

## Una reflexión conceptual sobre la muerte del (A)рте

### *An aesthetic reflection on the end of Art*

Recibido: 06-05-2024

Aprobado: 13-12-2024

Jeff Brenes Sánchez  
Universidad de Costa Rica  
Alajuela, Costa Rica  
jeff.brenes@ucr.ac.cr  
ORCID: 0000-0002-1002-3877



## Resumen

Al analizar las manifestaciones artísticas occidentales de los últimos sesenta años, es posible comprender por qué la discusión teórica sobre la muerte del arte tuvo tanta acogida durante el siglo XX y evidenciar los motivos que han generado tan diversas relecturas de los planteamientos hegelianos sobre la muerte del arte. Para realizar este análisis teórico-conceptual se tomaron en cuenta, de forma comparativa y hermenéutica, posturas canónicas y otras menos conocidas para ofrecer una visión amplia del tema, a la vez que se intenta establecer relaciones conceptuales entre las teorías sobre la muerte del arte en los siglos XX y XXI y algunas manifestaciones del fenómeno artístico postmoderno que incentivan dichas reflexiones. Al final se propone la sustitución del concepto *obra de arte*, asociado al arte más tradicional, por otros conceptos que se consideran más adecuados para describir fenómeno plástico posmoderno.

**Palabras clave:** creación artística; obra de arte; teoría del arte; arte moderno; artes plásticas

## Abstract

When analyzing Western artistic manifestations of the past sixty years, is possible to comprehend why the theoretical discussion about the death of art was so well received during the twentieth century, and to show the reasons that have generated such diverse reinterpretations of Hegelian propositions regarding the death of art. To carry out this theoretical-conceptual analysis, both canonical perspectives and lesser-known ones were considered, to provide a broad vision of the topic, while attempting to establish conceptual relationships between the theories about the end of art in the twentieth and twenty-first centuries and some manifestations of postmodern artistic phenomena, that encourage these reflections. In the end is proposed the replacement of the concept of work of art, associated with more traditional art, with other concepts that are considered more appropriate to describe the postmodern plastic phenomenon.

**Keywords:** artistic creation; work of art; art theory; modern art; plastic arts

## Introducción

El tema de la muerte del arte ha sido abordado de manera recurrente a lo largo de los siglos, tanto por teóricos del arte como por filósofos. Algunas veces de manera más sobrentendida e ingenua como en el caso de Giorgio Vasari, en otros directa y explícitamente como en los escritos de Arthur Danto, las conceptualizaciones sobre la muerte del arte abarcan una tradición teórica que ha reflexionado (o al menos especulado) sobre los alcances de las artes, las cualidades formales, estilísticas, técnicas y estéticas de estas, y sobre todo, las condiciones propias del arte que favorecen su avance, continuidad o van en detrimento de la producción artística como fenómeno material y fomentan su decadencia. Cabe mencionar que, aunque este tema puede abarcar las artes en general, el análisis se enfocará, particularmente, en las denominadas artes plásticas o visuales.

Esta conceptualización de la muerte del arte, en general se ha planteado desde una postura historicista, en la cual, teóricos y filósofos confrontados con el arte de su tiempo, observan cómo se abre una brecha entre tradiciones estéticas, visuales o técnicas que separan diversas formas de representación plástica, principalmente del pasado (lejano o reciente) de las tendencias que se desarrollan en su momento y lo que vaticinan que seguirá en el futuro próximo. Claramente, es una discusión que se fundamenta en el gusto de cada pensador, y en su capacidad de comprender cómo la continuidad o transformaciones de los estilos artísticos hacen que el arte se mueva hacia rumbos esperables o insospechados que pueden ser de su agrado o no. En ese sentido, es comprensible que el fenómeno plástico, muchas veces no atiende a las reflexiones planteadas por los teóricos, ya que, los cambios en las artes dan origen a la meditación teórica, y no al revés, y los cambios imprevistos son los que, usualmente, pueden llevar a esta conceptualización de que el arte muere.

Ante este panorama, aquí se hará eco de múltiples enfoques teóricos para comparar de qué manera el concepto de la muerte del arte ha sido elaborado por diversos teóricos del arte y filósofos, a fin de evidenciar su relevancia. Este concepto se considera vigente en el contexto de la actual desmaterialización del arte por medio de trabajos que eliminan por completo el objeto artístico como tal, y la deshumanización del arte por el uso de recursos tecnológicos que sustituyen la participación del artista humano en la producción del trabajo plástico. Para este análisis se implementarán herramientas del pensamiento crítico y el razonamiento

hermenéutico, en busca de elaborar una propuesta conceptual sintética que englobe los principales aspectos de los discursos abordados. Primero, se propone un breve recorrido histórico en el cual se discurre por algunas líneas teóricas poco estudiadas que dan origen a la discusión sobre la muerte del arte, luego se ahondará en los planteamientos más tradicionales sobre el tema, principalmente desde Hegel y Danto, para terminar con algunas consideraciones personales sobre el fenómeno artístico en el siglo XXI y su relación con el concepto de la muerte del arte.

En este sentido, se planteará una propuesta de revisión del concepto de *obra de arte*, el cual se considera un tipo de trabajo artístico asociado a la producción plástica anterior al siglo XX y que se abandonó a partir del advenimiento de las vanguardias. Esta idea de obra de arte se vinculó tradicionalmente a un objeto artístico material que cumplía con ciertas características, entre ellas, la eminente calidad técnica y formal-compositiva, las temáticas asociadas al mundo real (arte mimético) y una cualidad visual capaz de incitar emociones trascendentes o sublimes en el espectador, a la vez que comunicaba un mensaje claramente codificado y comprensible para la gente de su época, pero que podía sobrepasar su tiempo y cultura para seguir vigente en otro momento o espacio. Frente a este tipo de arte, se propone que surgen en los siglos XX y XXI otras manifestaciones artísticas que no se acogen a tales características ideales, por lo que se alejan conceptualmente de la noción de obra de arte.

### Primero un poco de historia

Al abordar el tema de la muerte del arte se considera importante establecer una cronología básica de algunas ideas y pensadores asociadas al mismo, de manera que se pueda comprender con facilidad de dónde parte toda la discusión. En general la mayoría de los autores que disertan sobre este tema parten de las ideas de Hegel, pero según Dino Formaggio (1992) los fundamentos de esta controversia se pueden encontrar más temprano, en las teorías de filósofos como Schlegel, Fichte, Novalis, Schiller, o Schelling. Asimismo, fuera del ámbito filosófico, pero siempre en el siglo XVIII, se puede ver un planteamiento algo semejante en las ideas de Johan Winckelmann quien, según Juan Plazaola (2007), también habla sobre la decadencia del arte, pero con una intención diferente. Sin embargo, aún es posible analizar algunos postulados más antiguos que se pueden asociar con esta idea de la

decadencia o muerte del arte. Se propone entonces iniciar el recorrido de esta discusión con el pensamiento de Giorgio Vasari en el Renacimiento tardío y de Giovanni Bellori en el siglo XVII.

Cuando Vasari escribió su libro *Delle vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori* (1568), definió implícitamente un límite para lo que, según él, se debería considerar arte, es lo que Vasari denomina como *arti del disegno* [artes del dibujo], las cuales se restringen a las tres formas de arte de mayor desarrollo en su época: pintura, escultura y arquitectura. Estas tres formas de arte, según Moshe Barash (2012), tienen el dibujo como elemento fundamental que las relaciona. Vasari además, determinó (otra vez de forma indirecta) un límite para la continuidad del arte, es decir, él consideraba a Miguel Ángel Buonarroti como el mayor artista de la historia y creía que después de este el arte no podría alcanzar mayores cimas. De hecho, Vasari (1568) concluye la parte más significativa de su extensa obra con la biografía de Miguel Ángel, a quien considera el último gran maestro de las artes del diseño, y lo declara “*da noi più tosto celeste che terrena cosa* [para nosotros más bien celestial que terrenal]” (p. 446), se podría decir también, más divino que humano. Luego de la biografía de Buonarroti, *Delle Vite* continúa con un comentario que insinúa que con Miguel Ángel se cierra el ciclo evolutivo de la historia del Arte, ya que indica Vasari:

*Avendo in fin qui trattato de 'nostri artefici che non sono più vivi fra noi, cioè di quelli che sono stati dal mille dugento insino a questo anno 1567, e posto nell 'ultimo luogo Michelagnolo Buonarruoti, per molti rispetti, se bene due o tre sono mancati dopo lui, ho pensato che non possa essere se non opera lodevole far parimente menzione in questa nostra opera di molti nobili artefici che sono vivi e per i loro meriti degnissimi di molta lode e di essere in fra questi ultimi annoverati. Il che fo tanto più volentieri quanto tutti mi sono amicissimi e fratelli, e già i tre principali tant 'oltre con gl 'anni, che, essendo all 'ultima vecchiezza pervenuti, si può poco altro da loro sperare. [Habiendo en fin aquí tratado de nuestros artífices que ya no están vivos entre nosotros, es decir, de aquellos que han estado desde mil doscientos hasta este año 1567, y habiendo colocado por último a Michelagnolo Buonarruoti, por muchas razones, si bien faltan dos o tres [artistas], después de él pensé que puede ser*

una acción loable mencionar igualmente en este nuestro trabajo a muchos artesanos nobles que siguen vivos y por sus méritos dignísimos de alabanza para estar entre los últimos tomados en cuenta. Lo cual hago con tanto mayor gusto cuanto que todos son muy amigos y hermanos para mí, y los tres principales son ya tan avanzados en años que, habiendo llegado a su última vejez, poco más se puede esperar de ellos.] (1568, p. 505)

