

POSICIONES FILOSÓFICAS DE HEGEL Y DANTO SOBRE EL “FIN DEL ARTE” *

Por: Javier Domínguez Hernández
Universidad de Antioquia

RESUMEN. *Ambas posiciones son filosóficas y no sólo historiográficas: en Hegel, para comprender el arte en la modernidad; en Danto, en la posmodernidad. El “fin del arte” no significa para Hegel el acabamiento, sino un cambio fundamental de función dentro de las figuras de la verdad que el arte en la época moderna tiene que compartir con la religión y la filosofía. La forma absoluta de representar la verdad, forma clásica, cede a la forma romántica. El “fin del arte” en Danto significa el ingreso del arte a la época poshistórica puesto que la historia del arte dejó de ser la necesidad interna de renovación permanente, y a la posfilosófica pues la reflexión ha convertido el arte en una praxis cognitiva de sí mismo que lo ha hecho equiparable a la filosofía.*

PALABRAS CLAVE. *Hegel, Danto, Filosofía del Arte, Fin del Arte.*

SUMMARY. *Both, the position of Hegel and that of Danto, are not only historiographical but also philosophical: the former is concerned with art in Modernity, and the latter, in Postmodernity. For Hegel the “end of art” does not mean the end at all, but a radical change of function of the figures of truth that art has to share with religion and philosophy in modern times. The classical representation of truth as absolute gives up to the romantic one. For Danto, on the otherhand, the “end of art” means that art enters in a posthistoric epoch, since history of art is no longer based on its inner necessity of constant change, and postphilosophical, since thought has turned art into a cognitive praxis of self thinking which makes it similar to philosophy.*

KEY WORDS. *Hegel, Danto, Philosophy of Art, End of Art.*

La expresión “fin del arte” se ha convertido actualmente en una muletilla. Se repite con tal frecuencia y aparece en contextos tan dispares, que un inventario de sus invocaciones podría contribuir, al menos para comenzar, a restringir ese saborcillo publicitario de tanto éxito editorial. A quien le interese seriamente el arte, bien sea como artista, como receptor o público, como teórico en la Historia y la Filosofía del arte, como crítico y curador, la cuestión del “fin del arte” ha de removerle los pensamientos y disponerlo a sopesar, sin afanes de moda, esta afirmación que comenzó a hacer carrera desde que Hegel la sugirió en las *Lecciones de Estética*, cuya última versión dictó en Berlín en el semestre de invierno de 1828 - 1829.

Aunque el “fin del arte” es un tópico que involucra todas las artes, la arquitectura, la escultura, la pintura, la música y la poesía, y obviamente, los cruces que desde antiguo se han dado entre ellas, es innegable que la invocación más frecuente ha sido la del “fin del arte”, malentendido como “muerte de la pintura”. Esta fue la expresión desconcertada

* La presente publicación amplía el texto original de la ponencia. (Nota del autor).

del pintor Paul Laroche, exitoso en su momento, cuando la Academia de las Ciencias de París, a mediados del siglo XIX aceptó la fotografía como un gran instrumento para la investigación de la naturaleza, en aquella ocasión, para la Astronomía. Este diagnóstico de muerte ha sido recurrente en la pintura moderna. En los años sesenta, era ya imposible ignorarlo. Ad Reinhardt declaró sus “pinturas negras”, “los últimos cuadros que podían hacerse”, y la escultura minimalista irrumpió con objetos aún más incalificables. El énfasis en el accionismo ha oscurecido en gran parte el concepto de obra de arte y, además, el abandono del museo en favor del recurso a los espacios públicos o no previstos para lo artístico refuerzan el sentimiento del “fin del arte” como agotamiento. A.C. Danto, filósofo y crítico de arte, es uno de los representantes actuales de la tesis del “fin del arte”. En el caso concreto de la pintura, su interpretación al respecto puede resumirse en la siguiente consideración: el “fin del arte” es el final de la narración greenbergiana que culminó con el expresionismo abstracto y el esfuerzo por un arte poshistórico. La pintura fue, entre las artes, la que más interiorizó el convencimiento de que ella era el vehículo único de la Historia del Arte, y el inquebrantable compromiso de Clement Greenberg como teórico y crítico de la pintura pura fue el final de esta historia de la pintura. La pureza estética dejó de ser el imperativo categórico y una amplia escala de decisiones artísticas se abrió paso: performances, instalaciones, fotografías, trabajos en campo abierto y aeropuertos, videos, formas de fibra y estructuras conceptuales de toda clase. En realidad, según Danto, este “fin del arte” no es agotamiento alguno sino un triunfo del arte como arte y que se sabe arte. La pintura ha sido el arte que se ha visto más obligado a asumir el pluralismo generalizado del mundo artístico actual, debido a que las vanguardias la forzaron a jugar el papel de vehículo exclusivo del progreso histórico del arte. Esa necesidad de progreso, esa necesidad de evolucionar para la historia ha perdido sentido, por eso ya no hay reglas, o las que hay, no las impone la historia sino la decisión del artista.¹

Estos son sólo trazos muy generales y sobre una de las artes en particular. Un tratamiento competente exige conocimientos especializados en cada una de las artes que sobrepasan la presente contribución. Me limitaré al debate sobre el “fin del arte” en la filosofía actual, y en especial, al de dos filósofos representativos: Hegel, representante de la posición clásica, posromántica y promoderna y Danto representante de la posición actual posmoderna.

1. La posición de Hegel

Hegel, para enfatizarlo de entrada, jamás habló del fin ni de la muerte del arte, sino del “carácter pretérito del arte” y con ello jamás planteó una tesis historiográfica sino una filosófica. No obstante, una interpretación tras otra fue oscureciendo el sentido genuino

¹ DANTO, A.C. Das “Ende der Kunst” missverstanden als “Tod der Malerei”. En: *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*. Hrsg. von Anne-Marie Bonnet und Gabriele Kopp-Schmidt. München: Beck, 1995. p. 71-77.

de su pensamiento hasta hacerlo aparecer como el autor de la idea del fin del arte y de la superación del arte por la filosofía.

