

Hegel y el *fin del arte*

Hegel and the end of art

Dr. Óscar CUBO UGARTE*

Contacto: oscarcug@hotmail.com

Recibido: 18/02/2010

Aceptado: 29/03/2010

Resumen: Uno de los puntos de mayor interés del pensamiento *estético* de Hegel procede de sus *Lecciones de estética*, y es aquel que afirma y tematiza el *fin del arte*. Para entender el sentido y el alcance de esta idea, presentamos en este trabajo el modo como Hegel trata el problema del arte dentro de su filosofía especulativa y en especial en sus *Lecciones de Estética*. Por medio de este proceso de contextualización rastreamos finalmente las distintas interpretaciones que se han producido en nuestros días acerca de la provocativa tesis del *fin del arte* y dejamos planteada también la cuestión del lugar que ocupa o puede ocupar el arte *después* del mencionado *fin del arte*.

Palabras clave: Arte- verdad- sensibilidad- idea- especulación.

Abstract: One of the most interesting matters of Hegel's aesthetic thought comes from his *Lessons on the Aesthetics*. This matter affirms and discusses the end of art. To understand the sense and the scope of this idea, we present in this work the way in which Hegel treats the problem of art inside his speculative philosophy and especially in his *Lessons on the Aesthetics*. Through this process of contextualization we search for the different interpretations that have taken place in our days about the provocative thesis of *the end of art* and we also suggest the question of the place that occupies, or that can occupy, the art *after* the mentioned *end of art*.

Key words: Art- Truth- Sensitivity- Idea- Speculation.

* Español. Doctor en Filosofía por la Facultad de Filosofía de la UNED en el marco del “doctorado europeo”. Perteneciente al Grupo de Investigación: “Ontología, Lenguaje y Hermenéutica” (ONLENHER) de la UNED.

En no pocos contextos filosóficos y artísticos del siglo XX se intentó asociar la estética de Hegel con la situación del arte del presente bajo el rótulo la “muerte del arte” o “fin del arte” que junto a la igualmente proclamada fin de la historia, fin de la religión y fin de la filosofía, constituían los grandes finales del último capítulo del “espíritu objetivo” y de los tres últimos capítulos del “espíritu absoluto” de la *Enciclopedia filosófica* de Hegel. Sin embargo, desde entonces sigue siendo objeto de numerosas polémicas y discusiones el sentido que debe darse a semejantes finales. En el caso del fin del arte, la tesis es aún más controvertida si cabe, porque Hegel nunca emplea el término de *final* para referirse al arte. Sin embargo, y a pesar de que Hegel sólo habló en sus famosas *Lecciones de Estética* del carácter pretérito del arte, el eslogan acerca de la muerte del arte y del fin del arte son los que más efectos han tenido dentro de la historia efectiva de la recepción de la *estética* de Hegel. Se ha dicho en numerosas ocasiones que la tesis acerca del fin del arte es una invención que procede más de los propios alumnos que asistían a los cursos de Hegel que del propio Hegel y esto puede ser cierto, pero ello no le resta a nuestro entender ningún interés a la mencionada tesis sobre la muerte del arte, sobre todo, por lo que respecta a su enorme actualidad.

Como señala M. Heidegger en su “Epílogo” al *Origen de la obra de arte*, nosotros también pensamos que la tesis acerca del *fin del arte* no se puede rebatir “arguyendo que desde la última vez que se pronunciaron las “Lecciones sobre estética” de Hegel en la universidad de Berlín, concretamente en el invierno de 1828/29, hemos asistido al nacimiento de muchas y muy novedosas obras de arte y orientaciones artísticas”¹. Muy al contrario, pensamos que la aparición de todas estas artes constituye un rico material para repensar la sentencia hegeliana acerca del fin del arte. De hecho, uno de los objetivos fundamentales de nuestro trabajo es mostrar cómo lo dicho en las *Lecciones de Estética* de Hegel se ha visto en buena medida confirmado a lo largo del siglo XX no sólo por la filosofía o crítica del arte en general, sino también por buena parte del arte contemporáneo.

Pero para analizar esta cuestión críticamente hay que detenerse previamente a analizar el lugar sistemático que ocupa arte y la estética dentro de la filosofía especulativa de Hegel y presentar la especial problemática de la tesis acerca del fin del arte por lo que respecta a las famosas *Lecciones de Estética* de Hegel. Adelantamos ya que el problema hermenéutico que traen consigo estas *Lecciones* es doble, por un lado, porque el texto fijado históricamente como el gran texto de Hegel dedicado a la *Estética* es un compendio de apuntes de clase recopilados por uno de los alumnos más destacados de Hegel: H. G. Hotho, y fue editado póstumamente, tras la muerte de Hegel, sin que fuera revisado ni corregido por el propio Hegel, y por otro, porque es necesaria una determinada interpretación de la filosofía hegeliana en su totalidad para dar cuenta del sentido especulativo que la tesis sobre el fin del arte pueda tener dentro de las mencionadas *Lecciones de Estética*. A este respecto al final del nuestro trabajo defenderemos no sólo que las

¹ HEIDEGGER, Martin ; “El origen de la obra de arte” en *Caminos del bosque*, Ed. Alianza, Madrid, 1996, p. 69.

nuevas corrientes artística ofrecen un importante contenido a la tesis hegeliana acerca del fin del arte, sino también que es consustancial a la filosofía especulativa de Hegel pensar el fin del arte en términos positivos e incluso esencialmente creativos.