Por un lado, en este texto de Vasari se puede vislumbrar una primera formulación, algo básica y simplista, quizá inconsciente, sobre la muerte del arte. El autor indica que después de Miguel Ángel, los artistas que incluye si bien tienen sus méritos, son principalmente sus amigos cercanos, es decir, se intuye que el criterio para incluirlos en su obra es más sentimental que racional. Además, se puede extraer de dicho pasaje que, Vasari no esperaba que estos artistas (ya ancianos) produjeran obras que puedan sobrepasar los logros del maestro florentino. En el texto se puede ver como Vasari considera que los artistas posteriores a Miguel Ángel aun cuando pueden llegar a dominar las técnicas y desarrollar obras de gran calidad nunca podrían igualar (mucho menos superar) al Gran Maestro, por tanto, se llegaría al límite de la evolución de las *arti del disegno* [artes del dibujo], ya que los trabajos de esos artistas serían menos relevantes para la continuidad del arte que los de Miguel Ángel.

Por otro lado, al analizar el pensamiento de Giovanni Bellori, se pueden descubrir varias ideas que se pueden relacionar con el tema de la decadencia del arte. Este clérigo erudito del siglo XVII, siguiendo los pasos de Vasari, escribió *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (1672), en el cual comenta y analiza la vida y obras de los que pensaba eran los mejores artistas de su época. Además, como indica Moshe Barash (2012) es considerado como uno de los padres del academicismo junto con Nicolas Poussin y Charles Le Brun. Bellori era un gran conocedor del arte clásico, tanto de la antigüedad grecolatina como del Renacimiento, y dedicó parte de sus escritos a la revalorización de las cualidades plásticas de dichos estilos, en contraposición a las formas artísticas que se crean después del Renacimiento. En su época Bellori criticó fuertemente dos movimientos plásticos, el artificioso Manierismo y el Barroco de tendencia naturalista.

*In questa lunga agitazione, l'Arte veniva combattuta da due contrari estremi; l'uno tutto soggetto al naturale, l'altro alla fantasia. Gli autori in Roma furono Michel' Angelo da Caravaggio, e Giuseppe di Arpino; il primo copiava puramente li corpi, come appariscono agli occhi, senza elezione; il secondo non riguardava punto il naturale, seguitando la libertà dell'istinto. [En esta larga agitación, el Arte estaba confrontado por dos extremos contrarios; uno todo sujeto a lo natural, otro a la fantasía. Los autores en Roma fueron Michel' Angelo da Caravaggio, y Giuseppe di Arpino; el primero copiaba puramente los cuerpos, como aparecen ante los ojos, sin ninguna selección; el segundo no miraba para nada lo natural, siguiendo la libertad del instinto] (1821, p. 22)*

En el naturalismo Barroco, Bellori encontraba a un enemigo de los altos valores estéticos del arte clásico, según Barash (2012) “está convencido de que los pintores naturalistas «no tienen ideas en [su] mente»; «se habitúan a la fealdad y a los errores»” (p. 255). Como se puede ver, para Bellori, este tipo de arte lo que hace es desvalorizar el trabajo de los grandes maestros del pasado y da pie a la destrucción del *buen arte*, pues no respeta la tradición estética dominante durante el Renacimiento que buscaba eliminar toda imperfección y resaltar la belleza idealizada.

Vale recordar que ya desde la Antigüedad hubo autores que afirmaban que la belleza artística es superior a la natural (como Proclo en su *Comentario al Timeo*<sup>1</sup>). También, que durante el Renacimiento *quattrocentista* autores como Leone Battista Alberti defendían esta postura, y promovían la idea de que era tarea del artista corregir los *errores de la naturaleza* para alcanzar la mayor perfección posible en las obras, lo cual sería contrario al crudo realismo del Barroco. El mismo Bellori (1821) escribió “*Il perchè li nobili pittori e scultori, quel primo Fabbro imitando, si formano anch'essi nella mente un esempio di bellezza superiore, ed in esse riguardando, emendano la Natura senza colpa di colore e di lineamento*” [Razón por la cual los nobles pintores y escultores, imitando a aquel primer Forjador, forman también en sus mentes un ejemplo de belleza superior [al de la naturaleza], y al mirarlos, enmiendan la

<sup>1</sup> De hecho, Bellori en su libro *Vite* cita a Proclo con esta idea “*se tu prenderai un uomo fatto dalla Natura, ed un altro formato dall'arte statuaria, il naturale sarà meno prestante, perchè l'arte opera più accuratamente*” [si se compara un hombre hecho por la naturaleza y otro del arte estatuaría el segundo sería más perfecto porque el arte opera con mayor precisión] (p. 8).

Naturaleza sin defectos en los colores y características.] (p. 8). Esta idea de Bellori permite comprender el valor que tenía para este teórico el trabajo creativo del artista, el cual no debía conformarse con imitar lo que veía en la naturaleza, sino que, tenía que aplicar su imaginación en el mejoramiento de los modelos visuales. Un artista que era incapaz de hacer esto no podría, por tanto, crear obras trascendentes y que transformaran positivamente el arte y lo llevarían a sus estancamiento y posterior decadencia.

Además, Bellori consideraba que el Manierismo, iniciado por los pintores del siglo XVI, era otro tipo de deformación de los valores del clasicismo renacentista, ya que este estilo se valía de las cualidades y técnicas aprendidas de los grandes maestros, pero se olvidaba de la importancia de la mimesis, su pecado era la desviación excesiva del modelo natural con la que se distorsiona la belleza por el enorme efectismo de sus composiciones. Escribe Bellori (1821) “*gli artefici, abbandonando lo studio dela Natura, viziarono l’Arte con la maniera, o vogliamo dire fantastica Idea, appoggiata alla pratica, e non all’imitazione*” [Los artífices, abandonando el estudio de la Naturaleza, viciaron el Arte con la *maniera*, o deseamos decir Idea fantástica, que se apoya en la práctica y no en la imitación.] (p. 21). Igual que en el caso del naturalismo excesivo del barroco, esta tendencia manierista constituía para Bellori una afrenta para la continuidad del *buen arte* ya que, en lugar de mejorar los valores estéticos y plásticos del clasicismo renacentista se podía considerar un retroceso visual a los *errores* morfológicos y compositivos medievales, que deformaban la anatomía por la falta de interés conceptual en la correcta representación del cuerpo.

Vale mencionar que según Cascales (2014), si bien “en la época medieval prevalecía la oralidad y la simbología en el arte, por la concepción que tenían del mundo como algo recibido y sagrado, en la Edad Moderna se prioriza la exactitud, “cientificidad” y “progreso” que la pintura podía alcanzar” (p. 42). En otras palabras, el mayor interés estaba en la correcta representación mimética de la realidad, la cual requería una amplia capacidad de observación y análisis del entorno, así como la profesionalización de las habilidades necesarias para la creación artística. Se desarrolló, así, la noción del artista como *genius* (persona dotada de ingenio), un sujeto con una capacidad innata que le confiere un nivel de superioridad creativa respecto a los otros (Barash, 2012). Véase el caso de Miguel Ángel, que, como ya se dijo, era considerado por Vasari como divino y, por tanto, un artista insuperable.



Según Barash (2012), en ambos movimientos Bellori juzga que existe un grave peligro para la evolución del arte, por tal motivo este clérigo consideraba que se debía de corregir esos errores por medio de una rígida formación académica, la cual debía enseñar a los jóvenes artistas las buenas maneras (*buon costume*) del arte clásico, lo cual, de no conseguirse, pondría en riesgo la continuidad del arte plástico y llevaría a la muerte del arte. En otras palabras, desde esta perspectiva si el arte no se ajustaba a los cánones del clasicismo estaría destinado a una lenta decadencia, y los trabajos artísticos no tendrían ya alcance trascendental; por el contrario, significarían una involución del arte, devolverse a etapas previas a la perfección lograda por los artistas del Renacimiento. Es notoria, en este caso, la similitud con el pensamiento de Vasari, ya que ambos teóricos establecen límites a lo que se debe considerar arte de nobles cualidades, y si esto no se consigue, no existe un futuro promisorio para el trabajo artístico.

Poco tiempo después, ya en el siglo XVIII Johann Winckelmann en su libro, *Historia del arte de la Antigüedad* (1764), realizó un planteamiento que enfoca desde una perspectiva diferente el tema de la decadencia del arte. Winckelmann al igual que Bellori, consideraba que se debía buscar un retorno hacia las cualidades del arte clásico, pero de la Antigüedad. Veía en el arte griego el ideal de perfección y belleza absoluta. Según Plazaola (2007) para Winckelmann “el arte helénico es el paradigma supremo” (p. 115), porque creía que los griegos habían alcanzado la mayor y más perfecta realización de la belleza idealizada.

