



# DEL FIN AL COMLOT DEL ARTE. HEGEL Y BAUDRILLARD

## *FROM THE END TO THE CONSPIRACY OF ART. HEGEL AND BAUDRILLARD*

Ignacio Libretti<sup>1</sup>

*Universidad de Chile*

**Resumen:** En el presente artículo intentamos responder la pregunta sobre el estado de la práctica artística desde la segunda posguerra mundial en adelante, analizando la hipótesis del complot del arte según Jean Baudrillard, expresión estética de la simulación en los términos del propio sociólogo francés. Para hacerlo, nos remontamos hasta la filosofía del arte que propone G.W.F. Hegel, particularmente su hipótesis sobre el fin del arte, a través de la cual periodizamos el desarrollo de la disciplina desde su inmediatez griega hasta su mediación moderna. A tono con lo anterior, proponemos la siguiente hipótesis: el complot del arte es la subjetivación del fin del arte en la era de la simulación. Con ella, pretendemos viabilizar un diagnóstico sobre el estado contemporáneo de la práctica artística exento de reducciones valóricas o historicistas.

**Descriptores:** Complot del arte · Fin del arte · Precesión de simulacros · Subjetivación.

**Abstract:** In this article we try to answer the question about the state of artistic practice from the Second World War onwards, analyzing the hypothesis of the conspiracy of art according to Jean Baudrillard, an aesthetic expression of simulation in the terms of the French sociologist himself. To do so, we go back to the philosophy of art proposed by G.W.F. Hegel, particularly his hypothesis about the end of art, through which we periodize the development of the discipline from its Greek immediacy to its modern mediation. In line with the above, we propose the following hypothesis: the conspiracy of art is the subjectification of the end of art in the era of simulation. With it, we intend to make possible a diagnosis of the contemporary state of artistic practice free of value reductions or historicists.

**Keywords:** Conspiracy of art · End of art · Precession of simulacrum · Subjectivation.

### INTRODUCCIÓN

El 20 de mayo de 1996, a través del periódico *Libération* de Francia, aludiendo a la Bienal de Venecia de 1993, Jean Baudrillard publica *El complot del arte*: un breve artículo donde acusa la existencia de un “delito de iniciados” en la base del arte contemporáneo, cuyo fundamento es la administración del reconocimiento estético por los agentes involucrados en su gestión, incluyendo artistas, críticos, curadores,

---

<sup>1</sup> E-mail: [ignaciolibretti@gmail.com](mailto:ignaciolibretti@gmail.com)

estetas y espectadores. Según el sociólogo francés, la noción de arte contemporáneo, comprendido como aquel practicado desde la segunda posguerra mundial en adelante, engloba un conjunto indeterminable de obras cuyo rasgo distintivo es la reivindicación de nulidad, forma de ocultar la inexistencia de secretos tras la presuposición incondicionada de sentido que viabiliza la consideración artística de expresiones opuestas a las bellas artes, tales como instalaciones y performances. A su entender, la práctica artística contemporánea responde al mandato intelectual que define las cualidades estéticas correspondientes, racionalizando la profesión de fe hacia las obras. Lo anterior, por reapropiación 'banalizadora' de la historia del arte, entendida como la secularización de la disciplina por incorporación de elementos procedentes de la cultura popular. En palabras de Baudrillard:

El arte que apostaba a su propia desaparición y a la desaparición de su objeto era todavía una gran obra. Pero ¿y el arte que apuesta a reciclarse indefinidamente apoderándose de la realidad? Pues bien, en amplia medida, el arte contemporáneo se dedica precisamente a esto: a apropiarse de la banalidad, del desecho, de la mediocridad, como valor y como ideología. En las innumerables instalaciones y performances no hay más que un juego de compromiso con el estado de las cosas, al mismo tiempo que con todas las formas pasadas de la historia del arte. Una confesión de originalidad, banalidad y nulidad elevada al rango de valor y hasta de goce estético perverso. Por supuesto, toda esta mediocridad pretende sublimarse pasando al nivel segundo e irónico del arte. Pero la cosa resulta tan nula e insignificante en el nivel segundo como en el primero. El pasaje al nivel estético no salva nada, todo lo contrario: es mediocridad a la segunda potencia. Se aspira a la nulidad: '¡Soy nulo, soy nulo!'. Y se lo es de veras.

Toda la duplicidad del arte contemporáneo consiste en esto: en reivindicar la nulidad, la insignificancia, el sinsentido. Se es nulo, y se busca la nulidad; se es insignificante, y se busca el sinsentido. Aspirar a la superficialidad en términos superficiales (Baudrillard, 2006, pp. 59-61).