La doctrina nuclear de la filosofía del arte de Hegel gira en torno a su concepción de la determinación histórica del arte. A tal punto se destaca su destinación histórica que la determinación estética recién ganada en el siglo XVIII queda relegada a la indeterminación de la recepción subjetiva. Son bien conocidos los problemas que involucra esta concepción estética del arte cuyos pilares son la autonomía y el purismo, pues colocan al arte en tensiones conflictivas frente a las funciones que legitiman su necesidad en la sociedad. El debate actual sobre la vigencia o el fracaso de la modernidad estética gira en buena parte sobre esta cuestión. En la filosofía del arte de Hegel, por el contrario, la destinación histórica del arte es algo tan enfático, que ni siquiera las condiciones desfavorables de la cultura moderna hacia ella logran neutralizarlo. La debatida tesis del carácter pretérito del arte, por ejemplo, en vez de sancionar una deslegitimación filosófica del arte, llama la atención sobre la nueva función del arte en una sociedad acuñada por el espíritu de la modernidad y por su cultura científica, individualista y secular.

La tesis de peso en esta concepción de la destinación histórica del arte es la comprensión del arte como una figura de la verdad; Hegel la expone en su doctrina de las formas universales del arte, la simbólica, la clásica y la romántica. Estas son concepciones intuitivas o representaciones del mundo, bajo las cuales, épocas, culturas y pueblos han representado en sus artes particulares los contenidos de sus concepciones de lo divino, lo humano y lo mundano y natural. Son tres formas del ideal o de lo bello artístico y se distinguen entre sí por la manera como resuelven la relación entre la idea o el contenido y su representación. Son además acuñaciones que aunque históricamente son sucesivamente dominantes y graduales, también se entremezclan, como corresponde a las complejidades de lo humano e histórico de las culturas. En la forma simbólica, que Hegel también llama en una ocasión "pre-arte", la característica es la búsqueda del espíritu de su expresión adecuada en la forma sensible; es un no lograr aún el ideal. La forma clásica es la realización del ideal en el arte, es el arte bello propiamente dicho, y en él el espíritu se encuentra y concuerda consigo mismo en la articulación y en la fuerza expresiva de la forma sensible. Finalmente, la forma romántica vuelve a desarticular la correspondencia perfecta entre idea y forma, pero debido al grado de autoconciencia alcanzado por el espíritu. La concepción de lo espiritual ha ganado en este estadio tanta subjetividad, que se hace imposible cualquier representación sensible que le dé la medida. Hegel asocia estas formas universales del arte con el espíritu del arte del antiguo Oriente y Egipto, el arte griego en el momento de la escultura clásica, y el arte que produce el mundo de la cultura cristiana en su proceso de desmitologización de la realidad y secularización de la cultura.

Los malentendidos sobre la tesis del carácter pretérito del arte están tan arraigados y han oscurecido tanto el planteamiento original de Hegel, que se hace necesaria una breve revisión. La Estética, o mejor, la Filosofía del Arte de Hegel, tiene su soporte en el

concepto de obra de arte. Aunque la produce el individuo, el artista, su plena realización es un acontecimiento comunitario, social; la obra de arte es un producto del trabajo humano y abriga una representación intuitiva del mundo, que estrictamente debe ser compartida, comunicable. La relación esencial entre arte y realidad, sin la cual es impensable la Filosofía del Arte de Hegel, se realiza por tanto como praxis, no como teoría; la interpretación del mundo que el arte mediatiza ejerce su eficacia en la formación del ideal de humanidad que forja una cultura histórica, y no en el conocimiento teórico y técnico de la naturaleza. A este carácter práctico, ético-estético, de la relación entre el arte y la verdad está asociada la idea del arte de Hegel como representación de un Ideal. Esta concepción filosóficamente es nueva si se tiene en cuenta la idea del arte como imitación de la naturaleza que había dominado durante siglos; y es nueva, además, porque la importancia que le da Hegel a las modificaciones de la relación entre la idea y su representación sensible, o como se dice también, entre el contenido y la forma de la obra de arte, depende del reconocimiento de la necesidad del arte en su función histórica en el panorama general de la cultura en una época. Como mediación de una concepción intuitiva del mundo, la obra de arte es la representación de una representación, su verdad es la verdad de una apariencia esencial, en la cual lo sensible se convierte en expresión de lo espiritual, es decir, en representación de las inquietudes y los contenidos de un espíritu o una humanidad en formación, en desarrollo histórico. La tesis fundamental de Hegel del arte como Idea en la existencia no es otra cosa que la Idea concreta y adecuadamente representada, formándose en la historia humana de múltiples maneras en las configuraciones particulares del arte. En sentido práctico, el Ideal o el arte es la mediación intuitiva de un contenido histórico determinado, es una propuesta de orientación para la acción en la dialéctica de conservación y transformación del mundo. Lo bello ha sido desde antiguo la mediación más convincente entre lo sensible y lo inteligible, entre lo verdadero y lo bueno, y el poder persuasivo de su retórica –lo estético en el arte– se impone por su ejemplaridad, no por su normatividad. Esta mediación de verdad no la puede asegurar el arte por sí sólo, sino que necesita de nosotros y de lo favorable o desfavorable de la cultura en que el arte tiene lugar. La verdad que intuitivamente encontramos en una obra de arte debe alimentarla el trabajo de nuestra reflexión, sin el cual el arte jamás devendría experiencia o acontecimiento que nos reafirme en lo que somos o nos obligue a cambiar.

Del arte al mundo y la historia, y de éstos de nuevo al arte, constituye según Hegel la dinámica imparabile e imprevisible de la vida y la libertad que nutren por igual el espíritu y el arte. La doctrina del “carácter pretérito del arte” se inscribe en la lógica interna de esta dinámica. Para explicar su proceso gradual y diferencial Hegel expuso su doctrina de las formas universales del arte, la simbólica, la clásica y la romántica. A pesar de sus diferencias su contenido es común: son formas de “hacer consciente y expresar lo divino, los intereses más profundos del hombre, las verdades más universales del espíritu”. En este contexto Hegel afirma lo siguiente:

Los pueblos han depositado en las obras de arte los contenidos más ricos de sus intuiciones y representaciones internas. Y la clave para la comprensión de la sabiduría y la religión es con frecuencia el arte bello, y en algunos casos solamente él. El arte comparte este rasgo con la religión y la filosofía, pero con la peculiaridad de que él representa lo supremo sensiblemente, y así lo acerca a la forma de aparición de la naturaleza, a los sentidos y a la sensación.²

