

Elementos

de Metapolítica para una Civilización Europea N° 73



DECADENCIA DEL ARTE AUTENTICIDAD vs. MODERNIDAD



José Javier Esparza
*Los ocho pecados
capitales del arte
contemporáneo*



Jean Baudrillard
*La simulación en el arte
e Ilusión y desilusión
estéticas*

Elementos

Revista de Metapolítica para
una Civilización Europea



Elementos N° 73

**DECADENCIA DEL ARTE
AUTENTICIDAD vs.
MODERNIDAD**

Dirección electrónica

[http://urkultur-imperium-
europa.blogspot.com.es/](http://urkultur-imperium-europa.blogspot.com.es/)

Correo electrónico

sebastianjlorenz@gmail.com

Sumario

La deshumanización del arte: manifiesto para su purificación, por *Jesús J. Sebastián*, 3

Los ocho pecados capitales del arte contemporáneo, por *José Javier Esparza*, 4

La simulación en el arte, por *Jean Baudrillard*, 22

Cuando se está en el vacío, ahí se queda uno: ex nihilo nihil, por *Kostas Mavrakís*, 29

Ética y estética en el Arte contemporáneo, por *Antonio Javier Fernández*, 40

La decadencia del arte occidental, por *Eduardo Arroyo*, 42

Posmodernidad y obra de arte: de Heidegger a Vattimo, por *Biviana Hernández*, 47

La emboscadura de lo bello. Breve historia de una prohibición vulnerada, por *Herminio Andújar*, 58

Muerte u ocaso del arte. Un acercamiento desde Gianni Vattimo, por *Esteban Antonio Bedoya Vergara*, 63

La verdad en la obra de arte: de Martin Heidegger a Jean Baudrillard, por *Eliseo Ortíz Menchaca*, 67

La humanización del arte, por *Ilia Galán*, 71

Ontología del Arte en Martin Heidegger, por *Mauricio Alonso Enriquez Zamora*, 77

José Ortega y Gasset y La deshumanización del arte, por *Constanza Nieto Yusta*, 81

Arte e identidad. Sobre la actualidad de la estética de Nietzsche, por *Gianni Vattimo*, 87

Heidegger y la pregunta por el arte, por *Alejandro Escudero Pérez*, 107

La deshumanización del arte: manifiesto para su purificación

Jesús J. Sebastián

Tras la gran guerra civil europea, el cansancio del hombre europeo y la ausencia de nuevas metas, daría lugar a las tendencias disgregadoras del arte a través de unas manifestaciones estéticas cuyo postulado común se basaba invariablemente en la destrucción de todo ideal, tradición o principio, así como en el “culto a lo absurdo”. Ya lo había dicho Spengler: «Lo característico de una fuerza plástica en decadencia es la necesidad en que se halla el artista de apelar a lo informe e inmenso para producir algo rotundo y completo».

La cultura europea entró en un período de decadencia que se ha agudizado con el transcurso del tiempo y con el proceso de “financiarización” del arte contemporáneo que sólo sirve a los intereses de una minoría considerada intelectual, en el fondo un “grupo de iniciados” alejados del espíritu popular y del sentimiento comunitario.

Este proceso de decadencia cultural no es sino una manifestación lógica de un panorama general de decadencia de la sociedad europea moderna, en la que la cultura no deja de depender, en permanente estado de esclavitud, de la política y la economía.

Ortega escribió en *La deshumanización del arte* que las nuevas manifestaciones artísticas “dividen al público en dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden. Esto implica que los unos poseen un órgano de comprensión negado, por tanto, a los otros. El arte nuevo, por lo visto, no es para todo el mundo, como el romántico, sino que va, desde luego, dirigido a una minoría especialmente dotada”. Así que también, en lo relativo a cuestiones estéticas, debían existir “hombres egregios” y “hombres vulgares”.

Frente al valor estético, el ser humano adopta dos posiciones distintas: contemplador y gozador de la belleza, o creador y transmisor de la misma. Cuando el contemplador se halla frente a la naturaleza, su actitud no es pasiva, pues debe hacer abstracción de la complejidad natural y de su bello contenido. Pero el creador, mediante su obra de arte, facilita su contemplación, porque el artista ha efectuado previamente aquella abstracción, concretando su inspiración, imaginación y fantasía –desde su interpretación de la realidad- en una unidad de belleza.

Asimismo, consideraba Ortega –sin pronunciarse sobre la existencia de un “arte puro”, pero sí sobre la posibilidad de “purificación del arte”- que el arte contemporáneo llevaba a cabo una eliminación progresiva de los elementos humanos, de las formas vivas, dando prioridad al juego, la ironía, la falsedad y la intrascendencia, lo que estaba provocando su deshumanización, (además de un proceso excesivo de estetización y estilización), sólo válido para la casta de artistas especializados, pero carente de toda sensibilidad artística y humanidad paisajística.

Deshumanizar el arte es –según Ortega- invertir las perspectivas y los valores normales, considerar sustancia lo que es función y fin lo que es medio. Y, en este sentido, también la filosofía es algo deshumanizado, porque se concentra en la contemplación de las ideas, mientras que el carácter humano de las ideas consiste en ser una representación de cosas.

Ortega nos transmite, pues, un ensayo de puro diagnóstico: la desvinculación del artista del mundo que habita, lo que él denomina la “realidad vivida o contemplada”, incapacitado como está para poder traducirla en sus creaciones, si bien el filósofo reconoce que el arte deshumanizado es también, en el fondo, “un nuevo modo de sentir la existencia”. En definitiva, un arte iconoclasta no reconocible por el pueblo.

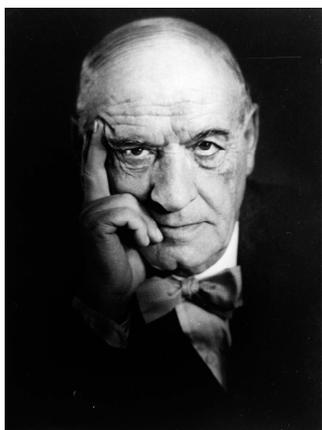
El mayor problema que presenta *La deshumanización del arte* –opina Urrutia- es que Ortega nunca llega a definir qué entiende por “arte nuevo”, actuando más como un cronista que como un filósofo crítico: “Lo importante

es que existe en el mundo el hecho indubitable de una nueva sensibilidad estética”. Así que, a partir de las características de esa nueva estética, podrían clasificarse los dos grupos, los que poseen esa sensibilidad y los que carecen de ella.

Con todas las pretensiones estéticas orteguianas para una “rehumanización” y “purificación” del arte, no debe hacernos olvidar que, al fin y a la postre, Ortega – siempre muy atento a cualquier manifestación artística, románticista o vanguardista- lo contemplaba desde una actitud entre lúdica y deportiva, sin por ello renunciar a una perspectiva trascendente.

Recordemos cómo en su crítica a Wagner –seguramente influido por sus lecturas nietzscheanas- se preguntaba Ortega si podía «una melodía sustituir a una religión», calificando la música wagneriana de imperialista y redentora y describiendo al compositor alemán como el “Bismarck del pentagrama”.»

Decía Ortega que «aquella música nos compunge y para gozar de ella tenemos que llorar, angustiarnos o derretirnos en una voluptuosidad espasmódica. De Beethoven a Wagner toda la música es melodrama». No podía admirar una música exaltada, delirante y dramática hasta el extremo. No había otra manera de gozar estéticamente de dicha música sino mediante la contaminación y una radical conversión hacia los sentimientos cósmicos wagnerianos. Por eso proponía Ortega que “es preciso mediterraneizar la música”.



Los ocho pecados capitales del arte contemporáneo

José Javier Esparza

*E*l arte contemporáneo posee una serie de rasgos específicos que lo hacen único en la historia de las culturas. Esos rasgos proceden de la evolución de la civilización occidental moderna y pueden sintetizarse en ocho proposiciones: búsqueda obsesiva de la novedad, desaparición de significados inteligibles, transversalidad de los soportes, tendencia a lo efímero, vocación nihilista, sintonía con un poder concebido como subversión, naufragio de la subjetividad del artista, obliteración absoluta de la pregunta por la belleza... Cuando el arte deriva hacia la impostura (cosa que hoy ocurre con frecuencia), esos ocho rasgos se convierten en otros tantos pecados: los ocho pecados capitales del arte contemporáneo. La absolución pasaría por la voluntad de superarlos. Sería también la forma de ir más allá del arte contemporáneo.

En la Navidad de 2004, el alcalde de una gran ciudad europea tuvo una idea singular: enfocar la añeja celebración tradicional desde la óptica del arte de vanguardia. Para ello contrató los servicios de una artista reconocida en el circuito europeo. La cual artista dio en componer un gran despliegue de iluminación urbana consistente en sucesivas bandas horizontales de bombillas, a lo largo de varios cientos de metros, en una importante arteria de la capital. La originalidad de la creadora radicaba en que los objetos iluminados no serían campanas, hojas de acebo, estrellas o cualesquiera otros tópicos motivos navideños, sino palabras escogidas al azar. Palabras tan heterogéneas y caprichosas que, al lado de términos como “paz”, “cura” o “fama”, aparecían vocablos como “estupro”, “saña” y “escoria”. Lo más notable es que la artista, para dotar de una justificación teórica a su instalación, declaró con total seriedad que el amplio léxico de su luminosa idea, definida

como “poema de luz”, reflejaba “palabras relacionadas con mi idea de la Navidad”. Y así los sufridos vecinos de esa gran ciudad europea, en sus paseos por aquella gran arteria, vieron cómo sus munícipes les felicitaban la Navidad con mensajes compuestos como “leña estupro paz” o “salsa escoria saña”.

Este relato no es un cuento de ficción ni una leyenda urbana. La gran ciudad era Madrid. La artista, la “instaladora” Eva Lootz. Ciertamente, el episodio no deja de ser anecdótico: un brevísimo apunte en la larga historia de los excesos del arte contemporáneo, donde la desorientación estética se abraza frecuentemente con la impostura. Pero la anécdota puede ser muy ilustrativa si, más allá de su contexto, elevamos algunos de sus rasgos a la condición de categoría. Porque en este episodio aparecen casi todos los elementos que hacen al arte contemporáneo tantas veces intolerable.

Acto de contrición: lo específico del arte contemporáneo

En efecto, ¿qué es eso de una selva inextricable de palabras sin conexión alguna entre sí? ¿Esto es arte? La jungla léxica de esta instalación sólo produce en el espectador una impresión de sorpresa, de estupefacción, de desconcierto. Pero aquí estamos ante un primer rasgo típico del arte contemporáneo: la provocación formal deliberada, que expresamente busca, vanguardia tras vanguardia, asombrar al observador. Paralelamente, vemos que la provocación cabalga sobre el caos formal: se trata de palabras sin sentido que se diría escogidas al azar; ahora bien, la anulación del significado visible es otro rasgo característico —el segundo rasgo— del arte contemporáneo. Naturalmente, esta consideración conduce a otra consecutiva: ¿Puede ser arte una instalación eléctrica? Sin duda podrá responderse que sí, si el resultado es estéticamente bello, y ello con independencia de la materia sobre la que esté construida la obra. Y es que un tercer rasgo esencial del arte contemporáneo es la transversalidad de los soportes: todo sirve para todo. Ahora bien, ¿qué ocurre con tan creativa instalación eléctrica cuando terminan las fiestas? Forzosamente tendrá que desaparecer,

apilada en algún almacén o, simplemente, reciclada en humildes luminarias para futuras verbenas populares. Este es un cuarto rasgo del arte contemporáneo: la tendencia a lo efímero no tanto de los soportes —eso sería lo de menos— como de la propia creación. Más allá de esto, ¿por qué elegir palabras como “estupro”, “saña”, “escoria”? Puede entenderse el afán vanguardista de provocar en lo formal, pero ¿qué sentido estético posee el recurso a vocablos unánimemente percibidos de manera negativa? He aquí otro rasgo —el quinto— del arte vigente: a la provocación formal se añade la provocación moral, en una especie de nihilismo blando que, por otra parte, el poder y el dinero se apresuran a sostener con reverencia. Y aquí nos aparece, por cierto, un sexto rasgo para añadir a nuestra lista: en materia estética (también en otros terrenos) la sociedad contemporánea ha hecho que la subversión forme parte del orden, de tal modo que la voz provocadora del artista ya no es más que una manera como cualquier otra de ganarse la vida. Y en todo este paisaje, ¿en qué lugar queda exactamente la visión del artista? Más precisamente: ¿En qué medida esa visión subjetiva, individual, puede integrarse en el circuito social de valores? Este de la subjetividad náufraga sería otro rasgo —el séptimo— propio del arte contemporáneo: ¿Hasta qué punto la subjetividad del artista (“mi idea de la Navidad”, por ejemplo) es capaz de imponerse o, simplemente, de proponerse como criterio de valor estético? Y sobre todo: a fin de cuentas, ¿puede decirse que la instalación eléctrica es bella? Bien podría responderse que, a estas alturas, eso es ya lo de menos. Pero ahí, en este octavo rasgo, es justamente donde radica el problema principal.

Todos estos rasgos vienen a circunscribir el problema teórico del arte contemporáneo. Problema teórico que tiene un reflejo muy práctico: el que se le plantea al común de los mortales cuando se ve confrontado a un lenguaje creativo que se siente incapaz de entender. Conviene hablar claro desde el principio, porque los excesos del arte contemporáneo se han amparado con frecuencia en la presunción de elitismo

cultural: así, los promotores artísticos de hoy reconocen que la “gente de la calle” no entiende el arte nuevo, pero suelen argüir que ello se debe a una deficiente formación, mientras que las “clases cultas”, por el contrario, sí comparten las preocupaciones estéticas de los más audaces creadores. Pues bien, nada más falso: la inmensa mayoría de las “clases cultas”, del público universitario e intelectual –el ciudadano que escribe libros, el que da clases en las facultades, el que compra revistas de pensamiento o de ciencia, el que asiste a conferencias o frecuenta los museos-, ese público está tan perdido, si no más, que cualquiera de sus conciudadanos cuando tiene que enfrentarse a una instalación del último enfant terrible del negocio galerista o a una autodenominada sinfonía de eso que abusivamente se llama “música contemporánea”. Por eso buena parte de la creación contemporánea se ha convertido en coto cerrado de un público superespecializado, coto sostenido por el pingüe negocio del comercio artístico con la cobertura, no siempre honesta, de los medios de comunicación y de los poderes públicos y privados, en una dinámica autosuficiente donde los criterios comunes de arte, belleza o creatividad ocupan un lugar secundario. Pero hay razones sobradas para gritar, como en el viejo cuento, que el rey está desnudo.

Ante la constatación de la desnudez regia caben diversas posiciones. Una es la resignación: esto es lo que hay, y así es el arte de nuestro tiempo. Pero, entonces, ¿por qué nuestro tiempo es incapaz de producir otro tipo de arte? Y, por otro lado, ¿por qué no faltan artistas contemporáneos que ponen el grito en el cielo? Porque esta es otra parte nada desdeñable del problema: las leyes del “arte contemporáneo” dejan profundamente insatisfechos a numerosos artistas de nuestro tiempo. Más allá de esto, ¿cómo hemos llegado hasta aquí? ¿Por qué no somos capaces de alumbrar un arte simplemente inteligible? Otra posición, antitética de la primera, es la denuncia airada: el arte moderno sería, globalmente considerado, una impostura. Pero, entonces, ¿por qué los artistas dan en crear esas cosas? Porque no se puede creer que los artistas, colectivamente, sean unos

estafadores. Aquí hay un problema: ¿Qué es lo que lleva al artista a emplear un lenguaje inextricable para la mayor parte de la gente? ¿En qué están pensando los artistas? ¿Y por qué expresan sus pensamientos en un lenguaje que tantas veces resulta incomprensible y hasta ridículo?

Todos sabemos que cualquier generalización peca de injusta. No faltarán voces para señalar que “no todo el arte contemporáneo es así”. Cierto. Pero nuestro propósito aquí no puede ser formular una evaluación de todas y cada una de las obras contemporáneas o, más modestamente, de los sucesivos ismos que han marcado su trayectoria. La cuestión que queremos plantear es algo más general y concierne al arte en su conjunto, es decir, al arte como actividad que traduce la temperatura de una determinada cultura. Y en ese contexto, la pregunta es la siguiente: ¿Por qué el arte de nuestros días es el único que ha otorgado carta de naturaleza artística a obras que tienen poco o nada que ver con los conceptos clásicos, históricos, de arte y de belleza?

La respuesta puede arrancar de una primera constatación: nunca antes había existido semejante divorcio entre el arte contemporáneo académicamente reconocido como tal y la intuición estética de la mayoría del público, y especialmente del público culto. Por supuesto, siempre podrá objetarse que en las manifestaciones de arte contemporáneo no faltan las masas. Cierto: últimamente las masas no faltan en ningún lado. Pero ¿ha intentado alguien obtener de esas masas una explicación en términos estéticos o, simplemente, racionales, de lo que está viendo? No hay tal: hay explicaciones sociológicas (las gentes acuden convocadas por el acontecimiento mediático), psicológicas (la multitud actúa según un innato gregarismo) o económicas (las muchedumbres van allí atraídas por el intenso mercado que circula en torno a estas manifestaciones), pero a nadie se le oirá decir que acude a una feria de arte contemporáneo – por ejemplo, a ARCO- porque lo que allí ve es muy bello. Otrosí, fuera de determinados círculos de entendidos, pocos de los visitantes colgarán en sus casas obras de este carácter, ni

siquiera en lámina. Ciertamente que el objetivo de este arte no es decorar una salita doméstica. Pero precisamente: el objetivo de este arte está fuera de lo que tradicionalmente ha sido el concepto de arte. Volvemos a la cuestión central: el divorcio entre la creación contemporánea y la sensibilidad común. Una ópera de Verdi o de Wagner, tan innovadoras en su tiempo, eran recibidas por la sociedad como un acontecimiento y suscitaban tanta polémica como admiración; hoy, cualquier pieza de los músicos “contemporáneos” pasa desapercibida y no despierta en el público culto más que rechazo, fuera del reducidísimo sector de quienes viven precisamente de esa música.

Mientras tanto, donde uno encuentra la adhesión popular es en las manifestaciones más clásicas y rancias de las artes. Las convocatorias que realmente entusiasman a las multitudes en torno a las artes plásticas son las grandes exposiciones de clásicos. Por la misma razón, en literatura se ha retornado al canon decimonónico de la novela, dejando atrás los experimentos de los años sesenta y setenta. Igualmente, la música que hoy emociona a los aficionados no es la que se estrena en conciertos desiertos, sino la que se compone para el cine. Y en lo que concierne a los grandes públicos, la adhesión se manifiesta en torno a las formas más expresas y planas de la reproductibilidad técnica: el póster, el best-seller, el pop... Formas de arte elementales y primarias, pero más reconocibles que lo que el “mundo del arte” suele definir como tal. Porque el “mundo del arte”, en sus voces más autorizadas, denomina “arte” a algo que, sencillamente, no lo es; más aún, algo que nació con la voluntad expresa de romper el concepto convencional de arte.

¿Qué es lo que ha llevado al mundo del arte a considerar como arte algo que es, deliberadamente, no arte? O dicho de otro modo: ¿Cómo hemos llegado hasta aquí? La instalación luminotécnica de Eva Lootz, sin proponérselo, nos va a servir de guía para contestar a esas preguntas. Y las etapas del camino serán esos mismos ocho rasgos que hemos identificado en la absurda Navidad madrileña: culto de la novedad,

ininteligibilidad, laxitud del soporte, naturaleza efímera, nihilismo, domesticación por el poder, naufragio de la subjetividad del artista, desaparición del concepto de lo bello.

Primer pecado: La enfermedad de lo nuevo

El arte contemporáneo se caracteriza por un primer rasgo especial que sólo en él se ha hallado, que nunca ningún otro arte ha poseído y que, en consecuencia, tiene valor definitorio: el imperativo de novedad, cuya plasmación más obvia es la rápida sucesión de vanguardias, todas y cada una de las cuales se señalan por proponer formas nuevas de expresión.

Hay que apresurarse a subrayar que este imperativo de novedad no es solamente un afán de innovación. El deseo de innovar es consustancial al camino de las artes, particularmente desde que el artista incorporó su individualidad a la obra: toda creación –en general, a partir del renacimiento– es expresión del talento individual, de manera que cada sucesiva etapa en las artes lleva impreso el nuevo sello que los artistas han ido acuñando. Esto es inherente a la propia continuidad de la tradición: se crea a partir de la herencia recibida, y la creación nueva pasa a su vez a convertirse en tradición heredada. Por lo mismo, cada sucesiva generación de creadores busca aportar su propio sello. Así el acervo de las artes se enriquece y la tradición estética se convierte en algo permanentemente vivo y dinámico.

El arte de nuestro tiempo, sin embargo, enfoca las cosas desde otro punto de vista. Ante todo, porque otorga a la novedad de la obra un valor en sí: la obra vale no sólo por su calidad intrínseca, sino también, y a veces sobre todo, por la medida en que pueda ser definida como novedad. Esto supone una inflexión decisiva y una ruptura completa con la noción heredada de arte. Los artistas del renacimiento, aun siendo conscientes de que estaban haciendo algo nuevo, no valoraban la novedad por sí misma, sino sólo en la medida en que reanudaba la tradición antigua. Es lo que escribe el portugués Francisco de Holanda cuando en *De la pintura antigua* (1548), marca la diferencia entre lo antiguo, que es lo

grecorromano, y lo viejo, que sería el arte medieval. Lo que da prestigio a la obra renacentista es su voluntad de recuperar el sentido clásico (antiguo) de la perfección formal, de la racionalidad figurativa; eso, en su momento, es nuevo, pero no busca en lo nuevo su legitimidad. Por el contrario, el artista contemporáneo busca desesperadamente lo nuevo, hasta el extremo de que esa búsqueda se convierte en su objetivo principal. Esto lo intuyó muy bien Baudelaire en *El pintor de la vida moderna*: el arte tiene una mitad eterna, inmutable, augusta, y otra mitad efímera, mudable, agitada, y el pintor moderno –aquí está lo decisivo– debe bañarse en esta segunda mitad para palpar el espíritu de su tiempo. Entre Francisco de Holanda y Baudelaire hay trescientos años de distancia y una diferencia fundamental: para el primero, lo nuevo es una reivindicación de la línea clara, la forma precisa, la arquitectura racional, es decir, lo clásico; para el segundo, por el contrario, lo nuevo es la búsqueda incesante, desesperada, de algo a lo que poder llamar “novedad”, y esa búsqueda pasa por la “pérdida de la aureola”, es decir, el acto de despojar a las cosas de cualquier adherencia sagrada, eterna, tradicional –digamos, en fin, clásica–, adherencias que no serían sino impedimentos para bañarse heroicamente en las tempestuosas aguas del mundo moderno.

Baudelaire nunca llegó a definir muy bien qué era exactamente “lo moderno”, pero, en cualquier caso, su definición de un estado de ánimo fue extraordinariamente certera. La aparición sucesiva de vanguardias artísticas desde finales del siglo XIX será la materialización más clara de esa búsqueda desesperada de lo nuevo. Novedad tras novedad, el arte contemporáneo termina entregado a la simple experimentación. Y es una experimentación permanentemente refutada, porque inmediatamente ha de venir otro a marcar su diferencia, su novedad. Así se genera una aceleración sin precedentes en la sucesión de estilos, de novedades, de provocaciones. Entre Giotto y Zuloaga, separados por seiscientos años, hay menos diferencias que entre el mismo Zuloaga y Tapiés, separados por apenas medio siglo.

Cámbiense los nombres de la fórmula por Palestrina y Mahler, y Mahler y Cage, y el resultado será el mismo. Eso es lo específico del arte contemporáneo: no la búsqueda de nuevos caminos para la expresión, sino la expresión de la búsqueda de una novedad imposible.

La tragedia moderna del “último grito” ha sido esta: que nunca ha sido el último, porque siempre venía otro después que reivindicaba para sí el mismo título. Hoy su tragedia es peor: ya no hay ningún “último grito” que no suene a viejo –tan viejo como el grito de quien sabe que, efectivamente, va a ser el último de verdad. En esa búsqueda infinita de lo nuevo se ha terminado llegando a un punto en el que el observador convencional contempla la obra y, sencillamente, no la entiende. No se trata de que no le guste, ni de que no sea capaz de aprehender todos sus matices; estas son cosas que suelen depender de la formación personal y de la propia sensibilidad. No, aquí nos referimos a algo mucho más elemental: a que el observador sea capaz de reconocer el lenguaje de la obra de arte, requisito imprescindible para que ésta pueda transmitir alguna emoción. Los comentaristas de arte contemporáneo suelen desdeñar esta ininteligibilidad; consideran que exhibirla es un argumento de mal tono. Sin embargo, la incapacidad de la gran mayoría del público para entender una obra de arte no es en absoluto cosa menor. De hecho, es la primera vez que tal cosa ocurre en la historia universal de las artes, desde el principio de los tiempos.

Segundo pecado: La desaparición del referente visible.

El lenguaje común identifica el concepto de arte contemporáneo con el de abstracción. Y no en vano, pues la abstracción, entendida como sustitución de la realidad física por una realidad conceptual, es el exponente más claro del camino de las artes desde finales del siglo XIX. Todo el recorrido de las sucesivas escuelas artísticas, desde entonces hasta hoy, puede explicarse como una progresiva pérdida de realidad inteligible, tanto en las artes plásticas como en las musicales, e incluso en la literatura.

El trayecto de las artes plásticas es seguramente el más elocuente, en la medida en que nos permite rastrear físicamente los pasos del proceso. Y si seguimos ese trayecto, veremos que su movimiento principal es una sostenida destrucción de todo referente visible. Es importante notar que este proceso no es autónomo ni caprichoso, como si el mundo del arte hubiera decidido, por su cuenta, correr alocadamente hacia el absurdo. Al contrario, la extinción de la realidad inteligible parece consecuencia directa de una atmósfera cultural generalizada en occidente desde mediados del siglo XIX y, especialmente, desde principios del siglo XX. Marshall Berman recuperó una frase de Marx en El Manifiesto comunista para definir ese estado de espíritu: “Todo lo sólido se desvanece en el aire”. Es una excelente definición de lo que empieza a pasar en el alma de la civilización moderna al compás de sus grandes cambios. Tanto en la pintura como en la música, ese estado de “desvanecimiento” cabalgará sobre el imperativo de superar la mimesis, la imitación de la naturaleza, para buscar realidades más profundas. Después, las nuevas nociones sobre el espacio y el tiempo propiciarán el protagonismo de la relatividad del conocimiento, de una visión plural y sin punto de vista único, y de aquí arrancará la revolución cubista. Picasso negará esa influencia, pero, ante la obviedad, no hay por qué dar la razón a Picasso.

El impresionismo es el primero que intenta romper consciente –y obstinadamente– con el patrón formal heredado desde el renacimiento. Después, el cubismo obtiene el primer gran logro en la ruptura: se desprende expresamente de las referencias miméticas de la realidad exterior y privilegia la realidad interior; dota de autonomía al objeto artístico y centra todo el problema expresivo en cómo colocar un objeto multidimensional en una superficie plana, lo cual desvincula a las artes de cualquier asociación con la realidad “de carne y hueso”. En la misma senda, el constructivismo ruso, a partir del suprematismo de Malevich y su célebre “cuadro negro sobre fondo blanco”, reduce los planos a figuras geométricas elementales; en

este caso, además, se añade el componente ideológico de una revolución comunista expresamente entendida, al estilo de Lenin, como “los soviets más la electrificación”, con el consiguiente abrazo a la revolución tecnológica o, mejor dicho, al tótem de la tecnología. Al mismo tiempo se está desarrollando el expresionismo, que privilegia la emotividad subjetiva del artista en su encuentro con el mundo, entendiendo ese encuentro –y esto es capital– como un trance doloroso, amargo, trágico: de ahí esos colores imposibles y esas figuras deformadas que, en el tránsito que lleva de Munch a Kandinsky, terminan desembocando en la abstracción. El expresionismo se resuelve en la “nueva objetividad”, que ofrece una singular mezcla de podredumbre humana (como en Dix) y de fascinación hacia la técnica (como en Grossberg). Lo mismo que los expresionistas sienten como agonía, el futurismo lo sentirá como triunfo y apogeo del mundo técnico: elasticidad, velocidad, dinamismo, caducidad, transitoriedad, así en la pintura como en la arquitectura, campo éste en el que Antonio Sant’Elia proclamará que cada generación debería destruir la ciudad en la que vive para crear una ciudad nueva. Esa voluntad de ruptura halla su expresión más radical en el dadaísmo, nihilismo formal en estado puro que hace tabla rasa de toda la historia del arte en beneficio del balbuceo elemental, supuestamente más puro y originario. Todas estas formulaciones encuentran una suerte de filosofía general en el movimiento surrealista: ruptura con la tradición cultural occidental, supresión de las diferencias entre lo real y lo imaginario, entre lo consciente y lo inconsciente, entre lo racional y lo irracional. Después vendrá la corriente de la “nueva figuración” a reaccionar contra la abstracción, pero el cambio de paradigma ya se ha consumado enteramente: el sujeto del arte es la experiencia del artista en la vida cotidiana –tan cotidiana como en el “pop art”– y la realidad exterior sólo aparece como problemático complemento formal en la obra. Paralelamente se expande el expresionismo abstracto, que concede primacía al acto de pintar, al gesto y a la espontaneidad creadora, como en Pollock, al margen de lo pintado. La

obra queda definitivamente obliterada en el arte conceptual, que antepone el valor de la idea del artista (su concepto) a su propia materialización, al objeto artístico que el espectador contempla.

Podemos detener aquí el camino, porque la proliferación de “ismos” es tan asombrosa como, al final, rutinaria. Lo importante, ahora, no es tanto describir el trayecto como reconocer la meta. El arte contemporáneo nació con una misión emancipadora: había que liberarse de la realidad objetiva y sus exigencias canónicas sobre la tela o sobre la partitura, y había que aspirar a una realidad nueva, supuestamente más completa, que introdujera en la obra de arte la subjetividad del artista, el alma de la civilización contemporánea, el mundo interior de los hombres cualesquiera, a través de recursos técnicos como la extinción de la perspectiva, la aniquilación de la forma, la independencia del color, etc. Los recursos serán distintos en la música, la arquitectura o la literatura, pero la filosofía de base será la misma. De hecho, es sabido que se explorará con frecuencia la analogía entre los colores puros y las notas puras para trazar puentes entre la pintura y la música, unidos por la común abstracción. El objetivo no era otro que llegar al arte en sí. Al final del camino, sin embargo, lo que se ha obtenido es la evaporación de cualquier sentido reconocible en la mayor parte de la producción artística. La “nueva realidad” a la que hemos accedido (esa “realidad interior”) no es sustancialmente distinta a la que muchos siglos atrás retrataron el Bosco o Brueghel; no hemos descubierto gran cosa, excluida la proliferación de objetos inherente a la civilización tecnológica. Pero, por el camino, los recursos técnicos utilizados, al predicar el exterminio de cualquier vinculación con las herramientas antropológicas de representación física –el volumen, el color, la forma, la perspectiva–, han terminado conduciendo a la imagen de un mundo sencillamente incomprensible. Con Magritte aún era posible entender lo inteligible. Hoy sólo resta la extrema ininteligibilidad.