El sociólogo francés explica el estado contemporáneo del arte mediante la figura del complot porque, al igual que las demás prácticas sociales, lo considera inmerso en la precesión de simulacros, noción a través de la cual explica el desarrollo de las sociedades consumidoras, entendidas como las formaciones sociales cuya actividad gira en torno a la adquisición de mercancías,<sup>2</sup> desde la segunda posguerra en adelante. Según Baudrillard, debido a la proliferación de modelos funcionales

<sup>2</sup> Dicha definición puede consultarse en su libro intitulado *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*, donde afirma que las sociedades occidentales contemporáneas son consumidoras no por opulencia económica ni mucho menos por iniciativa personal, sino por mandato estructural de la reproducción del capital, el cual culturiza las formas de vida para ceñirlas al decálogo mercantil. En palabras de Baudrillard: "Hemos llegado al punto en que el 'consumo' abarca toda la vida, en el que todas las actividades se encadenan según un mismo modo combinatorio, en el que el canal de las satisfacciones ha sido trazado de antemano, hora por hora, en el que el 'ambiente' es total, está totalmente climatizado, totalmente organizado, totalmente culturizado" (Baudrillard, 2009, p. 8).



durante la reconstrucción de las sociedades tras la última guerra mundial, la realidad tiende a 'hiperrealizarse', volviéndose una conjunción de disposiciones operativas que reproducen ininterrumpidamente el estado de cosas dado. En consecuencia, ya no existe posibilidad de acontecimientos históricos, pues la totalidad es idéntica al cúmulo de modelos que la viabilizan. La nuestra, entonces, es una era de simulación. A esta idea se refirió en su artículo intitulado *La precesión de simulacros*, donde define el concepto así:

La simulación se caracteriza por una precesión del modelo, de todos los modelos, sobre el hecho más nimio –los modelos llegan primero y su circulación orbital (como la de la bomba) constituye el auténtico campo magnético de los eventos. Los hechos dejan de tener una trayectoria propia, surgen en la intersección de los modelos; un hecho único puede haber sido engendrado por el concurso de todos los modelos. Esta anticipación, esta precesión, este cortocircuito, esta confusión del hecho con su modelo (nada de divergencias de sentido, nada de polaridad dialéctica, nada de electricidad negativa ni de implosión de polos) es lo que hace que siempre sean válidas todas las interpretaciones posibles, incluso las más contradictorias – todas son verdaderas, en el sentido de que su verdad es intercambiable, a imagen del modelo del que proceden, en un ciclo generalizado (Baudrillard, 2001, p. 264).

Hasta aquí, el sociólogo francés sugiere un diagnóstico del estado contemporáneo del arte definiendo su estatuto a partir de la relación histórica que establece la práctica artística con la era de la simulación. Por tanto, omite las disposiciones conceptuales que, desde el seno del arte, viabilizan su transformación en complot, limitándose a indicar la existencia del fenómeno en sus efectos. Para sondear la legitimidad de la propuesta, leeremos esta hipótesis de Baudrillard desde la hipótesis del fin del arte según G.W.F. Hegel, pues la noción de finitud presente en la estética hegeliana, correlativa a su filosofía de la historia, no supone proscripción, sino proliferación subjetiva de la práctica artística, explicando la flexibilización material y formal en términos históricos y conceptuales. En consecuencia, es una estética del saber, idónea para reflexionar problemas teóricos en lugar de concentrarse en cuestiones relativas al gusto o apreciación de obras. Al respecto, proponemos la siguiente hipótesis: *el complot del arte es la subjetivación del fin del arte en la era de la simulación*. Procuraremos comprobar la idoneidad de esta propuesta en el desarrollo del presente artículo.

### EL LUGAR DEL ARTE EN HEGEL

En su *Filosofía del arte de 1826*, versión de la estética hegeliana establecida por Friedrich Carl Hermann Víctor von Kehler, Hegel define el fin del arte así:

El arte ya no procura a nuestra necesidad espiritual la satisfacción que en el arte buscaron otros pueblos en otros tiempos, y sólo en él encontraron. Por ello, nuestros intereses se depositan más en la esfera de la representación, y el modo y manera de satisfacer los intereses exige más bien reflexión, abstracción, abstractas representaciones generales como tales. Con esto, la posición del arte en la vitalidad de la vida ya no es tan elevada; la representación, la reflexión o el pensamiento son lo predominante, y por ello nuestra época está incitada primordialmente a las reflexiones y el pensamiento sobre el arte (Hegel, 2006, p. 63).

A tono con su filosofía de la historia, donde afirma que cada época es resumible a partir de un concepto ante el cual comparecen los demás (Hegel, 2010), el filósofo alemán concluye el fin del arte por disolución de las prácticas artísticas en pensamientos sobre la representación, acusando el “déficit sensible” tras el ascenso histórico de conceptos diferentes al suyo; primero la religión, luego la ciencia.<sup>3</sup> Serán éstos los que orientarán las formas de subjetivación del concepto, habida cuenta de su ‘inactualidad’<sup>4</sup> en las épocas siguientes a la suya. Una sumaria revisión de la periodización del arte sugerida por el filósofo alemán permitirá situar el argumento en su dimensión fundamental.

Según Hegel, no bien supera la forma artística simbólica, momento fundacional ligado al encuentro entre lo espiritual y lo natural en la actividad humana, el arte, primera manifestación del espíritu absoluto en términos hegelianos, resume la época correspondiente al mundo griego porque traduce la divinidad en obras cuyo sentido resulta inmediato; o sea, inteligibles al contacto, sin mediación reflexiva. En ellas, la representación está fuera de duda, puesto que forma y contenido son,