El desarrollo espiritual o de la conciencia tiene muchos caminos, tantos cuantos puedan trazarse en medio de las continuidades y discontinuidades, consolidaciones y disoluciones en que se tejen las relaciones entre el arte, la religión y la filosofía, que para Hegel constituyen las esferas del espíritu en su libertad. Gracias a la reflexión, el hombre ha aprendido en ellas a trascender la inmediatez de lo finito y a ganar una relación universal y libre con sus necesidades. La historia humana es el proceso de ajuste y desajuste continuo de esta unidad que nunca se puede lograr objetiva y definitivamente pero tampoco se puede perder de vista como fin último. El arte ha tenido en este proceso una función permanente aunque cambiante, ya que por su forma sensible, intuitiva, y una mentalidad de lo concreto, no siempre coincide como forma de representación con la naturaleza de los contenidos de lo verdadero. Los dioses griegos, por ejemplo, tienen en su concepción misma “parentesco y amistad con lo sensible”. La comprensión de lo divino, en este caso, no sólo puede ser representada artísticamente sino que lo exige. Este ya no es el caso en la comprensión cristiana de lo divino, ni de lo verdadero según la formación racional de nuestra cultura. En estos dos últimos casos, dice Hegel, el arte no constituye ya la forma suprema de adquirir conciencia de lo absoluto; las condiciones generales de la formación se han modificado decisivamente para el arte: “La forma peculiar de la producción del arte y de sus obras ya no llena nuestra suprema necesidad. Estamos ya más allá de poder venerar y adorar obras de arte como si fueran algo divino; la impresión que nos produce es algo reflexivo, y lo que suscitan en nosotros requiere una superior piedra de toque y una acreditación de otro tipo. El pensamiento y la reflexión han rebasado el arte bello”.³

En estas apretadas reflexiones de Filosofía de la Historia en la Historia del Arte el período clásico de la cultura griega aparece como la época más favorable para que el arte cumpla su destinación suprema. La continuidad entre culto y cultura facilitó la realización del arte como “Religión del arte”, no hubo otra alternativa más competente que el arte para representar en forma sensible lo supremo para el hombre. Con la Ilustración de la cultura griega que generó la Sofística se quebró esta continuidad entre culto y cultura y comenzó la rivalidad entre filosofía, ciencia y arte que ha caracterizado la cultura europeo-occidental. La filosofía encontró desde entonces, desde Platón, un aliado en el monoteísmo, originario de oriente y occidentalizado por el cristianismo. Esta religión lleva ínsito en su espiritualidad un ánimo de desmitologización de la realidad, no obstante, durante siglos,

2 HEGEL, G.W.F. *Lecciones de Estética*. Vol. I. Traducción del alemán de Raúl Gabás. Ediciones Península, 1989. p. 14.

3 *Ibidem*, p. 16.

hasta el Renacimiento y la Reforma, consolida una concepción del mundo favorable todavía a la continuidad entre el artista y la comunidad que le da arraigo al arte. El gran arte de la época medieval es el “arte religioso”. El artista y el pueblo, el eclesiástico y el profano, el erudito y el iletrado se mantienen aún reunidos gracias a la necesidad que el arte aún tiene en su realidad. En este sentido, el cristianismo representó una escisión significativa para la conciencia de la función del arte en la cultura, más no fue aún una escisión tan decisiva. Esto ocurrió con la secularización de la concepción del mundo que se inició en el espíritu racionalista, científico e individualista de la modernidad, tal como se la concibe en la filosofía, y que modificó tan sustancialmente la cultura pública y privada: la conciencia individual y las nacionalidades configuran autónomamente su peculiaridad, la Filosofía y las Ciencias fomentan la reflexión universalizante y abstracta, la religión pasó al ámbito de las libertades individuales, los valores dejaron de regir por la inercia de lo tradicional y lo autoritario, y comenzaron a ser un asunto elegido y asumido, el origen divino de autoridad y Estado fueron socavados.

Esta es básicamente la coyuntura histórica de la cultura que Hegel tiene en mente y que respalda su polémica tesis sobre la función del arte en la realidad moderna:

Bajo todos estos aspectos del arte, por lo que se refiere a su destino supremo, es y permanece para nosotros un mundo pasado. Con ello, también ha perdido para nosotros la auténtica verdad y vitalidad. Si antes afirmaba su necesidad en la realidad y ocupaba el lugar supremo de la misma, ahora se ha desplazado más bien a nuestra *representación*. Lo que ahora despierta en nosotros la obra de arte es el disfrute inmediato y a la vez nuestro juicio, por cuanto corremos a estudiar el contenido, los medios de representación de la obra de arte y la adecuación o inadecuación entre estos dos polos.⁴

Este es, por tanto, el planteamiento original y auténtico de Hegel sobre el “carácter pretérito del arte” desde el punto de vista de su destinación suprema. No se trata de un desahucio del arte en general o de un cese, como lo sugiere por desgracia la expresión tan extendida de “fin del arte”. La importancia de la tesis de Hegel radica en la lucidez con que constata e integra en la Historia del Arte un acontecimiento cultural que tuvo que ser necesario, no sólo para el progreso de la concientización del individuo, sino para el progreso del arte mismo. Esta faceta tan positiva de la problemática que Hegel plantea generalmente se pasa por alto. Es innegable que el arte ya no instaura las relaciones bajo las cuales existe el hombre en la cultura moderna; junto a otros poderes generadores de la cultura, la función del arte se ha reducido a una en particular: representar intuitivamente una orientación posible del hombre en la historia. La tesis del carácter pretérito del arte de Hegel no señala en realidad, la irrelevancia del arte en la cultura moderna, sino la ponderación justa de su significado permanente; es una tesis filosófica, no un diagnóstico coyuntural, aunque hubo acontecimientos concretos que posiblemente contribuyeron a que Hegel afilara aun más su formulación. Su énfasis en que ante el arte ya no doblamos las rodillas, y de que en vano esperamos o exigimos del arte una remitologización del mundo,

4 *Ibidem*, p. 17.

obedece a su polémica reacción contra teóricos del arte de la poética del Romanticismo, como su contemporáneo Friedrich Schlegel en su propuesta de la poesía universal progresiva, y a su reacción contra el anacronismo de movimientos artísticos romántico-retardatarios como los Nazarenos en el ámbito alemán y los Prerrafaelitas en Inglaterra.

La pérdida del arte de su significación histórico-universal es sólo el anverso de la significación positiva, permanente e imprevisible del arte en el futuro: “Un tiempo así es el nuestro”, dice Hegel, “se puede esperar que el arte crezca y se consume cada vez más, pero su forma ha dejado de ser la necesidad suprema del espíritu”.⁵ Esta no es una frase de resignación sino de lucidez ante la nueva situación del arte en la cultura moderna, su libertad. Hegel desarrolló para ello su teoría de la forma romántica. Si bien el arte correspondiente a esta visión artística del mundo abraza el arte sustancial de la cultura que logró acuñar el cristianismo, alberga también su derrumbe y el apareamiento de un arte cuyas polarizaciones percibió la reflexión del Romanticismo hacia 1800. Hegel las comprendió y las criticó. Libre frente a sus posiciones fundamentalistas, sobre todo, antimodernas, Hegel constató la función que otrora cumplió el arte en la forma clásica, y defendió la significatividad justa del arte en una época que, como la de la cultura moderna, no podía sacrificar los logros de la Ilustración en beneficio de ilusiones estéticamente tentadoras pero históricamente rebasadas.