Tercer pecado: El soporte insoportable

Un aspecto de la búsqueda de la novedad es la experimentación con nuevos soportes. Y aunque no es un rasgo específico del arte contemporáneo, sí puede decirse que sólo en los últimos cien años la cuestión del soporte se ha convertido en el centro de la actividad artística. Primero, porque el arte contemporáneo ha llevado la búsqueda del soporte hasta los continentes más inverosímiles, convirtiendo en objeto de arte materiales que nadie habría utilizado jamás. Después, porque, como consecuencia de lo anterior, cualquier objeto ha terminado siendo susceptible de ser arte, en una suerte de estetización general cuyo mejor exponente es el diseño. Y por último, porque hay un tipo de soporte que sólo el arte contemporáneo ha estado en condiciones de explorar: el soporte electrónico.

¿Quién fue el primero en decidir que cualquier objeto podía servir como obra de arte? Por convención se acepta que la primera provocación en este sentido fue la de Marcel Duchamp con su célebre urinario, aquella *Fontaine* de 1917 que fue expuesta como modelo del arte nuevo. En todo esto hay un cierto malentendido, porque Duchamp, al exhibir aquel urinario, lo hizo expresamente como ejemplo de no-arte; el artista no quería decirnos que el urinario fuera artístico, sino que el no-arte (sería más exacto hablar de anti-arte) acababa de entrar en el campo de la percepción estética. Fue la crítica la que, con su frivolidad, interpretó que el arte había dado un paso adelante. En todo caso, el urinario de Duchamp cambió las cosas: extendió el campo de acción del arte a otros terrenos –terrenos donde el arte inevitablemente iba a morir.

Es interesante constatar que, a partir de ese momento, la búsqueda de soportes nuevos termina convirtiéndose en una auténtica obsesión. Los cubistas tienden el lienzo en el suelo y pintan con los manos; el abandono de la pintura de caballete es una auténtica revolución. Pero hay más: del mismo modo que una turbina ha podido convertirse en objeto estético, así los materiales industriales sirven para componer la obra, como en las guitarras de chapa o de hojalata de Picasso y de Laurens. Guitarras que, por supuesto,

responden al patrón formal cubista. La penetración de la materia vulgar en el ámbito del arte obedece a una opción más filosófica que estética: se trata de hacer que el arte brote en la cotidianeidad de las sociedades modernas, y esa cotidianeidad está hecha de metales pobres, de plásticos, de caucho. La época de la técnica —las grandes construcciones de puro metal con formas geométricas rígidas, como el nonato monumento de Vladimir Tatlin a la III Internacional— sólo es una parte de este fenómeno. Mucho más extendido será el deliberado empleo de materiales pobres en unas composiciones que carecen de épica alguna y que incluso buscan un cierto tono miserabilista. Lo que Germano Celant llamó arte povero será su mejor expresión: para dotar de mayor peso al concepto individual del artista, se empobrece el material. En la música, la plasmación de los soportes vulgares alcanzará extremos propiamente cómicos: cisternas de retrete en la percusión, desembozadores convertidos en instrumentos de viento... Después de eso, el siguiente paso vendrá con la incorporación de materiales fungibles: paquetes de tabaco o macarrones de pasta en los cuadros de Barceló. No se trata sólo de una apertura hacia nuevos materiales; se trata, sobre todo, de una especie de derramamiento del concepto de arte sobre todo el universo de los objetos. Lo cual, por supuesto, tiene su parte negativa: si todo puede ser igualmente arte, es que no hay nada que por sí mismo lo sea. La desaparición de un terreno material específico para la creación implica, ante todo, una pérdida de la exigencia del artista. Y eso conduce a experiencias de gusto más que dudoso. Por ejemplo, cadáveres de perros acuchillados sobre un gran charco de pimentón. No existe asidero conceptual alguno para poder enjuiciar como “bello” un ejercicio de este tipo. Y esta es la gran paradoja de la transversalidad de los soportes en el arte contemporáneo: se empezó huyendo de los materiales canónicos para buscar por todas partes la belleza; pero no se ha llegado ahí, sino a otro lugar mucho más áspero en el que el concepto de lo bello se sacrifica en nombre de la igual dignidad de todos los materiales, de todos los objetos. No puede decirse que se trate de un camino triunfal.

La extensión universal de los soportes de arte ha tenido, por otro lado, una consecuencia inesperada: la estetización general del mundo de los objetos. El diseño industrial es el mejor ejemplo de este fenómeno. Hoy no hay objeto lanzado al mercado que no haya pasado antes por un concienzudo estudio estético: botellas de lejía, aviones de pasajeros, bolígrafos, zapatillas deportivas, barras de carmín, mecheros... Cualquier cosa concebida para el consumo ha de pagar antes su tributo al arte del diseño, bajo la convicción —ciertamente, no errónea— de que un aspecto agraciado y atractivo multiplica las posibilidades de venta. Pero el mismo proceso se contagia a cualquier otro objeto destinado a la exposición pública, ya se trate de un partido político, un equipo de fútbol, un banco o una campaña institucional de lucha contra la drogodependencia: cualquiera de estas iniciativas atraviesa antes por un periodo de diseño, entre otras razones porque, en la sociedad presente, no hay movimiento que no sea concebido bajo la estructura racional del consumo. Aquí estamos ante un proceso social que bebe en dos fuentes.

Una es precisamente la sociedad de consumo, donde la venta y compra de objetos se ha convertido en nervio mismo de la vida social. La otra fuente es lo que se ha llamado sociedad-espectáculo, esto es, aquella sociedad en la que no existe nada que no pueda ser concebido como espectáculo y, aún más allá, en la que nada cobra auténtica existencia social si no es puesto en escena —para que el público lo consuma. Nos llevaría demasiado lejos profundizar en ambas circunstancias, que, por otro lado, son suficientemente conocidas. Para nuestro análisis, baste señalar que estos fenómenos sociales estimulan la tendencia del arte contemporáneo hacia la multiplicidad de los soportes, porque tanto la sociedad de consumo como la sociedad-espectáculo favorecen la estetización de cualquier objeto de circulación pública —para venderlo mejor.

Y el universo de los soportes, de los objetos de arte, ha encontrado desde finales del siglo XX un continente nuevo en la electrónica, que ya no es un simple

instrumento utilitario al servicio del creador, sino que hoy se ha convertido en disciplina artística específica desde el momento en que ha auspiciado el nacimiento de una forma nueva de expresión. Actualmente no hay convocatoria de arte contemporáneo en la que no aparezcan manifestaciones de arte electrónico, ya se trate de animaciones, ya de simples combinaciones móviles de luz y color o de caprichos formales que juegan con volúmenes de tres dimensiones. Por sus propias características, el ámbito de las artes en el que más impacto ha tenido la electrónica (incluimos en este concepto a la informática) es la cinematografía, que no sólo se vale de ella como herramienta de construcción de escenarios, sino que incluso ha llegado a crear una realidad completamente virtual cuyo reto es replicar absolutamente la apariencia de realidad física. Con todo, hay algo que el soporte electrónico no consigue: la expresión de sentimientos propiamente espirituales. Así, por ejemplo, llama la atención que en la *Final Fantasy* de Hironobu Sakaguchi, que hoy por hoy es la obra maestra del cine en 3D, los personajes (creados por ordenador) sean incapaces de expresar de manera convincente el sentimiento de tristeza. Por otro lado, hay razones para preguntarse si la electrónica podrá convertirse realmente en una disciplina artística en sí misma, pues al creador le exige demasiados requisitos técnicos, de manera que ha de invertirse más esfuerzo en el soporte que en la construcción de la obra en sí. En cualquier caso, hay algo indudable: sean cuales fueren las aportaciones de la electrónica como campo expresivo, la cualidad de la obra dependerá siempre de lo que el artista lleve dentro. Y eso es independiente de cualquier soporte.

Cuarto pecado: El imperio de lo efímero.

El cuarto rasgo característico del arte contemporáneo es su condición cada vez más efímera: la capacidad de la obra para proyectarse en el tiempo queda muy disminuida e incluso, con frecuencia, anulada. Naturalmente, por fuerza ha de ser efímero un arte construido sobre soportes de calidad pobre o incluso fungibles, perecederos. Pero

aquí hay algo más: se trata de una suerte de vértigo que acompaña a la creación contemporánea y que le hace abrazar lo efímero como parte sustancial de sí misma.

El arte contemporáneo es efímero por la sucesión de “olas” que lo anegan. No se trata de que una escuela expresiva venga a sustituir a otra; eso se acabó a finales de los años setenta. Ahora todas las olas azotan las costas al mismo tiempo, y se retiran tan pronto llegan, como si ninguna quisiera permanecer allí. Si la sucesión de vanguardias pudo entenderse como una búsqueda de distintos caminos expresivos, la época de la “transvanguardia” (Bonito Oliva) puede interpretarse como esto otro: ningún camino expresivo ha logrado plenamente su objetivo, todos los caminos han quedado cerrados en su búsqueda imposible de un arte sin más referencia material que el propio artista y su subjetividad. Volvamos a la imagen de las olas: bajo el agua tumultuosa, aparecen fugazmente cabezas que desaparecen con prontitud. Esas cabezas son otros tantos mensajes expresivos. Esto lo explicó Karl Löwith a propósito del sentido de la Historia: buscar el sentido en la propia Historia es como “agarrarse a las olas al naufragar”. Lo mismo le ocurre al arte que busca en el movimiento el sentido del propio movimiento: se agarra inútilmente a las olas, naufragio tras naufragio.

El arte contemporáneo es efímero porque estamos en una sociedad construida sobre la circulación incesante de novedades reales o supuestas, sobre el movimiento acelerado de las imágenes y de los objetos, en un proceso de consunción y reproducción sin aparente final, hasta completar la figura anodina del círculo que no sale de sí mismo. Las obras de arte entran en ese círculo y circulan como unos objetos más entre otros cualesquiera. Su éxito radica única y exclusivamente en esa aptitud para circular, aumentando su valor en cada nueva vuelta. Mantendrán su valor tanto tiempo como consigan sostenerse en el circuito. Es el mismo proceso que dota de valor al dinero. El oro circulaba porque tenía valor, pero el dinero tiene valor porque circula. La riqueza del oro reposa sobre el objeto; la del dinero, sobre el movimiento. Se puede

guardar oro debajo de una baldosa; sería absurdo guardar allí unos billetes. Del mismo modo, se puede guardar un Velázquez o un Turner en un museo, pero sería absurdo guardar una instalación de Sierra. El Velázquez o el Turner tienen valor en sí mismos; la instalación sólo tiene valor porque se expone, porque se muestra, porque va de un lugar a otro, llamando la atención, haciendo ruido, moviendo polémicas —para que luego venga el promotor a pasar la gorra.

El arte contemporáneo también es efímero porque deliberadamente busca lo efímero en sus materiales, en sus composiciones, incluso en sus mensajes. Si lo importante no es lo que queda reflejado en la obra, sino el concepto del artista, su espontaneidad creativa, su gesto, se entenderá que la obra, al cabo, carezca de valor más allá del momento en que ha sido mostrada. Por eso las instalaciones o las performances se han convertido en el territorio predilecto de las artes plásticas: esas puestas en escena son la ocasión propicia para que el artista exprese su espontaneidad, su mundo conceptual, su mensaje, en un espectáculo que se agota en sí mismo, sin dejar más rastro que el comentario obsequioso de los críticos y la mirada, normalmente pasmada, del público. Esa fugacidad deliberada se extiende también a la música, terreno en el que las creaciones “contemporáneas”, con sus horribles atonalidades, rara vez aspiran a permanecer más allá del momento del estreno, ese instante supremo en el que el compositor hace patente su capacidad para “sorprender”. Igual fugacidad hallamos incluso en la arquitectura: basta pensar en los enormes esfuerzos concentrados en torno a acontecimientos tan perecederos como las exposiciones universales. Y si hay un terreno donde el arte es efímero por antonomasia, ese es el de la creación visual, el video-clip, cuya puesta en movimiento exige el concurso de diversos creativos y la movilización de no pocos fondos para alumbrar obras que serán consumidas y olvidadas en el plazo de pocos meses.

Además, el arte contemporáneo es efímero porque es el arte propio de una

sociedad que se reconoce en la imagen de la fugacidad, de la consunción, de lo que aparece, brilla y se apaga sin tardanza. La expresión “imperio de lo efímero” la acuñó Lipovetsky para referirse a la moda. Y la moda es el mejor emblema posible de una sociedad que se reconoce en lo efímero, no tanto porque la moda llegue y pase (todo llega, todo pasa, desde que el mundo es mundo) como, sobre todo, porque la moda no podría sobrevivir sin ese proceso de permanente aniquilación. La moda es la quintaesencia del arte efímero porque necesita ser efímera para seguir existiendo. La figura de nuestro tiempo no es la del creador que construye y lega su obra, sino la de quien construye y, acto seguido, destruye su creación. Es como si Sísifo arrojara él mismo su roca pendiente abajo para volver a subirla después —y de nuevo volverla a arrojar. Hace sólo un siglo hubiera parecido una ocupación descabellada. Hoy, por el contrario, la abundancia, la riqueza, la técnica y la prosperidad nos permiten tomarlo como un deporte. Trabajar para crear cosas y consumirlas sin que quede rastro... No es extraño que la gastronomía se haya convertido en un arte precisamente en nuestro tiempo, alcanzando unas cumbres de estetización que ninguna época anterior había soñado jamás. Así ocurre con todas las artes en general: el imperio de lo efímero es la fórmula que define el destino de la obra en un mundo de movilidad total.

De algún modo, es como si aquel movimiento desesperado que intuía Baudelaire y aquel dinamismo que anhelaban cubistas y futuristas se hubieran materializado en las propias obras. Pero no porque el artista haya llegado a expresar el movimiento desde la quietud acabada de la obra —esto sólo ocurre en contados casos: los colores giratorios de Delaunay, por ejemplo—, sino porque el movimiento ha terminado apoderándose de toda la creación en general. No es que la obra haya logrado atrapar al movimiento que caracteriza a nuestra sociedad; eso habría hecho realidad aquel deseo del Fausto de Goethe de decirle al instante que pasa “detente, ¡eres tan bello!”. No, no: es que el movimiento que caracteriza a nuestra sociedad ha atrapado en su vértigo a la obra y al artista,

de modo que tal que una y otro quedan sumergidos en lo efímero, en un proceso de extinción apresurada que podemos aproximar a aquello que Paul Virilio llamaba “estética de la desaparición”. El joven Jünger, en sus obras más cercanas al vanguardismo de los años veinte y treinta, mostraba su fascinación por el movimiento incesante de la hélice de un avión: ese giro vertiginoso, a partir de un determinado momento, ofrecía la imagen misma de la quietud –porque el movimiento dejaba de verse. Ese mismo Jünger, buscando lo eterno en lo móvil, sustanció la idea de movimiento circular en la imagen del molino de oración tibetano: las vueltas del molino, por su carácter religioso, hacen presente una realidad permanente e inmóvil. El camino de las artes, sin embargo, ha sido el contrario: enganchadas al molino, a la hélice, incapaces de hacer aflorar lo que de inmutable se esconde bajo ese movimiento, han terminado abrazando el movimiento como un fin en sí mismo, en una actitud que, a la postre, termina conduciendo a una vocación de finitud que tiene algo de rendición incondicional.

Quinto pecado: La tentación del nihilismo.

La vocación de finitud, esa tendencia a la extinción que late en el arte efímero, puede entenderse también como vocación de aniquilación, de nada –puede entenderse como nihilismo. Y es interesante el hecho de que, en el camino del arte contemporáneo, la obsesión por dar cuenta del movimiento, de la caducidad, haya coincidido con una búsqueda propiamente desesperada de la reducción a los elementos mínimos, a las realidades últimas de la expresión: el color y la luz en las artes plásticas, el sonido y el silencio en la música; aquellas cosas, en fin, que existían antes de que pudiera hablarse de “música”, de “pintura”, de “arte” en general. Y la coincidencia es interesante porque tal búsqueda ha conducido, en realidad, a una especie de arte de la aniquilación que ha sido también, imprevisiblemente, una aniquilación del arte. Pero vayamos paso a paso.

El arte contemporáneo ha abrazado el nihilismo, fundamentalmente, por dos vías. Una ha sido la búsqueda de la mayor pureza

posible en la expresión, preferentemente mediante el abandono de la realidad tangible; lo hemos visto al hablar de la abstracción. La otra vía ha sido la minuciosa destrucción de las referencias estéticas anteriores, siempre en nombre de esa novedad permanente a la que también antes nos hemos referido. Ahora bien, si uno destruye las referencias estéticas anteriores para sustituirlas por una búsqueda permanente de la mayor simplicidad posible, ¿qué encuentra al final del camino? Lo que encuentra es la nada. Nada detrás, porque ya se ha destruido; nada delante, porque la meta natural de cualquier proceso de reducción es el cero.

Cubistas y surrealistas jugaron en este proceso un papel de aprendiz de brujos. Los cubistas, como escuela, renegaron siempre de la abstracción. Picasso decía que era imposible pintar lo invisible. Pero el propio Picasso manifestaba –se lo dijo a Ramón Gómez de la Serna– que “pinto las cosas como las siento, no como las veo”. De manera que el cubismo otorgaba al concepto un papel más importante que a la realidad física. Y no cualquier concepto, sino, expresamente, un concepto creado enteramente por el artista y autónomo en su singular realidad, como predicaba Apollinaire. De manera que si el concepto, que por naturaleza es invisible, predomina sobre la realidad física visible, nada impide que el siguiente paso sea prescindir de la realidad para pintar exclusivamente lo invisible, esto es, aquello que Picasso consideraba imposible. La gran trampa en la que cae el cubismo es precisamente esa y está en los propios fundamentos cubistas: no es posible reducir la realidad a cubos, conos y cilindros, o aún más lejos, a pura luz, como quería Delaunay, y luego protestar cuando el resultado no se parece a nada –cuando el resultado es una nada provista de luz y color. En el campo de la arquitectura hay un buen ejemplo con los efectos últimos de la Bauhaus: cuando se predica la construcción sobre volúmenes cúbicos y geometrías simples, nadie podrá extrañarse de que, al término del proceso, alguien se limite a colocar contenedores industriales uno sobre otro, como en el City Container de los holandeses de MVRDV, en

un ejercicio que termina siendo negación de todo arte de habitar –de toda arquitectura.

A la pregunta de estilo heideggeriano “por qué el ser y no, más bien, la nada”, el arte contemporáneo responde decididamente, antes incluso de plantearse la pregunta, con una apuesta inequívoca por la nada. Hay dos ejemplos que pueden contarse como canónicos: Malévich y Cage. El caso de Malévich ilustra bien cómo partiendo de la reducción a lo esencial se llega a la apología de la nada: de aquel imperativo de Cézanne de reducirlo todo a esfera, cilindro y cono, se desemboca en la negación de la existencia del objeto en un Cuadrado blanco sobre fondo blanco, es decir una tela pintada de blanco en cuyo interior se adivina vagamente la existencia de un cuadrado. Es un camino paralelo al que recorrerá algunos años después, en la música, John Cage, que partirá de la búsqueda del sonido esencial, primario, previo a la cultura, y terminará en su partitura Silencio, que es exactamente la deliberada negación de cualquier sonido; la nada.

Ahora bien, este nihilismo estético no es sólo el punto culminante de un camino de reducción formal. Importa recordar que, en el terreno de las artes, la desaparición de la realidad en beneficio de la nada no ha sido un proceso meramente estético, formal, sino que con frecuencia se ha envuelto en una dinámica destructora de carácter político, social, ideológico, en definitiva, en una dinámica destructora material. Lo cual, por otro lado, es completamente lógico: no es posible coronar a la nada como reina del arte si antes no se ha guillotinado a los pretendientes legitimados por la tradición. Y es aquí donde el nihilismo estético se convierte en compañero del simple terrorismo.

Respecto a la provocación formal como provocación moral, basta recordar la delicada recomendación de André Breton: el acto surrealista por excelencia es salir a la calle con un revólver y vaciar el cargador sobre el primero que pase. En descargo de Breton, recordemos que esas palabras fueron escritas en un tiempo en el que liarse a tiros era ejercicio bastante común. Acto seguido, subrayemos que el mundo del arte, en el siglo

XX, rara vez ha sido ese campo de paz y amor que el borreguil tópico contemporáneo quiere vendernos. Pocos años antes, Jünger, en la primera versión de *El corazón aventurero*, hablaba con toda naturalidad de incendiar museos, y hay que señalar que no se trataba de la incontrolada efusión de un ex combatiente inadaptado, sino de un leit-motiv en los textos de los artistas de vanguardia. Breton, por su parte, terminaría en el Partido Comunista, antes de pelearse también con Moscú. El hecho es que la vindicación de la novedad por sí misma parece exigir, en el discurso del arte contemporáneo, la destrucción completa del arte anterior. Y no hace falta recurrir a los excesos futuristas o surrealistas para encontrar manifestaciones de ese estado de conciencia. Una frase como aquella de Joan Miró según la cual “el arte está en decadencia desde la edad de las cavernas” expresa con completa nitidez esa convicción: todo lo que se ha hecho hasta ahora (es decir, la tradición) merece ser destruido. Y es tal convicción lo que anima el nihilismo del arte contemporáneo.

Naturalmente, los temperamentos obtusos –y entre los artistas están tan extendidos como en cualquier otro grupo humano– siempre tenderán a interpretar esta voluntad de provocación moral en el sentido más pedestre posible. A principios de los ochenta, cuando los gobiernos regionales españoles hacían sus primeros pinitos en el patrocinio del arte contemporáneo, una exposición organizada por el gobierno extremeño sorprendía al visitante con un gran lienzo blanco sobre el que el creador había rotulado: “La pintura me la pone dura”. Sólo un mentecato podía tomar como arte aquel exabrupto –se tomó, sin embargo. Otros, para dotar de mayor repercusión a sus botaratadas, se cobijan de manera más vistosa bajo el paraguas de los clásicos: véanse las escenografías de Calixto Bieito para el mundo de la ópera, cuya singular (y única) aportación estriba en incorporar el universo de los saneamientos al atrezzo, forzando a los intérpretes a incluir entre su repertorio la mímica de la defecación. Podríamos multiplicar los ejemplos hasta la saciedad (y hasta la suciedad), pero lo sustantivo es esto: al privilegiar la reducción formal y predicar la invalidez de la tradición, el

arte contemporáneo otorga carta de naturaleza a ejercicios cuya única finalidad es la destrucción en sí misma. Lo cual incluye a la destrucción del arte.

Sexto pecado: La subversión como orden nuevo

Pero, ¿puede considerarse destructivo, provocador, subversivo, esto es, revolucionario, a un tipo de arte que, al mismo tiempo, goza de las mejores complacencias por parte del poder establecido? Porque es un hecho que el arte contemporáneo disfruta de un respaldo oficial extraordinario. ¿Cómo es esto posible? Sólo caben dos respuestas. Una, que el poder comparte con tal arte ese mismo impulso destructor. Otra, que el arte contemporáneo no es en realidad tan subversivo como su discurso predica. Ambas respuestas son compatibles; las dos son correctas.

Es perfectamente posible trazar una estrecha correlación entre el poder de nuestro tiempo y el arte contemporáneo. El poder de nuestro tiempo se basa, esencialmente, en abstracciones: esa abstracción absoluta que es la finanza transnacional –alma de la globalización– se despliega por el mundo bajo la cobertura de esas otras abstracciones que son los grandes principios ideológicos vigentes, desde la paz hasta la libertad pasando por la igualdad o la solidaridad; conceptos tan genéricos en su enunciado ideal que es imposible no estar de acuerdo con ellos, pero que, justamente por eso, carecen de cualquier realidad material. Y semejante tipo de poder por fuerza ha de reconocerse en un arte hecho de abstracciones, de descomposiciones, de expulsión de la materia viva. No es un azar que todo nuevo poder, aún más, que todo nuevo poderoso se invista ante la opinión pública con la inauguración de un centro de arte contemporáneo, de una nueva feria, de una exposición de campanillas. Cualquier ciudadano habrá podido constatar que, con frecuencia, tales centros no son más que envoltorios vacíos: grandes edificios como el Guggenheim de Bilbao valen más por sí mismos, como obra, que por lo que albergan, pues su contenido termina siendo prescindible. Pero eso también forma parte del

juego: ¿Acaso cabe abstracción más profunda que la ausencia de toda concreción?

El poder propio del mundo de la técnica y de la economía, que es un poder ejecutado en nombre de abstracciones, ha encontrado en el arte contemporáneo un poderoso vestido estético. El poder actual comparte con el arte de hoy ese mismo imperativo de la permanente novedad –porque se asienta sobre un discurso de cambio en nombre del progreso–, esa misma transversalidad de los soportes –pues ya no queda esfera de la vida individual o colectiva ajena a la influencia del poder–, esa misma desaparición del referente visible –porque los grandes centros de decisión, por ejemplo los financieros, quedan ocultos–, también esa misma condición efímera –en la medida en que toda la arquitectura política se hace móvil, precedera, en el escenario vertiginoso de la política-espectáculo... Por así decirlo, entre el poder y el arte existe hoy una comunidad de alma: ambos se muestran guiados por una fuerza común. Esa fuerza es la de la fase final de la modernidad: se continúa adelante aunque se haya borrado la imagen de la meta final, aunque se tenga la secreta certidumbre –así en el poder como en el arte– de que estamos acelerando en el vacío.

Tan profunda sintonía entre arte y poder resulta más percuciente si reparamos en que el arte moderno fue el primero de la historia en considerarse a sí mismo como un agente de progreso, como una actividad esencialmente opuesta al poder y, en ese sentido, como un factor de subversión, de revolución, de cambio radical en las ideas y en los valores. Ciertamente, desde siempre ha sido el continente de las ideas y la cultura el que ha actuado como avanzada de los grandes cambios: no ha habido cambio en la historia de las sociedades que no haya venido precedido de alguna conmoción en el terreno de la cultura, que es, por así decirlo, el sismógrafo que anuncia los movimientos colectivos. Pero nunca las gentes de las artes o de las letras se habían reconocido a sí mismas en tal papel, ni mucho menos había cobrado conciencia colectiva de “vanguardia” social. Incluso expresiones como “gentes de las

artes” o “gentes de letras” son relativamente nuevas: no aparecen antes del siglo XVIII, en el contexto de la Ilustración. En lo que concierne al sentimiento de formar parte de una “vanguardia”, no hay huella de tal cosa en el mundo de las artes hasta bien entrado el siglo XIX, y ello en estricta correlación con aquella conciencia de modernidad que hemos explorado al hablar de Baudelaire. Es tal conciencia la que empieza a alimentar entre los artistas una idea nueva de sí mismos, una idea que les lleva a verse como heraldos de los grandes cambios que el mundo está experimentando. Idea que alcanza sus rasgos mejor definidos a finales del XIX, cuando nacen las vanguardias propiamente dichas, y que adquiere tonalidades explícitamente políticas en el primer tercio del siglo XX, al compás de la guerra civil europea. No es en absoluto casual que el bolchevismo se convierta en catalizador de una ancha corriente del vanguardismo artístico: “Roja es la estrella de la modernidad”, cantará Vladislav Vancura; porque el soviétismo representaba una revolución total no sólo en términos de poder, sino también en términos de conciencia. Tampoco será casual que el soviétismo, una vez convertido en poder y clausurado el periodo revolucionario, sustituya en sus predilecciones estéticas a las vanguardias por un pesado realismo técnico, sin la menor concesión a esa “subjetividad del artista” tan cara al arte contemporáneo. En ese sentido, nada más lógico que el hecho de que el medio adecuado para el desarrollo de ese arte haya terminado siendo el mundo capitalista burgués, cuya mezcla de individualismo y progresismo constituía un abono idóneo.

Hoy, al final del camino, lo esencial del arte contemporáneo ya no es su carácter subversivo, su oposición al poder. Eso pudo ocurrir en el primer tercio del siglo XX. Después, no. A fecha de hoy, lo esencial del arte contemporáneo es que pone su discurso subversivo al servicio del propio poder. En las ferias y en las performances se mantiene la retórica de la vanguardia, la fraseología del cambio social, la mitología del progreso, pero todas esas cosas no sólo se han vuelto inofensivas, sino que, aún más, se han

convertido en coartada para un poder que también se despliega en nombre del progreso y del perpetuo cambio. No hay contradicción alguna entre el carácter revolucionario del arte contemporáneo y esa otra revolución permanente que es la civilización occidental moderna (o posmoderna), sustentada sobre la abstracción del individuo como agente único de la vida social, política y cultural. Los exabruptos del genio de turno sólo dañarían al orden establecido si pusieran en cuestión alguno de sus fundamentos reales: si circularan al margen del mercado, si censuraran el individualismo ético y estético, si reivindicaran las raíces identitarias frente al cosmopolitismo ambiente, si alzaran la espiritualidad frente al materialismo... Pero eso es lo que jamás hará un artista “contemporáneo”, porque tal cosa le obligaría a dejar de ser... contemporáneo. Y por eso seguiremos asistiendo a la consternante pantomima del artista que grita “mierda” desde un lujoso escenario, para que los poderosos rían emocionados mientras ponderan el alto valor estético del mencionado material.

Séptimo pecado: la subjetividad náufraga.

La gran zozobra aparece cuando ese artista que grita “mierda” ha de enfrentarse al juicio del prójimo. No al juicio del crítico, del galerista, del marchante o del gestor cultural, que entienden bien ese lenguaje, sino al juicio del ciudadano común, con su sentido estético elemental, primario, pero natural, que contemplará a nuestro artista con la inequívoca mirada que se reserva al farsante. “Usted grita ‘mierda’ –dice el prójimo- y yo deseo creerle, pero es que ni siquiera eso soy capaz de ver ahí. ¿Cómo pretende usted que yo lo considere arte?”. El artista, en el mejor de los casos, prorrumpirá en explicaciones conceptuales: hablará del trazo sobre la tela, de los materiales adheridos a la tabla, del deliberado “ruidismo” que cabalga sobre la partitura –si es un músico-, de las referencias orientales –por ejemplo- que pueblan en espíritu el decorado vacío de un escenógrafo... Hablará, en definitiva, de un lenguaje que sólo él está en condiciones de entender, pues sólo él está en condiciones de

explicar. Y después pretenderá que ese lenguaje conmueva las zonas no racionales de la sensibilidad del espectador, trazando así un sólido puente por debajo de la conciencia. La mirada del prójimo, a lo largo de la conversación, no cambiará. Como mucho, pasará de la estupefacción a la sorna.