Además, Winckelmann influenciado por el neoplatonismo consideraba que existía una única forma de belleza ideal que se debía perseguir, afirmaba que “no puede concebirse más que un único concepto de la belleza, que es un concepto supremo y no puede cambiar, y siempre estuvo presente en las mentes de aquellos artistas, todas sus obras bellas tenían que aproximarse a ese concepto” (2011 [1764], p. 160). Esta limitación del concepto de belleza afirmada por Winckelmann es semejante a las ideas de Vasari y Bellori, ya que se relaciona con la capacidad de los artistas de crear arte de *calidad*, es decir, para estos tres pensadores, las condiciones visuales y estéticas establecidas por algunos artistas, al ser insuperables, establecían un límite a las posibilidades de mejora del arte, lo cual llevaría al estancamiento y paulatina muerte del *buen arte*.

En suma, Winckelmann expone su pensamiento sobre los procesos evolutivos del arte, en el cual se aprecia que consideraba la producción artística como un proceso orgánico:

Las noticias más antiguas nos dicen que las primeras figuras no representaban al hombre tal como lo vemos, en su aspecto, sino en sus contornos. De la simplicidad de la figura se pasó al estudio de las proporciones, que enseñaba la exactitud, y ésta permitió aventurarse con lo grande, y así el arte alcanzó altura y pudo llegar progresivamente entre los griegos a la máxima belleza. Después de haber unido todas las partes de la figura y buscado su adorno, se cayó en lo superfluo, con lo cual la grandeza del arte desapareció, hasta que le acabó llegando la completa decadencia (2011 [1764], p. 16)

Desde esa perspectiva de Winckelmann se puede decir que “todo arte comienza por lo útil, tiende a lo bello, lo rebasa y se dirige a lo superfluo” (Plazaola, 2007, p. 115). Es decir, cuando el arte llega a sus máximas cualidades solo puede estar destinado a la decadencia, ya que las manifestaciones plásticas que surgen posterior a ese momento cumbre no podrán superar nunca ese ideal, por lo que a futuro no aportará ninguna novedad para la producción artística en un determinado contexto sociocultural. Una diferencia significativa entre el pensamiento de Winckelmann y sus predecesores es que, este consideraba que los artistas griegos habían alcanzado la mayor perfección plástica en la representación de la belleza y luego decayó, es decir, la decadencia en Winckelmann es relativa a cada pueblo y periodo (no es definitiva). Según Raquel Cascales (2020), Winckelmann ve el pasado no como un modelo insuperable, sino como un paradigma a imitar que los artistas pueden asimilar desde sus condiciones y contexto.

Como se puede apreciar, los planteamientos de estos tres pensadores llegan a conclusiones similares, ya que todos ellos consideraban que el desarrollo del arte tiende a alcanzar ciertos límites que serán insuperables o que si se abandonan el arte deja de tener sentido, lo cual lleva a la consiguiente decadencia (definitiva o temporal) de las formas plásticas. Es posible que los filósofos alemanes del siglo XVIII (como Schlegel, Fichte, Schiller o Hegel) conocieran este tipo de ideas y que las hallan considerado como parte del fundamento para sus planteamientos sobre el fin del arte. Obviamente, tanto Vasari, como Bellori y Winckelmann usan como referencia un parámetro del arte mimético de tendencia naturalista

e idealizada, dominante en la modernidad a partir del siglo XV. Este paradigma artístico es el que se verá confrontado (y afrentado) por los movimientos artísticos de ruptura que inician a mediados del siglo XIX.

Con esta contextualización histórica se intenta dejar en claro que, el concepto de la muerte del arte, si bien no aparece de manera explícita en el pensamiento de estos tres pensadores se empieza a construir de manera mucho más temprana de lo que usualmente se piensa. Además, este primer acercamiento permite comprender que el concepto de la muerte del arte ha sido relevante desde la modernidad temprana porque cada uno de estos autores, en su respectivo contexto cultural, fue testigo de transformaciones estéticas y formales en las artes plásticas que los llevaron a intuir que el arte como lo conocían y apreciaban dejaría de existir para dar paso a otras formas de arte, que, desde sus perspectivas, no dejaban espacio para el *buen arte* y, por tanto, lo consideraban irrelevante e intrascendente para el futuro de las artes plásticas, lo cual, se engarza con el pensamiento de filósofos de los siglos XIX y XX que también reflexionaron sobre la muerte del arte.

### Hegel y la muerte del arte

Entre los filósofos decimonónicos, el que desarrolló con más profundidad el tema de la muerte del arte fue G. F. W. Hegel, para este autor, la estética y el arte se convierten en temas recurrentes en varias obras. En sus textos sobre estética define las diferencias entre la belleza artística y la belleza natural; declara la superioridad de la primera, ya que la considera una manifestación del espíritu, de hecho, afirma que lo bello es la idea, pero no una idea abstracta al estilo platónico, sino una idea concreta o plasmada por la acción humana, así determina que lo bello es la manifestación sensible de la idea y ambos elementos son inseparables (Plazaola, 2007). En ese sentido se podría decir que el arte se dedica a crear imágenes que representan ideas que son una muestra sensible de la verdad.

Plazaola también menciona que, en el planteamiento hegeliano la belleza natural se encuentra limitada por su imperfección y falta de libertad, por esa razón la belleza del arte la supera, ya que representa una belleza ideal “porque, siendo Dios *espíritu*, se deja traducir por el *espíritu* mejor que por la naturaleza” (2007, p. 135). Pero, aun así, el arte no desprecia la naturaleza, sino que se vale de ella, ya que esta ofrece al artista medios para captar la esencia de las cosas

y hacerlas visibles. Se puede apreciar aquí una similitud con las ideas de Alberti, que, como ya se dijo, consideraba que el artista podía (y debía) perfeccionar la belleza natural, es decir, que el espíritu libre y creativo del artista le permitía apreciar la naturaleza y usarla como referente visual para sus creaciones, pero modificándola para comunicarla visualmente de manera idealizada y perfecta.

Además, al igual que Vasari, Bellori y Winckelmann, Hegel (1988[1935]) utiliza una visión historicista y lineal para analizar el desarrollo del arte y, semejante a Winckelmann, establece tres periodos por los que transita el arte en su transformación, que para Hegel eran el simbólico u oriental, el clásico griego y el romántico. Sin embargo, la mayor diferencia estaría en que para Hegel el ocaso del arte llegaría al concluir la tercera etapa, mientras que para Winckelmann la tercera fase es ya de decadencia.

María Ariza (2009) explica que en el pensamiento de Hegel el periodo el simbólico u oriental se ubica en tiempos remotos cuando se conforman las primeras religiones, en ese momento se representaba la idea de lo sagrado y divino por medio del uso de objetos, pero la ingenuidad de estos humanos primitivos tiende a confundir el objeto con la divinidad que representa, es decir, se consideraban al objeto como la divinidad misma. Luego, se da un cambio en esta concepción y se deja atrás dicha confusión, por lo que se empiezan a crear imágenes simbólicas “para representar esta relación entre el “principio invisible” y la naturaleza... Hegel proclama el momento de la aparición del símbolo, como el momento de la aparición del arte, o en otras palabras, al símbolo como *precursor* del arte” (Ariza, 2009, p. 25), pero este elemento simbólico no encuentra la perfecta unidad entre idea y forma por lo que se hace necesario abandonar este tipo de representación.

Plazaola (2007) menciona que, durante el segundo momento, el clásico, el espíritu logra alcanzar una expresión natural y adecuada. Esto Hegel lo identifica con el arte griego que produce representaciones equilibradas y precisas. Por su parte, Ariza (2009) afirma que la materia no es autónoma de la idea, por el contrario, es el medio que integra lo sensible y lo espiritual, pero el espíritu al ser infinito y trascendente no puede ser contenido en la idea material finita e inmanente, ya que “no se da la superación hacia el “pensamiento que se piensa a sí mismo”; como espíritu que se conoce a sí mismo. La forma material aún lo condiciona” (Ariza, 2009, p. 28). En esta idea se puede apreciar como existe una relación

plausible con el pensamiento de Winckelmann, sin embargo, Hegel avanza un paso más en su concepción del desarrollo del arte y su búsqueda de la perfección, la cual, a la vez, marcará su decadencia.

Posteriormente, el arte clásico griego fue aventajado por el arte romántico-cristiano, cuya esencia reside en su capacidad de comprender el espíritu como un elemento infinito y absoluto, de lo cual resulta una negación de su propia identidad artística, con esto alcanza la armonía entre lo infinito y lo finito. Es así como el arte romántico marca el inicio de la muerte del arte, pero en Hegel “la muerte no es aniquilación, sino cambio o progreso” (Ariza, 2009, p. 21), así, la idea de Hegel, contrario al planteamiento de Bellori, considera la transformación no como un límite o un estancamiento, sino, más bien, como la superación de esos límites impuestos por el deseo de no cambiar la tradición.