Recuperado el contexto de la tesis del “fin del arte” en Hegel, podemos ahora puntualizar el alcance de sus ideas en el debate actual. Desde el punto de vista sistemático de la filosofía del arte, la forma clásica corresponde al momento de máximo florecimiento del arte. En palabras del propio Hegel, el arte clásico representa “la consumación del reino de la belleza. No puede haber ni hacerse algo más bello”. Esto le ha valido a Hegel el calificativo peyorativo de “clasicista”. Los críticos pasan olímpicamente por alto que a renglón seguido Hegel remata su afirmación con el “pero” estratégico típico de su originalidad especulativa: “No obstante—continúa Hegel—, hay algo superior a la aparición bella del espíritu en su inmediata forma sensible”.⁶

Que el arte clásico sea el más bello y no el arte superior implica varias cosas, entre ellas, que el carácter pretérito del arte no es idéntico al fin del arte sino que hay un arte cuya superioridad mantiene la necesidad y la legitimidad del arte en el ámbito de la cultura; que ese arte posterior al arte del carácter pretérito, o para usar el lenguaje actual, ese arte después del fin del arte, es el arte de la forma romántica, para cuya forma la belleza ya no concierne a la idealización de la figura objetiva, sino a la forma interior de la subjetividad; finalmente, que la idea tan extendida según la cual la filosofía dejó atrás el arte y lo convirtió en algo superfluo, también es una crítica a Hegel que no tiene asidero.

5 *Ibidem*, p. 95.

6 HEGEL, G.W.F. *Lecciones sobre estética*. Vol. II. Trad. del alemán de Raúl Gabás. Barcelona: Península, 1995. p. 93.

¿Cuál es la razón de que la forma clásica constituya el estadio de pleno florecimiento del arte? No es una razón estilística, es una razón filosófica conceptual. En ella se puede apreciar el cumplimiento del objetivo que desencadenó el desarrollo del arte. Según Hegel,

[...] el arte tiene la tarea de representar la idea para la intuición inmediata en forma sensible del pensamiento y de la espiritualidad pura. Y esta representación tiene su valor y dignidad en la correspondencia y unidad entre ambas partes, entre la idea y su forma. En consecuencia, la altura y excelencia del arte en la realidad correspondiente a su concepto dependerá del grado de interioridad y unidad en que la idea y la forma aparezcan elaborados en recíproca compenetración.⁷

Esta tarea del arte queda ejemplarmente realizada en la escultura griega del cortísimo período denominado “clásico”. El esfuerzo del espíritu por hacerse consciente en otro, en lo sensible, y de un modo intuitivo inmediato, se logra en estas obras.⁸ Si ese era el motor del arte, aquí queda satisfecho: la reconciliación entre la idea y lo sensible se logra tan admirablemente, que no hay motivo para pasar de la intuición a la reflexión. Hegel mismo ha proporcionado con esta concepción la comprensión de lo clásico en general, cuya fortaleza podemos poner a prueba en diferentes momentos de la Historia del Arte y en las diferentes artes particulares, desde la materialidad exterior y maciza de la arquitectura hasta la espiritualidad íntima y verbal de la poesía. Citemos, no obstante, la afirmación de Hegel sobre el sentido de la consumación del arte como arte bello en el arte clásico:

[...] la belleza clásica tiene como interior la significación libre, **autónoma**, es decir, no una significación de algo, sino que **se significa a sí mismo** y, con ello, también lo que **se interpreta a sí mismo**. Esto es lo **espiritual**, que en general se hace objeto de sí mismo.⁹

Aunque en un contexto diferente, A.C. Danto da una explicación de la fuerza de la imagen en la escultura griega que coincide, en sus consecuencias, con la concepción de Hegel. Según Danto, su fuerza consistió en haber producido la ilusión para los hombres de entonces, de encontrarse realmente ante el presente de un Dios y no de una mera imagen en la que Dios estuviera presente de un modo mágico.¹⁰

Efectivamente, Hegel sustenta su concepto sobre la culminación del ideal del arte como arte bello en el arte de los griegos en una idea específica de su religión. La religión de los griegos era de por sí una “Religión del arte”. La representación de lo absoluto o de lo

7 *Ibidem*, vol. I, 1989. p. 68.

8 Estrictamente habría que considerar también la Épica y la Tragedia griegas. El “clasicismo” de Hegel tiene una componente poética mucho más fuerte que plástica. Esta tesis, sin embargo, sólo puedo dejarla enunciada aquí (Nota del autor).

9 HEGEL, G.W.F. Op. cit., vol. II, p. 11.

10 DANTO, A.C. *Die philosophische Entmündigung der Kunst*. Versión del inglés de Karen Lauer. München: Fink, 1993. p. 7. (*The philosophical disenfranchisement of art*. New York: Columbia University Press, 1986).

divino surgió para los griegos de un modo genuino, de su arte: primero de su poesía, que articuló su mitología, y más tarde de su escultura, que trazó antropomórficamente su figura:

[...] fueron Homero y Hesíodo –afirma Hegel apoyándose en Heródoto– los que por primera vez dieron a los griegos su mitología y, por cierto, no como mera significación de los dioses, no como exposición de doctrinas morales, físicas, teológicas o especulativas, sino como mitología estricta, que es el comienzo de una religión espiritual bajo configuración humana.¹¹

El Ideal, según esta concepción, procede de la comprensión de lo espiritual mismo, su origen está en lo más íntimo y propio de poetas y artistas que lo producen igual de clara como libremente, características básicas y esenciales de la conciencia y la finalidad de la creación artística. No es, entonces, resabio clasicista o preferencia estilística la razón de la predilección de Hegel por la escultura clásica de los griegos, exponente ejemplar de la forma clásica. No podemos olvidar la Filosofía de la Historia que anima su Filosofía del Arte y, por tanto, la necesidad de sobrepasar la belleza como un estadio histórico mas no definitivo del arte. Ya se mencionó la refinada distinción de Hegel de que el arte de la forma clásica era el más bello, pero no el arte superior. Con ello tocamos el interés de la teoría de la forma romántica del arte para el tema del arte y la modernidad.