---

<sup>3</sup> Aprovechamos la ocasión para subrayar la diferencia que existe entre el fin del arte según Hegel y el fin del arte según Arthur Danto –autor de amplia circulación en la materia–, quien lo vincula al cese de los relatos que legitimaron las prácticas artísticas “tradicionales” y “modernas”, situándolo en el año 1964, cuando Warhol expone las *Cajas de Brillo*. A su entender, dicha exposición marca la liberación de las reglas en el arte, permitiendo que cualquier manifestación “estética” sea definible como tal. Aunque Danto nombra a Hegel, evita referirse a las hipótesis del filósofo alemán, limitándose a extraer formulaciones y citas aisladas. De ese modo, impone las suyas a través de la gramática hegeliana, obviando las dificultades teóricas correspondientes. Sin ir más lejos, así entiende Danto el fin del arte: “[...] una forma dramática de declarar que los grandes relatos que definieron primero el arte tradicional, y más tarde el arte modernista, no sólo habían llegado a un final, sino que el arte contemporáneo no se permite más a sí mismo ser representado por relatos legitimadores” (Danto, 1999, p. 22). Como podemos notar, su concepción es diferente a la de Hegel y totalmente opuesta a la de Baudrillard. A medida que avanzamos, también quedará clara nuestra distancia con Danto. Sobre todo, en lo referente a la función que desempeñan los relatos legitimadores en la práctica artística contemporánea.

<sup>4</sup> La noción de ‘inactualidad’ respecto de la filosofía de Hegel fue tratada por Iván Trujillo en su libro *Arte y hostilidad. La estética hegeliana y la precipitación de la violencia*, a propósito de la revisión contemporánea de Emanuel Kant por autores como Jürgen Habermas, Françoise Lyotard, Jean-Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe, entre otros (Trujillo, 2019, p. 21 y ss.). En nuestro caso, nos limitamos situarla en la filosofía hegeliana de la historia, donde la idea de actualidad remite al concepto capaz de explicar los sucesos históricos del presente, siendo inactuales aquellos que, en otro tiempo, hicieran lo mismo.



históricamente considerados, idénticos. La práctica artística de entonces es una actividad sensible que satisface las inquietudes del pueblo ético, colmando sus anhelos. De ahí que el artista griego sea, en realidad, creador de dioses, dado que, formalizando el contenido divino, lo instituye, haciendo del arte una *religión* del arte. A esto el filósofo alemán denomina forma artística clásica, asumiéndola como la invariable que orientará todo el desarrollo estético ulterior, en vista del auge histórico alcanzado. Respecto de ello, en su *Fenomenología del espíritu*, Hegel dice:

El sí mismo ulteriormente formado que se eleva al ser para sí es dueño del puro pathos de la sustancia, es dueño de la objetividad de la esencia luminosa auroral y sabe aquella simplicidad de la verdad como lo que es en sí, que no tiene la forma del ser allí contingente a través de un lenguaje extraño, sino como la segura y no escrita ley de los dioses, que vive eternamente y de la que nadie sabe cuando se manifestó. Como la verdad universal revelada por la esencia luminosa se ha retraído aquí a lo interior o a lo inferior y se ha retraído, por tanto, a la forma de la manifestación contingente, así, por el contrario, es la religión del arte, porque la figura del dios ha asumido la conciencia y, por tanto, la singularidad en general, dicha verdad es el lenguaje propio del dios, el cual es el espíritu del pueblo ético, el oráculo que sabe los casos particulares de éste y da a conocer lo que es útil acerca de ellos (Hegel, 1966, pp. 412-413).

Esta inmediatez sensible de la que goza el arte en su estado de mayor vivacidad acaba durante el ascenso del mundo romano, momento en que la práctica artística cesa de explicar los acontecimientos en desarrollo, escindiéndose de la religión. Así el arte llega a su fin, entendido como la realización histórica de su objetividad, quedando identificado como una época particular de la historia universal: el mundo griego. Solo podrá considerarse actividad del presente en dicha era.

Ya escindida del arte, durante el pasaje del mundo romano al germánico –siempre en los términos del filósofo alemán–, la religión, que Hegel considera segunda manifestación del espíritu absoluto, se transforma en el concepto que resume la época, imponiendo la noción cristiana de persona; ésta, inherente a la religión *subjetiva*. En el caso del arte, lo anterior se traduce en la apertura de la pregunta por la representación, que intelectualiza su ejercicio. Dicha pregunta versa sobre la adecuación entre formas y contenidos en cada obra, acentuando las distancias sensibles tras el relevo histórico del arte por la religión. Como ya no explica el presente, el arte se vuelve actividad del pasado, tendiente a la reflexión subjetiva en torno a sus propios medios. Así comienza la subjetivación del concepto, ya objetivado durante el auge del mundo griego, cuando, como dijimos anteriormente, resumía la época. En la filosofía hegeliana del arte, lo anterior se denomina forma artística romántica, entendida como expresión del momento en que las modalidades

que asume se vuelven contingentes a consecuencia de su inadecuación histórica respecto al espíritu de la época. En su *Filosofía del arte de 1826*, Hegel trata el arte romántico como sigue:

[El arte romántico es la] elevación de la espiritualidad a sí misma. [Se caracteriza por su] interioridad e intimidad, [de manera] que el espíritu en sí mismo deviene la realidad, la cual en caso contrario únicamente se da de modo exterior. Nada puede ser ni llegar a ser más bello que lo clásico, pues ahí está el ideal. La belleza del arte romántico únicamente puede ser aquella donde lo interior está por encima del material y lo exterior deviene tan libre como lo interno, algo indiferente que debe ser vencido y que no está en condiciones de ser el verdadero modo de manifestación. Se convierte en el panteón que ha anulado todas las figuras, las cuales todavía tienen en sí [algo] de la representación sensible (Hegel, 2006, p. 329).

