ese “algo”. Así todo, la actual condición del arte deja abierta la tarea de ser definida.

## Bibliografía

- Aliano, Nicolás. «Los mundos de Howard Becker.» *Revista Argentina de Estudios de Juventud* 4 (2011). 1 de agosto de 2016.  
<[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/41395/Documento\\_completo.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/41395/Documento_completo.pdf?sequence=1)>.
- Baudrillard, Jean. «El Complot del Arte. Ilusión y Desilusión Estéticas.» 2006. 11 de julio de 2014. <<http://ebiblioteca.org/?/ver/58183>>.
- . «Illusion/désillusion esthétique.» 1997. 9 de julio de 2014.  
<<http://mapageweb.umontreal.ca/scarfond/t7/7-Baudrillard.pdf>>.
- Bosanquet, Bernard. *Historia de la estética*. Trad. José Rovira Armegol. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1961. Impreso.
- Danto, Arthur. «El Final del Arte.» 1995. *El Paseante*. 15 de julio de 2014.  
<<http://www.ub.edu/procol/sites/default/files/EL-FINAL-DEL-ARTE-Por-Arthur-Danto.pdf>>.

---

<sup>6</sup> Del griego: “he-tero- ἕτερος gr. 'distinto', 'otro' + log(o)- λόγος gr. 'razón', 'relación' (sign. 1 'decir', 'razonar') + -o/-a esp.” (heterólogo, ga)

<sup>7</sup> Del gr. [griego] συγκλίνειν synklínein 'inclinarse conjuntamente'. (sinclinal)

- El Juego de Filosofar*. 11 de diciembre de 2010. 1 de agosto de 2016.  
<<http://eljuegodefilosofar.blogspot.com/2010/12/christian-freiherr-von-wolff-1679-1754.html>>.
- Farré, Luis. *Estética*. Barcelona: Editorial Difusión, 1950. Impreso.
- Givone, Sergio. *Historia de la estética*. Trad. Mar García Lozano. 2a. Madrid: Tecnos, 2001. Impreso.
- Gombrich, E. H. *Arte e ilusión*. segunda. Londres: Phaidon, 2012. Impreso.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Grundlinien der Philosophie des Rechts [Lineamientos de la Filosofía del Derecho]*. Cosmopolitan University Network, 2010.  
<<http://www.cosmopolitanuniversity.ac/library/Hegel.Grundlinien.der.Philosophie.des.Rechts.pdf>>.
- . «Lecciones de Estética.» 1989. 13 de julio de 2014.  
<<http://www.ddooss.org/libros/HEGEL.pdf>>.
- . *Principios de la Filosofía del Derecho*. Trad. Juan Luis Vermal. 2ª. Barcelona: Edhasa, 1999.  
<<https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbmxc3RldGljYXBvbGl0aWNhMjAxNHxneDo0MjUwYjg2MzUwZGY2ZDk1>>.
- . *Vorlesungen über die Ästhetik [Lecciones acerca de la estética]*. Ed. Peter Kietzmann. 14 de septiembre de 2004. 1 de agosto de 2016. <<http://www.textlog.de/3422-4.html>>.
- . *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte [Lecciones acerca de la Filosofía de la Historia]*. s.f. 1 de agosto de 2016. <<http://gutenberg.spiegel.de/buch/-1657/1>>.
- «heterólogo, ga.» 2007-2014. *dicciomed.eusal.es*. Ed. Universidad de Salamanca. 1 de agosto de 2016. <<http://dicciomed.eusal.es/palabra/heterologo-ga>>.
- Hodge, Susie. *50 cosas que hay que saber sobre arte*. Barcelona: Planeta, 2012. Impreso.
- «homólogo, ga.» 2007-2014. *dicciomed.eusal.es*. Ed. Universidad de Salamanca. 1 de agosto de 2016. <<http://dicciomed.eusal.es/palabra/homologo-ga>>.
- Kropp, Gerhard. *Teoría del Conocimiento*. México: Unión Tipográfica Editorial Hispano-Americana, 1961. Impreso.
- Mukařovský, Jean. «Signo función y valor: estética y semiótica del arte.» s.f. 8 de septiembre de 2014. <<http://www.bdigital.unal.edu.co/1543/6/05CAPI04.pdf>>.
- Oliveras, Elena. *Estética: la cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel, 2006. Impreso.
- Runes, Dagobert D. *Diccionario de Filosofía*. 3a. México: Grijalbo, 1981. Impreso.
- «sinclinal.» 2014. *Diccionario de la lengua española. Edición del Tricentenario. 23.ª edición*. 1 de agosto de 2016. <<http://dle.rae.es/?id=Xwnkiwz>>.
- «Topología.» *Enciclopedia Espasa Calpe. Vol. LXII*. Madrid: Espasa Calpe, 1991. Impreso.
- Valverde, José María. *La mente de nuestro siglo*. Barcelona: Salvat, 1982. Impreso.