Es necesario, no obstante, apreciar este proceso desde su origen. Hegel observa cómo al final de la antigüedad clásica, en las tragedias tardías, se experimenta ya una colisión entre la conciencia y el arte. El sujeto estético ya no experimenta las formas del arte como expresión inmediata e inquebrantable de su intimidad. Pero esta colisión adquiere su confirmación plena con la irrupción del cristianismo. Para el arte se trata de un vuelco definitivo, debido a la comprensión de lo absoluto, lo divino y lo verdadero que impone el cristianismo. La verdad aquí es una revelación que sólo ocurre en la palabra, ciertamente, una representación de la verdad que no es abstracta, pero que estrictamente ya no necesita de la representación artística. La religión griega era una “Religión del arte”, la representación del espíritu la daba su arte; la religión cristiana, por el contrario, es una “Religión del espíritu” y la autocomprensión del espíritu ya no la da la poesía, el arte, sino la doctrina de la religión revelada.

Lentamente, y no por razones estéticas sino por razones pastorales, de predicación del mensaje, el arte volverá a ganar legitimación en la cultura cristiana, pero la función del arte será sólo de ejemplificación e ilustración de la Biblia y de la doctrina de la Iglesia. Esta iconoclastia constitutiva del espíritu del cristianismo, heredera del antiguo monoteísmo y su mandato del “no representarás al Señor, tu Dios”, ha tenido repetidamente sus estallidos de fundamentalismo; inicialmente separó la Iglesia de Occidente y Oriente en la célebre “disputa de las imágenes” de los siglos VIII y IX, y luego, con la Reforma Protestante en

11 HEGEL. *Op. cit.*, vol. I, p. 346; vol. II, p. 54.

la Iglesia Occidental en el siglo XVI, separó la Iglesia Romana y las diferentes ramas del Protestantismo, dejando tras de sí imágenes incendiadas y templos arrasados. No se puede negar que la iconoclastia del espíritu del cristianismo ha puesto en desventaja las artes visuales, la pintura y la escultura, pero ha beneficiado artes como la arquitectura, la música y la poesía, la mística sobre todo.

El hecho histórico fundamental para el arte tras la irrupción del cristianismo consiste en que éste neutraliza religiosamente a aquél. La religión da ahora una comprensión de lo espiritual que despoja al arte de su necesidad para ello. Aquí es donde Hegel ubica el acontecimiento filosófico-histórico del “Fin del arte”. El “carácter pretérito del arte”, según la formulación de Hegel, significa la autotranscendencia del arte. Ésta comienza a operar con la mentalidad que progresivamente impondrá el cristianismo como cultura a lo largo de los siglos. La “Religión del arte”, el arte en su más alta destinación es ahora un pasado. El cristianismo cultivará un “arte religioso” pero este arte pertenece al espíritu de la forma romántica, época o estadio de la conciencia para la cual, arte, religión y filosofía son formas maduras y consolidadas, autónomas e irreductibles.

Hay en la teoría de la forma romántica una dialéctica interna importante para destacar, cuya culminación ocurre en la época de Hegel, el período de finales del siglo XVIII y principios del XIX, el Romanticismo. Hegel fue en su juventud un romántico, y aunque en sus *Lecciones de Estética*, que corresponden a su madurez, está lejos de la ideología estética de dicho movimiento, el hecho de profesar una “filosofía del arte”, el hecho de ver en el arte una figura absoluta de la verdad, denotan la poderosa herencia que asumió del Romanticismo en su propia filosofía. Romanticismo en Estética e idealismo en Filosofía son casi dos caras de la misma moneda, pues ambos son ideologías de la libertad. La dialéctica interna de la forma romántica como forma universal del arte puede bosquejarse brevemente en los siguientes aspectos.

El espíritu del arte de la forma romántica, siendo un espíritu que ha pasado por la experiencia del cristianismo, es un espíritu que sólo puede encontrar su existencia correspondiente en su propio mundo patrio, el mundo del sentimiento, del ánimo y de la interioridad en general. Las consecuencias para la belleza son ineludibles: el arte de la forma romántica ya no puede hundirse plenamente en la corporalidad. Sigue siendo tarea del arte ser arte bello, pero la belleza en sentido clásico es ahora algo subordinado, la belleza romántica tiene que ser una belleza “espiritual”, dice Hegel, belleza interior, acorde con la de la subjetividad y su infinitud.¹² También el contenido del arte romántico, por lo menos en lo referente a lo divino, sufre una gran restricción, en favor de lo humano. El absoluto de ahora es un absoluto, pero “tal como se hace consciente de sí en el hombre”, y ésta es la razón por la que “la humanidad entera y toda su evolución” constituyen ahora el contenido del arte romántico; en palabras del propio Hegel, “La aparición y evolución de

12 *Ibidem*, vol. II, p. 94.

lo humano imperecedero en su múltiple significación y en su infinito formar”.¹³ La gran diferencia con el arte anterior es que este contenido ya no lo produce el arte en cuanto “arte” sino que le viene al arte de afuera: de la religión, de la cultura, del sentimiento. La conciencia de la verdad ya no tiene sus presupuestos en el arte.

La dialéctica interna de la forma romántica es una ganancia y a la vez una pérdida, aunque necesaria, que lleva al arte a la plena conciencia de su disolución. La “disolución de la forma romántica” no es, sin embargo, un fin del arte sin más, sino el fin del arte sustancial que aun durante siglos pudo ser todavía el arte romántico, a saber, mientras la tradición humanístico-cristiana fue la cultura en que el arte tuvo sus raíces y su comunidad. Fue una ganancia, pues al arte se le abrieron sin límites todos los contenidos; fue una pérdida, pues el prosaísmo y la casualidad de los objetos y el humor subjetivo pusieron de presente un fin del arte. Hegel afirma lo siguiente:

Quando la interioridad subjetiva del ánimo pasa a ser el momento esencial para la representación, es casual en qué contenido determinado de la realidad exterior y del mundo espiritual anida el ánimo. Por eso, el interior romántico puede mostrarse en **todas las circunstancias**, arrojarse a miles y miles de situaciones y estados, relaciones, errores y confusiones, de conflictos y satisfacciones, pues lo que se busca y ha de valer es sólo su configuración subjetiva por sí misma, la exteriorización y forma de recepción del espíritu, pero no un contenido objetivo y válido por sí mismo. De ahí que en las representaciones del arte romántico todo tenga cabida, todas las esferas y manifestaciones de la vida, lo más grande y lo más pequeño, lo supremo y lo ínfimo, lo moral, lo inmoral y el mal; y en particular el arte, en la medida en que se seculariza, se domicilia, más y más en las finitudes del mundo, les dedica su preferencia, les concede perfecta validez, y el artista se encuentra bien en ellas cuando las representa como son.¹⁴