Esta concepción del romanticismo como autoconocimiento del espíritu conlleva la idea de que el artista adquiere mayor consciencia de su propia subjetividad e individualidad, proceso que según Barash (2012) inició desde el Renacimiento<sup>2</sup> pero se fortalece en esta época, lo cual establece una clara diferencia con el arte de estilo academicista el cual se regía por una serie de normas rígidas definidas por la misma academia, las cuales se debían seguir de manera casi inflexible, anulando las posibilidades de evidenciar el estilo personal del artista subjetivo e individual (Barash, 2012). “En la representación de las formas sensibles, el arte [romántico] no teme ya admitir en su seno lo *real* con sus imperfecciones y con sus defectos. Lo *bello* no es ya lo esencial; lo *feo* ocupa un lugar mucho mayor” (Hegel, 1988, p. 213). Así, el arte romántico deja de estar subordinado a ideas y formas concretas, por el contrario, el artista asimila todo tipo de situaciones humanas como sentimientos (alegrías, tristezas, amores...), intereses (sociales, individuales, positivos o negativos), entre otros, con esto, los temas y formas visuales de representarlos se vuelven ilimitados.

### Después de Hegel... Arthur Danto y otras voces

A partir de la teoría de Hegel, Arthur Danto plantea en su artículo *El final del arte* (1995) una serie de cuestionamientos hacia el arte de finales del siglo XX. En este texto Danto propone

---

<sup>2</sup> Como ya se mencionó, el autor explica que durante el Renacimiento surge la noción del artista como genio. Asimismo, en este periodo los artistas cobraron consciencia de la importancia de su talento y cómo esto diferencia las artes visuales que son ante todo intelectuales, pero la vez que implican algún tipo de trabajo manual, del resto de los oficios que son principalmente manuales y con pocas necesidades de intelectualidad.

sin rodeos la idea de que el arte ha muerto, de hecho, inicia el artículo diciendo “El arte ha muerto. Sus movimientos actuales no reflejan la menor vitalidad; ni siquiera muestran las agónicas convulsiones que preceden a la muerte; no son más que las mecánicas acciones reflejas de un cadáver sometido a una fuerza galvánica” (p. 1). La postura de Danto parte del pensamiento hegeliano de que el arte como tal, o al menos, sus manifestaciones más elevadas habían alcanzado un límite en su desarrollo histórico, ya que el arte había acogido un camino distinto; a pesar de que el arte como tal no dejaría de existir en el contexto que Danto denomina posthistórico, su presencia no tendría el más mínimo significado histórico. Se puede notar como la postura de Hegel hace eco en el pensamiento de Danto, en otras palabras, se retoma la idea de que el arte llegó al límite de su progreso cualitativo y aunque siga existiendo producción plástica, esta no representa ningún avance en la continuidad histórica. En este sentido, se puede ver en el planteo de Danto una pose pesimista y hasta un dejo determinista respecto al futuro del arte, la cual se evidencia al decir que el mundo del arte<sup>3</sup> ha perdido su camino y que no parece fácil que pueda recuperarlo, por lo cual, es probable que el caos desestructurado, evidente en las formas artísticas dominantes a partir de los años 1960, siga reinando en el futuro.

En una línea de pensamiento similar a la de Danto, Donald Kuspit en su libro *El fin del arte* (2006) plantea que el arte ha llegado a su final desde el momento en que pierde su fundamento estético, es decir, su capacidad de comunicarse con el espíritu absoluto hegeliano. No queda ya más arte, sino que ha sido sustituido por una especie de *postarte* que coloca lo trivial y lo absurdo por encima de lo profundo y enigmático, rebaja lo sagrado y eleva lo banal, le resta importancia a la combinación entre forma y contenido para dársela a la justificación teórica que hace viable que cualquier cosa, incluso sin forma y sin contenido, sea catalogable como arte. En ese sentido, Danto (1986) propone que el arte ya no está definido por su capacidad expresiva, sino por su capacidad de reflexionar sobre su propia condición artística.

Según Formaggio, cuando la conciencia se alejó de las formas tradicionales del arte en busca de otro modo de acercamiento a la verdad, este nuevo acercamiento solo se pudo alcanzar por medio de la filosofía, con esto devino la autonegación del arte que renuncia a sus

---

<sup>3</sup> Según Cascales (2014), Danto entiende por mundo del arte la conjunción entre teorías artísticas, contexto histórico e instituciones artísticas.

elementos esenciales (materia y forma), pero esto también representa que todo el arte contemporáneo celebra el máximo nivel de concientización de la esencia de la artisticidad, al desmontar sus estructuras de manera analítica y experimental se establece como consecuencia la autodestrucción del arte llevada a cabo voluntariamente por mano de los propios artistas (Formaggio, 1992). Entonces se podría decir que, la muerte del arte para los principales teóricos del siglo XX consiste en la separación progresiva del vínculo entre la forma y el contenido, para pasar a una relación entre el objeto y su justificación conceptual o filosófica, con esto se dejan de lado las cualidades que históricamente se habían considerado los fundamentos ontológicos y teleológicos del arte en sí (aspectos formales, visuales, técnicos, compositivos, entre otros), para dar paso a una fundamentación epistemológica del arte, una ciencia-filosófica del arte que se piensa a sí mismo y se justifica a sí mismo. Así, muere una vez más un modelo-relato *tradicional y aceptado* de arte, para dar paso al surgimiento de nuevas cualidades teóricas (no plásticas) que no se ajustan a esos parámetros y que al no ser comprendidos con facilidad son rechazados como una forma de *no arte*.

Así, tanto Kuspit como Danto critican el avance exacerbado de la auto-teorización artística, ya que se ha llegado a un punto en el que la obra no tiene ningún valor en sí misma, y lo que la hace valiosa es la justificación teórica, el discurso que artistas, curadores, filósofos e instituciones del arte crean alrededor de los objetos para validar su presencia en el círculo y mercado del arte. Esto se puede ver ejemplificado con la proliferación de gran cantidad de trabajos pictóricos, escultóricos, instalaciones, *performances* y otros, en los cuales no se evidencia ninguna clase de habilidad manual (*τέχνη*) de parte del artista, pero sí un desarrollo intelectual que justifica la vacuidad de la obra.

En este punto cabe mencionar ejemplos sumamente significativos de este tipo de *postarte* que ayudan a comprender la crítica de Danto o Kuspit a este fenómeno, por ejemplo, las denominadas *esculturas invisibles* (2020) del italiano Salvatore Garau, o los cuadros *Coge el dinero y corre* (2021) del danés Jens Haaning. En el caso de Garau, el nombre de su tipo de arte es autoexplicativo, sus *esculturas* consisten en un espacio vacío donde los *espectadores* pueden imaginar a su gusto lo que sea que el título les inspire, lo más llamativo del caso es el precio por el que se han vendido estas *esculturas*, que han alcanzado hasta los €28.000

(Gómez, 2021). Por otra parte, los cuadros de Haaning que causaron gran revuelo en los medios, por provocar que el artista resultara demandado por el Kunsten Museum de Aalborg, Dinamarca, son dos lienzos en blanco que supuestamente plantean una crítica a las condiciones laborales del artista (La Vanguardia, 2022)<sup>4</sup>.

En una línea similar a la de Danto y Kuspit, cabe mencionar que Fredric Jameson (1999) también cuestiona el arte de este periodo por la pérdida de definición de sus límites. Él plantea que en el siglo XX se da una coyuntura histórica marcada por la indiferenciación de campos, a tal punto que la economía se superpone a la cultura y el mercado integra todos los ámbitos de la vida humana. Esto mismo se puede evidenciar en algunas de las formas de arte que surgen a partir de la segunda mitad del siglo XX, en las cuales se desvanecen todos los límites entre los *objetos estéticos* y los *objetos comunes*, los cuales se entremezclan en actividades disímiles de una manera antes impensada. Uno de los casos más paradigmáticos son las obras pop de Andy Warhol, por ejemplo, las *Brillo Boxes* (1964).

Igualmente, algunas de estas manifestaciones artísticas combinan disciplinas heterogéneas para crear expresiones como el *happening* o el *performance*, con esto, no solo se borran los límites entre disciplinas, sino que eliminan toda diferencia entre la ficción y la realidad, entre el arte y la vida cotidiana. Lo mismo se podría afirmar del uso del *ready-made* por parte todos los creadores artísticos luego de su introducción por Marcel Duchamp y los dadaístas. En este caso, la idea inicial de Duchamp era generar una crítica claramente fundamentada del mundo y el mercado del arte, una aguda muestra del ingenio y la creatividad del artista francés, pero en la actualidad, el *ready-made* se ha convertido en un recurso banal y superfluo, simplemente se toman de manera antojadiza objetos cotidianos y se *transmutan* de forma casi milagrosa en obras de museo.