1.- La estética dentro de la filosofía especulativa de Hegel.

Hegel no siempre mantuvo la misma posición por lo que respecta a la estética y al arte. De hecho, hasta la última obra que publicó en vida, su *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas* y es más, hasta su segunda edición, Hegel nunca otorga al arte un lugar propio y autónomo dentro del sistema de su filosofía. En el resto de su producción, el arte aparece a veces como un subproducto de la religión, véase por ejemplo en la *Fenomenología del Espíritu*, o peor aún, como un *velo*, que no hace más que ocultar la idea bajo el manto de lo sensible, véase por ejemplo sus *Lecciones de Jena* de 1805-1806 (*Realphilosophie*). En efecto, en el semestre de invierno de 1805-1806, cuando ya había comenzado a redactar la *Fenomenología del Espíritu*, dicta un curso sobre *Filosofía real* en la Universidad de Jena. Allí Hegel enmarca el problema del arte dentro de la filosofía del espíritu (por contraposición a la filosofía de la naturaleza), que está dividida en tres momentos: el concepto del espíritu, el espíritu real y la constitución (del Estado). Es en esta tercera parte, donde Hegel integra no sólo el arte, sino también la religión y la ciencia o filosofía. La valoración del arte en este contexto no es demasiado positiva, el arte por su inmediatez es una expresión inadecuada para la captación y realización del espíritu por lo que “en vez de explicar la verdad, es el velo que la cubre”².

Por lo que respecta a la *Fenomenología del espíritu* (1807), escrita entre mayo de 1805 y enero de 1807) el arte aparece como asociado a una determinada figura religiosa, a saber, la religión del arte. La religión del arte está precedida en esta obra por la religión natural y desemboca en la religión revelada. La religión natural se articula en tres momentos: la religión de Persia, la de la India y finalmente la de Egipto, donde el artesano lleva a cabo un trabajo más bien instintivo, no libre, de líneas rectas (obeliscos y pirámides), sin curva, sin alma, que sólo alberga muertos, haciendo nacer la arquitectura.

Con la religión del arte entramos, por el contrario, en Grecia, donde el artesano toma conciencia de su creatividad y se convierte en artista. Es el modo clásico de establecimiento del hombre en el mundo, donde se pueden establecer a su vez distintos momentos. El primer momento lo representa la obra de arte abstracta, lo divino se muestra por vez primera en forma humana, pero con una serenidad marmórea, idealizado, donde falta la realidad de la carne y la sangre. El siguiente paso es la obra de arte viviente que representa al hombre real o bien en su momento de danzante báquico o en la apolínea belleza de los atletas. Pero a los báquicos le falta claridad y a la corporeidad atlética interioridad. Estos dos requisitos los cumple el lenguaje y las artes que lo utilizan. En ese ámbito tenemos entonces, dice Hegel, la

² HEGEL, W. G. F. *Filosofía real*. México, trad. J. M^a Ripalda. F.C.E, México, 1984, p. 227.

epopeya homérica, que sin embargo no clarifica la relación entre lo divino y lo humano, es decir, quién determina la acción, si los hombres, los dioses o el destino. Después, la tragedia, donde el hombre deviene actor pero es un personaje ficticio que lleva máscara de la que se tiene que despojar, y por último, está la comedia donde se da la total humanización del arte, dando paso a la religión revelada. El resultado de la religión del arte es, pues, ambivalente. Todo se disuelve ante la burla y la fuerza destructora de la subjetividad humana. Pero esa conciencia feliz, cierta de sí, es en realidad su contrario, a saber, una conciencia desgraciada al descubrir su propia inconsistencia y la necesidad por tanto de trascenderse. O sea, a través de la religión del arte “el espíritu ha pasado de la forma de sustancia a la de sujeto”³, por lo que ahora el sujeto tendrá que recuperar esa sustancia proyectándola en algo distinto de él mismo, que recibe el nombre de Dios, y que da paso a la religión revelada.

Con este breve recorrido por las *Lecciones de Jena* de 1805-6 y la *Fenomenología del Espíritu* lo que queremos mostrar es que sólo a partir de la redacción de la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* da Hegel al arte un lugar autónomo e independiente de la religión, sin rebajar en ningún momento su estatuto ontológico. El arte deja de ser un «velo que encubre la verdad», y pasa a ocupar un lugar preeminente junto con la religión y la filosofía dentro de lo que Hegel denomina el “espíritu absoluto”. Sin embargo, la independencia del arte respecto de la religión todavía no es patente en el caso de la primera edición de la *Enciclopedia* en 1817, destinada a sus clases en la universidad de Heidelberg. En esta primera edición de la *Enciclopedia* de Heidelberg el “espíritu absoluto” se divide en los siguientes puntos: A) La religión del arte (§§ 456-464), B) La religión revelada (§ 465-471) y C) La filosofía (§§ 472-477). En esta primera edición de la *Enciclopedia* el arte permanece todavía dentro de una de las figuras religiosas (la religión del arte), tal y como sucedía con la *Fenomenología del espíritu*. Sin embargo, en las posteriores ediciones de la *Enciclopedia* en 1827, donde se duplica el volumen de la primera, y en 1830, el arte constituye un momento propio dentro del “espíritu absoluto”, que pasa a dividirse en: A) El arte, B) La religión y C) La filosofía. A partir de este momento el arte pasa a constituir el primer momento del “espíritu absoluto”.