Unas posibilidades de esta envergadura, que pudieron generar artistas de la grandeza de un Shakespeare, generan también con el prosaísmo y el retratismo en la imitación subjetiva de la naturaleza el cuestionamiento del arte mismo. No es que Hegel se haya adelantado a la situación actual, pero es innegable la semejanza de sus planteamientos y la manera de abordarlos a las reacciones y a las respuestas actuales ante los objetos encontrados, buscados o elegidos que se colocan hoy en los espacios que el arte consagra como suyo: “Por ello se hace obvia la pregunta –anota Hegel– de si en general tales producciones merecen llamarse obras de arte”. Y Hegel se hace el siguiente razonamiento que sorprende por su actualidad:

Si a este respecto tomamos el concepto de una auténtica obra de arte en el sentido del ideal [...] hemos de decir que los productos de nuestro estadio actual se quedan cortos como obras de arte. Pero el arte tiene además otro momento, que aquí adquiere una importancia esencial: la concepción subjetiva y la ejecución de la obra de arte, el aspecto del talento individual [...] capaz de hacer importante incluso lo carente de importancia [...] para la intuición. Bajo este aspecto no

13 *Ibidem*, p. 172.

14 *Ibidem*, p. 160 s.

tenemos por qué discutir el nombre de obras de arte a los productos del estadio en cuestión.¹⁵

Llama poderosamente la atención que Hegel no adopte una actitud de resignación sino eminentemente positiva ante la nueva situación del arte, tras la plena conciencia de la disolución del ideal clásico y del concepto clásico de obra de arte. El arte tiene que ser “hijo de su tiempo” y como tal, “el destino del arte está también en que él encuentre la expresión artísticamente adecuada para el espíritu de un pueblo”.¹⁶ Los artistas están en un tiempo y en una sociedad en la cual, por primera vez, el oficio ya no está por encima del talento, la tradición y su saber tampoco están ya por encima de la individualidad y las ideas estéticas del artista. La cultura moderna ha instaurado la formación de la reflexión, la crítica, la libertad de pensamiento, y esta cultura la ha asumido también el artista con el arte. De la tradición del arte, el artista moderno ha hecho *tabula rasa*, según Hegel,

El estar atado a un contenido especial y a una única forma de representación adecuada a esta materia es ya un hecho pasado para los artistas actuales. Y con ello el arte se ha convertido en un instrumento libre que el artista puede manejar indistintamente, según la medida de su habilidad subjetiva, en relación con todo contenido, del tipo que sea.¹⁷

A una cultura moderna, un arte moderno, un arte que “muestre la actualidad del espíritu de nuestro tiempo”. Hegel permanece fiel a una expectativa sobre el arte, ante aquello que en realidad nos polariza, aún hoy, ante una obra de arte: su autenticidad, su verdad. Sea la materia que sea, la época y la nación de donde proceda, sólo recibirá verdad artística, según Hegel, si la obra de arte convierte por su forma tales contenidos en “presencia viva en la que el pecho del hombre sienta el propio reflejo” y “nos de la verdad a manera de sentimiento y representación”.¹⁸ En nuestro lenguaje contemporáneo, la exigencia de Hegel es simple: el arte tiene que ser significativo. Ya no se espera que dicha significatividad la logre el arte por la vía de lo bello, pero sí debe seguirla buscando por las múltiples vías de la intuición.

Hegel concibió en un pasaje de sus *Lecciones de Estética* la disolución de la forma romántica como un fin del arte. El sentido de esta formulación tiene que ver con la casualidad de lo interior y lo exterior y la escisión en que quedan estos aspectos en la obra de arte de lo que Hegel llamó en su momento “el último arte”, o sea, el arte de su tiempo. Que el arte “se suprime” a sí mismo no significa que se autoanule, sino que en el espíritu de la cultura moderna, el arte mismo le muestra a la conciencia, o a uno como receptor, la necesidad

15 *Ibidem*, p. 162.

16 *Ibidem*, p. 168.

17 *Ibidem*, p. 170.

18 *Ibidem*, p. 172.

de recurrir a “formas superiores, a las que el arte puede ofrecer” para lograr la aprehensión de lo verdadero.¹⁹ Hegel tiene en mente la religión y la filosofía, y obviamente, dentro de la filosofía, la ciencia. Parece como si Hegel nos pusiera en bandeja de plata la objeción que tantos críticos le han hecho, de sacrificar el arte en favor de la filosofía. Pero esto tampoco ocurre. Las líneas finales dedicadas a la teoría de la forma romántica, luego de exponer precisamente sus reflexiones sobre el arte de su tiempo, condensan con profunda sobriedad los pensamientos de Hegel sobre el arte y la Filosofía del Arte: ésta no se le anticipa, sino que es una comprensión pensante atenta a sus obras:

El arte, según su concepto, no tiene otro cometido que el de llevar lo que está lleno de contenido a una presencia adecuada y sensible. Por eso, la filosofía del arte ha de tomar como su asunto principal, comprender de manera pensante esto que está lleno de contenido y su bella forma de aparición.²⁰

Desde el punto de vista estético o formalista, la forma romántica del arte puede considerarse un descenso. Una radicalización de este proceso fue lo que Hegel reconoció en su última fase, el arte de sus contemporáneos los Románticos, cuya característica era ese *pathos* tan disolutivo de lo clásico en lo que tiene que ver con la gran tradición del arte europeo-occidental. Pero desde el punto de vista de la Filosofía de la Historia que jalona su Historia del Arte, este proceso era al mismo tiempo un ascenso: la ganancia de un horizonte más allá de los límites de lo bello en el arte. El sentido de este “fin” o “autosupresión” del arte lo debemos asociar a la dialéctica interna mediante la cual Hegel describe el proceso del arte de la forma romántica: “[...] el arte romántico es el arte que se trasciende a sí mismo, si bien dentro de su propio ámbito y bajo la forma artística misma”.²¹ Según esta comprensión fundamental, el arte de la forma romántica, dentro de la cual el arte del Romanticismo es sólo la última fase hasta el momento, puede soportar el “fin”, la “autosupresión”, la disolución, el antiarte, sin dejar de ser arte. El sentido de sus contenidos o el *telos* de su experimentalismo podemos reconocerlo ahora sin detrimento de lo artístico, en la comprensión de contenidos cuyo suelo más propio pertenece a la religión y a la filosofía. Hegel pensó en este último concepto la ciencia, dentro de cuyo ámbito quedan cobijadas las ciencias mismas del arte, las disciplinas y las instituciones de la cultura moderna. Este gran “fuera del arte” se refiere a las ciencias que constituyen la Historia del Arte, la Crítica y las Poéticas; aquí es donde más se percibe la impronta cognitiva o la reflexión que ha asumido buena parte de la praxis artística del arte de la modernidad desde principios de siglo, y del arte de la autodenominada posmodernidad desde los sesenta. Sin este momento reflexivo o teórico tan complejo, que ha minimizado tanto el mero aporte estético de los sentidos, se ha hecho impensable e irrealizable la experiencia del arte en general, no sólo la del arte contemporáneo.