Esto es una caricatura, ciertamente. Pero sirve para explicar el gran problema de la relación entre el artista contemporáneo y el ciudadano común: la incomunicación. Hasta el siglo XX, el arte ha podido comunicar algo a la sensibilidad del prójimo: el artista, por supuesto, cargaba el mensaje con su propia manera de componer el lenguaje, pero el vocabulario era el mismo a uno y a otro lado de la tela. Por así decirlo, el artista y el ciudadano compartían un idioma común. Eso fue así todavía con las geometrías de Mondrian, también con Picasso, que precisamente por este motivo huía de la abstracción. Pero, como ya hemos visto, la subjetividad del artista se acentúa a medida que el arte se hace conceptual. El paso definitivo, terminal, llega cuando el artista crea no sólo su propia forma de expresión, sino incluso su propio lenguaje —un lenguaje que sólo entiende él. A partir de ahí, el papel del espectador pierde toda importancia. Hoy uno pasea por cualquier galería de arte contemporáneo y se siente como en presencia de distinguidos representantes de cien tribus primitivas: cada uno de ellos habla una lengua distinta, todas incomprensibles; el atento observador puede apreciar la sonoridad, la musicalidad de unas u otras, pero terminará la ruta sin haber entendido nada. Tal vez los primitivos intenten hacerse entender; eso es humano. El artista contemporáneo, no.

Hoy un artista, normalmente, carece de comunicación real con su sociedad. Sus obras no están destinadas al “público”, es decir, a sus vecinos, a la gente que le rodea, al transeúnte común, ni siquiera a una idea sublimada de su comunidad, sino que están destinadas al “mercado”. Un mercado éste cuyo ámbito se restringe a los compradores, que son muy pocos, y siempre por mediación de la crítica, que es la que viene a fijar la banda de precios en la que el artista se mueve. Los

mensajes que ese artista nos propone serán tan inaprehensibles como corresponde al estatuto “conceptual” de su arte: en el mejor de los casos, impresiones personales de carácter emocional expresadas a través de formas y colores que responden a un lenguaje, por subjetivo y emocional, propiamente autista. La subjetividad del artista, ciertamente, queda privilegiada: es la verdadera protagonista de cualquier obra. Pero a un precio altísimo: la ruptura de la comunicación con el exterior. Así la subjetividad del artista naufraga.

Octavo pecado: el destierro de la belleza.

Todos estos pecados se encierran en uno: haber abandonado la idea de lo bello para sustituirla por criterios de otra índole.

Ya sabemos todos que, a estas alturas, no es particularmente fácil proponer un canon de la belleza. Con esto pasa como con los aromas urbanos: hay quien necesita el olor a automóvil para sentirse en su salsa. La civilización contemporánea se ha construido sobre tal cúmulo de perspectivas variadas, de antagonismos sociales, de contradicciones espirituales y de mixturas culturales, que forzosamente nuestro canon ha de ser lábil y elástico. Cuando hoy alguien osa proponer un canon, sea Eco o sea Bloom, ya no puede aspirar a sentar una línea definitoria de la belleza en sí misma, sino que tiene que limitarse a enunciar ejemplos de obras donde la belleza ha aflorado de manera singular. O sea que nuestro mundo ya no puede entender lo bello como significado, sino, más bien, como experiencia. Pero no todo es cuestión de gustos, es decir, puro relativismo. Una cosa es aceptar un canon en abanico, que permita definir lo bello en distintos puntos de vista, y otra muy distinta es negar la existencia de la belleza o hacerla reposar únicamente sobre la mirada del observador —o, aún más estrechamente, del creador. Ahora bien, ese es el papel al que ha quedado relegado lo bello en el discurso del arte contemporáneo. Y es que el problema del arte contemporáneo, en este aspecto, no es haber relativizado la idea de lo bello, sino haberla apartado de sí. El problema no está en que el concepto de belleza sea discutible —que lo es. El problema está en que

el propio concepto de lo bello ha sido puesto fuera de la circulación.

Que no existe una definición de lo bello, eso es una verdad de Perogrullo: toda la historia de la cultura en general, y del arte en particular, puede narrarse como una discusión entre unas y otras maneras de entender la belleza. Existe una belleza vinculada al color sin forma, o a la forma sin color. También existe una belleza vinculada a la plasticidad de una imagen, aunque lo que esa imagen nos esté contando sea la tragedia de la Balsa de la Medusa. Como puede haber una belleza profunda en el rumor de un bosque, una belleza quizá superior a la que ese mismo rumor adquiere cuando el bosque se hace melodía en Mozart o en Wagner. Hay belleza en la armonía griega, en la fantasía románica, en la elevación gótica, en la serenidad renacentista, en la espontaneidad del arte primitivo... La discusión sobre qué es lo bello —y, en consecuencia, sobre qué cosa es más bella que otra— no es propiamente una discusión artística: es una discusión filosófica que, además, no es autosuficiente, porque en su camino necesariamente ha de echar mano de muletas en los ámbitos de lo bueno o de lo justo. En el terreno del arte, las cosas son prodigiosamente más sencillas: hay obras que espontáneamente se reconocen como bellas y otras obras que no. El gran creador es capaz de transmitir esa belleza a numerosos planos de su obra, y en eso consiste su genio. No es una operación filosófica: es un don —para algunos, y no sin razones, un don de Dios.

Por el contrario, el arte contemporáneo ve las cosas de una manera completamente distinta. Para empezar, el concepto de la belleza deja de percibirse como algo accesible y queda afectado por un relativismo agudo: si cada época o cada civilización tienen un concepto distinto de lo bello, es que lo bello es un concepto fluido, etéreo, inaprehensible. En ese sentido, la manifestación, el fenómeno, la realidad, no dejan de ser pantallas que nos impiden aprehender el concepto puro de la belleza. Por consiguiente, no sería descabellado —en un extremismo kantiano— suprimir cualquier mediación entre la imagen, la figura, la forma, y la belleza en sí. Aquí el

dogma progresista inherente al concepto de vanguardia surte efectos letales: la recusación de la tradición artística, presunta culpable de haber “congelado” la belleza en una cámara frigorífica, significa en la práctica un abandono de las vías conocidas para alcanzar el anhelado objetivo. Pero, ¿y si el objetivo —la belleza— no aparece? Entonces sobreviene la deserción del objetivo: el artista ya no aspira a la belleza, sino que, más modesto —en realidad, más soberbio—, se limita a expresar su personal búsqueda interior, que con frecuencia es una búsqueda de sí mismo. Lo bello queda confinado en la cárcel dorada de las cuestiones filosóficas. Exactamente lo que no es.

Perdido el punto de referencia, es comprensible que el barco vaya a la deriva y que su anárquica derrota le lleve a los más atroces lugares. Uno de ellos es, sin duda, eso que se ha llamado el feísmo, es decir, la demencial presunción de que era posible hacer arte buscando deliberadamente expresar la fealdad. El feísmo, por su carácter de provocación moral, guarda perfecta consonancia con el lado nihilista de la vanguardia; sin embargo, es la absoluta negación de cualquier concepto natural de arte. Es difícil encontrar un ejemplo más claro de la desorientación de tantos artistas contemporáneos. Con todo, en el “feísmo” aparece un valor insospechado, a saber: involuntariamente, nos otorga la prueba de que existe un sentido elemental de la belleza. Ocurre lo mismo que con el satanismo respecto al cristianismo: quien adora a Satán no niega la existencia de Dios, sino que la concede tácitamente, pues sólo existiendo Dios tiene sentido que Satán exista. Así la adoración demoniaca es una demostración invertida de la fe en Dios. Y así el culto deliberado de la fealdad es una muestra invertida de la vigencia permanente de la belleza.

Penitencia

Es verdad que no todo el arte contemporáneo es incomprensible. Pero, en toda la historia del arte, únicamente el de nuestros días produce obras que sólo el artista está en condiciones de entender. Del mismo modo, siempre el artista ha buscado caminos

nuevos de expresión. Pero sólo en nuestro tiempo el anhelo de la novedad ha prevalecido sobre el afán expresivo. Sólo en nuestro tiempo ese afán ha llevado a la supresión de todo significado visible en la obra. Sólo en nuestro tiempo se ha considerado posible estetizar cualquier soporte, lo cual se ha hecho particularmente patente con la incorporación de soportes tecnológicos. Sólo en nuestro tiempo se ha concebido un arte deliberadamente efímero, llamado a desvanecerse una vez contemplado. Sólo en nuestro tiempo el arte se ha considerado llamado a ejercer una provocación moral sobre la cultura dominante. Sólo en nuestro tiempo las relaciones del arte con el poder se han establecido en términos no de orden, sino de subversión (por ambas partes). Sólo en nuestro tiempo el artista ha erigido su subjetividad creativa en ariete contra los valores estéticos (y éticos) de su sociedad. Y sólo en nuestro tiempo, en fin, el arte ha podido prescindir deliberadamente del concepto de lo bello.

Este camino ya es irreversible. Los estragos que en el arte han causado el dadaísmo o la música atonal son tan indelebles como los que sobre el globo terráqueo ha dejado la bomba nuclear; fenómenos, por cierto, que la historia futura evaluará como contemporáneos. Tampoco es verosímil que vaya a desaparecer del universo de nuestras representaciones el abismo interior, la neurosis, la angustia en primera persona. ¿Acaso todo eso no vive junto a nosotros de una manera mucho más patente que dos, tres siglos atrás, hasta el extremo de formar parte del paisaje cotidiano y de las propias relaciones personales? El siglo XX dejó tras de sí un mundo completamente diferente al que encontró: los rayos X, la física cuántica, la fisión del átomo, la muerte a gran escala, el automóvil, la aviación, los vuelos espaciales, los totalitarismos y su secuela de martirio, la televisión, el cine, el psicoanálisis, la guerra total, la radio, la realidad virtual, la informática, internet, la igualdad de los sexos, las vacunaciones masivas, el sida, el supercapitalismo, los satélites, la ingeniería genética, la globalización, el calentamiento del planeta... Nada de todo eso era imaginable en

tiempos de Baudelaire. La lista de las cosas que el siglo XX nos ha dejado en herencia es tan amplia, y el legado afecta a aspectos tan decisivos, que sería absurdo pretender que las artes permanecieran ajenas al mundo que nos ha tocado vivir.

Sin embargo, ¿acaso todo esto implica necesariamente la renuncia a explorar el continente de lo bello? ¿Acaso todo esto nos obliga a no poder hacer más que un tipo de arte? ¿No es posible otra manera de entender el arte? Lo es.

Para empezar, parece imprescindible romper el hechizo típicamente moderno, exclusivamente moderno, de la búsqueda de la novedad. Lo nuevo no es en sí mismo un valor. En este terreno, el arte es víctima de una superchería vinculada al dogma del progreso: esa fe primaria en que la marcha de la historia posee un sentido ascendente. Pero no: ni ascendente, ni descendente; ni en el arte, ni en ninguna otra cara de la vida. Cada época tiene su tempo. Y en lo que concierne al nuestro, ya ha pasado el momento en que nos fascinaba la aceleración sostenida. La innovación verdaderamente significativa aparece cuando alguien halla una nueva forma de expresión que otros pueden saludar como propia, en la que otros se pueden reconocer. Si no, lo nuevo es irrelevante.

También parece imprescindible volver a aspirar a la inteligibilidad, esto es, a que el público entienda qué quiere decir el artista. No se trata de convertir la inteligibilidad en nuevo dogma; eso ya lo hicieron los muralistas mejicanos con resultados más bien deplorables. Se trata, simplemente, de que el lenguaje empleado por el artista sea el mismo que el de quien está al otro lado de la obra. Y en ese sentido, la reivindicación de lo inteligible debería predicarse con más fuerza para la música que para la pintura. La forma y el color pueden comunicar algo sin necesidad de someterse a la figura; es cuestión de talento. Los sonidos, por el contrario, no logran comunicar nada significativo si no se someten a la melodía; no es una cuestión de técnica compositiva (Bach fue el primer dodecafónico), sino de simple armonía. Hay un sentido del oído natural para la armonía

como hay un sentido de la vista natural para el color y la forma. Someterse a esos sentidos no significa encorsetar la creatividad; significa hacerla comunicable. Y por cierto que en esa operación de respeto al prójimo hallaría un buen asidero la subjetividad náufraga del artista.

Esa voluntad de comunicar podría extenderse a todos los campos del arte. Por ejemplo, al de los soportes. La versatilidad de los soportes es una conquista interesante, pero sólo con una condición: que el soporte no prevalezca sobre la obra. De nada sirve elaborar una compleja composición de latas de conserva si lo único que la composición transmite es la existencia de unas latas de conserva. Por otro lado, con frecuencia la experimentación sobre nuevos soportes no es sino una manera de prolongar la búsqueda de la novedad: ya que ésta no aparece en lo espiritual de la obra, que aparezca al menos en su materia. Pero esto no deja de ser un ejercicio banal; interesante desde un punto de vista técnico, pero irrelevante desde una perspectiva propiamente artística. El soporte sólo es un medio, no es un fin. Esto, que parece obvio, ya no lo es —pero muchos agradeceríamos que volviera a serlo.

También agradeceríamos que la obra de arte conociera de nuevo algo que nunca la ha perjudicado, a saber, el afán de perdurabilidad, frente a ese imperio de lo efímero que hoy se extiende por todas partes. Ya sabemos que no todo el arte perdura, pero aquí no hablamos tanto de la suerte que el futuro depara a la obra como de la vocación que el artista aplica sobre ella. Baudelaire hablaba de aquella mitad oscura, fungible, efímera, mortal de la obra de arte, y reclamaba ponerla en primer plano. Bien: ya la hemos puesto en primer plano, nos hemos bañado en ella, nos la hemos bebido, nos hemos emborrachado y ahora estamos en periodo de resaca. Quizás es tiempo de volver la mirada sobre la otra mitad, aquella que dejamos abandonada: la mitad clara, eterna, permanente, espiritual. Lo cual, por cierto, no será posible sin una previa reflexión, y bien a fondo, sobre el carácter de nuestra cultura.

Esto nos lleva a la necesidad de superar el nihilismo: cuanto más tiempo permanezca

instalado el discurso artístico en la nada, en la pura negación, más se enviscará en una estéril estética de la aniquilación. Y la vía de salida está precisamente en aquella “otra mitad” que habíamos abandonado bajo el imperativo moderno. Hay una frase de Botho Strauss, dedicada a una película de Quentin Tarantino, que expresa de una manera muy gráfica el problema: “¡Qué poca nostalgia del Paraíso...!”. En efecto, probablemente la nuez del problema reside en la incapacidad de la cultura contemporánea para sentir la presencia de una dimensión más profunda, más alta —la presencia viva de esa mitad eterna del arte que la modernidad obliteró. Hay que decir que el arte contemporáneo no siempre ha sido ajeno a la sed de espiritualidad: en el propio camino de las vanguardias encontramos una y otra vez la pregunta por el fundamento último, e incluso ciertas ramas del expresionismo abstracto han podido ser explicadas como una suerte de versión pictórica del budismo zen. Sin embargo, es un hecho que la evolución posterior de tales caminos no han conducido a una mayor espiritualidad, sino más bien a todo lo contrario. Por consiguiente, la actitud más cabal sería reconocer que esas vías de expresión no han dado el resultado querido, que no han conseguido penetrar en el espíritu y que, en consecuencia, se impone reconsiderar el camino empleado —cambiar la vía de expresión.

Más dudoso resulta que esta operación sea realmente factible. Sobre todo porque los artistas, hoy por hoy, son presos (voluntarios) de un sistema de explotación estética que penaliza las exploraciones fuera del orden, de ese “orden subvertido” que constituye el poder establecido. ¿Es posible salir del círculo vicioso de la provocación y la recompensa? Al artista se le puede pedir que sea creativo, pero no que sea un héroe. Sin embargo, el reto está ahí: superar la superstición de la novedad, esforzarse por recuperar lo inteligible, tender puentes de comunicación con el público, elevarse sobre el materialismo de una civilización de la técnica y el dinero... ¿Alguien dará el paso?

Alguien lo dará, sin duda. Los hombres han hecho arte desde que amanecieron sobre

la tierra. No dejarán de hacerlo hasta que se extingan. Puede que la consagración contemporánea del no-arte sea un anuncio de nuestra próxima extinción. Puede que sea, simplemente, el barómetro de una sola civilización –la occidental- hundida en grave crisis interior. Pero la historia permanece abierta siempre: una tela en blanco sobre la que pintar, una partitura sobre la que componer, unos materiales con los que construir... Todo eso seguirá sirviendo de algo mientras no perdamos el sentido de la belleza.

© <http://m.josejavieresparza.es/>

La simulacion en el arte

Jean Baudrillard

Antes de comenzar, quisiera precisar bien, no mi posición respecto del arte, sino el hecho de que no estoy en el arte, para curarme en salud, para disculparme. Respecto del arte soy un bárbaro; no soy crítico de arte, ni historiador del arte ni artista, y ello me permite por cierto, de alguna manera, hablar efectivamente en términos de iconoclasta. Esto en cierta medida me justifica ya que, como dijimos ayer, el arte todo entero se ha vuelto iconoclasta.

Mis referencias, si es que puedo llamarlas así y si es que las tengo, pues sólo tardíamente me dio por debatir asuntos estéticos, son unas pocas, y se las doy simplemente como información.

En cierta medida partí de Baudelaire (hay que retomar a Baudelaire y sus reflexiones sobre la modernidad); también acudo a Walter Benjamin y el opúsculo sobre la obra de arte y su reproducción técnica, que ciertamente todos conocen, y a McLuhan y su teoría de *The medium is the message*, que constituye justamente la matriz, en cierto modo, de la desaparición en todo el campo de la comunicación y de la información precisamente del sentido; también en McLuhan, esa nueva pragmática electrónica de la imagen que en él está muy desarrollada; y por último a Andy Warhol, del que ya hemos hablado ayer y del que hablaremos de nuevo, por su práctica ultramediática del arte, es decir, traspasar el límite, de un modo que podríamos llamar no una estética trascendental sino una inestética trascendental que es, de cierta manera, la eutanasia del arte, el método de la eutanasia.

Y no es que las peripecias internas de la historia del arte no me interesen (también yo puedo maniobrar con ellas como amateur), pero me interesa sobre todo la línea del destino de las formas artísticas en la época moderna y la contemporánea, y saber también

si hay todavía un campo estético. Para mí es ese el problema: no la historia sino el destino del arte en relación directa con esa desaparición general de las formas —de lo político, lo social y hasta de la ideología, y de lo sexual, por supuesto— en nuestra sociedad.

En consecuencia, no me pronuncio por ninguna obra individual, por ningún artista en particular, y no me pronuncio sobre la experiencia vivida por el artista, sobre la modalidad existencial que pueda tener hoy al crear algo. No me pronunciaré en absoluto al respecto. No me pregunto cómo se produce arte o el valor estético el juego de las diferencias, la oferta y la demanda en el mercado del arte, la fluctuación de los juicios de valor, la exigencia artística y hasta una sociología del arte en la medida en que se pueda hacer una diferenciación social del placer estético, del juicio estético, etcétera. Por cierto Bordieu ha trabajado mucho recientemente todo esto, pero es sociología, es el mecanismo de la cultura, el cual, desde luego, se puede muy bien estudiar según el método sociológico y el semiológico. Pero en ese caso no se trata más que de la lógica de la producción de los valores estéticos, y a mí lo que me interesa es que esta lógica de la producción del valor y de la plusvalía sea contemporánea del proceso inverso, a saber, el de la desaparición del arte en cuanto forma (su transparición en cuanto valor, pero su desaparición en cuanto forma), y que mientras más valores estéticos hay en el mercado menos posibilidades hay, en cierta manera, de un juicio estético, de un placer estético.

En el fondo, mi escena primitiva es esa; que hoy ya no sé, al mirar tal o cual cuadro, o performance o instalación, cosas así, si están bien o no, y ni siquiera tengo ganas de saberlo en verdad, entonces hallo que estoy como en suspenso, pero es un suspenso que no ofrece excitación alguna, que no es intenso; es un suspenso más bien de la neutralización y de la anulación.

Se trata entonces justamente de la desaparición de esa lógica, proporcionalmente inversa a la de la producción de cultura. He empleado para ello una expresión, más bien un juego de palabras: el grado "Xerox" de la

cultura, que, por supuesto, es a la vez el grado cero del arte, el del vanishing point del arte y de la simulación absoluta.

En efecto, hoy el arte está realizado en todas partes. Está en los museos, está en las galerías, pero está también en la banalidad de los objetos cotidianos; está en las paredes, está en la calle, como es bien sabido; está en la banalidad hoy sacralizada y estetizada de todas las cosas, aun los detritos, desde luego, sobre todo los detritos.

La estetización del mundo es total. Así como tenemos que vérnoslas con una operacionalización burocrática de lo social, con una operacionalización técnica de lo biológico, de lo genético, de lo sexual, con una operacionalización mediática y publicitaria de lo político, tenemos que vérnoslas también con una operacionalización semiótica del arte. Es lo que llamamos «cultura», entendida como la oficialización y la sacralización de todas las cosas en términos de signos y de la circulación de signos. En efecto, es lo que podríamos denominar una economía política del signo.

La gente se queja de la comercialización del arte, de la mercantilización de los valores estéticos, de que el arte sea un mercado, y con toda razón, pero en mi opinión no es eso lo esencial y además es un asunto muy viejo, Mucho más que a la comercialización del arte hay que temerle a la estetización general de la mercancía. Mucho más que a la especulación, hay que temerle a la transcripción de todas las cosas en términos culturales, estéticos, en signos museográficos. Nuestra cultura dominante es eso: la inmensa empresa de museografía de la realidad, la inmensa empresa del almacenamiento estético que muy pronto se verá multiplicado por los medios técnicos de la información actual con la simulación y la reproducción estética de todas las formas que nos rodean y que muy pronto pasarán a ser realidad virtual.

También la realidad virtual, por supuesto, se volverá una forma estética: se podrá crear arte con las computadoras. Pero no es ese el asunto; ocurre que la operación misma, la elaboración de la información será una acción estética. Esto constituye el peligro más grave, lo que yo llamaría el grado Xerox de la cultura.

Para tratar de percibir la diferencia volvamos a Baudelaire y a esa especie de análisis que hace de la mercancía; veamos eso que a partir de su análisis podríamos llamar con Baudelaire «la mercancía absoluta». Baudelaire quería dar al arte un viso heroico y al universo de la mercancía ese mismo viso, es decir, hacer de ella una mercancía absoluta. Nosotros en cambio sólo damos un viso sentimental y estético a la mercancía a través del universo publicitario. Baudelaire denunciaba el universo de la publicidad diciendo: «Eso no es más que sentimentalismo, estética, y el arte tiene que diferenciarse radicalmente e ir por el contrario hacia un absolutismo de la mercancía». Pero el arte se ha convertido en general en una especie de prótesis publicitaria, diría yo, y la cultura en una especie de prótesis generalizada.

Baudelaire quería llevar la simulación hasta su extremo; dice: «Estamos en la modernidad. Aceptemos el juego de la modernidad. Hay que llegar hasta una simulación triunfante». Nosotros en cambio estamos más bien en una simulación vergonzante, repetitiva, depresiva. El arte es un simulacro (de todas maneras estamos en la zona de los simulacros), pero un simulacro que tenía el poder de la ilusión. Nuestra simulación por el contrario ya no vive sino del vértigo de los modelos, lo cual es enteramente diferente. El arte era un simulacro dramático en el que estaban en juego la ilusión y la realidad del mundo, y hoy no es más que una prótesis estética. Entonces, evidentemente da al término «estético» un sentido peyorativo, en cierto modo. Cuando digo prótesis quiero decir que se trata de veras de una prótesis artificial equivalente a las prótesis químicas, hormonales, genéticas, que se producen ahora en todas partes. Hoy se produce arte exactamente de la misma manera. Se ha dicho por ahí que más adelante los anteojos, por ejemplo, habrán desaparecido, que se integrarán con lentillas en una especie nueva en la que la mirada habrá desaparecido, o sea, que serán reemplazados por una prótesis óptica. Del mismo modo, también el arte vendría a ser la prótesis de un mundo del cual habrá desaparecido la magia de las formas y de las apariencias.

Ahora bien, lo sublime del arte moderno está en la magia de su desaparición, pero el peligro más grande está justamente en repetir una y otra vez esta desaparición. Todas las formas de esa desaparición heroica, de esa abnegación heroica de las formas, de los colores, de la sustancia ya han sido puestas en juego hasta la saciedad. Da la impresión de que se ha puesto en juego todo, se ha intentado todo, y se está entonces, valga la expresión, en un simulacro de segunda generación o de tercer tipo, como quieran. Estamos en la situación paradójica o perversa en la que no sólo se ha realizado la utopía del arte (porque el arte era una utopía y se ha pasado a lo real), también se ha realizado la utopía misma de esa desaparición (pues la desaparición del arte puede ser una gran aventura, también utópica, pero también realizada). Ahora bien, es sabido que la utopía realizada crea una situación paradójica, flotante, ya que una utopía no está hecha para realizarse sino para seguir siendo una utopía. El arte está hecho para seguir siendo ilusión; si entra en el dominio de la realidad, estamos perdidos.

Entonces el arte está condenado desde ahora a simular su propia desaparición puesto que ésta ya ocurrió. Volvemos a vivir así todos los días la desaparición del arte en la repetición de sus formas y, a este respecto, poco importa que esas formas sean abstractas o figurativas o conceptuales (son posibles todas las variantes, todas las diferencias): el problema genérico es el de la desaparición. Pero del mismo modo volvemos a vivir todos los días la desaparición de lo político en la repetición mediática de sus formas, y volvemos a vivir todos los días la desaparición de lo sexual en la repetición pornográfica y publicitaria de sus formas. Sin embargo, hay que distinguir los dos momentos: el del simulacro en cierto modo heroico en el que el arte vive y expresa su propia desaparición, en el que juega a su propia desaparición, y el momento en que gerencia esa desaparición como una especie de herencia negativa. El primer momento es un momento original, pero sólo ocurre una vez, aun si dura varias décadas (digamos desde el siglo XIX hasta comienzos del siglo XX), y el segundo, por el contrario, que llamaré el

momento «póstumo», puede durar indefinidamente pues ya no es original, puede mantenerse indefinidamente hasta el infinito como en una especie de coma rebasado.

Hay un momento iluminador para el arte, el de su propia pérdida (el arte moderno, desde luego). Hay un momento iluminador de la simulación, el del sacrificio, ese momento en que el arte se sumerge en la banalidad (Heidegger dice que esa sumersión en la banalidad es la segunda caída del hombre, su destino moderno). Pero hay un momento desiluminado, valga la expresión, desencantado, en el que se aprende a vivir de esa banalidad, a reciclarse en sus propios desechos, y esto se parece un poco a un suicidio fallido. El barroco también fue una gran época de la simulación, del simulacro, obsesionada por la muerte y el artificio. En la época moderna también hemos tenido eso. Y luego viene la fase melancólica, el trabajo del duelo, si se quiere, del arte, quizá fracasado una especie de suicidio fallido, pero es bien sabido que los suicidios fallidos tienen a menudo una utilidad publicitaria.

Entonces, en esa trayectoria, inaugurada por Hegel cuando habla de la «rabia de desaparecer» y del arte que ya se adentra en el proceso de su propia desaparición, hay una línea directa que, en mi opinión, enlaza a Baudelaire con Warhol bajo el signo de la mercancía absoluta (regresaré a este punto porque me parece muy importante). En la gran oposición entre el concepto de obra de arte y la sociedad moderna industrial, en el siglo XIX, Baudelaire inventa la solución radical; en efecto, siempre ocurre así, las soluciones más radicales se inventan justo al comienzo de una gran contradicción. A la amenaza que la sociedad mercantil, vulgar, capitalista y publicitaria esgrime contra el arte, a esa objetivización nueva del mundo en términos de valor mercantil, Baudelaire opone, no la defensa de un estatus tradicional, de un valor estético tradicional, sino una objetivización absoluta. Ya que el valor estético corre el peligro de que la mercancía lo aliene, no hay que defenderse de la alienación sino más bien adentrarse más en la alienación y combatirla con sus propias armas. Hay que

seguir las vías inexorables ‘de la indiferencia y la equivalencia absolutas’, mercantiles, y hacer de la obra de arte una mercancía absoluta.

El arte, enfrentado al reto moderno de la mercancía, no debe buscar su salvación en una negación crítica, ni en el rescate de sus propios valores, lo cual daría como resultado el arte por el arte, que ya conocemos, es decir, una especie de espejo invertido de la condición capitalista. Por el contrario, el arte debe abundar en el sentido de la abstracción formal y fetichizada de la mercancía, de una suerte de valor de cambio feérico, y volverse más mercancía que la mercancía ir pues más lejos aún en lo que respecta al valor de cambio y así escapar de él radicizándolo. Este es el principio de toda estrategia. Se trata entonces de una ofensiva, no de una estrategia defensiva de la modernidad, nostálgica, melancólica, que sueña con el estatus del arte clásico, sino, por el contrario, de una estrategia para acelerar el movimiento, precipitarlo yo lo llamaría una estrategia fatal del valor estético.

El objeto absoluto pues la obra de arte se convierte en una especie de objeto absoluto, en tanto las mercancías son objetos relativos es, en este caso, aquel cuyo valor es nulo (ya no hay valor) y cuya cualidad es indiferente, pero que escapa de la alienación objetiva al hacerse más objeto que el objeto. Tiene que ser más objeto que el objeto, no hay que aspirar a no ser ya objeto, no hay que querer ser puro sujeto y rechazar la alienación. Por el contrario, hay que ir más lejos en lo que respecta a la objetivización. Esto es lo que da una cualidad fatal.

Esta superación del valor de cambio, esa destrucción de la mercancía por su valor mismo, se hace visible por cierto en la exacerbación del mercado de la pintura. Se puede lamentar la especulación mercantil con la pintura, pero se podría aceptarla como una especie de destino irónico del arte, pues al hacerlo el valor estético, la especulación insensata con la obra de arte se vuelve de cierto modo una parodia del mercado. Además, en cierta medida, fue con el mercado del arte que se inauguró, se experimentó primero la especulación sin límites que vemos hoy operar en los juegos de la bolsa, en las

plazas financieras; y esta especulación está hoy en todas partes, en lo político, en lo económico, etcétera. Pero se dio primero en el mercado del arte; en este sentido el arte fue premonitorio, pues en él operó antes eso que en apariencia es el contrario absoluto del arte, a saber, la especulación mercantil. Y paradójicamente, en el arte justamente se realizó esa especie de proliferación del valor que de hecho es como una negación irónica del arte.

El hecho de que haya un mercado del arte puede estudiarse o deplorarse, pero nadie puede hacer nada al respecto. Sin embargo, son los excesos de ese mercado lo que resulta insensato y enteramente desproporcionado respecto a un verdadero valor estético. No hay proporción alguna entre la especulación mercantil y el valor estético, y esta especie de distorsión, de contradicción absoluta es de cierta manera irónica. Ello pone de relieve el hecho de que también el valor estético está atrapado realmente en la misma especulación que el valor mercantil del arte. Yo diría que constituye una prueba de su verdad. Habría que reconsiderar el mercado del arte conforme a los términos de un análisis semejante, un análisis irónico. Se podría hacer lo mismo, por cierto, con la especulación económica porque de algún modo, tal como se evidenció en los recientes crashes de la especulación financiera, es algo que proviene de la economía política, pero que la rebasa por su exageración misma, y que virtualmente pone fin a la economía política; es bien sabido que la especulación financiera pone en jaque, destruye, toda coherencia, toda racionalidad económica, y esto constituye un acontecimiento interesante, un fenómeno extremo. A su manera también el mercado del arte es un fenómeno extremo que delata por ese carácter extremo, por su radicalidad, la profunda contradicción estética que encierra el arte.