2.- Génesis y contenido de las *Lecciones de Estética*

El contenido de las *Lecciones de Estética* de Hegel se gesta durante el periodo de redacción de la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, es decir, desde 1817 hasta 1830. Se trata de un texto que no es redactado ni publicado por el propio Hegel, sino por su discípulo H. G. Hotho. El primer curso que él había impartido sobre ese tema fue el de Heidelberg de 1818, sobre la base de un cuaderno. En Berlín redactó un nuevo cuaderno (ambos ya perdidos), que fue enriqueciendo en los cursos de 1820-1, 1823, 1826 y 1828. De estos cursos, excepto del de Heidelberg, se conservan apuntes de los estudiantes (*Nachschriften*). Hotho asistió a los cursos de 1823 y de 1826, que él considera como los mejores, y a partir de 1829 enseñará

³ HEGEL, W. G. F. *Fenomenología del Espíritu*, traducción de W. Roces, Ed. F.C.E., México, 1993, p. 433.

estética e historia del arte en la misma Universidad de Berlín. En la redacción de las *Lecciones* K. G. Hotho tuvo delante los dos cuadernos de Hegel, pero dio la prioridad al de Berlín. Para completar sus insuficiencias utilizó los propios apuntes de los dos cursos visitados por él y otros ocho más. El resultado (los tres tomos publicados en 1835, 1837 y 1838) fue muy alabado por los discípulos de Hegel, pero filológicamente se estima hoy que el procedimiento de recopilación fue incorrecto pues, sin indicación ninguna, Hotho mezcla textos de Hegel con los apuntes de sus discípulos y además de distintas épocas de tal modo que es algo hoy en día muy discutido “si Hegel realmente dijo de ese modo lo que se encuentra en el texto (o incluso, si lo hubiera podido decir) o si simplemente es atribuido falsamente por la recopilación de Hotho”⁴

Pero el problema no es sólo filológico, sino también filosófico, ya que el contenido de estas *Lecciones de Estética* no siempre encaja del todo bien con el resto de la producción de Hegel, de modo que estas *Lecciones* encierran un buen número de problemas hermenéuticos por lo que respecta a las tesis fundamentales del pensamiento hegeliano. En cualquier caso, en las *Lecciones de estética* se encuentra ampliamente desarrollado lo escuetamente presentado en los párrafos §§ 556-563 de la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Su estructura es la siguiente: en primer lugar, hay una “introducción”, donde se hace una presentación de aquello que tiene que abordar una estética filosófica; en segundo lugar, se presentan las épocas fundamentales del arte, que tienen lugar bajo las formas artísticas simbólica, clásica y romántica; y en tercer lugar, se muestra cómo los distintos géneros artísticos (arquitectura, escultura, pintura, música y poesía) se ajustan al mencionado esquema histórico del arte.

La tesis fundamental de las *Lecciones de estética* es que se da un cruce entre lo empírico e histórico de las artes y la idea, que necesita para llegar a saber de sí, desplegarse y manifestarse a lo largo del tiempo con el fin de realizar y conocerse en el elemento que le es propio. El arte es el primer elemento en el que se despliega el concepto y el espíritu absoluto. El arte presenta inmediatamente lo absoluto en el elemento de la intuición. Ciertamente, el arte no presenta la idea en el elemento reflexivo del concepto (esa es la labor de la filosofía, y sobre todo de la *Lógica*), pero es la presentación sensible del absoluto y por consiguiente es la puesta en obra y realización de la verdad en la forma de la exterioridad que constituye la intuición. “El fin del arte es la exposición sensible de lo absoluto”⁵ y su contenido es la idea.

Esta exposición tiene, según Hegel, dos coordenadas fundamentales: una perspectiva histórica y una perspectiva sistemática. Por lo que respecta a la primera de estas perspectivas, en las *Lecciones de estética* se realiza un *despliegue histórico* del arte, a través de sus tres formas fundamentales: la simbólica, la clásica y la romántica. A lo largo de todas estas consideraciones sobre el arte se hace patente que el arte siempre tiene una concreción histórica, ya que toda obra de arte pertenece a su tiempo, a su pueblo, a su entorno, por lo que depende siempre de ciertas ideas o preconcepciones particulares. Por lo que respecta a la segunda

⁴ MAJETSCHAK, Stefan; *Ästhetik zur Einführung*, Ed. Junius, Dresden, 2007, p. 67.

⁵ HEGEL W. G. F.; *Lecciones de estética*, traducción de A. Brotóns, Ed. Akal, Madrid, 1989, p. 53.

de estas perspectivas, las *Lecciones de estética* proponen una *sistematización* de las diferentes artes particulares: arquitectura, escultura, pintura, música y poesía. El primer vector constituye una *sistematización de la historia del arte*, mientras que el segundo ofrece una *historización* del sistema de las artes⁶. Ahora bien, ambos factores tienen que considerarse siempre en una íntima e interna conexión, por lo que se debe conjugar en cada caso el plano diacrónico y el plano sincrónico de ambos vectores.