19 *Ibidem*, p. 103.

20 *Ibidem*, p. 175.

21 *Ibidem*, vol. I, p. 74.

2. La posición de Arthur C. Danto

Las reflexiones de Hegel tuvieron lugar a finales de los años veinte del siglo XIX. Pueden haber parecido muy actuales, pero ¿lo son efectivamente? Siglo y medio de distancia no han pasado en vano. No obstante, la mera distancia en el tiempo tampoco las desautoriza, todo lo contrario, Arthur C. Danto, uno de los filósofos contemporáneos de los que más a pecho ha tomado el “fin del arte” como un acontecimiento histórico, ha retomado también la reflexión de Hegel para responder a las cuestiones filosóficas que actualmente ha desencadenado el arte. No ha sido por cierto una retoma literal de Hegel, pues aunque los argumentos suenen muy similares, las condiciones históricas le prestan un nuevo matiz, y sobre todo, los principios teóricos entre Danto y Hegel permanecen muy diferentes.

Danto se mueve en una discutible concepción nietzscheana de la filosofía como crítica a la tradición platónica, según la cual, la filosofía, vigilante ante cualquier sobrepasamiento de los sentidos, desde el principio de su historia ha sumido el arte en la deslegitimación; el arte ha quedado así neutralizado, y la filosofía ha salvado el monopolio de su pretensión de verdad. La Estética ha sido su gran estrategia para ejercer con tanto éxito la represión del arte.²² A favor de esta tesis novelesca de Danto está el hecho innegable de que durante un buen tiempo los teóricos del arte llegaron a identificar las propiedades estéticas de la obra de arte con las cualidades sensibles, y el hecho además, de que también durante mucho tiempo una obra de arte se distinguía tan claramente de los meros objetos, que bastaban los sentidos para distinguirla. Danto no niega que la Estética juegue un papel para el reconocimiento de la obra de arte, discute en cambio que ella haga parte de la definición del arte; lo interesante de esta posición es que la Estética ya no es el campo a salvo para abrigarse ante el inabarcable pluralismo en que se nos presenta el arte de la actualidad, así como el arte de la historia.

La posición de Hegel en esta concepción de la filosofía tiene para Danto un interés especial, en particular su tesis de que tres formas del espíritu tan distintas como el arte, la religión y la filosofía sólo son momentos del espíritu absoluto. Danto saca provecho de esta equiparación para su propia teoría y deja la gradación que establece Hegel en la mencionada tradición platónica. “Mi comprensión del asunto es —dice Danto—, que la forma de la filosofía ha surgido por la forma en que ella ha reprimido el arte, de modo que el arte y la filosofía conforman las dos caras de la misma medalla cultural”.²³ El hecho de que Hegel haya puesto el arte en el grado inferior a la religión y a la filosofía debido a la dependencia del arte de la inmediatez de la intuición sensible para captar la verdad, contenido auténtico del pensamiento, mantiene a Hegel en la tradición de la desconfianza de la filosofía frente al arte. No obstante para Danto ya es una ganancia irrenunciable el haber reunido de nuevo en la comunidad del espíritu absoluto el arte y la filosofía.

22 DANTO, A. C. *Die philosophische Entmündigung der Kunst. Op. cit.*, p. 7-13.

23 *Ibidem*, p. 11.

En este punto de contacto entre Hegel y Danto se abre el campo para el aprovechamiento que Danto hace de Hegel en dos aspectos. El primero de ellos es la reflexión nuclear de Hegel en su tesis del “carácter pretérito del arte” o sea, la idea según la cual “el arte, por lo que se refiere a su destino supremo, es y permanece para nosotros en un mundo pasado”.²⁴

La convicción de Hegel en ese entonces era la siguiente: nos encontramos en una época de cambios tan radicales para el espíritu, que estamos a las puertas de una transformación sin precedentes para el arte; el arte se convierte en reflexión filosófica sobre sí mismo, es decir, abriga ahora en su propio seno a su archienemigo la filosofía, el espíritu de la reflexión. Esta consideración hegeliana, según la cual las barreras entre el arte y la filosofía no son ya las barreras de la reflexión, ha sido uno de los pilares de la propia Filosofía del Arte de Danto. Lo interesante en su caso es que Danto no llegó a dicha conclusión por la vía de la filosofía, como Hegel, sino por la vía del arte, y en concreto, ante el Pop-Art de los años sesenta, y en particular ante la obra del artista Andy Warhol, a quien Danto considera “el genio filosófico de la historia del arte”.²⁵ El gran interés de Warhol en 1964 cuando expuso sus cajas de cartón Brillo entre otras obras de características semejantes, consistió en que por primera vez, ante objetos que no se distinguían en nada de los objetos del mundo de la vida, la filosofía se veía obligada a justificar por qué tales objetos eran obras de arte, y en cambio, objetos exactamente iguales en el mercado o en la despensa no lo eran, sino meros objetos de consumo. La filosofía tenía que distinguir entre arte y realidad, y no podía recurrir para ello a la ayuda de la Estética. En este sentido, estas obras plantearon por primera vez la pregunta por el arte, es decir, su carácter artístico consistió en dejar dicha pregunta filosófica sobre el tapete. Arte aparentemente tan trivial, pero tan profundamente reflexivo, hace que Danto hable de estas obras en los años sesenta, como de “piezas de filosofía escenificadas” o “filosofía en la galería de arte”.²⁶

Un segundo aspecto de Hegel es ricamente inspirador del actual planteamiento de Danto. La tesis de Hegel del fin del arte no es sólo una tesis filosófica, meramente especulativa, sino una tesis histórica; fue una profecía que vino a cumplirse siglo y medio después en los años sesenta. Hacia esa época se hizo obvio en el mundo del arte la importancia de lo que fue su historia para su definición y legitimación actuales: “Creo –afirma Danto–, que no se puede entender la forma actual del arte sin entender su historia

24 HEGEL. *Op. cit.*, vol. I, p. 17; *cfr.* también p. 94 s.

25 DANTO, A. C. *Reiz und Reflexion*. Versión del inglés de Christiane Spelsberg. München: Fink, 1994, p. 334-342, esp. p. 335. (*Encounters & Reflections-Art in the historical Present*. Editado por Farrar Straus Giroux, New York, 1986-1990).