Entonces la ley de la equivalencia queda rota y uno va a parar a un dominio que ya no es para nada el del valor sino el del fantasma del valor absoluto, una especie de éxtasis del valor. Esto vale no sólo para el plano de lo económico sino también para el plano de lo estético. En lo que se refiere a la estética, en

mi opinión, se está en esa especie de éxtasis del valor, y en la situación extática se está literalmente «fuera de sí», fuera de la posibilidad del juicio. Es una situación donde ya no es posible el juicio estético en términos de lo bello y lo feo; es simplemente el éxtasis del arte ya se está más allá de las finalidades del arte, de la finalidad estética, en un punto extraordinario donde todos los valores estéticos (sea lo neo, lo retro, todos los estilos) están maximalizados simultáneamente. Todos los estilos pueden volverse, de un solo golpe, efectos especiales y valer en el mercado del arte, figurar en el hit parade del arte, y ya es realmente imposible compararlos, emitir un juicio más o menos temperado al respecto, un verdadero juicio de valor. En fin (y esta es mi impresión personal), se está en el mundo del arte como en una especie de jungla, una jungla de objetos-fetichismo o más o menos fetichizados, y como se sabe ese objeto fetichismo no tiene valor o tiene tanto valor que ya no se puede intercambiar. Por consiguiente, el arte no es ya lugar del intercambio simbólico, es el lugar del intercambio imposible: todo está allí, pero no hay intercambio y cada cual hace lo que tiene que hacer. Hay comunicación, pero no intercambio.

En el arte actual hemos llegado a ese punto, y a esa ironía superior apuntaba Baudelaire para la obra de arte: una mercancía superiormente irónica, porque ya no significa nada, más arbitraria aún que una mercancía normal, vulgar, que circula aún más rápido, especulativa una mercancía semejante cobra todavía más valor por perder su sentido y su referencia. En última instancia, Baudelaire, según la lógica propia de la modernidad, termina por decir que «el arte es la moda». La moda es el signo triunfante de la modernidad, la moda como supermercancía, como asunción sublime de la mercancía, como parodia radical de la mercancía y como su negación. En este sentido se podría decir en efecto que de alguna manera también el arte está sometido ya a una lógica de la moda, o sea, del reciclaje de todas las formas, pero ritualizadas de algún modo, fetichizadas y también enteramente efímeras, una circulación o una comunicación velocísima, pero en la que

el valor no tiene tiempo para existir, de cobrar forma porque todo anda demasiado rápido.

Entonces si la forma mercancía rompe la idealidad del objeto (su belleza, su autenticidad y hasta su funcionalidad) no hay que intentar la resurrección de la obra de arte sino, por el contrario, llevar hasta el límite esta ruptura, porque la síntesis es siempre una solución, la dialéctica entre las cosas es siempre una solución nostálgica. La única solución radical, moderna (de nuevo según Baudelaire): potencializar lo que haya de nuevo, de inesperado, de genial, en la mercancía. Esto resulta un punto de vista interesante: en vez de decir, «la mercancía es vulgar, ordinaria», etcétera, decir «la mercancía, si se lleva su lógica al extremo, es genial». Hay que ir hasta el límite, es decir, potencializar la indiferencia de la mercancía, la indiferencia del valor, potencializar la circulación sin reserva de las cosas. La obra de arte debe adquirir un carácter extraño, Un carácter de choque, de sorpresa, inquietante, y al mismo tiempo un carácter de liquidez, de circulación, e igualmente, como la mercancía, una especie de valor instantáneo y autodestructivo.

En esta lógica entonces, a la vez feérica e irónica de Baudelaire, la obra de arte coincide totalmente con la moda, la publicidad, con eso que llamo lo «feérico del código». La obra de arte se vuelve resplandeciente de venalidad, de efectos especiales, de movilidad, etcétera; adquiere la forma aleatoria, la forma vertiginosa, se convierte en objeto puro de una maravillosa conmutabilidad, pues, al haber desaparecido las cosas, todos los efectos son posibles y virtualmente equivalentes.

En realidad hace falta (sé que esto es difícil de aceptar para los artistas) extraer de algún modo de la nulidad un efecto extraordinario, es decir, extraer un efecto especial de la banalidad. En fin, hay que transfigurar el sin sentido (que cada cual tomará como quiera) y ello, de cierto modo, es una nueva forma de seducción. Ya no se trata del dominio del orden estético, como en el arte tradicional, sino más bien del vértigo de la obscenidad. La mercancía ordinaria, esa con que tratamos todos los días, es el universo de la producción (y, por supuesto, ese universo es

melancólico –indiferente pero melancólico–), pero elevada a la potencia de mercancía absoluta genera entonces efectos de seducción.

El objeto de arte sería entonces así un nuevo fetiche triunfante, abocado a desconstruir su propia aura (de la que habla Benjamin), su propio poder de ilusión, para resplandecer en la obscenidad pura de la mercancía. Tiene que aniquilarse como objeto familiar y hacerse monstruosamente extraño. Sin embargo, esta extrañeza no es ya la del objeto alienado. No se trata de un objeto alienado, ni de un objeto reprimido, ni de un objeto perdido; no brilla por la pérdida o la desposesión, brilla por una verdadera seducción venida de otra parte, brilla por haber excedido su propia forma para llegar a ser objeto puro, acontecimiento puro.

Baudelaire saca este análisis del espectáculo de la Exposición Universal de 1855. En mi opinión es un tanto superior, más radical, que el análisis de Walter Benjamin. En La obra de arte en la era de su reproducción técnica, éste da cuenta de la pérdida del aura: la obra de arte ha perdido su aura de objeto sagrado, ha perdido su autenticidad y ya no tiene determinación política (es políticamente desesperada). Esto es abrirse a una modernidad muy melancólica, muy nostálgica, desde luego, en tanto la postura de Baudelaire es más moderna. (Quizá en el fondo, el momento más alto de la modernidad fue en el siglo XIX, no en el siglo XX, pues fue el momento en que se inventaron todas las hipótesis sobre la modernidad.) Baudelaire explora todas las formas nuevas de seducción ligadas a esos acontecimientos puros, a esos objetos puros.

Vuelvo sobre Andy Warhol. Éste sostiene la exigencia radical de volverse una máquina absoluta, más máquina que la máquina (aquí hallamos la estrategia fatal de potencializar algo, no una regresión, sino querer ser más máquina que la máquina), ya que Warhol apunta a la reproducción automática, maquina, de objetos ya mecánicos, ya fabricados, así sea una lata de sopa o el rostro de una star (el de Marilyn Monroe, por ejemplo). Por tanto está situado en la misma

línea, va en la misma dirección de la mercancía absoluta de Baudelaire, justamente ejecuta a la perfección la visión de Baudelaire, que a la vez es el destino del arte moderno: realizar hasta el extremo, es decir hasta la negación de sí mismo, el éxtasis negativo del valor, que también es el éxtasis negativo de la representación. Y cuando Baudelaire dice que la vocación del artista moderno es dar a la mercancía un estatus heroico, mientras que la burguesía sólo logra darle con la publicidad una expresión sentimental (con lo cual indica que el heroísmo no consiste en absoluto en volver a sacralizar el arte y el valor opuestos a la mercancía cosa que en efecto resulta sentimental y alimenta aún hoy por todas partes nuestra creación artística sino en sacralizar la mercancía como tal), convierte a Warhol en el héroe o el antihéroe de arte moderno, Y ello en la medida en que Warhol se adentra más que nadie en la Vía Ritual de la desaparición del arte, de toda sentimentalidad del arte, y lleva lo más lejos posible el ritual de la transparencia negativa del arte y de la indiferencia del arte ante su propia autenticidad. De cierto modo se sigue haciendo hoy; la reapropiación, la simulación, etcétera, son un poco eso.

Existe en verdad una especie de no creencia radical pues ya el arte no cree en su propia autenticidad. Sin embargo, este hecho no es necesariamente despreciativo, no tiene una cualidad negativa. Se dice que el arte se ha vuelto iconoclasta, pero se ha vuelto también agnóstico porque ya no cree en su propia sacralidad, en su propia finalidad. No obstante, la posición agnóstica, la posición iconoclasta constituyen una situación muy poderosa: se puede hacer cosas aún mejor cuando no se cree en lo que se hace que cuando se cree.

Por consiguiente, esta desaparición no es depresiva. Hay quizá una especie de postura feérica moderna imposible: toda la desaparición del arte debería convertirse en un «arte de la desaparición». Entonces, la diferencia entre el arte pompier, triunfalista, de los siglos XIX y XX, el arte oficial, el arte por el arte, etcétera (que abarca tanto lo figurativo como lo abstracto, y tan detestado por

Baudelaire, y que dista mucho de estar muerto ya que se le rehabilita hoy por todas partes en los museos internacionales) y el otro arte está en el hecho de que el primero no acepta su propia desaparición. El arte pompier, triunfalista, académico, por otra parte, es el arte que no quiere desaparecer, que ha rechazado siempre su propia desaparición, su propia negación, y por ello es un arte que ha muerto. Quizá sea paradójico, pero sólo se escapa de la desaparición real, o sea de la muerte, apostando a la propia desaparición. En Warhol, esta elección se lleva a cabo conscientemente, cínicamente, pero no por ello deja de ser una elección heroica.

El arte oficial rechaza su propia desaparición, y por eso mismo desapareció. Sin embargo, de repente, reaparece hoy; en esa rehabilitación del resurgir por todas partes las formas que creíamos desaparecidas en el curso de la modernidad, en el curso de esa especie de progreso moderno del arte, de la revolución del arte, de la liberación del arte. Pudo pensarse que todas esas formas de arte tradicionalistas, académicas, etcétera habían desaparecido definitivamente, pero no es cierto. Hoy se les saca a luz, se muestran en los museos, por todas partes, y ello quizá indica efectivamente que la verdadera aventura del arte moderno, que fue la de su desaparición, ha terminado, y que ahora resurge un arte que no aceptó nunca su propia desaparición, un arte que siempre quiso ser positivo. Una vez terminada la otra –la gran aventura– todo resurge, resurgen todos los vestigios aun de lo que precedió a la modernidad.

Algo sucedió hace un siglo y medio que tenía que ver a la vez con la liberación del arte su liberación como mercancía absoluta y con su desaparición. Me parece que el ciclo terminó, aunque soy totalmente incapaz de decir qué puede haber más allá del ciclo (más allá del ciclo está el reciclaje, simplemente y en eso estamos). Desde ahora en adelante estamos en una especie de fin sin finalidad que es lo opuesto a la finalidad sin fin de Kant. Quizá estemos en lo que he llamado «transestética», aunque este término no tiene mucho sentido ya que simplemente quiere

decir que la estética está realizada, generalizada y que, por ello mismo, se rebasa a sí misma y pierde su propio fin.

Esta peripecia, que es la nuestra actualmente, resulta en verdad muy difícil de describir y yo no pretendo en absoluto saber por qué fase está pasando hoy. Resulta tanto más difícil porque al desaparecer esa especie de movimiento real del arte, el movimiento real del juicio del valor estético, desaparece a la vez la posibilidad de juzgar. Entonces ¿quién juzgará este arte? ¿Otra cultura, a la postre? ¿Alguien proveniente de otra parte habrá de juzgar nuestro arte? Eso sería espantoso. Hoy sería en verdad un sinsabor inverosímil tratar de encontrar algún criterio, cualquiera que fuese, con el cual aún continuar la descripción de una historia del arte.

Creo que la historia del arte se detuvo quizá con Duchamp, aunque no estoy seguro (hablaré de esto más adelante y también del ready made y de la realidad virtual). En efecto, podría pensarse que el arte sigue existiendo como actividad, pero más allá del juicio, de la línea fronteriza con la que al menos había la posibilidad de decir: «Ahí hay una estética».

Entonces se me plantea la misma pregunta que hice antes: ¿Hay todavía una ilusión estética? ¿Hay todavía la posibilidad de encontrar un reto más allá de la pérdida del valor, algo que no tenga ya que ver con el valor sino con una gran ilusión (en el sentido de la mercancía absoluta de Baudelaire), es decir, encontrar una estrategia fatal más allá del propio mundo, de la alienación y de la mercancía?

¿Habrá todavía una estrategia fatal del arte o ya no se está más que en la estrategia banal de la estética? Así planteo de nuevo el problema.

Cuando se está en el vacío, ahí se queda uno: *ex nihilo nihil*

Kostas Mavrikis

El arte ha sido sustituido por el no-arte. Desde el «acontecimiento 1910», su lugar —el de la plenitud henchida de sentido a la que antaño se llamaba «belleza»— ha sido ocupado por el vacío denominado «no-arte». El vacío... vacío está y vacío es: *ex nihilo nihil*. De la nada, nada cabe decir. Pero cuando la nada se afirma arrogante y avasalladora, entonces se impone hablar. Por ello se habla aquí de las principales tendencias y envites del «arte contemporáneo». No de manera general, sino entrando en los detalles, desmenuzando lo que se juega en los diversos avatares de la «Institución Arte», como la denomina el autor. La «Institución Arte»: ese conjunto de aparatos que, desde los propios «no-artistas» hasta los críticos, periodistas y profesores, pasando por los marchantes, galeristas y conservadores, proclama lo que debemos admirar y... adquirir.

Diciendo adiós a la poesía, Rimbaud constataba con amargura que «hay que ser absolutamente moderno». Se ha instaurado la manía de querer entender estas palabras como una conminación, cuando sólo tomaban nota de una imposición contra la que hoy podemos y debemos rebelarnos. Incluso puede decirse que en ello consiste, en el sentido relativo del término, nuestra modernidad. Así lo quiere la ley de la historia: una modernidad expulsa a la otra. No hay obligación moral de agarrarse a la anterior, por más que se haya erigido en mito. Casi se nos había logrado convencer de que teníamos que ser fieles a este mito, y que ello constituía un importante desafío. La época a la que caracteriza la palabra «modernidad» (y que reviste entonces un sentido absoluto) es la del capitalismo plenamente desarrollado. Habiendo alcanzado su auge con la revolución industrial en Inglaterra, se identificó

rápida con Occidente, al que aseguró su expansión planetaria. Instauró un mundo dominado por la tecnociencia y las leyes del mercado que disuelven las creencias, las solidaridades y los lazos tradicionales, así como todas las jerarquías de valores, para poner en su lugar a Mammón como Dios, y al individualismo como su criterio. El capitalismo preindustrial (mercantil) ya había favorecido el surgimiento de una ideología basada en el racionalismo individualista: el humanismo abstracto, el universalismo, pero es en la sociedad industrial donde esta ideología ha llegado a ser masivamente dominante, incluso ahí donde choca con los poderes.

¿Quién no ve, sin embargo, que la modernidad comporta, junto con aspectos positivos, otros que están preñados de graves peligros? El aumento del nivel de vida y los progresos en materia sanitaria tienen como contrapartida la destrucción del entorno y la explotación demográfica que lo agrava. Las ciencias y las técnicas sirven también para fabricar armas que amenazan la supervivencia de la humanidad. La democracia, conquista moderna, queda vaciada de su contenido por el todopoderoso reino de la técnica y del mercado, que impide a los hombres influir sobre su destino.

El giro de 1910: el no-arte sustituye al arte

Pero es sobre todo en el campo del arte y de la cultura donde la modernidad, dando nacimiento al modernismo, se ha convertido en sinónimo de catástrofe. Antes de establecer el vínculo causal entre ambos fenómenos, es necesario clarificar la esencia del segundo, que se origina a la vuelta de 1910. El año 1910 constituye, en efecto, la fecha en la que cuajan toda una serie de acontecimientos que tienen el mismo significado, acarrear las mismas consecuencias y constituyen en realidad, cuando se consideran con el paso del tiempo, un único acontecimiento. Se trata de una mutación del campo artístico que no tiene parangón en la historia del arte y que, en cierto sentido, ni siquiera pertenece a ésta. Toda historia se desarrolla según la unidad dialéctica de la continuidad y de la discontinuidad. Los

cortes que abren períodos —las novedades— se sitúan en la continuidad de un devenir. Para que una realidad cambie en ciertos aspectos, en determinados puntos, es necesario que perdure en lo que tiene de fundamental. Ahora bien, el corte de 1910 no deja subsistir nada de lo que definía al arte.

Se me podría objetar que, lejos de carecer de precedentes, tal desventura resulta frecuente. Las civilizaciones, al fin y al cabo, son mortales; y los períodos de floración de las artes, más bien raros. El siglo de oro de la pintura holandesa concluyó hacia 1700. Incluso ha llegado a suceder que un salto adelante en el plano de las técnicas productivas y de la civilización material acarree un declive artístico, como sucedió con la desaparición del arte parietal al producirse la revolución neolítica. Sin embargo, el «acontecimiento 1910» difiere de todos los ejemplos de este tipo, en el sentido de que no es reducible a un fenómeno de declive. Declive (gradual) hubo, es cierto, pero relativo al campo de las artes plásticas, en donde siguen creándose obras estimables en una especie de clandestinidad. El proceso del que hablo es de otro orden, puesto que condujo a remplazar el arte por el no-arte en el plano de la visibilidad mediática y museística.

Para caracterizar, en efecto, el acontecimiento inaugural de este proceso, yendo directamente a lo esencial, diré que a partir de ese momento se ha producido la tendencia consistente en colocar en el lugar del arte y bajo su nombre un conjunto de cosas heteróclitas que, sin embargo, se pueden clasificar en dos rúbricas: 1) un objeto del montón, cuyo prototipo es el *ready made* de Duchamp; 2) la pintura empobrecida al máximo, cuyo prototipo es la serie de cuadrados pintados por Malevich, un poco antes o un poco después de 1914. En ambos casos, se trata de no-arte. Todas las «obras» de vanguardia producidas ulteriormente se vinculan a estas dos categorías de objetos, que se reducen por lo demás a una sola. El mecanismo de ir cada artista más lejos que el otro, ese mecanismo que gobierna a las escuelas vanguardistas, conduce lógicamente al arte «puro» del que se reclama la abstracción,

al minimalismo y al no-arte. Lo reconoce incluso un defensor del modernismo, Christian Delacampagne, cuando escribe que «la abstracción geométrica, si es rigurosa, conduce lógicamente, por simplificación progresiva, al fin de la pintura». Lo cierto es que de tal modo se pasó de la no-figuración practicada desde 1901 por Strindberg (el dramaturgo) y por Smithals a partir de 1903, a la acuarela de Kandinsky (1911), luego al minimalismo de los cuadrados de Malevich, y en particular a su *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*, y de este último a los monocromos de Rodchenko (1920) y de Yves Klein (1946, 1957) y a los «acromos» de Manzini (1960). Nada entonces podía impedir que viniera todo un alud de epígonos a exponer (a veces por el lado del bastidor) lienzos vírgenes. Los mismos son una especie de *ready made*, incluso cuando Fontana los rajó con algunos navajazos. Así es como ambas categorías de objetos vanguardistas constituyen una sola. En Klein y en Manzini se observa la fusión de la lógica conceptual y de la minimalista, últimos avatares de los gestos de Duchamp y de Malevich. La galería vacía «expuesta» por Klein en 1958 pertenece a la vez al «arte» conceptual y al minimalismo llevado hasta sus últimas consecuencias. Estas dos tendencias van a dominar la tendencia artística hasta 1970 e incluso más allá. Veinte años más tarde, en 1991, ocho décadas después de Duchamp, reproduciéndose obsesivamente los mismos gestos por parte de la compulsión modernista, el museo nacional del Jeu de Paume exhibía tres urinarios de Gober.

La «novedad por la novedad» se convierte en la repetición a ultranza

El ciclo abierto a comienzos del siglo XX por la explosión de nihilismo que representaban la abstracción, el cubismo, el futurismo, el dadaísmo, se cierra al terminarse el siglo exactamente como había empezado: urinario de Gober frente a urinario de Duchamp, minimalismo de Buren frente a minimalismo de Malevich, embalajes de Christo frente a embalaje de Man Ray. Sólo falta el triunfalismo cínico del fascista Marinetti. Así el ídolo del vanguardismo, la novedad por la novedad, revela su verdadera

naturaleza: la repetición. El arte se ha echado al vacío. Y cuando se está en el vacío, ahí se queda uno: *ex nihilo nihil*.

Los contemporáneos no comprendieron lo que auguraba el «acontecimiento 1910». Hoy saboreamos sus frutos amargos. La ruptura con la pintura y la escultura, en el sentido que tales palabras tenían desde hacía milenios, no conducía a un arte distinto, sino al no-arte. Por lo demás, se manifestó de inmediato la tendencia del proceso que se puso en marcha en aquellos años. En poco tiempo se recorrió la trayectoria completa de las audacias iconoclastas. Luego sólo hubo —y sólo podía haber— repeticiones y pequeñas variaciones correspondientes a la «diferencia indiferente» de que habla Hegel. «Cuando vemos una obra denominada de “arte contemporáneo”, vemos en realidad el “arte contemporáneo” en su conjunto» (Anne Cauquelin).

Desde siempre, tanto los pintores como los poetas han disfrutado del poder de atreverse a cualquier cosa, «*quolibet audendi potestas*», que ya les reconocía Horacio. Pero este «cualquier cosa» tenía sus límites. Le estaba reservado a nuestra época ignorar tales límites. Es esta ignorancia la que convierte en indistintas las diferencias entre las «obras», siendo como es la nada idéntica a la nada. Desde hace treinta y cinco años, la gente se hace célebre exponiendo tubos fluorescentes (Dan Flavin), un trozo de raíl (Carl Andre), vaciados en bronce de agujas de tender ropa (Claes Oldenburg), vaciados en oro de chicle masticado (Les Levine), la fotografía de tres agujeros en la nieve (Salamoun), trece televisores desajustados (Nam June Paik), textos mecanografiados (Weinter) o manuscritos (May Nelly), cabellos vivos (Kounellis), personas empaquetadas (Christo), uno mismo (George y Gilbert), fetos humanos transformados en pendientes (Gibson, 1988).

Jean-Philippe Domecq ha propuesto denominar «objetos especulativos» a lo que yo designo con la palabra «obras» (entre comillas). Sin embargo, la Institución, entendida como el conjunto de los aparatos que producen el «arte contemporáneo» —es decir, que lo presentan, difunden, conservan y dan a conocer—, no

puede aceptar una terminología particular para las cosas que promueve, ya que su existencia depende de su capacidad de imponer el no-arte en el lugar —en todo el lugar— del arte.

«Todo es arte y cada uno es artista», proclama Beuys

Frente a la ceguera voluntaria de los críticos y de los historiadores, los representantes más notorios de la vanguardia nos han revelado a las claras la naturaleza del «acontecimiento 1910». El arte no es nada y nada es el arte, puesto que todo puede figurar en una exposición: he ahí lo que proclama el célebre urinario. Todo es arte y cada uno es artista, replica Beuys exponiendo sus montones de manteca de cerdo, lo cual equivale a decir lo mismo que Duchamp. Ben titula una de sus «obras» (una tarjeta agujereada por una aguja imperdible): *Esto u otra cosa*. No se podría calificar más adecuadamente la obra vanguardista. Al exponer una galería vacía, Klein desvela la nada del «arte» de vanguardia. De igual modo, Rauschenberg nos ha ofrecido una metáfora del carácter puramente destructor del modernismo cuando expuso *Erased De Kooning Drawing* (hoja ensuciada y destrozada a la que la institución daba la condición de arte).

La «Institución Arte» trata como arte lo que es un gesto o una ocurrencia

¿Por qué nos hemos quedado sordos frente a lo que han declarado tan a las claras hombres como Duchamp o Warhol? ¿De dónde procede la ineptitud de los críticos para oír lo que dicen implícitamente las propias producciones vanguardistas? La razón es que resultaba esencial para la supervivencia de la «Institución Arte» que tratara como arte lo que sólo era un gesto o una ocurrencia. De tal modo, la Institución lo recuperaba como «arte» y lo neutralizaba como declaración antiartística. Esta recuperación indignaba a Duchamp, quien escribía en una carta de 1962: «Les he echado a la cara el portabotellas y el urinario como una provocación, y ahora resulta que admiran su belleza». No comprendía que esta impostura era necesaria en una cierta etapa para la realización de su propio objetivo. Sólo la Institución puede

destruir el arte, pero a condición de sustituirlo por el no-arte.

Las latas de *Mierda de artista* de Manzoni (1961), maravillosa metáfora del «arte contemporáneo», constituyen al respecto un ejemplo clásico. Para Manzoni, dado que el «arte» de hoy es mierda, la inversa tiene que ser cierta. Apuesta que la mierda producida por él será saludada por las personas autorizadas como una obra sublime. Apuesta ganada, puesto que sus latas de conserva fueron expuestas por la Tate Gallery y el Centre Pompidou. De tal modo, la crítica contenida en el gesto de Manzoni se encuentra a la vez confirmada (por cuanto se llama al pan, pan, y al vino, vino) y anulada a ojos de los devotos de la Institución. Ésta, al igual que el rey Midas, transforma en oro todo cuanto toca, hasta el punto de que las conservas de Manzoni se adjudicaron por 400.000 francos en Christie's. Igual significado cabe atribuir a los rituales de Klein, quien se hacía pagar a precio de oro sus *Zonas inmatrimales de sensibilidad pictórica*.

Una teoría norteamericana explica cómo se efectúa esta maravillosa transubstanciación del no-arte (en el sentido estético) en «arte» (en el sentido socio-económico). Elaborada *ad hoc* por George Dickie y otros con el fin de legitimar los neodadaísmos, esta teoría afirma que son personas habilitadas por su posición institucional quienes deciden que una cosa es «arte». Puesto que colosales intereses exigen que la Institución persevere en su ser, se requiere un principio de discriminación entre lo perteneciente al «arte» y cualquier otra cosa, sin lo cual les resultaría imposible a los modernistas pronunciar siquiera la palabra «arte», al carecer ésta de cualquier sentido asignable. Se postulará, así pues, que dicha palabra se aplica a los objetos bautizados como «arte» por las personas que tienen autoridad para hacerlo. Los partidarios de esta «teoría institucional» tienen, sin embargo, que escoger entre dos suposiciones:

1) La decisión de la que parten es arbitraria. También se habría podido adoptarla echándolo a suertes. Queda claro, entonces, que la competencia de las personalidades que deciden no se deriva de una superior

comprensión del arte (*auctoritas*), sino de poder (*potestas*). En tales condiciones, su elección no significa nada para el verdadero público, el de los amantes de arte, por más determinante que sea para los especuladores.

2) Los representantes del mundo del «arte» deciden, basándose en razones más o menos buenas, fundadas en las características del objeto correspondiente. En este caso, en virtud de tales razones, dicho objeto ya era «arte» antes mismo de haber sido elegido.

Así pues, o bien estamos ante una teoría *institucional* que se refiere no a la naturaleza del arte, sino a la existencia del poder para el que nada es imposible, ni siquiera nombrar cónsul a un caballo; o bien estamos ante una teoría del *arte* (una estética), pero que no es institucional. Otro pensador norteamericano, Arthur C. Danto, cercano a la teoría institucional, pretende sin embargo desmarcarse de la misma. Un objeto — declara — tiene que merecer su clasificación como «obra de arte». El urinario de Duchamp (titulado *Fuente*) «tiene cualidades que les faltan a los propios urinarios. Es audaz, descarado, irreverente, espiritual, ingenioso (*clever*)». El *a priori* apologético de Danto le impide ver que las cualidades que indica no pertenecen a *Fuente* (indiscernible de los urinarios del mismo tipo), sino al *acto* de Duchamp consistente en exponerlo después de haberlo firmado. Para apreciar una pintura o una escultura, hay que verla; para apreciar *Fuente*, basta haber oído hablar de ella. Todo el «arte conceptual», para el cual la «obra» no tiene necesidad de existir realmente, ya está ahí.

De todos modos, en cuanto obras de arte, las producciones vanguardistas no existen. En el mejor de los casos son bromas, más o menos ingeniosas, o juegos de palabras. La reproducción de la Gioconda, a la cual Duchamp le pone bigotes, una perilla y la inscripción LHOOQ, constituye un típico ejemplo de estas gracias de colegial a las que también pertenece (entre mil casos parecidos) *Ballet français I*, expuesto por Man Ray en 1956: todo el mérito de esta «obra» estriba en la broma contenida en su título, puesto que se trata de una simple escoba.

Desde hace mucho tiempo, espíritus libres y valientes como Jorge Luis Borges, Mario Praz, Ernst Grombich, Yves Bonnefoy o Jean Clair han reconocido la nada de un cierto modernismo. Así escribe este último: «En el coche comprimido de x [César], en el montón de manteca de y [Beuys] o en las escrituras de z [Ben], se agota el ojo tratando de distinguir lo que hay de “artístico”, puesto que, en efecto, al igual que en los vestidos nuevos del emperador, no hay nada que ver de parecido». Pero la teoría institucional insiste. Estos objetos, nos dice Timothy Binkley, son arte porque «están hechos (creados, realizados o lo que se quiera) por gentes consideradas como artistas, son tratados por los críticos como arte, son expuestos por galerías de arte, y así sucesivamente». De igual modo, lo que permitía afirmar que los vestidos nuevos del emperador eran vestidos es que habían sido «tejidos» por gentes consideradas como tejedores, «diseñados», «cortados», «cosidos», «ajustados» por sastres, admirados por conocedores en materia de elegancia. El argumento según el cual las cosas que llenan los museos de «arte moderno» son efectivamente arte, puesto que en ellos se encuentran, y que los críticos parecen percibirlos como arte, sólo es «irrefutable», como dice Marc Le Bot, gracias a su circularidad. En efecto, la Institución coopta a sus miembros en función, muy particularmente, de su adhesión al discurso que legitima el no-arte, y que a su vez justifica a aquélla. Si el no-arte es arte, los museos son verdaderos museos, los críticos verdaderos críticos, y así sucesivamente.

Llegados aquí, se ha de responder a la objeción de los espíritus pusilánimes, que vacilan en arrojar el cadáver maloliente del bebé junto con el agua sucia del baño. ¿No habré insistido demasiado en el dadaísmo paleo, neo y neoneo? ¿No constituyen casos límite mis ejemplos de obras pertenecientes al pop art, al nuevo realismo, al arte conceptual y al minimalista? El oprobio que merecen objetos manifiestamente anartísticos y quienes los acogen en los museos, ¿tiene que hacerse extensivo a «Kli» (¡Klee!) Cuando se está en el vacío, ahí se queda uno: ex nihilo nihil y Miró, que tanto gustan en los parvularios? Respondo

que ello es inevitable en la medida en que los representantes de la Institución siguen tratando al no-arte como arte. Son los conservadores de museos, los críticos, los historiadores de arte quienes ponen por las nubes a Duchamp, Man Ray, Rauschenberg, Klein, Manzini, Warhol, Beuys, y los saludan como faros de la modernidad a igual título que Klee, De Staël, Pollock, Rothko, etcétera. Fueron ellos los primeros que practicaron esta amalgama. Resulta que tienen razón, pero por motivos que no sospechan. Si se analizan las múltiples escuelas modernistas, se constata que su unidad está constituida por un principio negativo: la exclusión del arte a un u otro grado, ya se expongan objetos preexistentes o fabricados por las manos del «artista», ya sean obras abstractas o figurativas. Tomemos este último caso, aparentemente el más favorable. Pintar en la proyección de una diapositiva o de un episcopio como los hiperrealistas, Fautrier, Warhol; reproducir en serigrafía fotografías coloreadas, como este último; realizar ampliaciones a partir de imágenes de comics, como Lichtenstein, es reducir a casi nada la invención creadora. Ahora bien, en materia de arte, «casi» es sinónimo de «por completo».