En relación con la *sistematización de la historia del arte*, ésta se desarrolla a lo largo de tres momentos mencionados del simbolismo, el clasicismo y el romanticismo. Por lo que respecta al *sistema de las artes* todas las artes se desarrollarían a partir de la arquitectura, que es el arte de la exterioridad y, por consiguiente, el de mayor alejamiento de la idea, dando paso a la escultura, a la pintura, a la música y a la poesía. En su íntimo entrelazamiento al simbolismo le corresponde como arte propio la arquitectura, al clasicismo la escultura, y a las artes románticas la pintura, la música y la poesía. Más esto no quiere decir que cada una de estas artes corresponda únicamente a cada uno de estos periodos, ya que en cada uno de ellos se conjugan todas ellas, aunque eso sí, en cada momento histórico tiene el protagonismo y la preeminencia sólo una de ellas.

Pues bien, la *sistematización* de la historia del arte que se ofrece en las *Lecciones de Estética* es la siguiente: el primer momento del despliegue *histórico* del arte lo constituye el arte simbólico, que correspondería al arte oriental preclásico, y que corresponde, dice Hegel, al momento “preartístico” del arte en general. Para entender este primer momento *histórico* del arte es de gran utilidad hacer una breve alusión a la visión religiosa que está a la base de esta primera forma artística para lo que lo sagrado está siempre por encima de toda singularidad. ¿Qué significa esto para el arte?, pues que el arte al principio aparece como una sustancia sin sujeto y por tanto, como un contenido que no exige para la presencia de ningún artista, ni de ninguna personalidad genial que lo produzca, porque está más allá de la subjetividad. Este es el motivo, dice Hegel, de que el arte nazca bajo una de las figuras artísticas y religiosas menos determinadas de todas, a saber, el arte y la religión persas: figura de la carencia de figura.

Este momento “preartístico” del arte se caracteriza para Hegel por el desajuste entre forma y contenido, entre apariencia finita y sentido infinito. Este contenido sagrado, al que Hegel llama también idea, se mantiene durante todo este periodo esencialmente indeterminado, que se caracteriza por no encontrar una forma sensible adecuada a la idea. En el arte simbólico se da, pues, una gran *extrañeza* entre la idea sagrada y los fenómenos en los que esta se revela. La idea en este periodo está cargada todavía de mucha *materialidad*, y por eso, el arte oriental intenta expresar la grandiosidad de la idea por medio de la inmensidad y la magnificencia de sus edificios y de sus dioses. La idea y los fenómenos mantienen, por tanto, durante todo este periodo una relación puramente negativa, por lo que

⁶ JARQUE, Vicente; “G. W. F. Hegel” en *Historia de las teorías estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, VOL. 1, Ed. La Balsa de la Medusa, Madrid, 2004, p. 229.

la idea prosigue *sublime* por toda una gama de figuras sensibles, que les son esencialmente inadecuadas.

En este sentido, el arte que corresponde a la forma artística *simbólica* es la arquitectura, puesto que la arquitectura es la forma artística que más próxima se mantiene a la materialidad natural inmediata, aunque en ella la naturaleza se halle ya arrancada de la finitud y de la deformidad del azar. Así, con la arquitectura se allana el lugar para el Dios y se da una forma a su entorno. Con la arquitectura se levanta un recinto para la reunión de los fieles, que los protege contra la amenaza de la tempestad, contra la lluvia, la intemperie y los animales salvajes. Además, en la arquitectura coinciden, por de pronto, todas las artes, ya que ni la escultura, ni la pintura, ni la música tendrían sentido alguno fuera del ámbito creado y definido arquitectónicamente. Sólo a partir del romanticismo, y más exactamente, a partir del siglo XV europeo empezarán a manifestarse los primeros síntomas de separación entre todas estas artes. “Y se habrá de esperar hasta el siglo XIX para que la unión de todas ellas estalle completamente, y se empiece a crear las llamadas escuelas técnicas. A partir de este momento la arquitectura no sólo será un arte, sino que pasará a ser, sobre todo, una profesión técnica”⁷, de la que resultan las modernas infraestructuras del presente.

En cualquier caso, el simbolismo da paso *históricamente* a lo que Hegel considera el arte por antonomasia, esto es, el arte clásico (que es el segundo gran periodo del despliegue histórico del arte), y que corresponde propiamente al arte griego. El arte clásico es calificado por Hegel como *el centro* mismo del arte, puesto que en él “se da la más perfecta unidad de forma y contenido”⁸. En el arte griego se da la más perfecta *compenetración* entre espíritu y manifestación sensible, entre claridad intelectual y dominio técnico de los materiales. Sólo al arte griego le corresponde propiamente el calificativo de *bello*, puesto que sólo la forma clásica nos ofrece la intuición genuina de la *belleza*. Estas reflexiones de Hegel en torno a la belleza y al arte griego tienen su antecedente en Winckelmann, que con sus obras *Ideas sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y en la escultura* (1755), *Observaciones sobre la arquitectura de los antiguos* (1762) e *Historia del arte antiguo* (1764) introdujo en Alemania una enorme admiración por el arte clásico griego tanto por lo que respecta a su sencillez, como por lo que respecta a su serena grandeza.

Si la belleza es algo que corresponde por excelencia a la producción artística del mundo griego, surge entonces la cuestión de si la belleza es un elemento decisivo o no a lo largo de todo el despliegue histórico del arte. En este sentido, Hegel parece insinuar que la belleza no es un ingrediente necesario de toda producción artística, ni un elemento permanente a lo largo de todo el despliegue histórico del arte. En efecto, la belleza no parece ser un atributo necesario de todos los productos del arte, independientemente de todos sus condicionamientos espacios-temporales, ya que tiene una incardinación claramente *histórica*. La belleza, pues, se da en un

⁷ AZÚA, Félix; *Diccionario de las artes*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2003, p. 54-55.