Según el filósofo alemán, el romanticismo, ligado al impacto del cristianismo en la práctica artística, supera las imposturas sensibles del arte clásico, receptando contenidos que exceden sus ideales. La belleza es desplazada por contenidos no identificables con formas artísticas particulares, adaptándose éstas a las disposiciones históricas vigentes, que ahora intenta manifestar estéticamente. De ese modo, el arte tiende a intelectualizarse, pues, cuestionando la representación, integra la reflexión conceptual en su actividad regular.

La religión allana camino a la ciencia, tercera manifestación del espíritu absoluto en la filosofía hegeliana, la cual, invirtiendo las premisas de la fe —o sea, racionalizándolas—, se transforma en el concepto que resume la época moderna, momento en que la historia llega a su fin debido al surgimiento del imperio napoleónico<sup>5</sup>. En los términos de Hegel, el fin de la historia remite a la coincidencia entre universalidad, particularidad y singularidad durante la identificación de sujeto y objeto en la actividad civil, extendiendo la categoría de ciudadanía al conjunto de la población mundial. El imperio napoleónico trae consigo la ley, y con ella, las prescripciones que gobiernan cualquier práctica social. De ese modo, cesa la acción transformadora que inspiró la revolución francesa, instando el conocimiento del proceso histórico en su conjunto.

<sup>5</sup> Respecto al fin de la historia en la filosofía de Hegel, recomendamos consultar la *Introducción a la lectura de Hegel. Lecciones sobre la Fenomenología del espíritu impartidas desde 1933 hasta 1939 en la École Pratique des Hautes Etudes* de Alexandre Kojève, quien relaciona el pensamiento del filósofo alemán con los acontecimientos históricos del periodo durante el cual se desarrolló. A modo de ejemplo, citamos su interpretación del capítulo VIII de la Fenomenología del espíritu, relativo al fin de la historia y su relación con el saber absoluto: “Capítulo VIII: Napoleón acaba la historia y Hegel toma conciencia de ello, él es el <<Saber absoluto>> que ya no tendrá que modificarse ni completarse, puesto que ya no habrá nada nuevo en el Mundo. Este saber describe, así pues, la totalidad de lo real: es la verdad total y definitiva (<<eternas>>). Ese saber se desarrollará en el <<Sistema>> (Enciclopedia). Pero para llegar ahí ha sido necesario <<acabar>> la historia (Napoleón) y tomar conciencia de su desarrollo integral. Esta toma de conciencia es la Fenomenología, que introduce (ein-führt) así al Hombre en la <<Ciencia>> (= Filosofía = Saber absoluto)” (Kojève, 2013, p. 82).



Emerge la posibilidad del saber absoluto, momento en que el espíritu ya puede volverse plenamente consciente para sí, superando los resabios de la certeza sensible, con la cual se reconcilia. A consecuencia de lo anterior, el arte se convierte en pensamiento del arte, compareciendo ante la ciencia filosófica que ahora imprime sentido a sus prácticas. Dicho pensamiento discurre a través de la representación, habida cuenta de la *mediatez* que marca el desarrollo general del arte tras su fin.

Ya intelectualizado desde la apertura de la pregunta por la representación durante el ascenso del mundo romano, el arte ingresa en la era científica padeciendo un cierto déficit sensible, correlativo a su pérdida de actualidad. En concreto, lo anterior significa que la práctica artística finita solo conmueve persuadiendo al espectador a través de argumentos que explican las representaciones, quedando en manos del relato legitimador de las obras. Habida cuenta de su 'inactualidad', el propio acercamiento subjetivo hacia el arte ya supone reflexión, y con ella, ideas preconcebidas por fuera de las tendencias históricas vigentes.

En la filosofía hegeliana del arte, el déficit sensible previamente aludido comienza en el romanticismo, periodo que el filósofo sitúa en los siglos transcurridos entre el mundo romano y la modernidad. Tal déficit sensible impone la necesidad de suplir el sentido mediante alusiones al concepto que resume cada época, partiendo por la religión. Negativamente considerado, el arte religioso constata el fin del concepto ilustrando la impotencia de las obras al momento de instar piedad, entendiendo ésta como el sentimiento característico de la religión subjetiva. Al respecto, en su *Filosofía de la historia*, Hegel comenta:

Cuando aquella sujeción, la esclava dependencia de algo que tiene una existencia especialmente exterior, es el punto de vista dominante de una religión, la necesidad del espíritu no puede encontrar su satisfacción en lo bello; antes bien, en tal caso, las imágenes más vulgares, pésimas y abominables representaciones, son mucho más apropiadas para representarle lo divino. La experiencia demuestra que la piedad, cuando reza a las imágenes, honra muy poco las auténticas obras de arte. Pues estas conducen a una interna satisfacción y libertad, mientras que aquella piedad prefiere flotar en una dependencia sorda, inconsciente. Se ha de observar que las verdaderas obras de arte, por ejemplo, las Madonnas de Rafael, no gozan de veneración, ni reciben la multitud de ofrendas que otras imágenes malas, que son con más afán buscadas y constituyen el objeto de la mayor devoción y largueza. La piedad pasa de largo junto a aquéllas, siendo así que debiera sentirse íntimamente atraída y cautivada por ellas. Pero tales pretensiones son cosa extraña allí donde sólo existe el sentimiento de la sujeción sin conciencia y del embotamiento servil (Hegel, 2010a, p. 453).