El no-arte vanguardista sólo es la tendencia más consecuente del modernismo

Veámoslo más detenidamente. El no-arte vanguardista sólo es la tendencia más consecuente, y por tanto la más extremista, del modernismo. ¿Se podrían abandonar las posiciones demasiado expuestas del primero para replegarse en las posiciones, más fáciles de defender, del segundo? Dubuffet (cuyo odio por la cultura es de sobras conocido) decía que le gustaba lo que está al límite del no-arte. Él mismo había franqueado alegremente este límite en sus *Texturologías* y otras *Materiologías*, «cuadros (sin inscripciones y sin nada que pueda tener forma de figura)», como dice Geneviève Bréerette. Queda entonces por contestar la siguiente pregunta: ¿Qué pasa con las demás obras que se situarían antes de este límite? ¿Qué pasa con las producciones modernistas comprendidas dentro del espacio delimitado por los mojones

denominados Duchamp y Malevich, producciones cuyos méritos para acceder al estatuto de obras de arte se reducen a casi nada? ¿Qué pasa con las diversas abstracciones que tienen el «arte minimalista» como punto de partida y de conclusión? La respuesta a esta pregunta viene dada por la siguiente tesis topológica: cualquier vecindad con el no-arte hace caer a un objeto fuera del arte. El no-arte es como un agujero negro que engulle todo lo que se le acerca y del que nada puede salir. La expresión «arte minimalista» es una contradicción en los términos. El artista tiene que exigirse a sí mismo lo máximo. En arte sucede como en el amor: demasiado es justo bastante. Sólo las creaciones que aspiran a ser artísticas al más alto nivel tienen alguna posibilidad de serlo, aunque sólo sea un poco. No podemos contentarnos con el juicio que clasifica —con arreglo a criterios mínimos— un objeto en la categoría de obra de arte. Para ser tomado en consideración, este objeto ha de tener un alto valor estético.

Con el fin de legitimar el no-arte, Dickie reclamaba una teoría que definiera la pertenencia al arte sin recurrir a criterios estéticos. En efecto, la práctica artística contemporánea —nos dice uno de sus ensalzadores (Bohdan Dziemidok)— prueba que es posible crear [...] obras de arte que carecen por completo o casi de valores estéticos». Ya he adelantado la tesis de que todo el arte modernista, por su proximidad con el no-arte, pertenece también a este último. Pero ¿por qué esta proximidad? Porque la «Institución Arte» no puede pasarse de un principio de excelencia y de superioridad. Los artistas luchan por llamar la atención, los coleccionistas rivalizan, los especuladores esperan que su buena elección les haga obtener plusvalías. La prosecución de este juego exige que haya ganadores y perdedores. Se necesitan, pues, criterios en una época en la que el modernismo ha destruido todos los criterios que eran estéticos. Estos criterios son dos: uno te hace elegible por parte de la Institución, el otro te sitúa en la vanguardia y te ofrece un billete para la gran lotería de la gloria. Ser elegible significa no estar excluido de antemano. La condición necesaria para ello consiste en rechazar la

pintura (o la escultura) en el sentido que estas palabras siempre han tenido. Para responder al segundo criterio hace falta, además, romper con el arte más radicalmente que los demás. Esta puja conduce necesariamente al no-arte o a sus cercanías, puesto que nada hay que esté más alejado del arte en el sentido habitual. Tal es la razón de que nadie, si es consecuente, no pueda ser moderadamente modernista.

Tampoco cabe oponerse moderadamente al modernismo y negarse a romper francamente con la ruptura que éste representa. Repudiar el no-arte defendiendo un arte empobrecido, extenuado, equivaldría a dar vueltas en redondo. Se ha de restablecer el sistema completo de los criterios de logro en el que, en otros tiempos, se basaba más o menos explícitamente el trabajo artístico y el juicio crítico. Dubuffet reconocía, por lo demás, que tal es la alternativa, cuando oponía el criterio de «ruptura» a los «criterios en los que se funda habitualmente el mérito de una pintura». Buscar la ruptura por la ruptura llevaba a un callejón sin salida, y acabamos de ver que sólo la aspiración al gran arte puede motivar la actividad creadora, así sea la más modesta. Si se quiere que la pintura sea pintura, no se puede abandonar ninguna de las exigencias que hacían la especificidad de este arte. El impacto del mismo y de la libertad de sus prácticas se medían por su capacidad de expresarse al tiempo que satisfacía las exigencias de su lenguaje.

No se trata de repetir, sin más, lo que ya se hizo

Darle de nuevo al arte su antigua gloria no significa repetir lo que ya se hizo. La nostalgia que nos embarga concierne no a épocas pasadas, sino a esplendores eclipsados. El siglo de Pericles, el Renacimiento, la explosión creadora en torno a 1800 tienen sobre todo en común la grandeza de lo que se realizó entonces bajo el aguijón de la nostalgia que inspiraba la Antigüedad. La nueva expansión que quisiéramos apresurar se encontrará, respecto a estas brillantes épocas, en la misma relación de continuidad-discontinuidad que las vincula entre sí. No se trata de copiar el arte de los museos, sino de tomar de él las

enseñanzas que nos son precisas para instaurar el arte vivo al que aspiran los hombres de hoy.

El primer obstáculo que se alza para semejante renacimiento es el peso que sobre los espíritus ejercen las ideas recibidas que estructuran el discurso vanguardista, pues las mismas bloquean la práctica artística al impedir pensar lo que ha remplazado a ésta: la práctica anartística. Desde comienzos del siglo XX, el discurso vanguardista destila sus evidencias, que nadie pone en tela de juicio, ya que van de suyo. Y si, por casualidad, se critica algún punto de dicho discurso, se despliega éste por completo para colmar la brecha. Sus presupuestos, generalmente silenciados, aparecen entonces en la superficie y pueden ser impugnados. Corresponden a cuatro legitimaciones del «arte modernista» como liberador, puro, hermético (es decir, producido por y para la élite) e innovador. Examinémoslos.

Las legitimaciones del «arte modernista»

1) En su primera fase, el avance hacia el noarte consistió en echar por la borda preceptos, reglas, criterios, hasta eliminar cualquier consideración estética. Se ha descrito este proceso como una sucesión de «fecundas liberaciones». Los modernistas han querido liberarse de todas las imposiciones —mientras que éstas no constituyen trabas para el genio, sino trampolines, como bien lo sabían Gide, Goethe o Baudelaire. El arte toma ímpetu apoyándose en lo que le resiste. Ignorarlo es parecerse a la paloma de la que habla Kant. Sintiendo la resistencia del aire, el ave ingenua se imagina que se desplazaría mejor en el vacío situado encima de la atmósfera.

2) A comienzos del siglo XX, casi todos los campos del pensamiento fueron víctima del espejismo de la pureza. Se deseaba unas matemáticas puras, íntegramente formalizadas y autorreguladas (Hilbert, Russell), una ciencia pura del derecho (Kelsen), una política pura (Bertrand de Jouvenel), un arte puro (Oscar Wilde), una poesía pura (abate Brémond), una música pura (Stravinsky, Paul Dukas) y, ¿por qué no?, una pintura pura que crease formas que sólo remitieran y se significasen a sí mismas, como decía Focillon: con otras

palabras, la pintura abstracta. Este formalismo, al destruir los resortes más poderosos de la creación pictórica, preparó el camino del triunfo, a partir de 1960, de las tendencias abiertamente anartísticas. Aunque ha perdido actualidad, el purismo sigue formando parte de la argumentación vanguardista estándar.

Una de las fuentes de la misma es la obra de Kandinsky *Lo espiritual en el arte*, en la que se puede leer lo siguiente: «Desarrollando los medios que le son propios, [...] será capaz [la pintura] de realizar la composición pictórica pura. Para alcanzar este objetivo dispone de dos medios: 1) el color, 2) la forma». Sucede, sin embargo, que estos elementos abstractos no son específicos de la pintura, sino que los comparte con las artes decorativas. Además, Kandinsky prohíbe el mimetismo en las combinaciones de formas y colores a las que reduce la pintura. La priva así del medio de expresión que le es propio, a saber: la creación de un mundo a la vez imaginario y convincente. Ahora bien, la mimesis sabrosamente pictórica vale por sí misma. Además, le permite al pintor comunicar un contenido, tomando de lo visible las formas significativas que son reconocibles por todos y que constituyen el vocabulario de su lenguaje: el «primer nivel de articulación con lo real» en la teoría de Lévi-Strauss. El pintor comunica una experiencia imaginativa valiéndose de lo que tiene en común con los demás hombres: el acceso al mundo visible.

Además del valor estético intrínseco de la mimesis y de su función en la constitución del lenguaje pictórico, hay otras dos razones que impiden la pintura pura y contribuyen a la riqueza del arte pictórico. La sociedad global condiciona la existencia de la pintura y le proporciona la visión del mundo que refleja. Dentro de los límites de tal visión, propia de tal época y de tal grupo humano, los cuadros son la realización imaginaria del deseo del artista. Tales son las dos fuentes de los contenidos de la pintura, cuyas elaboraciones formales determinan. Fuentes externas a la práctica pictórica (por tanto, impuras), pero contenidos internos al artista o interiorizados por él.

Considerar como obvio que la abstracción pertenece al arte denominado siempre pintura; imaginarse que la abstracción constituye un avatar contemporáneo de la misma, conduce a dejar de distinguir la pintura de las artes decorativas, sacrificando de tal modo la especificidad que hace su grandeza. La pintura figurativa posee todos los poderes de la abstracción en cuanto a la disposición de los colores, los valores, las líneas, pero además posee muchos otros: el efecto de presencia, por ejemplo, al que siempre han sido sensibles los escritores que buscan lo que les podría ayudar a superar los límites de su propia mimesis. La no-figuración es, en cambio, un arte empobrecido, puesto que es la pintura *menos* la mimesis, *menos* la creación de un mundo, *menos* el sentido y la significación que la mimesis permite comunicar. Es un arte al que le resulta ajeno casi todo lo que es humano. Si se aceptara ver en la abstracción una nueva especie de arte decorativo (sin simetría), la controversia concluiría al agotarse el objeto del debate. Preferir este tipo de decoración es asunto personal —y nosotros somos tolerantes. Es el modernismo el que no lo es, y rechaza esta proposición razonable. Cosa que, por lo demás, se comprende, pues la sustitución de la pintura abstracta a la pintura propiamente dicha ha constituido una etapa decisiva de su historia que nos ha conducido a la situación en la que estamos.

El mito del «poeta maldito»

3) Otro presupuesto que enseña la oreja en cualquier discusión corresponde al mito romántico del poeta maldito, del genio condenado a la soledad por estar demasiado por encima de las masas. En el siglo XX este mito ha llegado a cumplir una función apologética que antes no tenía. Permite achacar al público y a su «falta de talento» la responsabilidad por la falta de favor que sufre el «arte contemporáneo», al tiempo que se rechaza que la cortés indiferencia con que se le acoge constituya un fenómeno propio de nuestra época. Dentro de esta óptica, serían necesariamente incomprendidas las obras geniales que chocan con las costumbres y anhelos de la multitud. Se tendría que ver en el hecho de disgustar o de simplemente aburrir

—cosa propia de las producciones modernistas— el indicio de una creatividad fuera de lo común.

Es cierto que no hay correlación entre el mérito de un hombre y la rapidez de su éxito. Numerosos contemporáneos pueden infravalorar a un gran artista, pero nunca todos ni por mucho tiempo. No son ni típicas ni significativas las sandeces de ciertos críticos de la *belle époque*, con cuyo florilegio tanto suelen deleitarse los historiadores. Tales sandeces hasta implican, a veces, un homenaje involuntario. Ser vilipendiado en tres páginas vale más que ser ensalzado en tres líneas. De todos modos, la violencia de los ataques sufridos antaño por los artistas (incluidos los más célebres) atestigua la seriedad con que se consideraba entonces el arte. En realidad, las grandes obras maestras nunca pasan desapercibidas. Emocionan inmediatamente hasta a quienes las comprenden superficialmente. Así lo prueba la recepción *popular* de Eurípides, Shakespeare, Torcuato Tasso, Lulli, Purcell, Rameau, Mozart. Nos lo recuerdan célebres anécdotas: los campesinos de Sicilia amantes de Eurípides, los gondoleros que cantan los versos de la *Jerusalén liberada*, el aire de Lulli «Amor, ¿qué me quieres?», conocido por «todas las cocineras del reino», el lechero que canturroneaba a Mozart. Y muchos otros casos. Hasta el de Wagner, que tuvo muchas veces la oportunidad de oír tocar sus oberturas en la piazza San Marco por la orquesta del café Quadri.

También en pintura se puede mostrar que el genio y la originalidad siempre han obtenidos aplausos. Así Caravaggio, artista innovador donde los haya y que no vacilaba en chocar al público, alcanzó el éxito muy joven e hizo escuela pese a las resistencias existentes. Giotto, iniciador de un estilo en ruptura con la tradición, pronto se hizo célebre y rico. Es bien conocida la fama que rodeaba a Rembrandt, «el hijo del molinero». La celebridad de Vermeer no traspasó durante su vida las fronteras de Holanda porque murió joven y no produjo muchas obras, pero el hecho de que fuera imitado en seguida por valiosos pintores dice mucho sobre la estima de que fue objeto. Los contraejemplos son

escasos y poco convincentes, incluido el de los impresionistas. Las cuentas de su marchante Durante-Ruel muestran que unos doce años después de su primera exposición, ya estaban ganando sumas considerables. Desde sus comienzos, y contrariamente a una tenaz leyenda, más de la mitad de los críticos les eran favorables. Por su parte, el caso de Van Gogh («el suicidado de la sociedad», según Artaud), aún es menos concluyente. Sólo a los veintisiete años se puso este pintor autodidacta a estudiar dibujo. Once años después, una exposición póstuma le hizo célebre. Loco, no supo esperar el éxito como lo hicieron tantos otros.

Conectado con el mito del artista incomprendido por ser demasiado genial o demasiado innovador (ambos son abusivamente identificados), hay el del carácter hermético del «arte contemporáneo», el cual tendría que decir cosas importantes que no todo el mundo está en condiciones de comprender. La persistencia del viejo concepto de la verdad como esencia encubierta predispone a los semiletrados a encontrar «interesantes» las glosas seudoteóricas indispensables para recibir el no-arte, del que nos enteramos, por ejemplo, que «alude a lo absoluto». He aquí una muestra de este engañabobos: «En 1907, Picasso emprendía una reconstitución racional del mundo [...]. Abría inmensas posibilidades de descubrimiento en el propio objeto». ¡Atiza! Pero no se acaban aquí los superlativos. En las obras actuales, añade el mismo autor, se tiene que descubrir «el absoluto que sólo responde al infinito». Tal es la razón de que Picasso «ose desvelar los misterios más profundos del Ser». La inflación de este tipo de efusiones lírico-patafísicas que constituyen lo esencial de la literatura crítica contemporánea, ha excedido incluso a algunos de sus beneficiarios. Stella se ha sentido obligado a declarar respecto a sus obras: «Lo que veis no es otra cosa que lo que veis». Esta puntualización no atajó la vorágine de frases ampulosas que vinculan el cubismo con la mecánica cuántica, la relatividad, el psicoanálisis..., puesto que Christian Delacampagne, entre otros, persiste en tomarse en serio estas pamplinas seudocientíficas. Para él, la pintura cubista, al

igual que la física moderna, revelaría «la estructura oculta del mundo». Picasso y Braque se habrían lanzado «a la conquista de lo real». Ya se trate de ignorancia o de astucia, los «teóricos» tienen la manía de evocar los grandes descubrimientos científicos de nuestra época con objeto de legitimar el «arte modernista» e impresionar al profano. Mathieu invoca las relaciones de incertidumbre de Heisenberg, Francastel recurre al espacio-tiempo de Einstein, Lyotard moviliza la curvatura del espacio, sin contar a René Huyghe, a cuyo juicio los impresionistas anticiparon la disolución de la materia en energía. Este tipo de explicaciones, que también se dan en John Berger y Pierre Daix, fue rechazado por Picasso desde 1923 en términos explícitos: «Pura literatura, todo esto; por no decir absurdidad».

Esnobismo y hermetismo

Ha sido necesario imponer la idea de que el «arte contemporáneo» es difícil, esotérico, elitista, sin lo cual ni siquiera hubiera tenido el público de los esnobs. Sin embargo, ¿qué hay más cursi y menos elitista que una imagen de *comic* o una publicidad para la colada? ¿Qué hay de más pobre y simplista que las rayas de Buren o las cajas de Don Judd? Sin embargo, las almas pías se inquietan caritativamente por nuestra falta de receptividad, al tiempo que deslizan la siguiente explicación: como «gente ordinaria» que somos, no estamos «nada aculturados, o lo estamos insuficientemente, ante los instrumentos conceptuales que son susceptibles de dar sentido a los planteamientos vanguardistas». ¿Es ello imaginable, cuando desde hace un siglo se nos machaca a golpes la apología estereotipada del vanguardismo? Tranquilícense: ya hace mucho tiempo que hemos comprendido las intenciones que siembran la senda del noarte. Se trata, ¡cómo no!, de búsqueda y experimentación a fin de interrogar, sospechar, cuestionar, impugnar, chocar, cortar, romper, etcétera. ¡Miseria de los tópicos modernistas! Como vemos, el hermetismo del que se pavonea el «arte contemporáneo» también tiene por función precaverle de toda crítica. Quienquiera formule un rechazo argumentado del

modernismo queda automáticamente descalificado. Se declara que forma parte del *vulgum pecus*, de la «gente ordinaria», de los «no-especialistas». Natalie Heinich es una gran experta en recurrir a este argumento de autoridad, cuya circularidad no percibe. Esta concepción del «arte contemporáneo», que reserva su acceso a los meros especialistas, también les concede a éstos el derecho exclusivo de decir lo que se tiene que pensar de las producciones de su chiringuito. No es de sorprender que se conviertan, por lo general, en sus turiferarios. Cuando ello no ocurre (puede suceder que la Institución haya engendrado una serpiente en su seno), importa sobre todo entonces no discutir con el herético. No es al «sentido común» de Jean Clair, director del Museo Picasso, a lo que la Sra. Heinich opone su «hermenéutica», aunque Jean Clair no dice nada distinto de los investigadores del CNRS. De lo contrario, dicha dama no hubiera podido tratarlo como un no iniciado y aplicarle su tono de apiadada superioridad.

4) La dificultad del «arte modernista» procedería de su novedad, la cual choca con las expectativas del público. El *novum* es el gran fetiche de nuestra época. Le es correlativa la creencia en el progreso como ley de la historia a la cual adhería en líneas generales el siglo XIX, al menos en los campos político y social. El siglo XX, que a este respecto se declara escéptico, desplaza la creencia en el progreso al campo del arte, donde es precisamente indefendible, y se representa el movimiento artístico como la marcha *hacia delante* de un ejército precedido por su vanguardia. Este culto de la novedad a toda costa y por sí misma se tiene que relacionar con la ideología secretada por la competencia comercial. «¡Nuevo!» es un argumento publicitario clásico para reactivar la venta de viejos productos. Es «una cualidad carente de relación con el valor de uso de una mercancía —decía Walter Benjamin—, es la quintaesencia de la falsa conciencia cuyo infatigable agente es la moda».

La formulación más extremista de esta mistificación ideológica ha sido expresada por Gilles Deleuze al declarar: «La novedad es el único criterio de cualquier obra». Pero ello ni

siquiera es cierto para la ciencia y la filosofía, pues ¿qué valdría una teoría nueva pero inconsistente y/o contradicha por los hechos? Al menos en estos campos la novedad puede ser considerada como un criterio entre otros. Lo cual no sucede en el arte. El Partenón difiere muy poco de los templos dóricos de la misma época: simplemente es más hermoso. En cambio, el templo de Apolo Epicurios en Bassae, del mismo arquitecto, es mucho más original en su diseño, lo cual no le impide ser mediocre. El *Sposalizio* de Rafael es casi un plagio de un cuadro de Perugino. El cuadro del alumno imitador es, sin embargo, muy superior al del maestro original. Berruguete proporcionó, treinta años antes, el tipo del soberbio *Salomé* de Tiziano. También ahí el imitador es el más grande. De igual modo, Chopin imita los *Nocturnos* de John Field, que es más innovador que él, pero no mejor músico. Grillparzer pensaba seguramente en tales ejemplos cuando escribió que, muy a menudo, el gran artista es «el que hace como los demás, pero mejor». Hay creadores que, cuando lo exige la historia, abren nuevas vías, mientras que otros llevan a la perfección tendencias anteriores. Los primeros no son superiores a los segundos. Lo nuevo puede ser insignificante o simplemente mediocre. Incluso las innovaciones que han hecho época han procedido a veces de artistas de segunda fila. Así sucede en el neoclasicismo con Mengs, Vien, Benjamin West y Hamilton, al que David siguió tardíamente y, al principio, de forma recalitrante. Contra Deleuze, yo diría que no se puede concluir nada en cuanto al valor de una obra por el hecho de que sea innovadora. La innovación es una categoría de la historia del arte, no de la estética.

Hablando de modernismo, se tiene por lo demás que poner «innovación» entre comillas, porque con este término no se está caracterizando a acontecimientos *artísticos*, sino a iniciativas socioculturales. Las mismas se han producido. ¿Les da ello valor? ¿Son al menos históricamente importantes? Consideremos aquello a lo que aspiraban y los resultados obtenidos. ¿Suprimir la separación del arte y la vida? Fracaso completo. Los museos nunca han tenido tanto éxito. ¿Abolir el arte? Éxito espectacular, pero ya hemos visto cómo la

Institución le ha dado la vuelta, en su beneficio, a lo que implicaba su fin. ¿Inaugurar una nueva época artística de una más alta creatividad? A la vista de la trayectoria completa del modernismo, sabemos que era una ilusión perniciosa o una impostura —los historiadores lo dirán. Lo fundamental es ver que el desenlace de la trayectoria era necesario. Se supone que el vanguardismo vive de innovación, se nutre de audacia y de rupturas, prospera dentro de una libertad sin límites. Ahora bien, la audacia en la innovación consiste en derribar prohibiciones, la intrepidez en la ruptura requiere que se derrumben convenciones. Cuando ya no hay ni imposición, ni convención, ni prohibición; cuando se admite de antemano que cualquier cosa es «arte», la innovación se convierte en un gesto repetitivo, la audacia descubre el Mediterráneo. Haciendo no-arte, lo que se prueba no es la libertad del no-artista, sino su sumisión al conformismo ambiental, ya que el apoyo al mismo se ha convertido en el dogma vigente, que cuenta, además, con el apoyo masivo del Estado.

La única novedad en el academicismo inartístico es su carácter anartístico, que se remonta a hace casi un siglo. Todo lo que desde entonces se ha hecho no es sino reiteración del gesto iconoclasta, innovación tan falsa como la que introduce la moda. La competencia y sus pujas han acarreado una rápida sucesión de estas tendencias y de sus cachivaches. Al hacer cada nueva vanguardia que la anterior se quede pasada de moda, resultaba insostenible su pretensión de representar al «arte» del futuro, ya que ninguna tenía tiempo de imprimir su marca en la época. Nunca llegaba el futuro prometido. Como ha dicho Alain Finkielkraut, la modernidad es la época en la que nada hace época.

Por ello, la creencia en la vanguardia fue la primera ilusión modernista que se disipó a mediados de los años setenta. A partir de entonces ninguna tendencia ha podido reivindicar este título, mientras que, paradójicamente, se seguía calificando de vanguardistas a los objetos anartísticos. Ello originó una situación ideológicamente inestable. En efecto, la última vanguardia

aparecida, al tiempo que superaba las que la habían precedido, prolongaba su historia. Las hacía aparecer como las etapas de un movimiento que conservaba su ímpetu. Por ello, desde Kandinsky, el papel atribuido a la vanguardia era un elemento fundamental del «gran relato» de emancipación del arte, pues lo mostraba en marcha hacia cada vez más pureza, o hacia rupturas cada vez más radicales. Es este relato el que, junto con el presupuesto del relativismo historicista, le confería al modernismo su legitimidad histórica.

© *El Manifiesto*, contra la muerte del espíritu y la tierra núm. 2, primer trimestre 2005, *La destrucción del arte*. www.elmanifiesto.es. Traducción de Javier Ruiz Portella.

Ética y estética en el Arte contemporáneo

Antonio Javier Fernández

1. ¿Crisis también en el arte?

En esta época de crisis global y capitalismo salvaje, tampoco el arte se escapa de la deriva a la que la autocomplacencia, la falta de valores y la egolatría exacerbada conducen a nuestra sociedad. La paulatina desaparición de las limitaciones ético-morales y formales de las creaciones artísticas, gracias a los derechos conquistados por la sociedad civil y a la madurez de las clases medias emergentes en los últimos siglos (bastante reciente en términos históricos), hacían vaticinar que el arte, en todas sus expresiones, se encaminaría hacia una época dorada sin precedentes. Era el momento, la hora de la “utopía creativa”. Hasta mediados del Novecientos, tras la irrupción de los “ismos”, dejó su impronta, con tendencias cada vez más alejadas del academicismo (algunas de las cuales supusieron significativos avances culturales con autores de la talla de Picasso, Dalí, Miró, Bacon, Pollock, Kandinsky, Warhol, etc), parecían cumplirse estas expectativas; el arte caminaba de la mano de un mundo cambiante, que se convulsionaba por las guerras y que desembocó en el actual *status quo*. El enquistamiento de nuestro modo de vida, ha provocado desde entonces una degeneración de cuanto se nutre de él, como el arte.

2. Pero... ¿esto es arte?

El que un artista trascienda o no depende, a veces, de razones totalmente ajenas a su obra. Los cuadros de Van Goch no son mejores ahora que cuelgan en los museos más prestigiosos que cuando fueron despreciados en su época; simplemente la sociedad no estaba preparada aún para aceptar una estética tal. Hay un innegable desfase entre lo que se crea, sobre todo si innova a nivel formal y conceptual, y lo que se consume: los cánones no son inamovibles. En eso se escudan

muchos artistas a día de hoy: la gente no sabe apreciar su arte. Siempre es más fácil aludir al mal gusto de los demás que al propio...

Lejos de verse una evolución positiva en las creaciones contemporáneas, los ideales estéticos que se presuponen a una pieza artística se diluyen; la armonía y la belleza, bien por incapacidad del creador o por deseo expreso, son obviadas e incluso despreciadas y pervertidas, para admiración de una nueva sub-élite cultural que encuentra en la trasgresión y la originalidad las piedras angulares del arte de hoy (apoyados a veces por la endogamia de críticos y gurús del arte). Se desdeñan pinturas, esculturas, piezas musicales “ortodoxas” cuando en la mayoría de casos, quienes lo hacen carecen de la formación o el talento necesario siquiera para imitarlos, y se refugian en su supuesta “libertad creativa”; siempre y cuando, claro, quien consume este *fast-food* artístico no indague y se percate de que muchos de los proyectos artísticos que se pueden ver en una galería de arte contemporáneo son “influencia” (por no decir calco) de otras que pueden encontrarse en Internet y realizadas en otra parte del mundo, y/o se limitan a sacarle buen partido a software musical o gráfico. Las posibilidades técnicas que la informática, la reprografía, la fotografía y el video digital y otros prodigios modernos abren al panorama artístico, tampoco han de ser estigmatizadas; eso sí, tampoco la técnica (o la tecnología en este caso) puede ser el único argumento a exponer. Por mucho que las adornen con verborrea y actitudes y vestimentas extravagantes, o nos las intenten vender con sofisticadas técnicas comerciales, son las obras las que hablan por sí mismas.

3. ¿Todos podemos ser artistas?

Nos sorprendería saber cuan pocos artistas viven de su arte, en realidad. De hecho, la mayoría ni lo pretende. La barrera entre artista e intrusista es cada vez más endeble: es la “democratización” del arte, pero siempre a costa de un “principio elitista” mal vista en la “rebelión de las masas”. Al igual que del resto de productos de consumo, existe una oferta ingente de productos indistinguibles (excepto los posicionados,

claro está, mediante el uso de publicidad), y existe igualmente una oferta creciente de obras artísticas de usar y tirar, que se crean rápido, se consumen rápido, y pasan al olvido más absoluto para ser reemplazadas por otras de no mejores expectativas. Algunos de estos autodenominados artistas tienen como más elevada ambición poder exponer en una cafetería o un centro público de su localidad, quizás para huir de la sensación de angustia vital que le produce su trabajo “real”, para parecer más interesante a ojos de alguna pretendida, o cualquier otro motivo más bien poco relacionado con el arte..

Estas obras no tienen por lo general salida comercial, puesto que los consumidores del arte de nuestros días prefieren exhibir en casa o invertir su dinero en nombres consagrados o en piezas que “entienden”, generalmente de autores más clásicos, o de corte más artesanal que artístico. Seguramente algunos tacharán a estas personas de conservadoras, estrechas de miras, y de suponer un lastre a la evolución de las artes. De igual manera se podría acusar entonces a los creadores de hoy de no ser capaces de motivar al público a consumir su arte, más allá de su círculo de amigos y personas afines. Es cierto que no todos gustan del arte, y son muchos menos lo que se pueden considerar como entendidos, pues como en cualquier ámbito de la vida que merezca la pena y goce de cierta complejidad, hay que esforzarse e investigar para llegar a apreciarlo. Pero si para poder encontrar una obra actual de calidad, que las hay, es necesario escarbar entre la “basura estética”, y encima soportar su promoción mediática, se hace comprensible que sean pocos los que se aventuren a financiar el arte contemporáneo, más allá de prebendas por promoción política. En este punto no habría que olvidar mencionar a los grandes mecenas de la actualidad: las fundaciones culturales de entidades bancarias (obligadas a devolver dinero a la sociedad en forma de obra cultural a fondo perdido) y de las administraciones públicas, entre otros, quienes mediante becas, concursos y Bienales artísticas alimentan un la estética y la ética de un arte en constante mutación conceptual.

4. Las nuevas motivaciones

Si el arte es reflejo de la sociedad que la engendra, por mucho que en algunas expresiones artísticas se intente erradicar cualquier vínculo con la realidad o el bagaje cultural, que decir entonces de una sociedad que acoge sin pudor y legitima las esculturas confeccionadas con cadáveres de Von Hagens, las aberrantes fotografías de Joel-Peter Witkin, otras en las que el propio autor se automutila como las de David Nebreda, obras concebidas exclusivamente para atacar estamentos otrora intocables como las ofensivas fotos de índole “religiosa” de JAM Montoya, artistas multidisciplinares por llamarlo de alguna manera como Leo Bassi, etc (recuerdo una instalación especialmente “brillante” en la que convivían elementos como una Barbie en una paellera, y una compresa ensangrentada de la autora).