En relación con la idea anterior, cabe mencionar, como indica Jacques Thuillier (2014) que existe un grave problema, el cual ha llevado a que surja una percepción casi generalizada de que el arte contemporáneo está en decadencia. Este problema obedece a la falta de una definición clara del objeto de estudio de la historia del arte como tal. Thuillier afirma que durante muchos siglos existió un consenso tácito sobre lo que se consideraba arte y no existía

---

<sup>4</sup> Respecto a las obras de ambos artistas se pueden buscar muchas referencias en los medios de comunicación europeos, principalmente en diarios electrónicos, ya que, ambos casos tuvieron gran difusión mediática.



la necesidad de preguntarse ¿qué es el arte? Pero “al principio del siglo XX dicho consenso se fracturó, volando en pedazos en los siguientes treinta años. Hoy en día se puede decir que la palabra *arte* se aplica a cualquier cosa” (Thuillier, 2014, p. 17). Claro está que, desde la Antigüedad hubo filósofos que discutían sobre este tema, sin embargo, siguiendo la idea de Thuillier, todos los que participaban de esta discusión partían, implícitamente, de ese acuerdo social que establecía unas cualidades mínimas necesarias para reconocer el objeto artístico, por ejemplo, que tuviera existencia material, que demostrara ciertas cualidades estéticas y técnicas, así como, habilidades manuales, además, que se adhería al modelo mimético tratando de imitar con mayor o menor grado de exactitud la realidad circundante. Este acuerdo se desvaneció progresivamente a partir de la segunda mitad del siglo XIX y con mayor intensidad durante el siglo XX.

Desde la perspectiva de Thuillier, esto favoreció la aparición de fenómenos como el *Conceptual Art* o las instalaciones que exageran la desaparición del proceso creador del artista, por la desmaterialización del objeto artístico que en muchas ocasiones queda reducido a una simple idea plasmada en un papel (como en el caso de las *esculturas invisibles* de Garau), o al apilamiento caótico de objetos que se valen del *ready-made* para facilitar, sino eliminar, el trabajo del artista a la hora de producir el objeto como tal. Con esto, se evidencia una completa ruptura con la noción renacentista del artista como genio innato con habilidades especiales desarrolladas mediante el aprendizaje y la práctica de las técnicas manuales.

Obviamente, en estas formas de arte moderno, como indica Thuillier, priva la solución intelectual desarrollada por el sujeto productor de arte que, sólo con sus ideas *da vida* al objeto artístico, a pesar de que carezca por completo de habilidades o incluso de formación artística. Al respecto, Cascales (2012), argumenta que “Mientras que el arte tradicional o representativo había puesto hincapié en el qué (en el contenido) el moderno lo pone en el cómo (en el modo o la forma)” (p. 43), por eso en el arte moderno no necesita del modelo mimético, sino que se preocupa de “incorporar y hacer visible una idea o un concepto de manera explícita convirtiéndolo en su tema principal” (p. 43). Como se puede ver, se ha invertido completamente el paradigma vigente desde la Antigüedad hasta mediados del siglo XIX, se abandona la necesidad de que el artista evidencia su conocimiento técnico y su capacidad creativa, se descompone el objeto artístico y lo que prevalece es el modelo

conceptual que privilegia a los menos capacitados artísticamente, pero más hábiles retóricamente.

Ahora bien, resulta llamativo que esta indefinición del objeto de estudio de la historia del arte, como plantea Thuillier, surgiera desde la misma Antigüedad, ya que, como se sabe, los griegos a pesar de tener un lenguaje rico en vocabulario y sumamente descriptivo nunca establecieron un concepto que diferenciara claramente las artes visuales del resto de las habilidades manuales y utilizaban el genérico *τέχνη* para referirse a todos los oficios, incluidos los que hoy consideramos artísticos. Lo mismo sucedió en el caso del latín con el concepto *ars* equivalente al *τέχνη* griego, y esto fue heredado por la mayoría de las lenguas occidentales. Esta falta de claridad para precisar por medio de un concepto específico qué se considera arte y qué estudia la historia del arte permitió en el siglo XX hacer uso de esa ambigüedad lingüística para desplazar el fenómeno artístico en todas las direcciones posibles (Thuillier, 2014), a la vez, la descomposición etérea del fenómeno artístico.

Por su parte, Yves Michaud (2007) cuestiona la idea de una pérdida del sentido estético del arte, por el contrario, afirma que la desmaterialización y excesiva conceptualización de la obra de arte se convierte en un triunfo de la estética pura, es decir, solo queda eso, la obra desaparece y solo sobrevive la experiencia estética, animada por la conceptualización intelectual del fenómeno artístico que únicamente existe en la mente del creador y la imaginación de quien lo *aprecia* (una vez más, como en el caso de las *esculturas invisibles* de Garau). Para Michaud, este triunfo de la estética se observa en un mundo cada vez más carente de obras de arte, ya que estas han dejado de ser el eje en torno al cual gira la experiencia estética: “Ahí donde había obras sólo quedan experiencias. Las obras han sido reemplazadas en la producción artística por dispositivos y procedimientos que funcionan como obras y producen la experiencia pura del arte” (2007, p. 11). Es decir, los nuevos creadores se olvidan de la generación de un objeto plástico, y a cambio, ofrecen solamente la posibilidad de experimentar una fantasía estética plenamente intelectual, por medio de un proceso que no genera ningún producto sensible o cuyo resultado no implica ninguna de las cualidades plásticas que se consideraban requisitos en el pasado como plantea Thuillier.

Al respecto, Michaud (2007) propone que este proceso de desmaterialización en realidad no conlleva necesariamente a una muerte del arte, pero sí “es el fin de su régimen de objeto” (p.

12). Además, esto implica otro fenómeno propio de la producción mercantil del arte, “las obras no desaparecen por evaporación o volatilización, sino, al contrario, por exceso y hasta plétora, por sobreproducción: al multiplicarse, al estandarizarse, al volverse accesibles al consumo bajo formas apenas diferentes en los múltiples santuarios del arte” (p. 12). Esto, ya que muchos de los museos y galerías se han convertido en difusores masivos del arte de tipo *mass media*, incluso, se podría decir, se han convertido en parte fundamental de las industrias culturales del *entertainment*, entendido como entretenimiento banal y sin sentido. Como dice Michaud (2007) “el mundo es bello, menos en los museos y centros de arte; en estos lugares se cultiva otra cosa de la misma cepa y, de hecho, lo mismo: la experiencia estética, pero en su abstracción quintaesenciada, lo que quedó del arte cuando se volvió humo o gas” (p. 15). Por eso vemos comúnmente grandes masas de turistas que atiborran las salas de los grandes museos o recintos arqueológicos para presenciar el *espectáculo* de moda, sin comprender la importancia o trascendencia de aquello que admiran.

En este sentido parece importante mencionar que el mercado capitalista aparece como uno de los grandes culpables del actual sentido de decadencia del arte (percibido principalmente por parte del gran público no especializado que no comprende el arte posmoderno), por su capacidad, cual Rey Midas, de convertir oro (mejor dicho, en mercancía) todo lo que toca, pero el mercado tiene sus cómplices. En primer lugar, están las instituciones del arte (museos, galerías, oficinas gubernamentales de administración cultural, entre otras) que abren espacio para que este tipo de productos artísticos se ubiquen en el ámbito cultural, a la vez que manipulan o modelan el gusto estético para que la sociedad acepte estos objetos como artísticos.

En segundo puesto, se pueden mencionar a las academias (escuelas de arte, centros de investigación, entre otras), que favorecen el estudio de los paradigmas posmodernos de moda y dan mayor relevancia a la construcción teórica que pueda tejer el artista para sostener su discurso que al objeto de arte en sí. Aquí es importante recalcar que Danto (1995) cuestiona esta actitud, y se pregunta si será que “se ha alcanzado un punto en el que puede darse el cambio sin la evolución, en el que los motores de la producción artística sólo consiguen combinar una y otra vez formas conocidas” (p. 3). Estas instituciones, por tanto, tampoco valoran ya el aprendizaje y desarrollo de las habilidades técnicas y manuales necesarias para

la producción de objetos artísticos refinados (propios del arte mimético), ya que, finalmente, lo útil es que la producción de los jóvenes productores de arte (valga la redundancia) se ajuste a las demandas del mercado.

En un tercer lugar, están los mismos creadores plásticos que se dejan llevar por los impulsos de mercado y por las modas dominantes, como dice Kuspit (2006), los *post-artistas* predicán un nuevo evangelio del arte, con una pseudo mentalidad crítica afirman exponer las injusticias sociales y cuestionar la realidad, pero lo cierto del caso es que su visión estética y su capacidad crítica se han adaptado a los dogmas socialmente establecidos por el *establishment* comercial. Es decir, toda su postura ideológica está conformada por las reglas dogmáticas dictadas desde el mercado y las estructuras estatales (que a veces incluyen las academias), según Kuspit, si se quiere ser un verdadero *post-artista* se deben seguir ciegamente las reglas, sino el sistema termina por excluirlos. En el fondo es un retorno a las dinámicas propias del academicismo decimonónico, pero con una solución formal y visual *disidente*.

En este mismo sentido Danto, al igual que Kuspit lamenta la pérdida del virtuosismo, la *superación-derogación* del concepto renacentista del genio que consideran fue uno de los motores que impulsaron el desarrollo histórico del arte vinculado con la idea de la mimesis. Ambos autores consideran que durante la mayor parte de la historia del arte, la idea de representar la realidad con la mayor naturalidad y credibilidad posible fue un elemento central, y el arte de cada época buscaba superar al anterior, especialmente a partir del Renacimiento, pero en el siglo XX esta actitud se dejó de lado y los artistas perdieron el interés por desarrollar dicho virtuosismo, por el contrario, las tendencias hacia la abstracción y la no figuración, presentes desde los inicios de las primeras vanguardias hacen cada vez más inútiles e innecesarias estas cualidades en el artista. De hecho, Danto (1995) considera que a partir del siglo XX el arte estaba más interesado en expresar las emociones, sentimientos y la individualidad del sujeto que en representar la realidad, con esta actitud surgió la necesidad de elaborar las teorías filosóficas que dan soporte a esa búsqueda expresiva a la vez que justifican la pobre calidad visual de los trabajos plásticos, muchas veces debida a la discapacidad artística de los productores.