El hecho de que las reliquias –ficticias o no– sean las que conmuevan al pueblo cristiano, absorto en los misterios relativos a la pasión de Cristo, en vez de hacerlo las

magnánimas representaciones del arte romántico inspiradas por episodios bíblicos, marca un hito sin retorno en la historia del arte, a pesar de los esfuerzos que hicieran los artistas del periodo para revertir la situación. La escisión entre arte y religión trajo consigo el divorcio entre arte y experiencia estética, siendo los intentos por restablecer dicho vínculo, inscrito en la objetividad clásica, tanto el signo como la impotencia de la práctica artística romántica.

## HISTORIA HEGELIANA DEL ARTE Y FIN DEL ARTE

En paralelo al recorrido histórico arriba descrito, Hegel propone un sistema de las artes a través del cual intenta corresponder los periodos que componen la historia del arte con prácticas artísticas específicas. O sea, determinar qué tipo de actividad estética predomina en cada una de sus fases, considerando las disposiciones históricas vigentes. Así como existen tres grandes formas de arte –simbólica, clásica y romántica–, también existen cinco actividades que las cristalizan: arquitectura, escultura, pintura, música y poesía. Aunque brevemente, nos referiremos a dicho sistema para situar el esquema hegeliano con miras al propósito del artículo.

Puesto en términos genéricos, siguiendo a Hegel, el tipo de arte característico de la forma artística simbólica es la arquitectura, también definida por el filósofo alemán como primera manifestación estética de la humanidad, previa a su ingreso en la historia. Lo anterior, porque la arquitectura formaliza lo inorgánico, reuniendo a los hombres bajo un mismo techo y dotándolos de un habla en común. Así, genealógicamente considerada, la arquitectura hace comunidad, permitiéndoles enfrentar su dependencia natural de manera colectiva. Por ese motivo, representa la espiritualidad ascendiente, cifrando el comienzo del arte. Al respecto, en su *Filosofía del arte de 1826*, dice:

[La arquitectura simbólica es] lo primero que produjo necesidades de arte, una obra que se considera realizada por hombres, que debe tener un sentido para el espíritu, y que por ello establece una representación espiritual tan objetiva, que [hace] que los otros [hombres puedan] hablar, [dándoles] un lugar en donde unificarse. [Ser] punto de unificación para los hombres, ése puede haber sido más o menos el fin superior (Hegel, 2006, p. 379).

No bien la humanidad toma conciencia de su diferencia con la naturaleza en la arquitectura simbólica, se escinde de ella instaurando la escultura, tipo de arte característico de la forma artística clásica, donde el hombre adquiere su identidad definitoria. Aunque el simbolismo persiste, ahora remite a la ‘antropologización’ de la representación, subrayando aspectos espirituales en detrimento de aquellos





remanentes naturales aún presentes a consecuencia de la imitación. Junto con diferenciar al hombre de la naturaleza, también lo hace del animal, otrora fundamental en el simbolismo egipcio. Aquel se vuelve ofrenda para los dioses, a quienes el artista instituye vía religión del arte. La escultura eleva la espiritualidad del pueblo ético hasta la conciencia de sí. En el texto citado, Hegel comenta:

La unificación inmediata de lo espiritual y lo natural [caracterizaba la primera forma del arte]; al arte clásico, [por el contra], pertenece la elevación del espíritu sobre lo natural inmediato. Puesto que el significado ha devenido autónomo en la libre espiritualidad, también ésta debe configurarse, regresar a lo natural. Pero en ese caso lo espiritual es lo dominante sobre lo natural, de tal modo que lo natural como tal ya no tiene aquella peculiar autonomía, sino que es ideal y, con ello, sólo expresión, signo del espíritu. Esta figura producida por el arte tiene inmediatamente su significado en ella misma, esto natural es inmediatamente la expresión de lo espiritual. Se trata de lo humano en general, pues la figura humana es lo espiritual existiendo individual, exteriormente. Es figura animal, pero en la que hay algo espiritual, y por ello lo que muestra esta figura es lo espiritual mismo (Hegel, 2006, p. 285).

Finalmente, en el caso de la forma artística romántica, los tipos de arte que predominan son la pintura, la música y la poesía, entendidas como actividades plenamente subjetivas y de orientación teórica, coherentes al estado de finitud de la disciplina tras el ascenso del mundo romano. A diferencia de la escultura, donde la representación fue garantizada por la correspondencia formal del contenido, ahora desaparecen las formas preestablecidas, adaptándose éstas al sentido intencionado. El simbolismo persiste, pero convertido en signo: síntesis de significados aludidos representativamente, definidos por abstracciones lingüísticas sin las cuales no habría formalización posible. Aquí ya están operando los relatos legitimadores de las obras, elaborados para satisfacer la mediación reflexiva que exige la 'estetización' luego del fin del arte. Por lo mismo, en la estética hegeliana, entre los tres tipos de arte subjetivo arriba indicados, aun cuando todos encarnen la forma artística aludida, predomina la poesía, cuya relación con el lenguaje expresa de manera exacta las disposiciones espirituales que recepta la forma artística romántica, en vista de sus vínculos con el signo. Parte de ello lo toca Hegel en la *Fenomenología del espíritu*, cuando trata la relación entre divinidad y lenguaje como sigue:

La obra de arte requiere, por tanto, otro elemento de su existencia, el dios requiere otro modo de expresión que éste, en el que desciende de la profundidad de su noche creadora a lo contrario, a la exterioridad, a la determinación de la cosa no autoconsciente. Este elemento superior es el lenguaje, un ser allí que es inmediatamente existencia autoconsciente. Como en el lenguaje es la autoconciencia singular, es también inmediatamente como un contrario universal;

la plena particularización del ser para sí es al mismo tiempo la fluidez y la unidad universalmente comunicada de los muchos sí mismos; es el alma existente (Hegel, 1966, pp. 412-413).