Estas “nuevas motivaciones” nos advierten de las claves para promocionar en el “mundo del arte contemporáneo”, dónde recurre, cada vez más, a despropósitos efectistas que generan desechos artísticos, eclipsando propuestas más interesantes de otros autores o el respeto a los cánones científicos tradicionalmente aceptados. Si todo está permitido, si dependemos de que alguien nos diga que es lo vanguardista y que no, si la firma del autor es la única distinción entre el trabajo de un aficionado y el de un artista reputado, si todo es arte... puede que nada lo sea..

© *La Razón Histórica*, nº6, 2009. Instituto de Estudios Históricos y Sociales.

La decadencia del arte occidental

Eduardo Arroyo

*E*l arte de hoy produce con elevada frecuencia formas que muchos calificamos de absurdas. Paradójicamente, esas mismas obras son pagadas a precio de oro en los mercados internacionales y suscitan entre pretendidas elites un asombro injustificado. A principios del siglo XXI parece como si hace ya tiempo el arte se hubiera transformado desde su raíz. Muchos se preguntan si es que ese nuevo «arte», que constituye una tremenda novedad en la historia del mundo, no será el producto específico de las patologías de nuestra civilización, más que de la plenitud de la misma tal y como pretenden los panegiristas modernos. El presente artículo intenta rastrear los orígenes del arte occidental y de los motivos que han producido el actual estado de cosas.

El denominado «arte contemporáneo» constituye ya una seña de identidad de nuestra civilización, hasta el punto de que Turquía, en su afán por parecer occidental e ingresar finalmente en la Unión Europea, inauguró un museo de arte contemporáneo en Estambul, en un viejo hangar de los suburbios. En España, la ex-ministra Carmen Calvo apoyó la creación del llamado «Instituto de Arte Contemporáneo», una iniciativa de artistas independientes que han constituido esta entidad «no con carácter gremial». En la explicación previa, antes de reunirse con los impulsores del Instituto, la ministra anunció que hay que «transformar los gustos de los ciudadanos» a fin de que el «arte» actual «forme parte de los hábitos de los españoles». Como se ve, el «arte moderno» es un valor que debe transformar a la sociedad, y las autoridades deben contribuir a ello porque se trata, en realidad, de un elemento más de la ideología dominante. A ningún político se le hubiera ocurrido decir públicamente que, por ejemplo, hay que transformar los gustos de los

españoles para que aprecien la religiosidad medieval.

Pero, además, Occidente presenta otra importante novedad respecto de otras civilizaciones. La prensa internacional informaba de que en la famosa casa de subastas Christie's, un coleccionista anónimo adquirió *Not afraid of love*, un elefante de resina cubierto por una especie de capucha, por 2,1 millones de euros. Tan sólo 24 horas después, en la casa de subastas neoyorquina Phillips, hubo pujas furibundas por *La nona ora*, una «escultura» que representa a Juan Pablo II aplastado en el suelo por un meteorito. La obra fue adjudicada a un comprador desconocido por 3 millones de euros. Esto es sólo una muestra del gigantesco mercado en torno al característico «arte» occidental. Pero hay más aún. El suplemento «Nueva Economía» del diario *El Mundo* anunciaba que el arte es un mercado «en expansión» y que «ha crecido un 60% en la última década». Según la unión de asociaciones de galerías de arte de España, su volumen de negocio asciende a 721 millones de euros. De acuerdo con ese mismo reportaje, según un informe de la compañía londinense Art Market Research, en los nueve primeros meses de 2002 el precio de las piezas de «arte» contemporáneo subió cerca del 70%, las pinturas de los impresionistas franceses aumentaron un 52% y las de los grandes clásicos se revalorizaron un 47%. De acuerdo con un informe de la Unión de Asociaciones de Galerías de Arte de España publicado en abril de 2001, las perspectivas para los próximos años «señalan el afianzamiento e incluso la potenciación de ese proceso de expansión del mercado del arte y de las estructuras empresariales que operan en el mismo». Como puede verse, existen poderosas razones para que el arte no languidezca. Su cualidad de soporte de toda una industria mueve en torno a él poderosos intereses. Se calcula que Sotheby's, Christie's y Phillips realizan casi el 95% del volumen de negocios de las ventas internacionales. En España, ARCO es la principal vía de venta después de las exposiciones propias del autor. Además, el mercado artístico no sólo mueve importantes sumas de dinero en el ámbito internacional, sino que, como era de esperar,

ha entrado de pleno en la lógica de la especulación capitalista. Según un texto hecho público por la sala de prensa de ARCO, citando un artículo del diario *Expansión*, «es posible invertir en arte por menos de mil euros y lograr una revalorización del 16,5% en un período de siete años».

El arte en la concepción occidental del mundo

Estos datos demuestran que no sólo el arte, básicamente contemporáneo, como elemento constitutivo de la ideología dominantes, sino también el arte como mercado, constituyen dos supuestos esenciales y únicos de la concepción occidental del mundo. Ambos están estrechamente ligados. El arte como producto, concebido en términos económicos, hace que éste reciba su valor de críticos y marchantes. La producción masiva para cumplir con la lógica necesaria de la expansión del mercado implica por fuerza la originalidad a toda costa. El artista moderno tiene que triunfar en medio de una competencia mercantil que puede otorgarle el triunfo o no. Es la antítesis del anonimato sobre el que se elevó todo el arte medieval y que hace siglos constituyó en Europa la norma artística por excelencia. Y es que la integración del arte moderno en los circuitos especulativo-financieros es tan sólo una consecuencia más de una lenta transformación que se remonta a varios siglos. El denominado «arte contemporáneo» es un producto de la evolución singular del pensamiento occidental, del mismo modo que lo es la pretensión de universalidad de dicho «arte». Esta idea retroalimenta a la anterior y por eso se expande agresivamente por los cinco continentes. Ahora bien, ¿qué es lo que hace que una bolsa de basura en la calle sea competencia del servicio de limpieza del ayuntamiento, mientras que si se encuentra en la galería Tate Britain se convierte en una muestra de «arte británico»? ¿Qué hace que los borrones absurdos de Antoni Tàpies sean diferentes a los brochazos del chimpancé hembra Louise? El recurso habitual de los apologistas del «arte contemporáneo» consiste en apelar a la «sensibilidad» del espectador o a su gusto artístico; en otras palabras, a criterios

puramente individualistas y subjetivos. Cada vez la valoración del arte se distancia más del canon hasta volverse contraria a él. Pero no siempre fue así. La escisión genérica de lo que podríamos llamar «arte individualista» frente a «arte supraindividualista» distingue entre el arte moderno occidental, gestado tras el Renacimiento, y el arte tradicional de Asia, de Egipto, de la Grecia clásica hasta el final del período arcaico, de la Edad Media europea, de los llamados «pueblos primitivos» y del arte popular de todo el mundo. Esto no quiere decir, sin embargo, que todo el arte posrenacentista europeo sea equivalente al «arte contemporáneo», sino más bien que en aquellos tiempos comenzaron a actuar las constantes que acarrearán el actual estado de cosas.

La utilidad o inutilidad del arte

Pero si el «arte actual» es el denominado «contemporáneo», esencialmente contrapuesto al arte que podríamos denominar tradicional, es necesario decir qué es lo que define a éste último. En primer lugar diremos que el arte tradicional es un arte utilitario en el sentido más amplio de la palabra, un arte que sirve a una necesidad del hombre integral, que no vive sólo de pan y mucho menos de placeres. Nunca se señalará suficientemente que el «placer artístico», por ejemplo en la tradición medieval europea, es como mucho una consecuencia, pero nunca un fin. De aquí se sigue que en dicho arte no puede denominarse tal a nada irracional, toda vez que no existe ningún criterio para juzgar su grado de utilidad.

Esta función utilitaria se encuentra presente en el mismo núcleo de la tradición artística de Occidente. Aristóteles se pregunta por la utilidad del arte en las primeras líneas de la *Ética*. Platón, en su *Gorgias*, relata como Sócrates interroga al sofista Polos sobre el «arte» de la retórica y le pregunta cuál es su objeto. Frente a los sofistas, Sócrates defiende la utilidad del arte al servicio de lo bueno, lo justo y lo bello, y niega que lo bueno y lo placentero sean la misma cosa. Más de dos milenios después, Heidegger, uno de los pensadores que mejor ha escrutado la crisis de Occidente, en su célebre entrevista con *Der*

Spiegel diría: «La gran pregunta es ésta: ¿dónde está el arte? ¿Cuál es su lugar?».

En el arte tradicional no existe una diferenciación taxativa entre el arte bello y útil y el arte inútil y aplicado, Frente al elitismo del que hacen gala los neoilustrados del arte contemporáneo, el arte tradicional es popular, no en la acepción populachera y zafia, sino en la de ser expresión misma del alma del pueblo. Dado que en el mundo tradicional el pueblo se articula orgánicamente, todas las clases sociales participan en uno u otro grado del mismo tipo de expresión artística, de manera que la diferencia entre el arte de las diferentes clases es como mucho de refinamiento, pero nunca de contenido. Como, además, las necesidades vitales y el planteamiento en torno a los fines últimos de la existencia es el mismo para todos, resulta que el arte nunca necesita ser explicado, y el artista se diferencia de los demás hombres solamente por conocer una técnica específica.

El arte tradicional de Occidente alcanza su madurez durante la Edad Media, cuando Europa reúne ya todos los componentes que le son característicos. Durante todo el medioevo europeo, que no escapaba a los parámetros de una civilización tradicional «normal», el arte tuvo una función utilitaria de tipo comunicativo, en la que el artista era capaz de transmitir la imagen captada mediante un acto de intelección pura. Esta intelección directa de modelos superiores constituye la función imaginativa y libre del arte tradicional, que se contrapone a la función operativa y servil del artista, capaz de informar un determinado material según la técnica que conoce. El arte no es otra cosa que elaborar algo fiel y correctamente respecto del modelo prefigurado en la mente del artista. Por lo tanto, la justa apreciación de la obra de arte se basa más en el conocimiento que en el gusto individual. Si no sabemos qué pretende comunicar el artista, no existe ningún criterio para la apreciación de la obra. Este tipo de apreciación constituye la negación más radical del individualismo moderno. Durante más de seis milenios, ya fuera en la Grecia arcaica o en el Sudeste Asiático, el hombre tradicional aprendía a gustar de lo que conocía y no a

hacer de sus gustos el criterio supremo. Así, el artista ejercía su arte, en palabras de Kuo Hsi, «sin engreimiento en el corazón». Ésta, y no otra, es la razón por la que, por ejemplo, los autores de las iglesias románicas que salpican el Pirineo son completamente desconocidos.

En tanto que el artista es vehículo de formas trascendentes de existencia, su individualidad desaparece para que prevalezca el mensaje de la obra, un mensaje que busca informar y comunicar con el mundo suprasensible y que insiste en el simbolismo en detrimento del detalle naturalista. Los antiguos no reparaban en el detalle, no tanto porque no supieran sino porque no les interesaba. El arte tradicional es participativo de una realidad trascendente y, siguiendo esta línea argumentativa, Santo Tomás dice que «todos los seres no son su propio ser independiente de Dios, sino que son seres por participación» y añade que «la creación es la emanación de todo ser del Ser universal». En síntesis, el artista, por su cualidad de creador, da vida a algo que participa del Ser supremo y que canaliza una realidad a la que él se subordina. Al modo del Gran Arquitecto del Universo, que renueva el cosmos a cada momento, el artista se le asemeja por el rito. Todo en el arte tradicional tiene una referencia trascendente, de manera que a los ojos del mundo tradicional, un arte carente de esa dimensión queda empobrecido en su mensaje y deja de ser digno del hombre. El artista como transmisor del más allá sólo tiene sentido en una sociedad fundamentada en lo trascendente, donde todo lo sensible participa del espíritu. Como explica Émile Bréhier cuando habla de la filosofía de Plotino, «los principios conducen a establecer relaciones de naturaleza puramente espiritual entre las partes del universo; así el mundo sensible se torna transparente al espíritu, y las fuerzas que lo animan pueden ingresar en la gran corriente de la vida espiritual».

Algunos apuntes históricos hablan por sí solos. En 1389, con motivo de la construcción de la catedral de Milán, el Maestro francés natural de París, Jean Mignot salió al paso de la incipiente separación que se vivía en Europa entre ciencia y arte pronunciando su famosa

sentencia «*ars sine scientia nihil*» [«el arte no es nada sin la ciencia»]. Para Mignot, como para todo artista tradicional, la «ciencia» es mucho más que ingeniería: se trata del conocimiento que conduce al modo correcto de hacer las cosas en el sentido del hombre integral, un hombre que no vive al margen del espíritu. Dante, al igual que el arquitecto parisino, nos dice que su *Divina Comedia*: «Digamos brevemente que el fin del todo y de la parte es sacar a los vivos del estado de miseria en esta vida, y conducirlos al estado de felicidad»; y añade: «El género de filosofía en que se desarrollan el todo y la parte, es la moral práctica, o sea la ética: porque toda la obra y sus partes no fueron hechas para la especulación, sino para la acción. Porque aunque en algún pasaje el tema se trata en forma especulativa, no es por especular, sino por el obrar».

Por supuesto, estas ideas no impregnaban tan sólo el mundo de las artes plásticas y literarias. La música y la danza seguían también la doctrina de Platón que en el *Timeo* nos dice que «como [la armonía musical] tiene movimientos afines a las revoluciones que poseemos en nuestra alma, la misma fue otorgada por las Musas al que se sirve de ellas con inteligencia, no para un placer irracional, como parece ser utilizada ahora, sino como aliada para ordenar la revolución disarmónica de nuestra alma y acordarla consigo misma». Platón dice que la composición musical proporciona «placer a los brutos y felicidad a los inteligentes, porque en las revoluciones mortales se produce una imitación de la armonía divina». Así, para el músico europeomedieval y tradicional en general, el simple «cantante» se diferencia del «músico» en que éste no sólo vocaliza sino que también comprende lo que dice. Análogamente, en la danza se produce un espectáculo racional, donde el bailarín no hace gestos meramente graciosos sino que también escenifica símbolos. Más allá de todo esto, la teoría tradicional del arte no quedó en el pasado circunscrita a las disciplinas que hoy entendemos por «arte»: como ha expresado Luis Alonso Schökel en su comentario a *El libro de los proverbios*, el mensaje más esencial de dicha obra es que la principal misión del

hombre es ser artesano de su propia vida, para lo cual tiene como tarea primordial ser responsable de sí mismo. En esta acepción, hoy todavía vigente pero sobre la que se reflexiona muy poco, el «arte» es una manera correcta de hacer las cosas que está en todas las facetas de lo humano, inclusive de su propia vida interior.

Las consecuencias de un camino errado

Naturalmente, esta idea de las cosas, vigente en Europa hasta el Renacimiento, puede hoy rechazarse aunque para ello es necesario pagar las consecuencias que muestran lo errado del camino. A medida que progresó la agresión materialista contra los fundamentos de la sociedad occidental, primero con los sofistas —que ya separaron lo «bello» de lo «bueno»—, luego con el racionalismo y más tarde con la revolución francesa, las pautas artísticas que protegían al hombre de las divagaciones erráticas del propio individualismo, fueron cayendo poco a poco. Kant ya describió el arte como «fin sin finalidad» y justificó la creación artística exclusivamente por el goce estético. Hoy por hoy, el goce estético es el fundamento único del arte. La revolución producida en Occidente, que convierte el arte «racional» — en el sentido que hemos dicho— en un mero estímulo de las emociones como fin en sí mismo no tiene parangón en la historia del mundo. Aldous Huxley diría que este abuso del arte es «una forma de masturbación», indicando con ello que no es posible describir de otra forma el hecho de estimular las emociones por las emociones mismas.

Así las cosas, librados a su propio gusto subjetivo como fundamento artístico, los hombres de hoy han incurrido, una y otra vez, en el absurdo. No podía ser de otro modo. De ahí que para revalorizar el sin sentido a los ojos de las masas, fuera necesario, primero, la pretensión pseudoelitista de «artistas» pagados de sí mismos que demandan despectivamente «comprensión» al pueblo llano; luego, la acción avasalladora de los críticos apoyados por un mercado en auge. La función del crítico, nuevamente una criatura exclusivamente occidental, nace de la enorme

heterogeneidad de la sociedad en cuanto a los fines de la vida y a la necesidad de imponer el individualismo como razón última de todo. Mientras que el artista tradicional repite formas muy parecidas en lo que no es sino una recreación, el «artista» moderno sufre de una búsqueda desesperada de notoriedad y originalidad, que es la consecuencia más evidente de su propia autoafirmación egótica. Con esto, el arte occidental contemporáneo ha firmado su sentencia de muerte y, sin embargo, a pesar de todo, no es sino un síntoma más de la crisis.

Vivimos sin duda en la civilización más materialista de todos los tiempos y, en buena lógica, el arte que padecemos es exactamente hijo de la época. Si no hay ninguna instancia fuera de mí y por encima de mí, ¿quién dirá lo que es bueno, justo o bello? Tras el rechazo a la referencia superior, el camino hacia la desintegración final ha sido ya franqueado. De ahí que día a día se consolide lo extravagante como signo de rechazo a cualquier canon. La Restauración del Arte Occidental, abocado en sus últimas consecuencias a la destrucción bajo la forma del absurdo, no será posible más que con la restauración del hombre mismo. Para ello, en esta época oscura, bajo la basura de los tiempos y la muerte aparente de la esperanza, late indestructible en algunos la vida del espíritu como promesa eterna de una renovación salvadora.

© *El Manifiesto*, contra la muerte del espíritu y la tierra núm. 2, primer trimestre 2005, *La destrucción del arte*. www.elmanifiesto.es



Posmodernidad y obra de arte: de Heidegger a Vattimo

Biviana Hernández

Validando la afirmación de Vattimo, que sostiene que la posmodernidad filosófica es anunciada tempranamente por Nietzsche y Heidegger, ahondaremos en las reflexiones que este último establece en *El origen de la obra de arte*, respecto a un modo de comprensión del arte más allá de la mera descripción de sus características formales, en una concepción que prevé o anticipa el modo de darse del arte y la experiencia estética en la sociedad tardo-industrial. En este sentido, nos interesa destacar los conceptos y premisas clave del pensamiento filosófico posmoderno, de acuerdo con una interpretación que, lejos de tematizar la situación del arte, complejiza su discusión en torno a las posibilidades que una situación histórica experimentada como tal permite entrever a partir de nociones como desarraigo, oscilación, extrañamiento, ambivalencia, entre otras, que aplicadas a la obra de arte heideggeriana se corresponden con las características mediante las cuales es dable pensar la condición posmoderna del arte y la cultura en general. De esta forma, habrá de verse la relación entre la apuesta heideggeriana de una obra de arte como apertura del ser en un nuevo modo de darse del arte, cuyo acontecer estribará en el descubrimiento de una verdad débil (histórica pero intrascendente), con la experiencia estética transformada en la sociedad de masas, que describe Vattimo, y los rasgos del sujeto cultural esquizo de la tercera fase del capitalismo, según Jameson.

I. El arte en el contexto de la modernidad/posmodernidad

En el contexto más general, señalaremos con Alfonso de Toro (1997) que la posmodernidad es un fenómeno histórico-cultural posterior a la modernidad, correspondiendo al último tercio del siglo XX, época del fin de la metafísica -que Vattimo

asimila al de la muerte del arte- en la que está en juego no la superación del espíritu absoluto hegeliano, cuanto un remitirse en los varios sentidos que tiene este verbo, esto es: "Remitirse de una enfermedad, como convalecencia, pero también remitir y remitirse a alguien en el sentido de confiar en alguien [...] En esta época, el pensamiento está respecto de la metafísica, en una posición de *Verwindung*: en verdad no se abandona la metafísica como se abandona un traje viejo porque ella nos constituye como nuestro destino, nos remite a ella y nosotros nos remitimos a ella como a algo que nos ha sido asignado" (Vattimo 2000).

Con este remitirse en sentido filosófico, la posmodernidad no debe entenderse como corolario del periodo que la precedió, mera continuación o momento culmine de aquél, sino más bien como una actividad que repiensa la tradición cultural occidental de acuerdo con un paradigma de comprensión que reacciona contra los discursos totalizantes, al modo de las metanarrativas que describe Lyotard en *La condición posmoderna* (2000), para fundar una nueva organización del pensamiento y conocimiento humanos en base a la reescritura de la modernidad, privilegiando el aspecto *perlabo-rante*¹ del discurso y, con ello, la actividad de la *Verwindung* heideggeriana.

Como reescritura, el discurso posmoderno dialoga con la modernidad, en circunstancias que uno de sus rasgos fundamentales operó la distinción entre cultura de élite y cultura de masas; distinción de la que dependía su función utópica de asegurar, desde los ámbitos de producción cultural, un escenario de auténtica experiencia frente al entorno de una cultura comercial; de allí que la modernidad insistiera en buscar de modo formal la novedad, la innovación y la transformación de las formas antiguas o de la tradición. Así las cosas, el divorcio que ella trajo consigo secundó la determinación de que para ser consideradas modernas las obras dependerían de la categoría de lo nuevo, en tanto que superación, pues su lógica previo la obsolescencia del estilo anterior una vez que la nueva forma lo sobrepasara. Siendo esto así,

contarían como modernas las obras que reaccionaran contra lo normativo: la autoridad de la tradición en busca de cambios que expresaran sustantivamente un estado de progreso y utopía, en respuesta a su rechazo hostil contra el mercado. Mientras que el posmodernismo compartiría una sonora afirmación -rayana incluso en lo celebratorio- del mercado en cuanto tal (Jameson 1996).

Como forma de producción entonces, la modernidad percibió lo estético como pura autonomía, puesto que ella se identificó con el cambio, éste con la crítica y la crítica con el progreso (Paz 1987). Mas, quienes defienden esta postura establecerían una retórica de conservación estética o, lo que es lo mismo, una versión conservadora de una gran historia de emancipación; nos referimos a la emancipación del arte del mal gusto. Por eso Calinescu rechaza una interpretación que demonice el mercado, como habría hecho aquélla (y de la que Jameson no escaparía), y que, del mismo modo, exalte acriticamente el espíritu innovador de la modernidad. Un espíritu tal habría acentuado la creencia en la originalidad -concretándose y radicalizándose en las formas de arte vanguardista- en la medida en que estuvo ligado a la noción de progreso y, por tanto, a la de cambio, y el cambio siempre es indicativo de superación crítica. Pero ocurre que esta búsqueda de lo nuevo decantó en la saturación de su principio, dando lugar a aquello que Octavio Paz denominó la tradición de la ruptura, una constante destrucción y reconstrucción, cuestionamiento y superación del discurso moderno. Y cuando esto ocurre, el arte pierde sus poderes de negación o, de modo más radical, sus negaciones se convierten en repeticiones rituales, entiéndase la rebeldía convertida en procedimiento, la crítica en retórica, la transgresión en ceremonia. Modelo que sistematizaría el modo como la negación, vale decir, el poder crítico e irónico del arte moderno, deja de ser creador; hecho que Paz interpreta como el síntoma inequívoco, no del fin del arte, cuanto del fin de la idea de un arte propiamente moderno.

Las vanguardias literarias habrían heredado este espíritu, llevándolo a sus últimas

consecuencias, hasta superar el límite de la visión progresista que aquél postulaba, vale decir, hasta su agotamiento, en el que la ruptura como fórmula privilegiada del cambio se transformaría en tradición, quedando no solo la modernidad bajo esta égida, sino también el principio que la sostuvo. Solo en estas condiciones puede entenderse que la vanguardia haya sido la gran ruptura y que con ella se cierre la tradición de la ruptura. En estas condiciones, el arte posmoderno constituiría el fin de las vanguardias y de la tradición de la ruptura y, con ello, la muerte del artista como creador, genio o profeta: "mejor dicho es la última vanguardia, la última ruptura, apagándose en el instante mismo de su gestualidad iconoclasta" (Paz 1987). En otras palabras, el arte posmoderno constituiría la clausura del arte moderno, en tanto que: "El suyo es un acto de demolición que derriba los monumentos modernos, pero sin erigir nada duradero en su lugar: un cobertizo quizá, un kiosco, una tienda de campaña... el poeta posmoderno es, por eso, el último de los parricidas: desmitifica a los genios y a los profetas, pero también a sí mismo; no procura emularlos y no se convierte, él también, en padre" (Binns 1999).

Corolario de esta imposibilidad de innovar en el ámbito de la literatura y las artes, es para Jameson la pérdida del sentido crítico de la parodia y la preponderancia, en su lugar, del pastiche², figura antitética de aquélla, no obstante la más característica del arte posmoderno. El surgimiento del pastiche obedecería a la desaparición del sujeto individual, siendo la consecuencia formal de un estilo personal, en el que al artista no le quedaría más que imitar estilos muertos. Esta situación es la que describe en el terreno del arte la fase de desarrollo del capitalismo tardío o multinacional, etapa en la que las producciones culturales responden a la práctica azarosa de lo "heterogéneo", "fragmentario" y "aleatorio", experimentado por un sujeto de personalidad esquizoide, característico de la posmodernidad.

Jameson no solo entiende el arte posmoderno despojado de todo poder crítico, también lo concibe a partir de su carácter

esquizofrénico, en el sentido del desorden lingüístico descrito por Lacan, que lo conecta con la figura del pastiche, toda vez que lo define a condición de una práctica imprevisible de imágenes y lenguajes que sitúan al artista como un recipiente vacío e impotente de los lenguajes e imágenes que lo atraviesan, de allí que, la palabra entera del esquizofrénico pierda todo sentido, esto es, la potencia para expresar un efecto incorporal distinto de las acciones y pasiones del cuerpo; entiéndase, un acontecimiento ideal distinto de su propia efectuación presente.

Conforme lo anterior, pastiche y esquizofrenia designarán los rasgos que permiten identificar la condición estética del arte posmoderno, pero tratándose de categorías que definen arbitrariamente su estatuto, conviene detenerse en la explicación que les otorga el autor, en circunstancias que le permiten conceptualizarlo a la luz de su oposición y distancia crítica respecto del arte moderno. Primero, considerando la noción de esquizofrenia, la obra posmoderna consistirá en una serie de significantes aislados y yuxtapuestos en algo semejante a un collage, en el que se hará extensiva la función de diferenciación por sobre la de unificación, puesto que lo que importa en ella no es tanto la búsqueda de la unidad en pos de una creación novedosa, única y original, cuanto la diferencia más allá o a pesar de cualquier intención autorial, advierte Jameson. Ello explicaría la idea de un arte posmoderno como un surrealismo sin el inconsciente, que hace prevalecer la superficialidad en la libre asociación de un sujeto colectivo impersonal, "sin la carga y la inversión de un Inconsciente personal ni gru-pal [...]. Es un surrealismo en último término, bastante realista, dada su incorporación de la lógica de las sociedades contemporáneas". Superficialidad que bien podemos relacionar con la idea del cuerpo esquizofrénico deleuzeano, que éste recupera del psicoanálisis freudiano, a saber: una especie de cuerpo-colador, cuerpo-troceado o cuerpo-disociado. Cuerpo que, en cuanto tal, ya no es sino profundidad, "bien en la grieta profunda que atraviesa el cuerpo, bien en las partes troceadas que se encajan y giran" (Deleuze 2005).

Por otra parte, el carácter esquizofrénico del arte posmoderno, según Jameson, tiene que ver con el influjo de los mass media, fundamentalmente de la televisión y el video, en la medida en que la imposibilidad de encontrar puntos de contacto entre los elementos yuxtapuestos en el texto obedece a la sobresaturación de información, a la interacción incesante y aleatoria de los distintos signos culturales que lo emplazan como un flujo total que no para y no deja lugar ni tiempo al gesto hermenéutico. Aquí, la noción de texto bien puede ampliarse hacia la comprensión de cualquier producto cultural en general, como artístico en particular.

Respecto de este debate, Calinescu expone una comprensión metafórica del posmodernismo, al concebirlo conforme la figura del rostro, una cara de la modernidad que representa la asociación con una modernidad más grande y con su espíritu. De hecho, "si no fuera por esta gran modernidad, las similitudes parciales y las diferencias expresivas de estas caras se disolverían y perderían el significado". Eludiendo interpretar la posmodernidad como una etapa que supera la modernidad, estimula una reflexión que la confine a ser una fase similar a otras que ha adoptado de acuerdo con el curso de la historia, así la decadencia, la vanguardia o el kitsch. En concordancia con ellas, el posmodernismo resultaría una perspectiva desde la cual es posible preguntar acerca de la modernidad y sus diversas encarnaciones, toda vez que se lo concibe como una subcategoría de la vanguardia o, si se quiere, como la reencarnación contemporánea de la "vieja vanguardia". Para el autor, entre las caras de la modernidad, el posmodernismo resulta la más estrambótica, "autoescéptica pero curiosa, no creyente pero buscadora, benevolente pero irónica. Mientras que con Niall Binns, afín a la tesis de Paz, tenemos que, no siendo su fase última, lo posmoderno aparece en el arte cuando la novedad se diluye al perder trascendencia como valor, esto es, cuando desaparece la novedad en tanto que concepto fundacional en el gran relato del progreso material, tecnológico y moral de la humanidad. Así, junto a Lytorad, podríamos decir incluso que la postmodernidad, en cuanto que

condición referida al estado de la cultura y, más específicamente, del saber, no es posterior a la modernidad, cuanto un estado naciente dentro de la misma.