En su libro, *After the End of Art* (1997), Danto afirma que la coyuntura que inicia la separación entre el modelo mimético y el modelo no mimético es el advenimiento del modernismo, ya que marca la aparición de un nivel de conciencia diferente el cual se refleja en la pintura y escultura como una ruptura con la tradición histórica de la representación mimética. En ese momento, pareciera que se pierde el valor o al menos el interés por darle continuidad a dicho modelo. Es por ese motivo que, Danto (1999) sugiere que el arte denominado posmoderno, al verse liberado de todo límite que lo defina como tal, puede entonces, admitir que cualquier cosa sea *arte*.

Además, Danto (1999) menciona que durante la segunda mitad del siglo XX se suceden una serie de cambios conceptuales de remarcen la decadencia del arte del periodo, por ejemplo, empiezan a definirse con claridad las diferencias entre arte moderno y contemporáneo, los cuales aparecen como estilos con características semejantes, pero con intenciones diferentes, así, lo moderno adquiere un valor de temporalidad asociable todavía a las tradiciones clásicas, Esto lo convierte en una etapa más de la progresión histórica del arte, mientras que lo contemporáneo, y posteriormente lo posmoderno, rechazan ser justificados por medio de dichas tradiciones, pues se consideran fuera de los límites de la historia. Así, Danto propone el concepto de arte posthistórico para referirse a las formas artísticas de esta última época.

En esta etapa se brinda una total libertad al arte, todo es permitido. Danto (1999) explica el paso del arte moderno al posthistórico, por medio del análisis del desarrollo del arte del siglo XX el cual inicia con el cubismo y seguido por el abstraccionismo, el expresionismo abstracto, el arte pop y el minimalismo. En el cubismo aún se tenía la idea de que la pintura representaba la realidad, aunque distorsionada, con el abstraccionismo se deja de lado por completo la mimesis y se enfocan en la utilización de conceptos artísticos puros como la línea, el color y las formas geométricas u orgánicas, además, se elimina la importancia del significado intrínseco y solo interesa lo directamente visible, es decir la forma extrínseca. Posteriormente, el expresionismo abstracto elimina también la importancia de la forma y lo que se considera importante es la acción de pintar (*action painting*).

Finalmente, con el arte pop y el minimalismo se extirpa todo lo especial del arte, ya que se elimina por completo el límite entre el arte y la cotidianidad, con Warhol, por ejemplo, el arte se convierte en un artículo de consumo equivalente a un detergente cualquiera. “Cuando las

obras de arte se hacen consumadamente comerciales –cuando la identidad de las mercancías sobrepasa y subsume la identidad estética, por no decir el valor espiritual–, se convierten en artefactos cotidianos” (Kuspit, 2006, p. 21). En este sentido, como indica Kuspit, el arte pierde todo su valor simbólico y trascendente para convertirse en un mero producto comercial, cuyo único valor es el económico, por tanto, se pierde la noción de la obra de arte como una categoría de objetos especiales que se diferencian de cualquier cosa cotidiana por sus cualidades intrínsecas.

También se puede recordar aquí algunas apreciaciones de Walter Benjamin (2003[1935]) respecto a la diferencia entre el arte clásico y el moderno. Si bien Benjamin no se refiere propiamente a la muerte o decadencia del arte en la modernidad, introduce dos conceptos que pueden ser valiosos para esta discusión. Por un lado, el de *autenticidad* referido a la capacidad que tiene la obra de arte de ser única, es decir, su originalidad y univocidad material inherente al objeto, por lo que, cuando hay una copia que intenta pasar por el original, se le define como una falsificación. Según Benjamin “[l]a autenticidad de una cosa es la quintaesencia de todo lo que, en ella, a partir de su origen, puede ser transmitido como tradición, desde su permanencia material hasta su carácter de testimonio histórico” (2003 [1935], p. 44), por lo tanto, al perderse este sentido historicista desaparece la relevancia que la pieza artística pueda tener para el desarrollo del arte como tal. En este sentido, se podría decir que los productos artísticos modernos que se basan en el uso del *ready-made*, la instalación, herramientas digitales, entre otros, carecerían de dicha autenticidad por ser creadas con materiales y técnicas de fabricación industrial masiva y facilitar de manera inherente el objeto su recreación o reproducción también intensiva. Asimismo, siguiendo la perspectiva de Danto (1999), porque se separan de la tradición histórica del modelo mimético, lo cual los pone en las antípodas del arte tradicional.

Por otro lado, el concepto que interesa de Benjamin (2003 [1935]) es el *aura* de la obra de arte, es decir, aquella cualidad ontológica que deviene la esencia de la obra y le da un sentido de trascendencia histórica. Según Benjamin, esta aura “se marchita ...en la época de su reproductibilidad técnica” (p. 44), por la facilidad moderna de reproducir las obras plásticas a través de diversos medios, masificando el acceso a creaciones que originalmente estaban pensadas para ser contempladas por unas pocas personas. Sin embargo, hay muchos trabajos

artísticos actuales, como las instalaciones o *happenings*, que son efímeros, creados para ser armados y desarmados una y otra vez, para reproducirse de manera infinita, por tanto, se puede decir que nacen sin esta *aura*, porque no tienen ese sentido ontológico de trascendencia. Según Benjamin, en la Antigüedad [y se puede decir que en la mayoría de las épocas anteriores al siglo XIX], las obras estaban hechas para la eternidad, en cambio, afirma que “nuestro lugar –de ello no cabe duda– se encuentra en el polo opuesto” (2003 [1935], p. 61), ya que este tipo de arte contemporáneo carece de esa volición eternal. De manera similar, Kuspit (2006) afirma que a pesar de que el arte invariablemente ha estado relacionado con la época en que se creó, siempre contenía un elemento intemporal que lo hacía trascender su tiempo, pero en la actualidad, el arte solo tiene relevancia en el momento de su producción y no aporta nada valioso más allá de su propia época.

Esta pérdida de la autenticidad y del aura, se exacerbó a medida que avanzaba el siglo XX y se sucedían uno tras otro los movimientos artísticos modernos. El final del desarrollo histórico del modernismo llega con la supresión de todos los límites, ya que, según Ariza (2009):

El mecanismo de progreso histórico del modernismo fue la transgresión de los límites, y lo que ocurrió con estos dos movimientos [arte pop y minimalismo] no fue sólo la transgresión de dichos límites, sino su eliminación total. La eliminación de los límites o fronteras de un nuevo movimiento artístico no sólo complica su inserción en la secuencia de los movimientos históricos, sino que ya no permite siquiera la posibilidad de ruptura de límites por parte de otros movimientos. Es por esto que el arte pop y el minimalismo llevan a la historia del arte entendida como la progresión de movimientos artísticos a su fin. (p. 72)

Con esta conceptualización de Ariza se puede comprender como algunos estudiosos actuales asumen las ideas de pensadores como Hegel, Danto, Kuspit y tantos otros que desarrollaron ampliamente el tema de la decadencia y muerte del arte. Es claro con esta síntesis de la temática que ésta todavía tiene gran validez y relevancia, ya que, las condiciones en las que se desarrolla el arte del siglo XXI requieren de seguir analizando las posturas teóricas y proponer nuevas formas de entender este fenómeno. Por esa razón, se desea proponer algunas

ideas a criterio personal, como un posible aporte para ampliar la discusión hacia nuevos ámbitos, en relación con el análisis expuesto.

### Algunas acotaciones sobre el *postarte*

En primer lugar, como ya se ha mencionado, no es posible hablar de manera estricta de un fin en la progresión histórica de los movimientos artísticos, ni mucho menos de una muerte o final del arte como tal. Claramente, todos los autores explicitan que el fenómeno artístico continuará existiendo y reconceptualizándose, pero que, esta existencia no representará un aporte valioso con respecto a la progresión histórica del arte, ya que sus contribuciones en general son contingentes hijos de su tiempo sin volición de eternidad ni trascendencia, o al menos eso parece a simple vista.

Ahora que, si bien no se puede hablar de la muerte del arte en *stricto sensu*, sí se puede hablar de la muerte del genio artístico como tal. Partamos de la idea de que, durante la Edad Media, el Renacimiento e incluso hasta en el siglo XVIII se pensaba que había un soplo de divinidad que inspiraba a los mejores artistas, tanto que, como indica Barash (2012), a muchos como Miguel Ángel, Rafael o Tiziano, se les llamaba divinos. Sin embargo, en el siglo XX se dio una transformación radical en la manera como se concibe a los artistas y este concepto del artista como un genio, como un ser humano con habilidades especiales innatas que se podían desarrollar y potenciar por medio de la formación y práctica profesional del arte, fue abandonado. Desde la época renacentista y hasta bien entrado el siglo XIX la figura del artista ganó relevancia en la sociedad y era visto como un sujeto *especial*, pero a mediados del siglo XX inicia la *democratización* del arte y surge la idea de que cualquier persona puede ser artista, con lo cual se desvirtúa por completo la postura previa.