Resumiendo, la arquitectura cifra el surgimiento del arte concretando la forma artística simbólica, la escultura anuncia su esplendor a través de la forma artística clásica, mientras que la pintura, música y poesía proyectan su finitud mediante la forma artística romántica. Teniendo en cuenta el rol que desempeña el lenguaje en la estética hegeliana, manteniéndonos siempre en los términos del filósofo alemán, podemos afirmar que la poesía entabla el tránsito hacia el tipo de arte que, siguiendo la lógica en cuestión, corresponde a la era científica: *la novela*. Lo anterior, porque junto con expresar la incapacidad del arte para hacer época<sup>6</sup>, realiza la tendencia argumentativa que marca el desarrollo de las prácticas artísticas desde el surgimiento del mundo romano en adelante, asimilando las disposiciones históricas que prescribe la ciencia filosófica a través de la *argumentación*.<sup>7</sup> No obstante, teniendo en cuenta su indiferencia estética, entendida como la antipatía sensible que supone la mediación intelectual del texto, cabe interrogar por la autenticidad del compromiso artístico; totalmente coherente al estado de la disciplina luego del romanticismo. En cualquier caso, dado el vínculo que establece con el desenvolvimiento del arte finito, creemos que la novela puede considerarse su práctica característica en la era moderna. Ello, claro está, *emulando* la estética de Hegel.

### FIN DEL ARTE Y “DESESTETIZACIÓN”

Una vez que el arte asume su incapacidad de ‘estetizar’ la experiencia, en paralelo al vuelco científico que cursa la era tras el fin de la historia, la práctica artística invierte la complicación, dando paso a su ‘desestetización’.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Siguiendo a Hegel, ejemplo de ello es la *Lucinda* de Friedrich Schlegel, cuyo immoralismo constata plenamente las vicisitudes de la práctica artística finita en la época moderna. Al respecto, ver: Trujillo, 2019, pp. 83 y ss.

<sup>7</sup> De paso, afirmamos que ni la fotografía ni el cine pueden considerarse tipos de arte inherentes a la era científica, ya que sus mecanismos de funcionamiento –principalmente, ligados al componente técnico que los viabiliza y al carácter de masas que los fundamenta– exceden el ámbito artístico, pudiendo asimilarse como tales solo en términos retrospectivos, una vez que ingresan en la dinámica de la ‘estetización’. O sea, cuando se vuelven actividades autorales. De ahí que no sean, por decirlo de algún modo, parte orgánica del sistema de las artes en los términos que lo plantea Hegel, como sí puede serlo la novela, que existió durante el romanticismo bajo la sombra de otras prácticas artísticas.

<sup>8</sup> La formulación del concepto ‘desestetización’ pertenece a Iván Trujillo. No obstante, el filósofo chileno lo aborda tratando ciertas tendencias “deontológicas” locales, ligadas al rol que desempeña “lo irrepresentable” en el pensamiento filosófico nacional (Trujillo, 2019, pp. 114 y ss.). En nuestro caso, tratamos de concebirlo en una dimensión general, también presente en su texto, sorteando reducciones ‘singularizantes’.



Ésta remite a la eliminación paulatina de los remanentes sensibles que todavía movilizan el pathos de las obras románticas, aun cuando no satisfagan el sentido anhelado inmediatamente, problematizando el estatuto del discurso sobre el arte. La ‘desestetización’ es, por decirlo de algún modo, una gran toma de conciencia del arte respecto al estado de su finitud, asumiendo gustosamente las tendencias conceptuales que, desde el ascenso del mundo romano en adelante, orientan su desarrollo a través de la pregunta por la representación.

Como su nombre indica, el arte ‘desestetizado’, situado en la era científica según la filosofía hegeliana de la historia, no busca generar experiencias estéticas, sino hostilizar la representación, trastornando los términos de la práctica artística para acentuar su tendencia intelectual. De un modo u otro, asume ofensivamente la posición defensiva que impone su ‘inactualidad’ histórica, aprovechando los recursos que desarrolló durante siglos de producción finita, a los cuales debe la posibilidad de girar en torno a su propia inmanencia. En posesión de concepto objetivo, ya habiéndose subjetivado al momento de comparecer ante la religión en los mundos romano y germánico, el arte se disuelve en pensamiento del arte con relativa facilidad, pues registra la conducta en sus precedentes. La proliferación subjetiva del arte finito durante la modernidad se traduce en el surgimiento de estilos fundados en concepciones filosóficas medianamente asimiladas por agentes relativos a la práctica artística, quienes traducen sus concepciones en teorías y manifiestos.<sup>9</sup> De ese modo, el arte comparece ante la ciencia filosófica volviéndose él mismo filosófico; cuestión que supone ahondar en los aspectos conceptuales que definen su ejercicio, en detrimento de los aspectos sensibles que otrora determinaron su actividad.