Y si con Jameson la posmodernidad es lo que queda una vez que el proceso de modernización ha concluido, entonces el estado de la cultura en las sociedades posindustriales⁵ se caracterizará por laproclucción de conocimientos productivos, un nuevo modo de producción, en el que la ciencia y la técnica ocuparán el lugar central que antaño tuvo la industria. Dado lo cual, la cultura se tornará un producto por derecho propio, el mercado un sustituto de sí mismo y una mercancía como cualquiera de los productos que él genera, mientras que la modernidad era la crítica de la mercancía y el esfuerzo por conseguir que ésta se trascendiera a sí misma (Jameson 1996). En consecuencia, ha de entenderse el posmodernismo, en un escenario de cambio social, como producto cultural del surgimiento de una nueva etapa en el desarrollo del capitalismo tardío (consumista o multinacional), impregnándose de un carácter histórico más que formalista al concebirse no como un estilo más entre otros, sino como la dominante cultural de la lógica del capitalismo tardío, que no es un orden social completamente nuevo, cuanto "la parte concomitante de una modificación sistémica más del propio capitalismo", en tanto que supone el intento dialéctico de pensar el presente dentro del curso de la historia. La posmodernidad, por tanto, no es la fase que continúa a la modernidad, antes bien, la precede y prepara, si aceptamos que ella constituye una ruptura cultural y de la experiencia humana, producto de las nuevas formas de producción y organización económicas que produjo la exacerbación del capitalismo en su tercera fase de desarrollo. Mas, no olvidemos que tal lectura obedece a la de un pensador neomarxista que critica el hecho de que lo posmoderno responda y, en el peor de los casos, coincida con la fórmula que define la lógica del capitalismo, esto es, la producción de mercancía y las nuevas formas de organización empresarial, que lo llevan a interpretar cómo el abandono de lo estético, su falta de preocupación o, lisa y llanamente, el

carácter anti-estético del posmodernismo es lo que ocasiona la pérdida del sentido crítico de las obras modernas, atribuyéndole a aquél un estado de ser parásito, reducido a poco más que una imitación neutra sin sentido lúdico, homólogo a la figura del pastiche: "Como una clase domesticada de (anti)modernismo, confinada a un textualismo circular inevitable y sin querer distinguir entre lo estético y lo no estético, el posmodernismo no puede evitar representar, aunque sea inconscientemente, el papel de reforzador de la lógica del capitalismo de consumo" (Cit. en Calinescu 1991)

Y si bien Jameson no logra explicar en qué medida y bajo qué recursos el posmodernismo reproduce la lógica del capitalismo tardío, consciente de las limitaciones que implica su punto de vista en la elaboración teórico filosófica del problema, sugiere su contraparte en la cuestión significativa de ver, así como el posmodernismo refuerza la lógica del capitalismo de consumo, en qué medida éste podría sustraerse o resistir a esta misma lógica. Cuestión que por cierto no resuelve, pero que abre la posibilidad de reflexionar en torno a otras perspectivas desde las cuales comprender la posmodernidad, cual encarnación o un rostro más de la misma en la perspectiva de Calinescu.

II. La posmodernidad según la propuesta de Gianni Vattimo: pensamiento débil y mass media

El pensamiento de Vattimo obliga a pensar la posmodernidad, tanto como el discurso en torno a ella, dentro de una historia, cual es la del fin de la modernidad, que no es la superación cuanto su clausura. Trátase de una historia en la que aparece el nihilismo como centro neurálgico, en la medida en que concilia las concepciones nietzscheanas y heideggerianas para la comprensión de una era de la poshistoricidad y de la muerte de la metafísica o postmetafísica, en la que cobra sentido la noción de pensamiento débil como un modo de reflexión típicamente posmoderno, opuesto al de la metafísica, en tanto que pensamiento fuerte: atemporal, dominante y universal. De tal suerte, el pensamiento débil que postula Vattimo responde a una concepción

historicista nihilista, que lo define no como un pensamiento de la debilidad, sino como del debilitamiento del ser, equivalente a un pensar fundacional o, lo que es lo mismo, de la metafísica en todos los órdenes epistemológicos y experienciales, suponiendo el reconocimiento de una línea de disolución en la historia de la ontología.

Con la noción de pensamiento débil, Vattimo articula las bases para una nueva comprensión de la posmodernidad, al tiempo que prepara la emergencia de un nuevo discurso en torno a su debate. Con ella deja de tener validez toda pretensión normativa, unversalizante, edificante y/o progresista, en tanto que sistematiza la idea del ser como devenir y ser-ahí (de acuerdo con la concepción del Dasein heideggeriano), en su caducidad y duración, que no es, sino que acaece y que, en última instancia, señala la experiencia de una nueva ontología para la cual la verdad se sitúa en un horizonte débil, de carácter retórico, toda vez que el ser se experimenta desde el extremo de su ocaso y disolución.

Para Oñate (1990), el problema de un pensamiento débil constituye el eje aporético de toda posible filosofía actual o no-metafísica, en circunstancias que se apoya en el nihilismo nietzscheano y heideggeriano para sostener un hilo de continuidad fundamental a partir del que sea posible postular la experiencia del sujeto posmoderno como una experiencia en la que el nihilismo no es una nueva etapa en la historia de la modernidad cuanto su destino. Entiéndase nihilismo más allá de la disolución de los valores "fuertes" e imposibilidad de la verdad, como una nueva estructura de pensamiento: del ser capaz de sobrepasar la metafísica, de pensar el ser como evento y, en última instancia, "como el configurarse de la realidad particularmente ligado a la situación de la época".

Descrita la situación del fin de la modernidad, cabe preguntarse por el curso que sigue a este ocaso que experimenta el pensar metafísico y sus valores, acorde con el pensamiento fuerte de la historia y la verdad. Con Vattimo, el itinerario que indica la respuesta establecerá como único camino

posible el de la poshistoricidad que, a su vez, significa el derrotero nihilista, de disolución, liquidación, debilitamiento del ser y sus categorías fuertes; "así pues, no el ser fuerte de la metafísica, sino un ser débil, despotenciado, que deviene, nace y muere, se da ahora a nuestra experiencia epocal y al pensar, como única indicación posible". En estos términos, ha de entenderse la posmodernidad conforme la máxima que reza: experimentar el nihilismo es la única posible vía de la ontología, en cuyas condiciones el destino de la metafísica -aciago para quienes aún buscan fundamentos- vendría a sintetizar la situación existencial de la posmodernidad en una suerte de metáfora invertida, donde el metarrelato de la historia del ser que progresa hacia su total plenitud es desplazado por el relato del ser que da cuenta del proceso inminente de su disolución hasta su más completa extinción. Si no, revisemos la siguiente cita del autor: "Si las raíces de la violencia metafísica están en último término en la relación autoritaria que establecen entre el fundamento y lo fundado, entre el ser verdadero y la apariencia efímera, y en las relaciones de dominio que se constituyen en torno a la relación sujeto-objeto, la cuestión concerniente a ultrapasar este pensamiento y el mundo que determina, no podrá plantearse como acceso a ningún otro fundamento desde el que iniciar una nueva construcción [...], sino como un reemprender y proseguir el proceso disolutivo y nihilista que caracteriza el devenir de la metafísica y la modernidad".

Por otra parte, para Vattimo, lo posmoderno solo tiene sentido en la medida en que refiera el hecho de que la sociedad en la que vivimos sea una sociedad de la comunicación generalizada, esto es, la sociedad de los mass media. Una tesis que estimula pensar que, por lo menos en lo que concierne a ciertos aspectos, la modernidad ha concluido. Mas, ello solo si la concebimos como la época en la que el hecho de "ser moderno" constituye un valor fundamental.

El autor recurre a la situación del arte para mostrar de qué manera la noción de genio creador es la que mejor expresa la condición moderna, parafraseando a Lyotard: el culto por lo nuevo y lo original, en directa reacción

contra la tradición y el pasado, que implican en este ámbito la imitación de modelos clásicos. No obstante, este culto de lo nuevo y original se da acompañando o, más bien, en paralelo a una perspectiva más general, que considera la historia humana como un proceso continuo de superación y emancipación. De acuerdo con ella, la condición para concebir la historia como realización progresiva de la humanidad es la posibilidad de que sea vista y entendida como un proceso unitario, en consecuencia con la idea de que solo si existe la historia se puede hablar de progreso. Entendido así, la modernidad se acabaría cuando deja de ser posible ponderar la historia como algo unitario, pues tal visión supone la existencia de un centro alrededor del cual se reunieran y organizaran los acontecimientos, en circunstancias que tales acontecimientos constituyen no más que representaciones arbitrarias, sea del pasado en su totalidad, o sea de acontecimientos particulares de la historia. Situación que ya habría demostrado la filosofía a lo largo de los siglos XIX y XX, con su crítica a la idea de una historia⁷ y, junto a ella, con la pregunta acerca de qué es aquello que verdaderamente se transmite del pasado⁸, al articular una concepción pluralista y alternativa de la historia, en tanto descreimiento de una sola historia, o bien, de una historia única, válida para todas las culturas y sociedades.

Esta nueva concepción obligó a entender la historia como síntesis de imágenes del pasado, propuestas desde diversos puntos de vista, dado lo cual "resultaría ilusorio pensar que exista una perspectiva universal y suprema capaz de unificar todas las restantes" (Vattimo 2000). En consecuencia, si el principio fundamental para sostener la idea de progreso era la búsqueda de un determinado tipo de hombre conforme la determinación de un cierto tipo de valores, él entrará en crisis, del mismo modo como le ocurrió a la idea de una historia, puesto que "si no hay un curso unitario de las vicisitudes humanas no podrá sostenerse tampoco que éstas avancen hacia un fin, que efectúen un plan racional de mejoras, educación y emancipación".

Otro elemento determinante para el fin de la modernidad, sumado al de la crisis en la concepción unitaria de la historia y la consecuente crisis de la idea de progreso, es el advenimiento de la sociedad de comunicación, un rasgo sin duda clave para el entendimiento de la posmodernidad, si se piensa que solo en este tipo de sociedad tiene sentido el debate en torno a lo posmoderno. Mas, para entender su lógica hay que tener presente que la imposibilidad de pensar la historia como un curso unitario se debe, en mayor medida, a la aparición de los medios de comunicación de masas, toda vez que ellos han determinado la disolución de los grandes relatos en el sentido de Lyotard; una idea que bien puede expresar la situación de la radio, la televisión y la prensa, en tanto factores de una explosión y multiplicación generalizada de Weltanschauungen o de visiones de mundo, que hacen que la lógica de un mercado de la información reclame una continua dilatación de su esfera, en pos de lograr que "todo" adopte la forma y la función de un objeto de comunicación: "Esta multiplicación vertiginosa de la comunicación [...] constituye el efecto más evidente de los mass media, siendo, a la vez, el hecho que determina (en interconexión con el fin del imperialismo europeo, o al menos con su transformación radical) el tránsito de nuestra sociedad a la posmodernidad" (Vattimo 1990).

En este contexto, el pensador italiano explica que el sentido de la expresión que utiliza como enunciado para el título del libro, *La sociedad transparente*, es justamente la posibilidad del sinsentido que ella sugiere. Así, valiéndose de la sentencia nietzscheana de que el mundo verdadero se transforma en fábula, señala que: "Si nos hacemos hoy una idea de la realidad, ésta, en nuestra condición de existencia tarde-moderna, no puede ser entendida como un dato objetivo que está por debajo, o más allá, de las imágenes que los media nos proporcionan. ¿Cómo y dónde podríamos acceder a una tal realidad "en sí"? Realidad, para nosotros, es más bien el resultado del entrecruzarse, del "contaminarse" de las múltiples imágenes, interpretaciones y reconstrucciones que compiten entre sí, o que, de cualquier manera,

sin coordinación central alguna, distribuyen los media".

Una explicación así secunda otra de mayor determinación para el ámbito en que nos es pertinente hablar de posmodernidad: la de que la sociedad de la comunicación generalizada se orienta a la fabulación nietzscheana del mundo, si entendemos por tal el proceso mediante el cual las "imágenes del mundo" proyectadas por los media constituyen la objetividad de aquél, más allá de toda interpretación pensada como realidad(es) fijada de antemano. Siendo esto así, resulta fácil creer que lo que se denomina "realidad del mundo" es algo que se constituye como contexto de las diversas, múltiples y potenciales fabulaciones que respecto del mundo caben sugerir o proponer.

La fuerza de esta interpretación es tal, que Vattimo llega a concebir los medios de comunicación como los medios de las masas, en el supuesto de que constituyen la esfera pública del consenso, al adoptar una función estética que imprime al sujeto un sentido de correspondencia o de pertenencia con el grupo social. Esta situación es la que describe la idea de la muerte del arte como explosión de lo estético en base a una forma de autoironización de la producción artística y negación de los lugares de valor tradicionalmente asignados a ella; lo que a la postre significa, por una parte, el fin del arte como hecho específico (en un sentido utópico), y, por otra, la estetización de la cultura en tanto que ampliación del dominio que ejercen los mass media (lo que señalaría el sentido débil del arte, tal como la verdad y el pensamiento). Mas, para estar de acuerdo con esta explicación, tendremos que validar primeramente el intento de disolución heideggeriano del ser como presencia, fundamento y/o permanencia; tanto como la tesis de Nietzsche, que sostiene que la imagen de una realidad organizada de acuerdo con un fundamento último es solo un mito tranquilizador, propio de una humanidad todavía "bárbara y primitiva", que se vale de la metafísica como un arma de lucha contra toda situación que amenace la estabilidad de sus principios.

III. De la obra de arte heideggeriana a la experiencia estética posmoderna

La instalación e influencia de los mass media en la sociedad de la comunicación descrita por Vattimo, trae aparejada un cambio en las condiciones de producción y recepción cultural, toda vez que aquéllos modifican de modo sustancial el Wesen del arte, entendido en términos heideggerianos, no como la permanencia de un valor estético o su esencia, sino como el modo de darse del arte en la época actual.

La creencia en un mundo y, por tanto, en una historia unitaria, responde a su vez a la utopía moderna y al mito del progreso en el curso de la historia; utopía que, en términos estéticos, actúa en la posmodernidad, desplegándose como heterotopía², como el reconocimiento de espacios y modelos que "hacen mundo", en la medida en que, por un lado, éstos se dan explícitamente en la realidad; y, por otro, su connotación de realidad obedece a la presencia de espacios que describen realidades múltiples. En consecuencia, la capacidad de la obra de arte para hacer mundo descansa en una concepción plural, que determina el sentido heterotópico pensado por Vattimo, tratándose de una obra que es exposición o, si quiere, fundación "del" mundo y no de "un" mundo. Fundamental resulta aquí advertir el cambio en las preposiciones, en circunstancias que esa exposición/fundación remite a los mundos posibles como constitutivos del ser mismo, esto es, como acontecimientos o acaeceres, siempre diferentes del ser.

En la introducción que precede a *El fin de la modernidad*, Vattimo aclara de qué manera la noción de posmodernidad describe la situación histórica de la era posmetafísica, aquélla en que se disuelven los fundamentos que organizaron la historia del pensamiento moderno y con ellos el ideal de progreso, en tanto que apropiación y reapropiación del ser; de allí que la comprensión del fin de la modernidad sistematice el sucesivo abandono de la modernidad en su lógica de progreso y superación crítica, que en el contexto de la posmodernidad sintetizan el descreimiento de las estructuras estables del ser, en la medida en

que se le concibe como un evento que acaece conforme la historicidad del Dasein y, por tanto, del ser para la muerte heideggerianos. De tal suerte, una concepción posmetafísica de la verdad encontrará asidero en la experiencia del arte y la retórica, acorde con la idea nietzscheana del mundo convertido en fábula, puesto que se trata de un mundo en el que todo valor se estima como valor de cambio generalizado. No obstante, estos valores se dejan percibir como "relatos", en situación del ser disuelto en la experiencia anti-utópica -aunque quizá resulte más adecuado decir heterotópica- del "discurrir" del valor de cambio. Ésta es, en sus últimas consecuencias, la situación del nihilismo acabado, que termina liquidando los valores metafísicos de la modernidad. Una muerte que es expresión de la crisis del humanismo, dentro de las circunstancias que hacen que sujeto y objeto dejen de contraponerse, bajo el supuesto de que una de las condiciones del pensamiento en la era posmoderna es la experiencia de Ge-Stell, esto es, del ser no solo despojado de todo carácter metafísico, sino también, y en lo sustantivo, des-ocultado al sujeto.

Y es justamente en este contexto donde conviene revisar la concepción de obra de arte como puesta en obra de la verdad, que erigiera Heidegger en su opúsculo *El origen de la obra de arte* (1935/36), con la cual, lejos de postular que esta concepción pueda llamarse posmoderna o que su autor represente a dicho periodo, lo que sostenemos es que la puesta en obra de la verdad prevé o anticipa algunos de los rasgos fundamentales a partir de los cuales nos es posible entender la experiencia estética posmoderna. Para ello, dando crédito a la interpretación de Vattimo, hemos de considerar primero que este darse del arte en la época tardo-industrial, se define mediante la realización del conflicto que encarnan las dos dimensiones constitutivas de la obra: la exposición del mundo y la pro-ducción de la tierra, conforme su carácter de cosa o su coseidad, en su determinación como algo ente; y en cuanto que tal, como materia, sustrato y campo, que estimula pensar que la esencia del arte consiste en ese poner en obra la verdad de lo ente: "¿O es que al decir que el arte es el

ponerse a la obra de la verdad vuelve a cobrar vida aquella opinión ya superada según la cual el arte es una imitación y copia de la realidad? [...] La coincidencia con lo ente se considera desde hace mucho tiempo como la esencia de la verdad. Pero ¿acaso opinamos que el mencionado cuadro de Van Gogh copia un par de botas campesinas y que es una obra porque ha conseguido hacerlo? [...] Nada de esto. En la obra de arte no se trata de la reproducción del ente singular que se encuentra presente en cada momento, sino más bien de la reproducción de la esencia general de las cosas" (Heidegger).

Siendo así, habrá de entenderse que la verdad obra en la obra o, mejor dicho, que lo que obra dentro de la obra es el acontecimiento de la verdad, en tanto que apertura de lo ente en su ser, o, si se quiere, des-ocultamiento de lo ente. Vale decir que la obra deja acontecer el desocultamiento de la verdad en la medida en que ella "es el desocultamiento de lo ente en su totalidad". De modo que, retomando sus dimensiones, mundo y tierra, Heidegger explica que: "El mundo es la abierta apertura de las amplias vías de las decisiones simples y esenciales en el destino de un pueblo histórico. La tierra es la aparición, no obligada, de lo que siempre se cierra a sí mismo y por lo tanto acoge dentro de sí. Mundo y tierra son esencialmente diferentes entre sí y, sin embargo, nunca están separados. El mundo se funda sobre la tierra y la tierra se alza por medio del mundo".

En estas condiciones, la obra ejerce sobre el espectador un efecto de Stoss o choque (Vattimo 1990), determinante en la concepción del nuevo Wesen del arte. Lo que genera para Heidegger este efecto de impacto es el hecho de que la obra de arte señale la posibilidad de ser, pues, como el Dasein mismo, ésta no es permanencia cuanto evento y apertura del ser-ahí. Dicho en otras palabras, la obra es puesta en obra de la verdad por significar algo más que arte, más que forma acabada, bella o perfecta, producto de un acto creativo, en la medida en que esa puesta en obra es su función de apertura de la verdad en tanto que acontecer del ser, "cuya esencia de evento reside en ser atropellado y

"expropiado" en el juego de espejos del mundo".

Y en tanto que cosa, referida a otra, ya como efecto, causa o instrumento, es decir, siendo parte del mundo como tal y en su conjunto, no remite a nada, puesto que es insignificante. Mas, cómo entender esta afirmación: aceptando el hecho, primero, de que el mundo sea; y, segundo que, como tal, él solo es expresión de gratuidad. Solo si se acepta tal cosa podremos comprender que el encuentro con ese mundo sea para el Dasein una experiencia de extrañamiento; experiencia que señala que la obra de arte no se deja reducir a un esquema preestablecido de significados, puesto que ella no puede deducirse de aquéllos como si fueran su consecuencia lógica. No obstante, la conjunción de estas dos condiciones explica la tesis heideggeriana de la obra de arte como fundadora de mundo(s): como apertura histórico-eventual del ser, apertura que entraña la posibilidad del Stoss como el poner en suspenso la obviedad del mundo o, si se quiere, el de suscitar "un preocupado maravillarse por el hecho, de por sí insignificante (en sentido riguroso: que no remite a nada, o remite a la nada), de que hay mundo".

Y si esta apertura define la situación histórico-eventual de la obra de arte, determinará también la apertura ontológico epocal del ser, toda vez que ella señala las cualidades de extrañamiento y desarraigo de la experiencia estética. Para Vattimo, esta experiencia exige una labor de readaptación, pero que no se propone alcanzar un estadio final de recomposición acabada; la experiencia estética, al contrario, se orienta a mantener vivo el desarraigo, sentencia el filósofo. Siendo así, entiende que no tendría sentido suponer que para Heidegger la experiencia del desarraigo estético hubiera de concluir en una recuperación de la familiaridad y la obviedad, como si el destino de la obra fuese transformarse, al final, en un simple objeto de uso. A este respecto, hay que entender que la situación de desarraigo es constitutiva y no provisional de la obra de arte.

Esta comprensión/aceptación es particularmente decidora de la experiencia estética posmoderna, ya que se trata de una postura que se distancia de las reflexiones tradicionales sobre el arte y lo bello, en que la experiencia estética parecía depender de la Geborgenheit, esto es, el describir siempre una situación de superación, en términos de integración y reintegración, en la que se encarnaría la posibilidad de que la obra sea estabilidad y perennidad, profundidad y autenticidad de una experiencia productiva, fruto de la subjetividad de las facultades anímicas. Así, contra la nostalgia de la eternidad de la obra y la autenticidad de la experiencia, hay que reconocer que el Stoss es todo lo que queda de la creatividad del arte en la época de la comunicación generalizada, esto es, el desarraigo y la oscilación de la experiencia estética.

La noción de oscilación ha de entenderse con Vattimo como desfondamiento, en oposición a la fundación de mundo que establece la obra de arte en la concepción de Heidegger. Si ella representa la apertura y la fundación de mundos posibles, su alcance estriba en la experiencia de desfondamiento de la obra, si pensamos que la dimensión de exposición de un mundo entronca con la de fundación, en tanto que la de pro-ducción de la tierra con la de desfondamiento. El hecho es que la oscilación describe el modo de realizarse la obra de arte como conflicto entre mundo y tierra y, en tal sentido, como Stoss o, si se quiere, el Wesen del arte en los dos sentidos que esta noción implica, a saber: el modo de darse la experiencia estética en la posmodernidad o modernidad tardía, y lo que se muestra esencial para el arte tout court, su acontecer como nexo de fundación y desfondamiento, en forma de oscilación y desarraigo; en última instancia, como práctica de mortalidad conforme la situación del ser para la muerte heideggeriano.

Veamos ahora de qué manera Vattimo sintetiza la concepción de obra de arte como puesta en obra de la verdad: "El mundo expuesto por la obra es el sistema de significados que ésta inaugura, la tierra es producida por la obra en cuanto emerge y se

muestra como el fondo oscuro, jamás enteramente agotable en enunciados explícitos, en el que arraiga el mundo de la obra. Si el desarraigo es el elemento esencial y no provisional de la experiencia estética, de tal desarraigo es mucho más responsable la tierra que el mundo; sólo porque el mundo de significados desplegados por la obra aparece oscuramente enraizado (y, por tanto, no lógicamente "fundado") en la tierra, la obra produce un efecto de desarraigo: la tierra no es el mundo, no es un sistema de conexiones significativas, sino lo otro, la nada, la universal gratuidad e insignificancia. La obra es fundación sólo en cuanto produce un continuo efecto de extrañamiento, jamás recomponible en una *Geborgenheit* final".

Según lo anterior, el significando desarraigante de la obra de arte se corresponderá con el carácter oscilante de la experiencia estética posmoderna. Del mismo modo, ella buscará su lugar en el mundo superando su propia entidad, al pertenecer al ámbito que se abre a través de sí, porque el ser obra de la obra solo existe en esa apertura que ella misma deja al descubierto; apertura que actualiza, en su acontecer, la experiencia de fundación de un mundo, que no es sino la pugna entre mundo y tierra como valores donde la verdad se sabe intrascendente o carente de fundamentos que apelen a trascendencia alguna, en el entendimiento de que el mundo al que remiten es un mundo ordinario.

Así, el poner en obra la verdad opera la experiencia estética posmoderna, toda vez que nos es dable asimilar esta efectuación con la interpretación de Vattimo acerca de la sociedad de los mass media, pues la apertura de lo ente, el acontecer de la verdad que permite el encuentro del mundo con la tierra, se resuelve en el impacto o *Stoss* que provoca su desfondamiento, como revelación de un mundo vacío, que fuera de la historia no ofrece nada sólido, ni verdad ni fundamentos. Ello, debido a que en la época de los mass media muere el arte vía imposición de la técnica y reproductividad de la máquina, eliminado todo discurso sobre el origen y el genio, tanto como la producción individual de

las obras de arte; siendo ahora aquéllos los que, en lugar del artista o del sujeto creador, asumen la función de lo estético.

En suma, de acuerdo con la noción heideggeriana de la obra de arte como puesta en obra de la verdad (verdad como evento y *acaecer*), es posible describir la condición posmoderna en el terreno del arte y la cultura en general, si se piensa en la disolución de la historia a través de una concepción no-metafísica o posmetafísica de la verdad; concepción que encuentra fundamento en la experiencia del arte y la retórica, que sitúan esta verdad conforme la situación del *Dasein*, la *Verwindung* y el *Wesen* del arte de acuerdo con una experiencia fabulizada de la realidad, que solo es posible ver en una sociedad en que el ocaso de la metafísica conlleva la muerte de la historia y, con ella, la de la concepción unitaria que confiaba en el progreso y el avance de la humanidad hacia un final utópico, ya de emancipación, libertad o felicidad. Siendo esto así, en la concepción del arte posmetafísico existe una ambigüedad en torno a su estatuto, en tanto que se define como una experiencia histórica de fundación de mundos posibles, pero cuya vida depende de los distintos modos en que la obra puede morir, es decir, en la medida en que su acontecer es condición del ser para la muerte y, por ende, del desarraigo que promueve la apertura histórico-eventual del ser y del ente hacia una experiencia de extrañamiento y oscilación; valores con los que interpreta Heidegger la obra de arte, pero que apuntan a definir la situación tanto existencial como histórico-cultural del sujeto posmoderno en la era del capitalismo tardío.

Así las cosas, diremos que la obra de arte como expresión de una cualidad estética fundadora de historia anticipa modos de existencia histórica a condición de depender, referirse o remitirse a la mortalidad y al desarraigo de y en un mundo carente de fundamentos, pero que gracias a la reapropiación del mundo (como re-escritura), llevada a cabo por la *Verwindung*, vuelve a ser significado, ahora sobre la base de una sociedad técnica y tecnologizada, en que los media dominan los ámbitos de producción

cultural una vez que ponen coto a la idea de una historia unitaria y a los valores metafísicos del ser.

IV. A modo de conclusión

La teorización filosófica en torno a la posmodernidad adquiere validez solo si aceptamos que el fin de la modernidad sintetiza el esfuerzo por sustraerse a la lógica de superación, progreso e innovación, que acarrea el ocaso del ser metafísico tras el abandono de la creencia utópica, que consideraba el curso de la historia como conducente a un destino final en etapas sucesivas de progreso material y espiritual. La estructura de pensamiento que está detrás de esta nueva situación histórico-cultural hurga tanto en la condición como en la situación misma del ser que vive no una época posterior a la modernidad, cuanto una en la que se ha disuelto la idea de historia como relato de una interpretación unitaria del pasado y la humanidad. Esta concepción, a su vez, cobra sentido dentro de la filosofía de Nietzsche y Heidegger, autores que anuncian la situación posmoderna desde reflexiones que señalan la cualidad narrativa o fabuladora del mundo del valor de cambio, la condición retórica de la verdad y los relatos de la historia, el nihilismo como destino, la historicidad del Dasein en tanto que ser para la muerte, el humanismo en crisis tras la concepción quimérica y superflua de todo fundamento y la experiencia estética como nuevo Wesen o darse del arte conforme el carácter de acontecer (Ereignis) de las obras de arte. De acuerdo con estas cualidades, la condición de existencia del sujeto posmoderno estará dada por su debilitamiento -que no su debilidad-, en la medida en que tal condición establece la posibilidad de una existencia propiamente posmoderna conforme el abandono de las estructuras estables del ser, que, pensado metafísicamente, imponía al pensamiento y a la existencia la tarea de fundarse o de establecerse en el dominio de lo que no evoluciona, permaneciendo fijo de una vez y para siempre.

No obstante, de acuerdo con el problema planteado en este artículo, lo relevante para la comprensión de la posmodernidad es la forma como se entiende la obra de arte y la

experiencia estética posmoderna a partir de las reflexiones de Heidegger, interpretadas por Vattimo, en torno a la era posmetafísica, en que juega un rol determinante la repercusión de los medios masivos de comunicación; los que, al multiplicar los centros históricos o los lugares desde donde se accede a la información, generan redes o núcleos de identidad que aniquilan la pretensión unitaria y universal de una escritura histórica válida para toda la humanidad. Los mass media, también así la verdad histórica, pasan a constituir una experiencia retórica, acorde con un pensamiento débil, donde la verdad importa en la medida en que recrea el discurso, las formas y mecanismos lingüísticos de expresión por medio de los cuales éste se genera. Siendo así, cae en descrédito la concepción metafísica de la verdad, pues, dependiendo ahora de las reglas de la retórica, fuera de ella ya no hay nada que pueda dominar en la escritura y conocimiento de la historia.

Por otra parte, a raíz de la disolución de la noción de fundamento de la verdad como conclusión nihilista para abandonar la modernidad, la concepción heideggeriana de la obra de arte tiene mucho que decir respecto a la experiencia estética pos-moderna. Por una parte, si durante la modernidad el arte estaba determinado por la búsqueda de lo nuevo y de lo original, según la confianza en la creación individual, con la "puesta en obra de la verdad" el arte sufre una modificación radical, en cuanto a su consideración más amplia, puesto que ahora abandona esa búsqueda al hacerse innecesaria la categoría de lo nuevo, en circunstancias que ella es apertura de un mundo, en el sentido de la posibilidad tanto de acceder cuanto de interpretar lo ente.

© Revista de Filosofía Volumen 65, (2009)



La emboscadura de lo bello. Breve historia de una prohibición vulnerada

Herminio Andújar

La categoría de lo bello parece haber fenecido, víctima del totalitarismo feísta de la modernidad. Lo bello: la presencia misteriosa y maravillosa del hombre y del ser frente a la glorificación de la determinación histórica que subyace en el discurso de las vanguardias, o frente al nihilismo que sustentan los discursos posmodernos. Pero, aun desterrado de la ciudad, lo bello ha subsistido en paralelo a la corriente principal, emboscado en el trabajo de algunos artistas que han actuado y actúan libres de los automatismos y dogmas predominantes.

La cuestión del llamado «arte contemporáneo» como un ámbito de suyo ajeno a la categoría de lo bello parece ser uno de los dogmas de fe con los que, en la actualidad, y tras la «reforma» posmoderna, continuamos cargando como lastre de los infaustos tiempos modernos. Si por un momento a alguien le pareció que en la filosofía del arte y en la propia práctica artística, tras los rigores de la modernidad y la decadencia de los grandes relatos liberadores, que condujeron al soviétismo y al nazismo, vendrían tiempos de autocritica y plena tolerancia, ese alguien no captó lo que realmente había de suceder: la interpretación del viejo adagio de las construcciones totalitarias, cuyos herederos, ante el fracaso de sus postulados —como advirtiese a lo largo de sus escritos K. R. Popper— se han hallado prestos para responder con una nueva teoría autoinmunitizadora que les permitiera creer que la raíz de los males provocados por sus horrendos experimentos sociales no procedía de la falta de validez de sus postulados sino, como aún gustan de decir, de un cambio en las condiciones objetivas. Pero ésa es la gran virtud del pensamiento desiderativo, no aceptar jamás su refutación y pretender

deconstruirnos a los demás con el objeto de amurallar la obscena evidencia de su derrota.