El germen de esta deconstrucción aparece durante el siglo XIX con el advenimiento del arte romántico, en ese momento arranca esta transmutación casi religiosa del artista. Según Kuspit (2006) inicialmente no se abandona la idea del genio, pero se trastocan sus cualidades, el genio ya no sigue normas sociales, ni se preocupa más por la racionalidad mimética y la técnica depurada, sino por un mundo interior más emotivo y onírico, que lo separaría del artista *tradicional*. El genio deja de ser una persona con inclinación social y se refugia en la naturaleza indómita y agreste que es la única que le permite expresar cabalmente la esencia



de su alma torturada, en términos nietzscheanos, se vuelve más dionisiaco y menos apolíneo. Sin embargo, la estocada final vendrá hacia mediados del siglo XX con *desdefinición* total del concepto de artista.

A diferencia de los artistas del siglo XIX que seguían valorando su trabajo por las cualidades plásticas, con las primeras vanguardias del XX se pierde esa conciencia y se genera un mayor interés por el arte como fenómeno, germina, por ejemplo, la noción dadaísta del arte por el arte, que ya no valoraba tanto el producto sino el proceso y la reacción que genera en los espectadores, aunque todavía los artistas de las vanguardias creían en el poder crítico del arte. Pero al avanzar el siglo XX, como dice Kuspit, “parece imposible ser un mártir de la causa del arte en un mundo del arte que se ha convertido todo él en negocio: negocio despiadado” (2006, p. 122). En un mundo capitalista donde el dinero es sinónimo de éxito social, obtener ganancias fáciles por medio del arte se convirtió en un gran motivo para convertirse en lo que no se es, así, muchos interesados empezaron a aprovecharse de los *portillos creativos* abiertos por las vanguardias y a producir (no crear) banalidades artísticas que se podían vender al por mayor con gran facilidad. Como dice Kuspit (2006), especialmente a partir de la era Warhol el arte se convierte abiertamente en una mercancía cualquiera y pierde toda su aura misteriosa.

De la misma manera, los propios artistas se convierten en productos del mercado, la mayoría, por lo general pasan desapercibidos, pero cuando alguno logra tener algún grado de visibilidad mediática (15 minutos de fama, parafraseando a Warhol). El sistema comercial del arte explota su imagen hasta convertirlo en un modelo paradigmático digno de ser imitado, se deifica y mitifica, se le rinde culto, se sacraliza su obra, hasta que aparezca otra estrella brillante en el firmamento que deslumbré al rebaño y opaque la imagen de su predecesor. A diferencia de los grandes maestros del pasado que dejaron un legado que ha perdurado por siglos, la mayoría de los artistas modernos dejan un pasajero chorro de humo que se disipa con el viento en unas horas, como diría Michaud. Además, Kuspit afirma que, para poder acceder a este juego de roles, es necesario mantener una imagen de sujeto rebelde y crítico, pero, correctamente adaptado a las líneas *críticas* propuestas por el sistema de administración y venta de las artes, por tanto, la *radicalidad* del *artista crítico* está mediada y mediatizada según los intereses de las cúpulas del arte que establecen qué temáticas y

posturas ideológicas son políticamente rebeldes/correctas, y quien se niega a seguir estas posturas, queda marginado del gran circuito comercial del arte.

Por eso se puede afirmar que el artista genio ha muerto, esa noción de artista como creador/creativo, librepensador erudito con capacidad crítica, como sujeto con habilidades especiales e innatas desarrolladas por medio de un esfuerzo de aprendizaje y práctica ha dado paso a otro que, sin mayor esfuerzo, sin ninguna creatividad ni criticidad, introduce cualquier cosa en el *recinto sagrado* del museo o la galería para exhibirlo como arte. En este sentido, cabe recordar las palabras de Aldous Huxley, quien ya desde 1935 afirmaba que “*Advances in technology have led not only to vulgarity, but also, indirectly, to the lowering of qualitative standards in all the popular arts*” [Los avances tecnológicos han conducido no sólo a la vulgaridad, sino también, indirectamente, a la reducción de los estándares cualitativos en todas las artes populares] (p. 274), en esa misma línea, Huxley cuestionaba también la cantidad de productos artísticos que saturaban los mercados y planteaba, hace casi 100 años que “at every epoch and in all countries, most art has been bad. But the proportion of trash in the total artistic output is greater now than at any other period” [en cada época y en todos los países, la mayor parte del arte ha sido malo. Pero la proporción de basura en la producción artística total es mayor ahora que en cualquier otro período] (p. 275). Cuanto más se puede aseverar esto hoy en día, cuando las academias e instituciones del arte, como menciona Sarat Maharaj (2009), se han especializado en implantar una única visión de lo que es o debería ser el arte o la investigación artística y restringe las formas de expresión creativa a límites predeterminados.

El segundo punto que se desea plantear aquí está asociado con los conceptos que comúnmente se utilizan para referirse a los trabajos desarrollados por los *postartistas*, para usar el término de Danto. Tradicionalmente, se ha tenido la costumbre de denominar *obras de arte* a las producciones de todos los artistas, sin embargo, esta noción de obra de arte surgió en relación con las formas artísticas del pasado. Es un concepto que describe las creaciones de los artistas que se adherían al modelo mimético y se preocupaban por los aspectos semánticos, sintácticos y pragmáticos de la obra. Por lo tanto, no se considera adecuado continuar utilizando el concepto de obra de arte asociado a las producciones que se desarrollan a partir de la época de la mercantilización total del arte, ya que los *postartistas*

dejan de lado ese interés del pasado por alcanzar la excelencia formal, conceptual y técnica, por el contrario, se avocan solamente a producir objetos que sigan las modas pasajeras del mercado sin ningún criterio de valor más allá de satisfacer un nicho comercial.

Esta noción de obra de arte, por sus cualidades inherentes, debería permanecer como un *remanente arqueológico* que sirva como guía para describir y estudiar las creaciones desarrolladas antes del siglo XX. Incluso, siendo muy reduccionista, se podría seguir el planteamiento de Larry Shiner (2004), quien propone que el arte, como lo entendemos hoy en día, es una invención del siglo XVIII, cuando se conceptualiza el objeto estético con la función primaria de ser contemplado. Por lo tanto, sería posible desligar la idea de obra de arte incluso de los trabajos plásticos previos a ese momento, ya que, como se sabe, anteriormente la función del arte estaba principalmente asociada al uso ritual, cultural, político, entre otros. Es decir, a pesar de que siempre ha sido objeto de admiración, esta no era su cualidad teleológica principal. Sin embargo, siendo un poco más laxos, se considera posible asociar las creaciones plásticas del Renacimiento e incluso de periodos precedentes con el concepto de obra de arte, ya que, con mayor o menor grado de logro, los artistas de todas las épocas anteriores perseguían más o menos los mismos objetivos, en general, la imitación de la naturaleza, la representación de valores estéticos o morales de su época, alcanzar el equilibrio y la armonía en la obra, la excelencia técnica, un contenido semántico claramente codificado e interpretable, entre otros aspectos que, en su mayoría, son completamente abandonados por los *postartistas*.

Se propone entonces la sustitución del concepto de obra de arte por dos categorías supletorias que podrían llenar el vacío que esta dejaría. Por un lado, la de objeto artístico, y por otro, la de producto artístico. Cada una de estas categorías está dispuesta a englobar diferentes tipos de trabajos artísticos propios de la época del postarte.

El primer concepto, el objeto artístico, comprende todas aquellas creaciones que todavía implican un proceso creativo racional, es decir, que no son producto de la casualidad, sino que, demuestran una intención clara en su conceptualización inicial. Además, implican la evidencia tangible del artefacto plástico, en otras palabras, requieren de algún nivel de materialidad que demuestre el paso de la mano del artista por el sustrato sensible, por lo tanto, excluirían todos aquellos elementos (podríamos decir, mentefactos) que solo apelan a la

imaginación del espectador para construir mentalmente el elemento artístico, como los *objetos invisibles* o estrictamente conceptuales.

Asimismo, este tipo de objetos artísticos necesitan de un dominio técnico de las herramientas y materiales que se emplean en el proceso de creación, con lo que se dejaría por fuera cualquier objeto encontrado fortuitamente, los *ready-made*<sup>5</sup> que utilizan objetos de producción industrial creados para otra finalidad y *resemantizados*, y todos aquellos productos que no demuestran evidencia de un proceso creativo y dominio técnico. Además, se considera que, los objetos artísticos son creados explícitamente por el artista, por ende, cualquier producto que sea ideado/imaginado por el artista y fabricado por un operario, por la mente del espectador, o por medio de recursos tecnológicos como las mal llamadas inteligencias artificiales generativas, estaría fuera de esta categoría.