Como podemos notar, la hipótesis del fin del arte en Hegel remite a la subjetivación del concepto durante las épocas religiosa y científica, incluyendo la siguiente al fin de la historia. Paralelamente, su sistema de las artes intenta corresponder las expresiones artísticas con la sucesión de periodos históricos, sugiriendo prevalencias adecuadas a las disposiciones espirituales vigentes. En cualquier caso, para el filósofo alemán, el agotamiento del ideal clásico, entendido como el arte del mundo griego donde forma y contenido resultan idénticos, no supone perjuicio conceptual para la disciplina, sino apertura hacia la recepción de formas espirituales absolutas diferentes a la suya, ante las cuales comparece al momento de sortear su ‘inactualidad’.

---

<sup>9</sup> Claro ejemplo de lo anterior es la relación que establece el surrealismo con la estética hegeliana a través de pluma de André Breton, quien, oponiéndose a la arbitrariedad de Man Ray (Trujillo, 2019, pp. 107-108), recurre a ella para “conceptualizar” su práctica artística, definiendo la existencia de su idea. Al respecto, sugerimos consultar el Primer Manifiesto del surrealismo (Breton, 2014).

## SIMULACIÓN Y COMLOT: MÁS ALLÁ DEL FIN DEL ARTE

Dicho esto, siguiendo el camino abierto por la estética hegeliana –indiscernible del conjunto de su filosofía–, cabe preguntar: ¿ante qué comparece el arte desde la segunda posguerra mundial en adelante? Sabemos que la ‘desestetización’ corresponde a la era científica, momento siguiente al fin de la historia, cuando la transformación de la realidad cede lugar a su conocimiento. Sin embargo, los sucesos que marcaron el siglo XX, inclusive asumiendo el fin de la historia como premisa angular, cuestionan la extensión de su hipótesis, puesto que, durante el periodo ulterior a la caída del imperio napoleónico, surgieron tecnologías y modelos abocados a la simulación de realidades, desde la fotografía hasta la energía nuclear, diferentes a los consabidos mientras el filósofo alemán elaboró su filosofía de la historia. Por sus características particulares, éstos no pueden considerarse meras subjetivaciones de conceptos ya alcanzados, dado el potencial ‘ficcionalizador’ que los determina. En rigor, son capaces de instituir mundos ceñidos a las disposiciones técnicas e ideológicas que los fundamentan, generando realidades suplementarias. Por tanto, abusando provisoriamente de las categorías –en aras de esbozar una periodización a tono con los autores aquí tratados–, es concebible entenderlos como manifestaciones de una nueva forma espiritual absoluta, la cual, por sus características particulares, llamaremos *simulación*, haciendo nuestra la definición del concepto que propone Baudrillard, ya esbozada en la introducción al presente artículo.

A juicio del sociólogo francés, la proliferación de modelos funcionales precediendo la consecución de las prácticas sociales es el rasgo distintivo de la época contemporánea, haciendo de ésta una era de la simulación. La impotencia histórica del periodo inspira un estado tal de indiferencia universal, que cualquier actividad resulta superflua; necesariamente, de bajo impacto. Dado que los modelos funcionales interactúan entre sí, las acciones reproducen invariables matriciales correlativas al juego de signos que administra los significados y definiciones correspondientes. En consecuencia, todo es operativo; está zanjada de antemano la cuestión fundamental del sentido. Al comienzo de *La precesión de simulacros*, aludiendo al cuento *Del rigor en la ciencia* de Jorge Luis Borges, Baudrillard trata lo anterior desde el binomio mapa/territorio como sigue:

Hoy en día, la abstracción ya no es del mapa, el doble, el espejo o el concepto. La simulación ya no es la del territorio, la entidad referencial o la sustancia. Es la generación por medio de modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal. El territorio ya no precede al mapa, ni tampoco lo sobrevive. En lo sucesivo será el mapa el que preceda al territorio –PRECESIÓN DE LOS SIMULACROS– es el mapa el que engendra el territorio y si hoy tuviéramos que actualizar la fábula, serían los jirones del territorio los que subsisten aquí y allá en unos desiertos que



ya no son los del Imperio, sino los nuestros: El desierto de lo real. (Baudrillard, 2001, p. 253).

Volviendo al cruce entre autores, puesto en términos esquemáticos, la filosofía hegeliana de la historia contempla la sucesión de cuatro mundos: griego, romano, germánico y moderno. Entre dichos mundos, el primero está resumido por el concepto de arte, el segundo y tercero por la religión, mientras que el cuarto por la ciencia filosófica, entendiendo cada uno como la manifestación espiritual que resume los sucesos reales y posibles en cada situación histórica. Por los motivos arriba expuestos, a tono con la filosofía hegeliana de la historia, creemos admisible agregar la simulación como manifestación espiritual siguiente a la moderna, dado que explica los acontecimientos que hicieron época desde la segunda posguerra en adelante, momento de proscripción definitiva de la historia a consecuencia de la amenaza nuclear, *desertificando* lo real. Cabe subrayar que la noción baudrilleana de simulacro supone consistencia histórica, la cual tiende a reproducir su estado alcanzado dada la situación material e ideológica consecuente a la última guerra mundial. De ahí que pueda dialogar con una filosofía de la historia, superando el margen de la impostura coyuntural.