⁸ JARQUE, Vicente; “G. W. F. Hegel” en *Historia de las teorías estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, VOL. 1, Ed. La balsa de la Medusa, Madrid, 2004, p. 230.

cierto momento histórico, en Grecia, pero no necesariamente antes o después, de tal modo que los productos artísticos de otras culturas en otros momentos del tiempo no tienen por qué estar encaminados hacia la producción de la misma. Sin embargo, esta búsqueda de la belleza es esencial en el mundo griego, y alcanza su forma paradigmática en la escultura, donde los dioses adoptan una *figura humana*.

Con esta *antropomorfización* de los dioses se consigue dar una perfecta encarnación singularizada a la Idea espiritual. Sin embargo, aunque entre los propios griegos, la *humanización* de los dioses fue considerada como una degradación de lo espiritual (está el caso paradigmático de Jenófanes), sin embargo, para Hegel, ello constituye el modo más alto como puede aparecer *sensiblemente* la Idea espiritual. Por este motivo, la escultura es el arte por antonomasia del mundo griego, que se encuentra entre el simbolismo oriental y el romanticismo moderno. Además, y dentro del propio *sistema de las artes* la escultura presupone a la arquitectura y de algún modo es *anterior* a la pintura. De ello nos ofrece una divertida observación Félix de Azúa en su *Diccionario de las Artes*: la escultura sería un arte anterior y más simple que el de la pintura, “porque la escultura de una silla es una silla en la que todo el mundo tiende a sentarse, hasta que el guardián del museo nos advierte que estamos sentados sobre una obra de arte; mientras que la pintura de una silla es, en tanto que “cosa”, una “superficie”, en la que nadie en su sano juicio pretendería sentarse. En efecto, la “inmediatez” de la escultura hace que, por ejemplo, la escultura de un pato engañe incluso a los patos, según dicen los cazadores de patos, siendo este rasgo de inmediatez lo que permite comprender a todo el mundo lo esculpido; cosa, que, sin embargo, no sucede con lo pintado, ya que en este caso se requiere un cierto grado de educación visual, para aceptar la bidimensionalidad de la “trampa” óptica de la pintura”⁹.

En cualquier caso, y aparte de lo elogios de Hegel hace del arte griego, y en particular hacia la escultura clásica de Fidias, el propio Hegel mantiene una actitud ambigua y ambivalente hacia el mundo griego. Ciertamente, el arte griego representaría el arte por antonomasia, ya que en él se da el mencionado equilibrio entre el contenido espiritual y la forma sensible, por lo que nada hay ni podrá haber nunca que sea más bello que la representación clásica de los dioses griegos. Pero, precisamente, por esto, Hegel también considera que el mundo griego y su arte están esencialmente condenados a muerte, ya que su belleza muestra un mero *equilibrio*, una mera *conciliación* superficial entre el contenido espiritual y la forma sensible y no saca a la luz toda la profundidad del espíritu, puesto que el espíritu no se realiza en una *alianza* con lo natural, sino que sólo se realiza mediante *la guerra* y mediante la *rendición* de la naturaleza a su poder. El espíritu, por tanto, no desea la *paz* con la naturaleza, ni un *equilibrio* con ella y este será el motivo, para Hegel, de que el arte clásico haya de morir y haya de dar paso a la forma artística *romántica*.

La precaria unidad y armonía entre ambos factores es lo que provoca el declive del mundo griego, que dará paso al mundo romántico. Esto tiene un significado muy especial para entender el alcance de la tesis hegeliana acerca del fin del arte, ya

⁹ AZÚA, Félix; *Diccionario de las artes*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2003, p. 141.

que supone la disolución de lo que Hegel denomina el ideal de belleza. Es decir, la propia disolución de la forma artística clásica y de lo bello en cuanto tal supone la aparición del mundo romántico que en sí mismo nace del declive y de la disolución del ideal de belleza, que constituye al arte en el sentido más propio de la palabra. Ciertamente, la tesis acerca del fin del arte sólo obtiene todo su sentido en el desarrollo del arte romántico, pero tiene ya una fuerte significación bajo el ocaso del arte griego. Esta disolución del ideal de belleza será llevada hasta su extremo tras la aparición de la forma artística romántica, que lleva al arte a su final dentro del espacio abierto por el arte mismo.

El romanticismo nace, pues, de las cenizas de la antigüedad clásica griega y constituye el tercer momento del despliegue histórico del arte. Lo más característico del romanticismo es que en él se introduce de nuevo una *separación* entre forma y contenido, aunque de un modo opuesto a como ocurría en el *simbolismo*, porque allí primaba el contenido sagrado sobre la forma *subjetiva* e individual. Este era el motivo de que bajo la forma artística del simbolismo no se pudiera hablar propiamente de *artistas* ya que las obras del arte simbólico no exigen para nada la presencia de un artista, ni de ninguna personalidad genial y original, que justifique las peculiaridades de dichas obras, ya que la aparición del artista y sobre todo la aparición del artista genial es precisamente un producto tardío del propio romanticismo.