26 **Das Ende der Kunstgeschichte ist nicht das Ende der Kunst**. Karlheinz Lüdeking sprach mit Arthur C. Danto. En: *Kunstforum*. Bd. 123, Ruppichterorth, 1994. p. 200-208, esp. p. 202.

–y la historia de la filosofía trenzada con ella–, como la historia que ha llegado a su fin”.²⁷ Con palabras más corrientes, el “fin del arte” no significa propiamente, que el arte se haya acabado, sino que ha entrado a su fase poshistórica y a su fase posfilosófica. A su fase poshistórica, porque ya no es posible una Historia del Arte como venía ocurriendo en el período de la modernidad –nuestro siglo–, una historia jalonada por la revolución permanente. El arte ya no tiene esta necesidad, al menos por razones internas. Por razones externas, por ejemplo las del mercado del arte, se seguirá echando mano de tal historia, pero para justificar publicitariamente la ilusión de la eterna novedad. El arte poshistórico responde ahora por un arte que ya no puede definirse exclusivamente desde la Estética, pues el lugar histórico se ha convertido en un factor clave para reconocer cuándo algo es una obra de arte: “Que algo es la obra que es, sí, que es en general una obra de arte” – plantea Danto– “depende entre otras cosas de en qué punto del orden histórico ha surgido, y con cuáles otras obras puede inscribirse al complejo histórico al que pertenece”.²⁸ La historia, y en especial la Historia del Arte, ya no es la disciplina interesante pero externa al acceso adecuado a las obras de arte. Ahora hay que renunciar a esa extendida y socorrida representación del espectador no necesitado de Historia, que capta la fuerza intemporal de la obra de arte. Sobre este punto Danto formula una tesis dura pero necesaria de reconocer:

[...] la sustancia del arte está atravesada por condiciones históricas, de modo que dos objetos indiferenciables de períodos históricos diversos son o podrían ser obras de arte completamente distintas, que se diferencian en su estructura y significado y exigen reacciones diferentes. Para poder reaccionar ante ellas hay que contar con una interpretación sujeta a los límites de lo posible históricamente.²⁹

El vínculo entre historia e interpretación, que ya de por sí es indisoluble, tampoco se puede separar ahora del arte, y en realidad, eso pasa con cada obra de arte en particular.

El arte después del fin del arte también es un arte posfilosófico, pues para Danto la Historia de la filosofía y del arte que llegó a su fin, es la historia de la deslegitimación filosófica del arte, que en Hegel apenas fue un atisbo. El arte llegó a su fin al entrar a la fase cognitiva, es decir, la fase de la reflexión sobre sí mismo. En esta fase el arte ha llegado a la igualdad con la filosofía, *primus inter pares*, y no tiene ya nada que temer de ella. Danto al igual que Hegel en su momento, prorrumpe en una exclamación entusiasta similar: “El arte es libre de prescribirse las innumerables metas y objetivos que pueda encontrar en esta nueva y embriagadora fase. Por lo que respecta al arte, vivimos en una maravillosa época de pluralismo”.³⁰ El arte comparte hoy esta característica con la cultura posmoderna pues el mismo pluralismo, con el que hay que aprender a vivir, se está dando

27 DANTO, A. C. *Die philosophische Entmündigung der Kunst. Op. cit.*, p. 12.

28 *Ibidem*, p. 17.

29 *Idem*.

30 *Ibidem*, p. 13.

en la moral, la política, la teoría de la historia y la ciencia. El pluralismo siempre estará amenazado de relativismo, pero este peligro no debe desacreditar la excelencia del pluralismo y su sostén: el espíritu de ponderación y la práctica del juicio reflexionante. Una motivación de esta naturaleza deja percibir Danto cuando tras la euforia de afirmar que esta es una gran época para el arte, tiembla la exclamación con un discreto contrapeso: época tan grande para el arte no es lo mismo que época para gran arte. En Danto y en Hegel aflora al final un humanismo del arte: “En cierto sentido, las condiciones poshistóricas del arte lo retrotraerán a las necesidades del hombre”.³¹

La dictadura de lo estético puro sumió el arte moderno en una teleología de prueba continua de sí mismo que lo paralizó en la resolución de problemas formales; el arte poshistórico ha reorientado su devenir. Si las consideraciones formales en la apreciación de las obras de arte ya no son lo central, el arte puede reanudar su capacidad de acicate y de respuesta a las inquietudes humanas fundamentales.

Medellín, abril de 1997

31 *Ibidem*, p. 21.

educação

e FILOSOFIA

REVISTA SEMESTRAL DOS DEPARTAMENTOS DE FILOSOFIA, FUNDAMENTOS DA EDUCAÇÃO E PRINCÍPIOS E ORGANIZAÇÃO DA PRÁTICA PEDAGÓGICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, MG, BRASIL

DIRETORIA

Diretor: *Geraldo Inácio Filho*
Secretária: *Myrtes Dias da Cunha*
Tesoureira: *Marisilda Sacani Sancevero*

ASSESSORIA TÉCNICA: *Lúcia Mosqueira de Oliveira Vieira*

DIRETOR DE EDITORAÇÃO: *Regina Célia de Santis Feltran*

DIRETOR DE DIVULGAÇÃO: *Marcio Chaves-Tannus*

CONSELHO EDITORIAL

Antônio Chizzotti
Emiko Uemura
Jefferson Ildefonso da Silva
Maria Luisa B. Sousa
Marisa Lomônaco de Paula Naves
Rafael Cordeiro Silva
Thelma Silveira M.L. Fonseca

CONSULTORES

Antônio Joaquim Severino
Constança Terezinha Marcondes César
Dietmar K. Pfeiffer
Marcelo Dascal
Newton Carneiro Affonso da Costa
Raul Fernet-Betancourt
Salma Tannus Muchail
Tiago Adão Lara

COLABORAÇÕES

artigos, notas e resenhas inéditas e pedido de assinaturas enviar para:

Secretaria da Revista "Educação e Filosofia"
Universidade Federal de Uberlândia
Av. João Naves D'Ávila, s/nº - Campus Sta. Mônica, Bloco U, Sala 1U06
Caixa Postal 593
38400-902 - Uberlândia, MG, Brasil - Fone: (034) 235-2888, Ramal: 252

Assinatura anual (2 números): 12,00