En nuestros términos, la inserción del simulacro baudrilleano en la filosofía hegeliana de la historia remite a los efectos históricos –quizá, anti-históricos– de la disuasión nuclear, cuya trama determina las estrategias de las grandes potencias militares del mundo luego de la segunda guerra, instaurando modelos económico-sociales fundados en la coexistencia pacífica entre sistemas políticos diferentes, donde los conflictos y antagonismos vienen precedidos por estándares de baja intensidad. Por tanto, la era científica termina durante las guerras mundiales, y con ella, la disposición conceptual del espíritu en camino al saber absoluto, quizá realizado, pero obsoleto. Lo que viene a continuación son las elucubraciones de un tiempo desprovisto de historia y conocimiento, abocado a la preservación del estado de cosas vigente, por decirlo eufemísticamente, en “nombre de la vida”.

Respecto del arte, el fin de la era científica implica el cese de la ‘desestetización’, dado el repliegue conceptual que supone el ascenso histórico de la simulación. Como dijimos anteriormente, ésta busca preservar el estado de cosas vigente, obstando cualquier actividad que lo amenace. A tono con ello, vuelta complot, la práctica artística se ‘reestetiza’, entendiendo la ‘reestetización’ como simulación de experiencias estéticas por presuposición incondicionada de sentido en las obras definidas como tales. Administrando el reconocimiento estético, el complot insta prácticas artísticas irreductibles al otrora dominante pensamiento

del arte, ya obsoleto debido al ascenso histórico del simulacro tras la caída de la ciencia. A consecuencia de lo anterior, la crítica es reemplazada por la 'curatoría', actividad composicional que, orientando la exposición de las obras, gestiona el relato legitimador que sostiene al complot.

En lo que a tipos de prácticas artísticas respecta, siguiendo la lógica del sistema hegeliano de las artes y las formulaciones baudrilleanas sobre la materia, podemos afirmar que el performance y la instalación son las dos actividades características del complot del arte, habida cuenta del vínculo que establecen con la simulación. En ambos casos, la experiencia estética obedece a la 'reestetización' del sentido presupuesto en cada obra, el cual proyecta sensaciones adecuadas al propósito intencionado. A través de la curatoría, el relato legitimador instituye audiencias ceñidas a los argumentos tras las obras, modelando la interacción. Aquí, la mediación precede al contacto, 'funcionalizándolo'. Resumiendo, el complot halla en el performance y la instalación, orientados por la curatoría, el medio para reproducirse ininterrumpidamente, a la vez que preservar la práctica artística en la era de la simulación. Dicho esto, podemos avanzar hacia la conclusión del presente artículo.

## CONCLUSIÓN

Insertando el simulacro baudrilleano en la filosofía hegeliana de la historia, podemos relacionar la hipótesis del complot del arte según Baudrillard con la estética en los términos que la define Hegel sin descuidar la historicidad del arte ni el proceso histórico en su conjunto. De ese modo, superamos los límites inherentes a la reducción historicista en que incurre al sociólogo francés, relacionando el presente del arte con toda su historia. Por tanto, superamos los escollos de la polémica. Entendiendo el fin del arte como invariable de toda práctica artística ulterior al mundo griego, a la vez que condición de su relación con los conceptos dominantes de cada época, es posible afirmar que el complot subjetiva la práctica artística finita en la era de la simulación, habida cuenta de la relación que establece dicho concepto con la trama hegeliana de la historia en los términos arriba expuestos. Conscientes de la solidaridad y diferencia que existe entre arte e historia, podemos articularlos de un modo tal que permitan comprender el estado contemporáneo de la práctica artística, viabilizando la posibilidad de generar un diagnóstico exento de juicios valóricos respecto a la calidad o pertinencia de las obras. Tal es nuestra inquietud, y por ahora, el presente artículo nuestro aporte al desarrollo del problema señalado.



## BIBLIOGRAFÍA

---

- Baudrillard, J. (2006). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Baudrillard, J. (2009). *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI de España editores.
- Baudrillard, J. (2001). “La precesión de simulacros”. B. Wallis (ed.). *Artes después de la modernidad*. Madrid, pp. 253-281: Akal, S.A.
- Breton, A. (2014). “Primer Manifiesto del surrealismo”. M. Micheli (comp.). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, pp. 277-303. Madrid: Alianza Editorial
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Espasa Libros, S.L.V.
- Hegel, G.W.F. (1996). *Fenomenología del espíritu*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Hegel, G.W.F. (2010). *Filosofía de la historia universal*. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., t. I. (2010a). *Filosofía de la historia universal*. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., t. II.
- Hegel, G.W.F. (2006). *Filosofía del arte o estética (verano de 1826). Apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*. Madrid: VAM Ediciones y Abada Editores.
- Kojève, A. (2013). *Introducción a la lectura de Hegel. Lecciones sobre la Fenomenología del Espíritu impartidas desde 1933 hasta 1939 en la École Pratique des Hautes Etudes*. Madrid: Editorial Trotta, S.A.
- Trujillo, I. (2019). *Arte y hostilidad. La estética hegeliana y la precipitación de la violencia*. Santiago de Chile: Pólvara Editorial.