En este sentido, y a diferencia de lo que ocurre con el *simbolismo*, en el romanticismo el desequilibrio entre forma y contenido proviene de “una imposición caprichosa de formas subjetivas sobre una materia dócil y a la mano del artista”¹⁰; de este modo, la forma artística *romántica* supera la perfecta unión entre forma y contenido, figura y significado, que se daba en el mundo griego, y se instala asimismo en la diferencia y en la oposición de ambos aspectos. Ahora bien, la forma artística *romántica* supera esta perfecta *coincidencia* del mundo clásico, porque es la forma artística, que corresponde históricamente al *cristianismo*. La explicación que da Hegel de ello es que por medio del cristianismo el romanticismo adquiere un contenido espiritual, que rebasa la forma artística clásica y el modo de expresión de ésta.

En efecto, la figura del Cristo histórico, no sólo ofrece como las antiguas esculturas griegas una figura de contemplación estética, sino un fenómeno de nacimiento, muerte y resurrección a través de lo *sensible* mismo. De ahí la famosa frase de Cristo «*si yo no me voy, no recibiréis el espíritu*». Este mensaje lo que significa en el lenguaje hegeliano es que sólo el Espíritu puede hacerse cargo de la negación de la muerte. En la incapacidad de los héroes y semidioses griegos para *morir de verdad* (como hará Cristo) está ya contenido el germen de su ocaso y también el de la belleza del mundo griego; por el contrario, sólo el Dios cristiano está a la altura de la muerte. La potencia oculta del romanticismo es este *ser para la muerte* del cristianismo. El romanticismo lleva a cabo de algún modo esta idea al arte. La tarea del romanticismo es, pues, para Hegel, la de expresar por medio del arte el

¹⁰ Cfr. DUQUE, Félix; *Historia de la Filosofía Moderna. La Era de la Crítica*, Ed. Akal, Madrid, 1998, p. 872.

sacrificio de todo lo sensible y natural. Por eso, para los románticos el arte será tanto más arte, cuanto más atienda al desequilibrio entre lo espiritual y lo supuestamente natural; lo cual explica perfectamente el que las artes románticas por excelencia sean la pintura, la música y la poesía, ya que en todas ellas se va produciendo una mayor *desmaterialización* de su soporte físico-sensible, hasta llegar a la poesía, que es para los románticos la más alta de las artes, según el espíritu.

Empecemos por la pintura; la pintura supone una importante *desmaterialización* si se la compara con la arquitectura y la escultura. Estas dos últimas artes pueden mostrar colores y funcionar como soporte originario de la pintura, pero se diferencian de la pintura en que no quieren ni pretender mostrar el hacerse visible (*das Sichtbarmachen*) de lo visible en cuanto tal. En efecto, hasta aproximadamente el siglo XV “la pintura se realizaba mayoritariamente o bien sobre los muros del templo, si era de gran formato e importancia, o bien sobre las páginas de un libro si se trataba de una estampa, de manera que la pintura estaba al servicio de la arquitectura o de las letras”¹¹. Sin embargo, es a partir de ese momento cuando la pintura empieza a convertirse en un arte autónomo, que poco a poco va desmaterializando su soporte físico de inscripción. “Es curioso, que entre el muro de piedra pintado al fresco y la tela sobre caballete, haya un largo periodo de tiempo en el que la pintura se sostiene en forma de retablo, como si al arrancarse del templo y de la construcción se hubiera llevado, como memoria una reproducción del templo en miniatura. Pero pronto de sacudirá este resto de arquitectura de los hombros y se instalará sobre un caballete”¹², hasta llegar a nuestros días donde se ha sustituido al caballete por pantallas de plasma y soportes digitales.

Por lo que la música hay que decir que la mencionada *desmaterialización* del arte se acentúa aún más; con ella por primera vez el espacio cede su supremacía al tiempo, y el ojo al oído. No es, pues, casual que la música junto con la poesía, sean el arte romántico por excelencia. De todos modos, la música y la poesía siempre se han encontrado muy próximas la una a la otra y durante siglos han convivido sin separarse la una de la otra. La separación de la música y la poesía surge con la invención de la escritura musical, que separa para siempre a la escritura musical de la otra escritura, la alfabética. Además la música se ha ido instalando a lo largo del tiempo en nuevos soportes como el *disco*, el *CD*, etc., liberándola de sus coordenadas espacio-temporales, y de sus condiciones *materiales* de existencia, esto es, de la presencia realmente efectiva de músicos y de instrumentos en un lugar y momentos determinados gracias a la reproducción sonora.

Por último, y respecto a la poesía, decir, que la poesía desligada de la música es algo desconocido para el mundo clásico, aunque la *rima* poética recuerde a su manera este origen esencialmente musical de la poesía. La poesía es elevada a *arte supremo* por el romanticismo y llega a ser considerada por Hegel como la *verdad* del arte. Ahora bien, con la poesía y con el romanticismo el arte parece apuntar a un más allá de sí mismo, a un más allá que es la propia filosofía. La propia poesía es

¹¹ AZÚA, Félix; *Diccionario de las artes*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2003, p. 120.

¹² *Ibidem*. p. 121.

vista por Hegel como uno de los medios más adecuados para transitar “a la prosa del pensar”¹³. Si en la música el sonido es todavía un signo sin significado para sí, en la poesía el sonido llega a la palabra, es decir, a un sonido articulado lingüísticamente, cuyo sentido último descansa en designar representaciones y pensamientos.