En relación con el concepto de producto artístico, este iría en el sentido contrario al anterior, es decir, se convierte en una categoría abierta, una especie de comodín *avant garde* que admite indistintamente cualquier cosa que sea creada por sujetos comunes sin ninguna clase de habilidades ni formación artística (o que la tienen, pero no les interesa dejarla en evidencia), pero que, en la práctica, por mera imitación y aprovechando los ya mencionados *portillos artísticos* que devienen de las vanguardias, se insertan en el mercado del arte. En este sentido, se podría decir que los productos artísticos son todos aquellos elementos artísticos que no demuestran un proceso creativo lógico y racional, sino que son el resultado de una ocurrencia ocasional y aleatoria, que no demuestran tampoco ningún tipo de capacidad crítica, ni un desarrollo conceptual que respalde un producto material, o a la inversa, que sea puro concepto que apela a la imaginación del *espectador*, pero sin un dispositivo material que lo represente de forma sensible.

Otra característica de los productos artísticos es que los realizadores no prestan interés en el dominio de las técnicas, ya que de manera general se admite que cualquier cosa que el productor o una institución (museo, galería, marchante, academia, entre otras) valide como arte obtiene ese título. Por ende, ya no importa que esté bien realizado, o que evidencie dominio de un proceso técnico y creativo, lo importante es que se ajuste a las modas estéticas

---

<sup>5</sup> En cuanto al *ready-made*, se excluye el caso de Duchamp, ya que este aplicó la técnica con un sentido crítico totalmente diferente al uso que se hace en la actualidad.

del momento y llene un espacio vacío en la tienda de arte o en la mente del espectador que lo construye a partir de las (im)precisas instrucciones del *postartista*. Lo mismo se puede decir de todos aquellos trabajos que son producidos por operarios (a veces calificados a veces no), que son contratados por un *postartista* para plasmar visualmente sus ideas, como sucede con muchos productos de Jeff Koons, Damian Hirst o Maurizio Catelan, entre muchos otros *postartistas* de renombre. Otro caso con los sujetos que se limitan a dar instrucciones a una máquina de inteligencia artificial generativa y cuyo resultado depende únicamente de las posibilidades técnicas de la red generativa y no de la habilidad de la persona que emite las instrucciones.

Finalmente, una cualidad que caracteriza la producción de la mayoría de los realizadores de materiales artísticos de esta época es su finalidad netamente comercial. Es obvio que el arte de todas las épocas ha tenido un valor monetario, siempre hubo un mercado para el arte porque siempre los artistas (o casi siempre al menos) han cobrado por su trabajo. Sin embargo, lo más común en el pasado era que los artistas trabajaban por encargo. Es decir, usualmente los artistas eran contratados por un comitente que solicitaba la creación de una obra a partir de unas pautas básicas, o eran patrocinados por un mecenas que financiaba el trabajo de artistas que creaban obras de su interés. Por el contrario, en la actualidad los *postartistas* producen una enorme cantidad de materiales artísticos con la esperanza de que lleguen a ser vendidos, la producción es autónoma y masiva (casi industrial), y no existe la necesidad de que haya un comitente o mecenas, ni siquiera un comprador potencial.

### **El Arte ha muerto, larga vida al arte**

A manera de cierre, se puede afirmar con toda seguridad, que existe una relación directa entre el advenimiento de los movimientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX y lo que llevamos del XXI con el creciente desarrollo de las teorías filosóficas sobre la muerte del arte. Sin embargo, como se evidencia en este breve escrito, esta es una concepción que se empieza a gestar desde la época renacentista, con los planteamientos de Vasari, quien consideraba que el arte ya en su época había alcanzado límites probablemente insuperables y estaba expuesto a una inminente decadencia. En ese sentido, se podría afirmar que el pensamiento de Vasari estaba en lo cierto al considerar que la progresión del arte llegaría a tener un final por la inhabilidad de superarse a sí mismo y perder su capacidad de

trascendencia, pero no era su época la que marcaba el final de este proceso creativo. También sigue teniendo sentido la idea de Winckelmann de que el arte de cada época alcanza su mayor desarrollo y luego inicia un periodo de decadencia, esto es bastante evidente, en la gran cantidad de *postarte* que se aprecia hoy en día en los circuitos culturales y comerciales del arte, y en cómo el mundo y las instituciones del arte se interesan más en fomentar las prácticas auto teorizantes del arte que acentúan la discapacidad artística, exacerbando su disolución paulatina.

Además, se concuerda con la postura de Danto cuando afirma, en *El fin del Arte*, que Hegel tenía razón al considerar que el avance histórico del arte culminaría al perderse todo el sentido de trascendencia. Por lo tanto, se podría afirmar, que el arte ha perdido toda su vitalidad y autenticidad y ha sido rebajado a un mundo de ideas banales en el cual sigue siendo necesario para alimentar el voraz mercado artístico, pero, dejó de ser significativo y de cumplir una función social más allá de estimular emociones estéticas superficiales y entretenimiento pasajero. Asimismo, se considera que Danto también tenía razón al afirmar que en este momento no se vislumbra un futuro promisorio para el arte tradicional y solo el *postarte* parece tener posibilidades de seguir produciendo materiales que alimenten el circuito comercial. Por lo anterior, se considera que, continuar utilizando la noción de obra de arte para referirse a los materiales plásticos que se generan en esta época no es funcional, ya que este concepto se asocia con las cualidades del arte del modelo mimético ya abandonado y muerto, por tanto, se propone entonces el uso de los conceptos como objeto o producto artístico, para describir de manera más acertada el tipo de arte de la actualidad.

## Referencias

- Ariza, M. (2009). *El final de la muerte del arte*. [Tesis para optar por el grado de Maestría], Universidad Autónoma de Nuevo León. <http://eprints.uanl.mx/id/eprint/7041>
- Barash, M. (2012). *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. Alianza Editorial
- Bellori, G. (1821). *Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*. Tomo I. [Libro digitalizado]. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1910699t/f8.double.r=gio%20Pietro%20bellori>
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editorial Itaca. (Publicación original de 1935).
- Cascales, R. (2012). *La verdad tras la muerte del arte*. [Tesis para optar por el grado de Maestría]. Universidad de Navarra. [https://www.academia.edu/2528508/La\\_verdad\\_del\\_arte\\_tras\\_la\\_muerte\\_del\\_arte](https://www.academia.edu/2528508/La_verdad_del_arte_tras_la_muerte_del_arte)
- Cascales, R. (2014). La crisis moderna y la emancipación del arte. *Ápeiron, estudios de filosofía*. (Edición conmemorativa "Poder y movimientos"), 41-57. [https://www.researchgate.net/publication/299630217\\_La\\_crisis\\_moderna\\_y\\_la\\_emancipacion\\_del\\_arte](https://www.researchgate.net/publication/299630217_La_crisis_moderna_y_la_emancipacion_del_arte)
- Cascales, R. (2020). *El fin del arte: Hegel y Danto cara a cara*. [Edición Kindle]. Publicacions de la Universitat de València.
- Danto, A. (1995). El final del Arte. *El Paseante*, (22-23), 1-19. <https://www.ugr.es/~zink/pensa/Danto1984.pdf>
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós
- Formaggio, D. (1992) *La "Muerte del Arte" y la Estética*. Grijalbo
- Gómez, Á. (25 de octubre de 2021). La escultura invisible del artista italiano Salvatore Garau, subastada por un precio récord de 28.000 euros. *ABC Cultura*. [https://www.abc.es/cultura/arte/abci-escultura-invisible-artista-italiano-salvatore-garau-subastada-precio-record-28000-euros-202110251357\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/arte/abci-escultura-invisible-artista-italiano-salvatore-garau-subastada-precio-record-28000-euros-202110251357_noticia.html)
- Hegel, G. (1988). *Estética*. Alta Fulla. (Publicación original de 1835).
- Huxley, A. (1935). *Beyond the mexique bay*. Chatto & Windus.
- Jameson, F. (1999). *El giro cultural: escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Manantial.
- Kuspit, D. (2006). *El fin del arte*. Akal Editores.

- La Vanguardia. (17 de enero, 2022). 'Coge el dinero y corre', la obra que ha llevado a un museo danés a denunciar a su artista. *Cultura. La vanguardia* <https://www.lavanguardia.com/cultura/20220117/7992801/coge-dinero-corre-obra-demanda-artista-museo-dinamarca-haaning.html>
- Maharaj, S. (2009). Know-how and No-How: stopgap notes on “method” in visual art as knowledge production. *Art & Research*, 2(2), 3-11 [https://s3.amazonaws.com/arena-attachments/47179/Sarat\\_Maharaj\\_-\\_Know-How\\_and\\_No-How.pdf](https://s3.amazonaws.com/arena-attachments/47179/Sarat_Maharaj_-_Know-How_and_No-How.pdf)
- Michaud, Y. (2007). *El arte en estado gaseoso*. Fondo de Cultura Económica.
- Plazaola, J. (2007). *Introducción a la estética: Historia, teoría, textos*. Universidad de Deusto
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. Paidós.
- Thuillier, J. (2014), *Teoría general de la historia del arte*. Fondo de Cultura Económica.
- Vasari, G. (1568) *Delle vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*. Tomo II [http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari\\_vite\\_giuntina\\_tomo2.pdf](http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_vite_giuntina_tomo2.pdf)
- Winckelmann, J. (2011). *Historia del arte de la Antigüedad*. [Versión Kindle]. Akal Editores. (Publicación original de 1764).