Pues bien, la tesis acerca del *fin del arte o de la muerte del arte* debe entenderse a partir del contexto romántico con el que Hegel termina la sistematización de la historia del arte en sus *Lecciones de Estética*. Es en este contexto, cuando Hegel habló en sus clases de Berlín sobre el carácter pretérito del arte en relación a un presente que en buena medida todavía sigue siendo el nuestro. Como mostraremos a continuación, cuando Hegel habló del arte como algo del pasado, no se refería en ningún caso a que el arte tuviera que acabar con sus *Lecciones de Estética*, y no pudieran surgir ya más nuevas obras de arte y novedosas orientaciones artísticas. Desde nuestro punto de vista, Hegel nunca pretendió defender semejante idea, porque su propia filosofía especulativa permite entender la mencionada tesis acerca del fin del arte en términos muy positivos.

3.- La tesis acerca del *fin del arte*

Como acabamos de señalar, el contexto en el que emerge la problemática del fin del arte es un contexto romántico, es decir, un contexto en el que el arte ha comenzado a ir más allá de sí mismo «*pero dentro de su propio ámbito y en la forma del arte mismo*»¹⁴. Una de las lecturas más fructíferas acerca del fin de arte la encontramos en nuestros días en A. Danto. Su interpretación de la sentencia hegeliana acerca del fin del arte o de la muerte del arte pretende ser sobre todo una fórmula para describir lo que de hecho ha sucedido y está sucediendo empíricamente en el arte contemporáneo. Salvando sus diferencias, también T. Adorno interpreta la mencionada sentencia del fin del arte como el resultado de un proceso de *desartistización (Entkünstung)* del arte que hace casi imposible seguir hablando de *obras del arte*, que se han hecho imposibles debido al carácter reflexivo del arte contemporáneo, y debido al imparable desarrollo de la industria cultural.

El propio Adorno considera este proceso de *desartistización* del arte como una “tendencia de desarrollo del arte mismo”¹⁵ y como uno de los efectos más sobresalientes de «*la era de la reproducibilidad técnica*». En este diagnóstico coincide también A. Danto, quien insiste mucho en sus trabajos sobre la actual imposibilidad de enjuiciar los nuevos productos del arte desde la perspectiva de las obras de arte bello, sin negarle, empero, una significación positiva al modo cómo el arte ha comenzado a negarse reflexivamente a sí mismo. Lo positivo de todo ello reside en que el arte llega por medios artísticos a problematizarse a sí mismo, ofreciendo al espectador una ocasión excepcional para reflexionar. De este

¹³ HEGEL, W. G. F.; *Lecciones de estética*, traducción de A. Brotóns, Ed. Akal, Madrid, 1989, p. 66.

¹⁴ *Ibidem.* p. 60.

¹⁵ ADORNO, Theodor; *Teoría estética*, Ed. Akal, Madrid, 2004, p. 111.

modo, el arte al haber llegado a plantear y a tematizar su propia naturaleza habría cumplido su tarea y su destino, y se habría convertido *estéticamente* en filosofía. Lo que bajo su interpretación permanece, empero, sin decidir es si tras el *fin del arte* éste habría pasado a ser más bien asunto de filósofos que de artistas. En cualquier caso, en la medida en que al arte le está asignada todavía esa tarea, lo que tendría que seguir poniendo en discusión es su propio estatuto y condición, puesto que tras el *fin del arte* lo que resta al arte no es crear de nuevo *obras de arte*, sino seguir tematizando por medios artísticos qué sea propiamente el arte.

Bajo este modo de interpretar el arte contemporáneo, el fin del arte se puede constatar empíricamente, tal y como lo hacen Adorno y Danto atendiendo a las nuevas corrientes artísticas de finales del siglo XX y principios del siglo XXI, que más que rebatir la tesis hegeliana de la muerte del arte, parecen confirmarla y llevarla a importantes reflexiones sobre el arte y la estética. Pero también cabe entender la tesis hegeliana acerca del fin del arte desde un punto de vista especulativo, es decir, no sólo como un fenómeno empíricamente constatable, sino también como un fenómeno cuya positividad está ya anunciada dentro de la propia filosofía hegeliana. El anuncio de esta positividad se puede entrever en el análisis que realiza Hegel del arte romántico, ya que la muerte del arte acontece con la propia irrupción de la forma artística romántica. Con el arte romántico comienza el arte a trascenderse más allá de sí mismo, y el resultado de esta trascendencia lo constituye el arte contemporáneo, donde el arte ha llegado a cuestionar artísticamente sus propias fronteras y se ha diseminado en una inagotable proliferación de nuevos ámbitos, que no podían ser lógicamente anticipados por el propio Hegel, quien por su parte nunca consideró haber establecido de una manera definitoria la forma y contenido de todo arte, porque esto atentaría contra su propio modo de pensar especulativo.

También en relación con la tesis acerca del fin del arte conviene deconstruir lo que algunos autores han denominado “la ilusión de la unidad acabada (*die illusion der Geschlossenheit*)”¹⁶ en el sistema hegeliano. No hay para Hegel un final que sea absolutamente definitivo, porque no hay un final que no lleve consigo la semilla de un nuevo comienzo. Por tanto, la tesis del fin del arte no tiene que ser entendida necesariamente, como la tesis de que tras el romanticismo no es posible ningún desarrollo cualitativamente nuevo del arte, ni como una tesis necesariamente decadentista del arte moderno, porque el arte sólo ha alcanzado en cada caso un final relativo más no absoluto. Con arreglo a ello, nosotros defendemos que la tesis acerca del fin del arte implica simplemente una des-absolutización de dicha tesis, ya que todo final es siempre un final relativo, incluido el del arte.

Lo que no pensamos que sea acorde con la filosofía especulativa hegeliana es decir que tras este proceso de muerte simplemente hay nihilismo o que de pronto cualquier cosa pudiera ser arte y que por tanto nada lo es, puesto que tras esta muerte lo que hay es una nueva ocasión para el surgimiento y proliferación de las nuevas artes en el mundo postromántico del arte. Como ha señalado muy acertadamente H-G. Gadamer: “todo supuesto final del arte es el comienzo de un

¹⁶ SCHÜTTUF, Konrad; *Die Kunst und die bildenden Künste. Eine Auseinandersetzung mit Hegels Ästhetik*, Ed. Bouvier, Bonn, 1984, p. 35.

nuevo arte”¹⁷ Desde este punto de vista la muerte del arte no significa tanto el acabamiento del arte, como más bien el punto de partida para nuevas formas de arte, donde la frontera y la interconexión entre el arte y la filosofía se hace muy difícil de trazar. Esta unión entre el arte y la filosofía, debido precisamente al fuerte componente reflexivo que el arte mismo ha adquirido, emparenta a ambos componentes del “espíritu absoluto” de una manera esencial, ya que el propio arte ha conseguido por medios puramente artísticos potenciar la reflexión sobre sí mismo. Es decir, el fin del arte no es solamente un proceso de *desartistización* (*Entkünstung*) del arte, que nos impide seguir hablando de *obras del arte*, sino también una ocasión para el arte de ir más allá de sus tres formas fundamentales e incluso más allá del sistema establecido por Hegel entre las distintas artes particulares, cuya funcionalidad hace tiempo que desapareció, sin que ello haya hecho perder fuerza alguna a su tesis acerca del fin del arte, que como todo buen final es siempre el germen para un nuevo comienzo.

Bibliografía

- HEGEL, W. G. F.; *Werke in zwanzig Bände*, Ed. Eva Moldenhauer y K. M. Michel, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1969-1971.
 HEGEL, W. G. F.; *Filosofía real*, traducción de J. M^a Ripalda, Ed. F.C.E, México, 1984.
 HEGEL, W. G. F.; *Fenomenología del Espíritu*, traducción de W. Roces, Ed. F.C.E, México, 1993.
 HEGEL, W. G. F; *Lecciones de estética*, traducción de A. Brotóns Ed. Akal, Madrid, 1989.

Obras de otros autores:

- AZÚA, Félix; *Diccionario de las artes*, Ed. Anagrama. Barcelona, 2003.
 ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*, Ed. Akal, Madrid, 2004.
 CUBO, Óscar: “Hegel y el giro hermenéutico” en *Revista de Filosofía Éndoxa*, N^o 22, Madrid, pp. 143-161.
 DUQUE, Félix; *Historia de la Filosofía Moderna. La Era de la Crítica*, Ed. Akal, Madrid, 1998.
 DANTO, Arthur C.; *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Ed. Paidós. Barcelona, 1999.
 GADAMER, Hans-Georg; “Ende der Kunst? Von Hegels Lehre vom Vergangenheitscharakter der Kunst bis zur Anti-Kunst von Heute” en Friedrich, H. (Ed.). *Ende der Kunst – Zukunft der Kunst*. Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München, pp. 16-33.
 GETHMANN- SIEFERT, Annemarie; *Einführung in Hegels Ästhetik*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2005.

¹⁷ GADAMER, Hans-Georg. “Ende der Kunst? Von Hegels Lehre vom Vergangenheitscharakter der Kunst bis zur Anti-Kunst von Heute”, en *Ende der Kunst – Zukunft der Kunst*. Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München, 1985, p. 33.

- HEIDEGGER, Martin; "El origen de la obra de arte" en *Caminos del bosque*, traducción de Elena Cortés y Arturo Leyte, Ed. Alianza, Madrid, 1996.
- HYPPOLITE, Jean; *Génesis y Estructura de la Fenomenología del Espíritu de Hegel*, Ed. Península, Barcelona, 1991.
- JARQUE, Vicente ; "G. W. F. Hegel" en *Historia de las teorías estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, VOL. 1, Ed. La balsa de la Medusa, Madrid, 2004
- KWON, D-J.; *Das Ende der Kunst. Analyse und Kritik der Voraussetzungen von Hegels These*, Ed. Königshausen-Neumann, Würzburg, 2004.
- MAJETSCHAK, Stefan; *Ästhetik zur Einführung*, Ed. Junius, Dresden, 2007.
- RIPALDA, José María; "Hegel y el fin del arte", en *Archipiélago*, N^o 41, Madrid, pp. 29-34.
- RIVERA DE, Jacinto; "La exigencia racional del sentir común. La estética de Kant ante el arte moderno" en Paredes Martín, M^a C. (Ed.); *Kant. Revisión crítica del concepto de razón*, Ed. Sociedad Castellano-Leonesa de Filosofía, Salamanca, pp. 89-106.
- SCHUTTAUF, Konrad; *Die Kunst und die bildenden Künste. Eine Auseinandersetzung mit Hegels Ästhetik*, Ed Bouvier, Bonn, 1984.
- VATTIMO, Gianni; "Muerte o crepúsculo del arte" en *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1985