Prosiguiendo en la estela de Popper, conviene citar a su buen amigo E.H. Gombrich, cuando en la introducción a su *Historia del arte*, sentencia: «No existe, realmente, el arte. Tan sólo hay artistas». Tal declaración —siempre recordada de manera superficial por muchos comentaristas culturales— es lo más contrario que quepa imaginar a una impostura. Es una declaración contra los tintes teológicos y filosóficos de los que la actividad desarrollada en el seno de las artes vino invistiéndose desde que éstas —metamorfoseadas por Hegel— se convirtieran en «el arte», y sus artífices —autorizados aun antes por Kant— vistieran la sacra tonsura de «el Genio». Desde aquel ocaso de la Ilustración, en el que el búho de Minerva voló dando vueltas sobre el lugar que ocupase la guillotina en la Plaza de la Concordia, el círculo quedó cerrado y la disputa que iniciase Platón, con la denigración y expulsión de los artistas imitativos, se saldaba con la instauración del moderno Artista como sabio-filósofo, dictaminador del gusto y pontificador insaciable contra la figura más denostada desde entonces, el burgués utilitarista, representante de todo lo que de insensible y reaccionario pudiese habitar el mundo e incapaz, por ende, de captar la autenticidad del Genio. Así pues, el arte y el artista —concluso el antiguo régimen, sustituidos sus antiguos señores, mediante los sucesivos genocidios revolucionarios, por el Empresario, el Político y el Aparatchik— iniciaban una fase en la que, sintiéndose imposibilitados para continuar sirviendo a la reflexión meditativa —tal como la describió Heidegger— propia de tiempos dominados por la búsqueda de la espiritualidad, habían de entregarse a la vorágine de la reflexión calculadora, cuyo fundamento no es otro que la consecución de sus objetivos en el plazo más breve y a un coste reducido, lo que sólo es posible cuando se acepta que el objeto tanto de la ética como de la estética, es decir, el hombre, ha dejado definitivamente de ser un fin para convertirse en un simple medio, sobre el que han de cumplirse los dictados de la técnica y la ingeniería social.

El nuevo artista

Con el fin de que el nuevo Artista, nacido del Romanticismo, sirviente del hegeliano arte, del Genio kantiano, pudiera llevar a cabo su misión en este contexto, fue imprescindible que, como un siempre inacabado adolescente, ciego a los modos de su propia acción, cayese y fuera apresado por la misma dinámica de aquel Empresario, aquel Político y aquel Aparatchik a quienes proclamase combatir, es decir, por la dinámica de la Voluntad de Poder: el Artista, cual el rey-filósofo de Platón, había de imponer su criterio, proclamando su ventaja epistemológica y moral, abominando de la tradición mimética y atribuyendo cualquier posibilidad de belleza al mundo de las ideas, cuya virtud sólo había de hallar una adecuada plasmación en el campo de la política. En tal contexto, la eliminación de lo bello en el «arte», su negación como un ámbito esencial del espíritu humano, era sólo cuestión de tiempo, como lo fue la eliminación del campesino y el aristócrata en la Rusia soviética de Lenin, la masacre del clero bajo el gobierno del Frente Popular en España, el holocausto durante el nazismo, la actual y democrática eliminación de la población serbia en la Krajina, Bosnia o Kosovo, con la inestimable colaboración de la OTAN o, aún más recientemente, la guerra contra Irak en base a unos motivos que se han demostrado falsos y que no devolverán la vida a las víctimas. Pues de la misma manera, desde idéntico concepto de eficiencia —siguiendo un criterio de necesidad muy querido tanto por hegelianos de izquierda como de derecha: es decir, de un lado, por marxistas, postmarxistas y reconstructivos, y del otro por los adláteres de Huntington y Fukuyama—, lo bello había de ser eliminado del territorio del «arte», pues su mera presencia se resistía a la marcha de la historia, de una historia que había elevado el rango de los antiguos artistas al de modernos intelectuales orgánicos. Pero, además, la marcha de la historia señalaba hacia la igualdad por abajo, la negación de lo excepcional o su instrumentalización, y la compulsión de lo inmediato y fácil de obtener. Por el contrario, lo bello, para ser, demanda de la emoción y de la melancolía cuando, tras experimentarlo, se le añora; lo bello pertenece

a la categoría de lo que no pretende la vaguedad efímera de la innovación constante. Lo bello se halla en el bosque, en el templo y en la morada, mas no en el laboratorio donde se gesta aquello que ha de ser producido en serie y —saciado el individuo sujeto a la ley de rendimientos decrecientes— sustituido de manera automática por la subsiguiente novedad.

Lo feo vuelve a ser feo gracias al Estado

Tal fue lo que aceptó el Artista: el servicio a Leviatán, quedando convertida la categoría de lo bello, la belleza misma, en un lugar de emboscadura, exilio y refugio frente al academicismo feísta de vanguardia, pues como escribiera Aquilino Duque: «Ahora que lo feo vuelve a ser feo gracias al Estado; que el Poder, más coherente que nunca, hace suya la fealdad para mejor inspirarnos su miedo, para mejor imponernos su moral; ahora, digo, es más necesario que nunca refugiarse en la belleza, en esa belleza que, pese a las tergiversaciones de Nietzsche, es metahistórica, no depende del azar ni de lo absurdo, y nunca tuvo nada que ver con esta moral pecuaria del anarco-hedonismo de masas». No exageraba el poeta sevillano al escribir estas frases, ya que todo el intento de subvertir las categorías morales y estéticas que acompañó al Artista a lo largo del siglo XX, pronto, con la eficaz inmediatez característica de los Estados contemporáneos, fue absorbido, metabolizado y puesto fuera de juego mediante su conversión en mero bien o servicio, presto a su intercambio en el Mercado, la institución menos sujeta a prejuicios que existe, donde se satisfacen utilidades que tanto pueden encontrar agrado en el *Urinario de R. Mutt* —una genialidad kantiana de Duchamp— como en la *Mierda de artista enlatada* por Piero Manzoni.

Ajeno a todo esto se mantuvo el Emboscado, el Hombre de las Musas, personaje identificado por el capitán Ernst Jünger, personaje que, a lo largo de la centuria pasada, corrió en paralelo, ajeno a la destructiva vorágine de la corriente principal. Y es con esta figura jüngeriana con quien mejor podemos identificar a los artistas cuyo

trabajo no ha implicado la eliminación y el odio a la belleza, personas dedicadas a una reflexión de carácter meditativo sobre el sentido de la obra de arte, más allá de la concreta historicidad, cuya labor nos lega — desde el riesgo de quien se atreve a tener una mirada propia que lanzar sobre la faz de la tierra— unos resultados que pueden reconciliarnos con un sentido de una belleza esencial, en su multiplicidad, a la condición humana. Pero no lo olvidemos, tal y como les describe Jünger, se trata de gentes al margen: «El hombre de las musas ha ocupado siempre un lugar que ha debido crearse él mismo en lucha reñida. Por decirlo así, es tolerado. Usted conoce sin duda el poema de Schiller donde Zeus ha distribuido ya todos los bienes de la Tierra y sólo puede decirle al poeta que su lugar está cerca de él, que le quedará abierto tan frecuentemente como lo desee. Así es como debe pensarse todavía hoy. De hecho, le ocurren pocas cosas nuevas al hombre de las Musas».

Los emboscados de la belleza

En consecuencia, quienes han continuado buscando la belleza en su obra han engrosado la lista de los considerados disidentes o traidores por los sustentadores de la ortodoxia feísta y por ello difamados o ninguneados. Han sufrido, por ejemplo, la acusación de realizar un arte complaciente para la burguesía por los mismos que se enriquecían vendiendo su artística fealdad a precios millonarios o por quienes legitimaban teóricamente esa misma fealdad destinada a generar pingües beneficios. Dos de los sambenitos con los que se ha tildado a quienes se atreven a adentrarse en la categoría de lo bello son: la falacia de lo masivo y la falacia de lo académico o pequeño burgués. Como bien ha desvelado el profesor Noel Carroll, aquellas expresiones estéticas que han sido tenidas en menos por los teóricos de la modernidad —Adorno, Greenberg, MacDonald o Collingwood— demuestran, cuando son examinadas sin los prejuicios de éstos, una absoluta resistencia hacia los argumentos con los que se ha tratado de menospreciarlas, pues los mismos argumentos no han sido sino prejuicios provenientes del más rancio historicismo

materialista. No obstante, el propio examen que pudiéramos realizar de algunos artistas contemporáneos eliminaría cualquier duda a este respecto, subrayando el carácter falaz de la identificación de lo bello con lo masivo, lo académico o lo pequeño burgués.

Pero ¿cuál ha sido la genealogía de aquellos que se han negado a servir a los intereses de la fealdad del Estado en cualquiera de sus formas? Afortunadamente, el listado de artistas que han aspirado a que la belleza caracterice sus obras no es breve y si, además, lo extendiéramos a lo largo de la centuria pasada comprobaríamos que no existe una correlación necesaria entre ruptura y mérito artístico. La única correlación necesaria sería la lógica entre lo que se desea mostrar y los medios tanto formales como materiales que para ello se utilizan. En España, defensor práctico y teórico del espacio artístico de lo bello lo fue Eugenio d'Ors, desde la literatura pero con la mirada puesta en las artes; posteriormente, lo ha sido Ramón Gaya, cuya trayectoria literaria y pictórica solo puede ser cuestionada por los talibanes de la modernidad, que en España nunca han faltado, pues —hay que recordarlo, pese a que cause irritación entre los progresistas profesionales— el arte hegelianokantiano protegido por Estado y Mercado aquí ha sido, con absoluta coherencia, siempre el mismo: ¿nadie recuerda quién promocionó con caudales públicos a los Saura, Tàpies o Viola, entre otros muchos epígonos provinciales de la modernidad neoyorquina? El régimen del general Franco, que, como todo Leviatán contemporáneo, necesitaba afirmar su esencial artisticidad. Frente a ello, cabe recordar que nuestro siglo XX también estuvo recorrido por Sorolla, Zuloaga, Rusiñol, Casas, Vázquez Díaz y Benlliure, entre los más notables. Y que en nuestro presente permanece como clásico vivo Antonio López, abriendo una brecha por la que penetran nombres como los de Carlos Franco, Eduardo Naranjo, Miguel Ángel Jiménez Montero, Alfonso Galván, Lazkano, Modesto Trigo, Luis Mayo, Manuel Franquelo, Julián Jaén, María José Peyrolón, Carlos Díez Bustos o Alberto Pina, entre otros. Artistas todos ellos con enfoques y preocupaciones bien contrastadas, pero cuya excelencia sirve

para subrayar la constatación de la multiplicidad sthendaliana de la belleza: desde concepciones estéticas distintas, se confirma la pertinencia de una concepción del arte libre de las trabas impuestas por la tradición feísta sostenida tanto por el Estado como por el Mercado.

¿Qué sucede si observamos el contexto internacional? Pues que casos como los de Modigliani, Chagall, Balthus o Moore constituyen la prueba de la absoluta falta de correlación entre grandeza artística y necesidad de ruptura, correlación confirmada por el trabajo de autores más cercanos en el tiempo que, como Kathy Wyatt, Mc Sweeney, Peter Van Poppel, Dich Pieters, Baren Blankert, Chris Lebeau, Carel Willink o Francoise Menard, no han renunciado a lo bello, aunque en sus obras esa categoría pueda convivir con otras. La obra de estos autores, como la del resto de los citados, preserva la categoría de lo bello frente al embate del feísmo. Autores, los mencionados, a los que no cabe tildar de fáciles ni anatemizar con los manidos argumentos platónicos en contra de la mimesis, pasados por la trituradora del resentimiento filosófico frankfurtiano. Por supuesto, no soy tan ingenuo como para identificar la categoría de lo bello con la obra de artistas situados únicamente en tendencias más o menos figurativas: artistas como Gutiérrez Solana, Lucien Freud o Bacon no son ejemplos de buscadores de la belleza, sino que, más bien, pertenecen a la tradición burkeana de lo sublime identificado con lo terrible. Por el contrario, sí ubicaría en este interés a abstractos como Kandinsky y Rotko o, entre los españoles, a Mompou, Lucio Muñoz o Eusebio Sempere. Es decir, un grado mayor o menor de mimesis no es sinónimo de búsqueda de la belleza; no obstante, sí importa destacar la labor de las corrientes realistas por cuanto han sido desacreditadas y perseguidas con saña inquisitorial, en la mayor parte de las ocasiones sin oportunidad de réplica.

La deriva feísta. ¿Por qué?

Pero ¿qué causó la deriva feísta? ¿El ansia de conocer las condiciones de posibilidad del arte? ¿El bienintencionado deseo de unir arte y Vida? ¿Estaba implícita en la toma de

conciencia política y la asunción de que el artista debía contribuir a la eliminación de la sociedad burguesa, cuyo correlato estético se identificaba con las formas tradicionales? Hemos de retrotraernos a los inicios del siglo XX para intentar comprender lo sucedido. Quizás, el punto de ruptura fue la Gran Guerra, fenómeno que —con la excepción de los futuristas— resultó incomprendible para muchos artistas, quienes, previamente al conflicto, aún realizaban una búsqueda espiritual mediante su obra, como algunos expresionistas que habiendo reaccionado frente al positivismo decimonónico, asumiendo posturas de carácter místico, tras regresar de las trincheras dieron un giro eminentemente político a su obra, buscando no el logro estético sino la transformación social. En los años anteriores, las tentativas de ruptura no rechazaban la belleza, sino que trataban de mostrar aspectos no clasicistas de la misma. El decreto de rechazo de la belleza lo firmaron, primero, el futurista italiano Marinetti, en 1909, Marcel Duchamp en 1917, y en 1918 un poeta rumano, Tristan Tzara, que, como otros señoritos revolucionarios, llegó a Zúrich con el fin de evitar el sonido de las balas refugiado en el interior del Cabaret Voltaire. El pensamiento de Marinetti, sin duda, ha influido como pocos en la historia del arte del siglo XX, pese a que su filiación política —fue fascista— ha obstaculizado que se reconozca su peso en un campo habitualmente controlado por teóricos de extrema izquierda. Sin embargo, en 1909 este individuo escribió: «Ya no hay belleza, si no es en la lucha. Ninguna obra que no tenga un carácter agresivo puede ser una obra maestra». Por su parte, Tristan Tzara, en su manifiesto de 1918, deja algo muy claro: «La obra de arte no debe ser la belleza en sí misma, pues está muerta.» Y un tercer caso lo constituye Marcel Duchamp, inventor de los *ready-made*, que sostuvo que cualquier objeto, por abyecto que pueda ser, ubicado en el lugar de la obra de arte, toma el papel de ésta, y quien a lo largo de su existencia se quejó de los que, contemplando sus trabajos, pretendían hallar en ellos rasgos de carácter estético. No obstante lo cual, su obra más célebre, el *Urinario de T. Mutt*, datado en 1917, encajaría

perfectamente con la obtusa concepción de la belleza puesta en juego por Kant en su tercera crítica, cuando escribe: «Belleza es la forma de la finalidad de un objeto en cuanto es percibida en él sin la representación de un fin», lo que expresado en términos menos prusianos viene a querer decir que si alguien observa el urinario ignorando su función o evitando conocerla, y el urinario contiene en sí la forma más adecuada a un urinario cuyo fin práctico es desconocido para quien lo observa, el observador podrá percibir la belleza del artefacto merced a no relacionarlo con su relajante utilidad.

A favor de los tres cabe decir que, al menos, observados desde un enfoque institucionalista, sus aportaciones cobran un claro sentido artístico en el marco de la deriva vanguardista del primer cuarto de siglo, como el uso de gases tóxicos tuvo sentido militar en la guerra de trincheras, pese a que hoy puedan interesarnos o no los mencionados artistas o parecernos lícito o inadmisibles el uso de los mencionados gases en tiempo de guerra. Es decir, podemos observar con distancia el pasado, pero ello no nos exime de tomar una postura ética y estética. La cuestión es: ¿por qué ha perdurado, profundizándose, la tendencia a la fealdad y lo repugnante? Si, desde el punto de vista de la ética, hemos decidido que no es lícito utilizar gases tóxicos para eliminar al enemigo, ni practicar la eugenesia o el genocidio, ni siquiera —aunque esto más recientemente, y con muchas reticencias por parte de sus defensores— eliminar a aquellos que se oponen al paso de la historia, entonces ¿por qué continuamos aceptando que los objetos artísticos constituyan una agresión a la belleza en nombre de las mejores intenciones, como justificación de las más atroces utopías? Si la respuesta es que la estética ya no tiene nada que decir respecto de las artes o del arte y, en consecuencia hemos de asumir la imposibilidad de proclamar criterios de valor, perfección u originalidad, entonces eso que, hoy por hoy, ya no recibe el nombre de «vanguardias», «vanguardia» o «arte moderno», sino apelativos como «arte actual» o «arte contemporáneo» no puede ser juzgado sino desde la más estricta teoría económica, ya que

sólo desde la lógica del mercado puede comprenderse la producción y el consumo de bienes y servicios que, pese al rechazo que nos generan a muchos, sin embargo satisfacen el ansia de fea artísticidad demandada por el Estado y por una pequeña elite de millonarios, ya que el mercado es sólo un mecanismo de intercambio en cuyo marco no caben los juicios éticos o estéticos, sino sólo la constatación de si lo ofertado satisface al comprador, con absoluta independencia de cuáles sean los motivos que condicionan las preferencias de éste. Dadas estas circunstancias, la deriva feísta y su supervivencia hasta el presente se han de entender como parte de un proceso que ha transformado al «arte» en una actividad del sector servicios, donde, siguiendo con lo descrito por la economía ortodoxa, se trata de obtener el máximo beneficio al menor coste. Y lo bello, por su naturaleza costosa, vinculada a lo individual, se excluye de este modelo colectivista.

En consecuencia, lo bello considerado como categoría ausente —convertido lo sublime burkeano en fundamento del «arte», aunque sea una sublimidad fragmentada que implosiona reponiendo con diversos cachivaches las estanterías del mercado del «arte»—, lo bello entendido como lugar de emboscadura para quienes aún prefieren la representación a la voluntad, queda en manos de aquellos que —más que artistas kantianos-hegelianos con pretensiones de dominar la realidad— permanecen como artesanos, dominándose a sí mismos, embarcados en la tarea de captar el fuego de un dios que agoniza a cada instante, merced a una labor que sólo les permite guardar silencio, pues su obra no necesita de justificaciones políticas o sociales, sino sólo de talento y trabajo.

© *El Manifiesto*, contra la muerte del espíritu y la tierra núm. 2, primer trimestre 2005, *La destrucción del arte*. www.elmanifiesto.es



Muerte u ocaso del arte. Un acercamiento desde Gianni Vattimo

Esteban Antonio Bedoya Vergara

Introducción

Con este texto pretendo explicitar el intento de comprensión de la muerte u ocaso del arte hecho por Gianni Vattimo, quien básicamente adopta una perspectiva ontológica, en el sentido heideggeriano, de los fenómenos que la constituyen y la acompañan. Para tal tarea he dividido mi escrito en tres partes, teniendo como base, en primer término, el ensayo de Vattimo titulado Muerte o crepúsculo del arte, y en segundo término, algunos textos complementarios.

En la primera parte planteo que la muerte del arte, más allá de ser el carácter pretérito del arte como lo sostenía Hegel, se divide en varios fenómenos que nos conciernen de manera íntima: son las vanguardias las que inauguran, como fenómenos de explosión estética, toda una puesta en cuestión de las preceptivas tradicionales, es decir, según estas ya no hay lugar para el genio, la mimesis, ni tampoco para la representación (puede existir un arte visual no necesariamente representativo).

En la segunda parte doy razones de la dificultad en la cual se ve sumergida la estética filosófica para afrontar la experiencia estética actual, la cual se nutre de las rupturas establecidas por las vanguardias y las neovanguardias.

En una tercera y conclusiva parte pretendo mostrar que no estamos condenados a prescindir de los conceptos propios de la estética filosófica para examinar el conjunto de fenómenos que se compendian en la expresión muerte u ocaso del arte. Asimismo, tampoco tenemos que depender necesariamente de discursos más “satisfactorios”, como la psicología o la sociología, ya que, desde la obra de Heidegger, en tanto filosofía de la apertura,

es posible describir y comprender de manera fructífera la compleja situación del ocaso del arte en sus diversos sentidos, lo cual trae consigo la posibilidad de una reformulación de los conceptos de la estética en términos de una ontología de la decadencia.

1. Los sentidos diversos del presagio de Hegel

Gianni Vattimo ve en los fenómenos de las vanguardias históricas y de las neovanguardias una explosión estética: las primeras autoironizan en medio de la protesta sociopolítica, mientras que las otras lo hacen respecto a los lugares de exhibición, como el museo o la sala de conciertos. Se pone de manifiesto el carácter problemático incluso para sus mismas obras. Esto es común en ambos movimientos: la negación de toda autoridad inmodificable, de todo dogmatismo. El quehacer de los vanguardistas históricos consistía en crear con intenciones de modificar el ámbito sociopolítico:

Las poéticas de vanguardia rechazan la delimitación que la filosofía (sobre todo de inspiración neokantiana y neoidealista) les impone; no se dejan considerar exclusivamente como lugar de experiencia teórica y apráctica sino que se proponen como modelos de conocimiento privilegiado de lo real y como momentos de destrucción de la estructura jerarquizada de las sociedades y del individuo como instrumentos de verdadera agitación social y política.

Por su parte, los neovanguardistas con expresiones estéticas como el land art, el body art, los performances, entre otras, se presentan más reservados en lo tocante al propósito revolucionario. Con estas expresiones lo importante no es tanto configurar una toma de conciencia política como el borrar la línea fronteriza entre arte y sociedad. Se busca la experiencia del arte como hecho estético integral, inmerso en la existencia cotidiana. La inserción de las obras de arte en la cotidianidad, el hecho de no tener que ir a un museo para tener una “experiencia estética”, lleva a Vattimo a captar una suerte de estetización de la existencia como un sentido más de la muerte del arte, tal cual lo

profetizaba Hegel en el sentido de la autoconciencia:

La muerte del arte no sólo es la muerte que podemos esperar de la reintegración revolucionaria de la existencia, sino que es la que de hecho ya vivimos en la sociedad de la cultura de masas, en la que se puede hablar de estetización general de la vida en la medida en que los medios de difusión que distribuyen información, cultura, entretenimiento, aunque siempre con los criterios generales de “belleza” (atractivo formal de los productos), han adquirido en la vida de cada cual un peso infinitamente mayor que en cualquier otra época del pasado.

Dichos medios logran algo que ya había señalado Kant, a saber: producen consenso a partir de la creación y posterior fomento de lenguajes comunes. La función del consenso es estética y, por ende, el fenómeno de la comunicación de masas es estético. Vattimo nos dice que para Kant el espectador no sólo experimenta un placer frente al objeto de contemplación sino también “al comprobar que uno pertenece a un determinado grupo – en Kant, la humanidad misma como ideal – que tiene en común la capacidad de apreciar lo bello.”

No obstante, esto trae consigo una manifestación de la profecía hegeliana, esto es, una suerte de actitud antiarte por parte de los artistas: estos apelan a la guerra contra el kitsch y todo tipo de obra facilista para el espectador, se ocupan de reivindicar el simple silencio. Así, el éxito de la obra radica no tanto en su estrecha relación con la cultura de masas como en la capacidad de sustraerse al kitsch autocuestionándose. Sorprende también el hecho de que junto a los tres sentidos mencionados de muerte del arte permanezcan otros no muy alejados de la tradición, llama la atención su capacidad de adaptación, es decir, el hecho de que el museo, los teatros, las salas de concierto, las galerías de arte, con todos sus efectos, no entren en conflicto con la cultura de masas, ni con el rechazo del anti. A partir de este hecho difícil de negar, Vattimo advierte de la posible mala interpretación, o abuso, en la aplicación del concepto de muerte

del arte en la actualidad: el criterio de la autonegación, propio de las vanguardias históricas y de las neo, no abarca todos los fenómenos estéticos en la actualidad. Según Vattimo,

continuamente nos llama la atención diferenciaciones de valor que escapan a esta clasificación simplista y que ni siquiera medianamente se refieren a ella. Debe reflexionar tenazmente sobre esta circunstancia de la teoría, para la cual el discurso de la muerte del arte puede representar también una cómoda escapatoria, porque es sencilla y tranquilizadora en su redondez metafísica.

Vattimo capta la condición de posibilidad de la supervivencia de los elementos tradicionales del arte precisamente en la interrelación de los distintos índices de la muerte del arte. De este modo queda planteada una especie de muerte heterogénea del arte de carácter problemático ya que la estética filosófica no alcanza a teorizar fluidamente acerca de los fenómenos mencionados.

2. La dificultad de la estética filosófica

Para Vattimo, la muerte del arte hace parte de un gran acontecimiento, a saber, el fin de la metafísica realizada tal cual la tematiza y registra Martin Heidegger y como la anuncia Friedrich Nietzsche. De ahí que Vattimo, poniendo el acento sobre la filosofía más que en la historia del arte, prefiera hablar de ocaso del arte. La muerte de la metafísica significa a su vez la pérdida de referentes concretos en la actualidad por parte de la estética filosófica porque aquella metafísica tiene como núcleo una concepción del ser en términos de “fuerza, evidencia, permanencia, grandiosidad, algo de carácter definitivo y también probablemente dominio.” En efecto, conceptos tradicionales como genio, representación, mimesis, no tienen una correspondencia directa con el arte contemporáneo. Lo que podemos identificar en este punto es la puesta de la mirada sobre el carácter histórico de los conceptos. Ellos dependen en su esencia de unas circunstancias espaciotemporales concretas. Como lo dice Vattimo, siguiendo a Walter Benjamin, los

avances tecnológicos, por ejemplo, que han dado lugar a las artes visuales como el cine o la fotografía, no permiten hablar con seguridad acerca de la originalidad de la obra de arte como se solía hacer, ya no se trata de obras de originalidad genial e irremplazable; las obras del pasado pierden su aureola. Al ser la reproductividad la condición constitutiva de las obras, éstas “no sólo no tienen un original sino que aquí tiende sobre todo a borrarse la diferencia entre los productores y quienes disfrutan la obra, porque estas artes se resuelven en el uso técnico de máquinas y, por lo tanto, eliminan todo discurso sobre el genio.”

Con el surgimiento de las vanguardias, la estética filosófica ha entrado en crisis y se encuentra, de cierto modo, a la defensiva. Henry Kierkegaard nos expone varias causas⁹ de la crisis actual de la estética: en primer término, nos dice que desde el sentido común se cree que el arte es cuestión de mero gusto, el cual es asumido como algo relativo; en segundo término, la estética, al tener varias líneas de reflexión, se torna en un dolor de cabeza para los artistas; la tercera causa radica en que hasta del lado de los mismos filósofos se cree que las reflexiones y correspondientes explicaciones del arte son meramente suposiciones y opiniones que acaban siendo consideradas como el arte expansivo; y una última causa es que los artistas demuestran que la estética es un saber de segunda, subordinado repetitivamente a la ontología, o a la filosofía moral, o a la antropología y, en consecuencia, perciben las tesis de la estética como algo apriorístico que, en esta medida, se constituyen como amenazas para el constante fluir del quehacer artístico. Lo anterior nos pone de relieve que la muerte del arte se encuentra determinada en buena medida por la decadencia de la metafísica.

¿Qué hacer frente a la crisis? Según Vattimo, hay dos alternativas que no son más que dos actitudes enteramente reactivas (en el sentido nietzscheano) ligadas a la tradición filosófica. La primera consiste en salvaguardar los conceptos a ultranza, mientras que, en conformidad con la segunda alternativa, se trata es de prescindir de tales conceptos para

pasar a apoyarse en nociones psicológicas, antropológicas o sociológicas, es decir, recurrir a las modernas y precisas Ciencias Humanas.

Frente a este desequilibrio, Vattimo plantea una remisión inexorable a la tradición, la cual no significa un cerrarse al devenir histórico. Se trata, por el contrario, de la *Verwindung* heideggeriana, esto es, de aquella experiencia según la cual en la muerte u ocaso del arte no está tanto en juego una superación

[...] de la muerte del arte sino un «remitirse» en los varios sentidos que tiene este verbo el cual reproduce bastante fielmente el significado de la *Verwindung* heideggeriana, esto es, remitirse de una enfermedad como convalecencia pero también remitir (como remitir un mensaje) y remitirse a alguien en el sentido de confiar en alguien.

Así, la metafísica de la tradición es imprescindible durante la reflexión sobre el arte: “en verdad no se abandona la metafísica como se abandona un traje viejo porque ella nos constituye como nuestro destino, nos remite a ella y nosotros nos remitimos a ella como algo que ha sido asignado.”

3. Otra manera de leer las experiencias actuales de la muerte del arte: la obra de arte como puesta por obra de la verdad

Según Vattimo, entender la obra de arte en términos de “puesta por obra de la verdad” conlleva a desplazar el horizonte de comprensión del arte desde el ámbito de la estética hacia la reactualización de su raigambre filosófica. En efecto, la obra de arte como puesta por obra de la verdad conlleva dos rasgos: “es «exposición» [*Aufstellung*] de un mundo y «producción» [*Herstellung*] de la tierra”.

Que la obra de arte sea exposición de un mundo significa que ella da cuenta de unas circunstancias espaciotemporales concretas de un grupo humano, fundamenta y constituye las líneas de un mundo históricamente dado. No en vano,

la obra entendida como puesta por obra de la verdad (en su aspecto de exposición de un mundo) es el lugar de exhibición e

intensificación del hecho de pertenecer al grupo. Esta función (que propongo considerar esencial en el concepto heideggeriano de exposición de un mundo) puede no ser solamente propia de la obra de arte como gran logro individual. En realidad es una función que se mantiene y se cumple aún más plenamente en la situación en que desaparecen las obras individuales con su aureola a favor de un ámbito de productos relativamente sustituibles, pero de valencia análoga.

El profesor Javier Domínguez trae un ejemplo bastante ilustrativo de lo que implica la expresión exposición de mundo en estos términos:

El templo, cuya arquitectura no imita nada, abre mundo, abre el ámbito esencial donde se entrecruzan el nacimiento y la muerte, lo funesto y lo propicio, la victoria y el oprobio, lo perenne y lo caduco; es decir, abre el mundo de una existencia y un destino históricos, en este caso el de una comunidad griega: la existencia de la obra 'templo', la representación de la obra 'tragedia', recalca Heidegger, 'le da a las cosas su rostro y a los hombres la visión de sí mismos'.

En este sentido, el concepto de mundo nos ayuda a comprender de otro modo el fenómeno contemporáneo de la estetización de la existencia.

Por el contrario, la obra de arte entendida como producción de la tierra se refiere a su carácter material. Se trata de una materialidad que no es sólo física ni utilitaria considerando que cuando, por ejemplo, construimos un utensilio estamos silenciando abruptamente la tierra, sometemos el material a nuestra voluntad y, por consiguiente, agotamos dicha tierra. Por la vía de este rasgo, la obra de arte se torna inagotable interpretativamente; así, el escultor se sirve de la piedra sin necesariamente violentar la fuerza ocultadora de la piedra. Lo mismo podemos decir respecto al pintor frente al colorante, y del poeta frente a la palabra: ellos permiten que el material se haga en su ocultamiento. Dicho de otra manera, el artista, a diferencia del hombre pragmático, se preocupa por desvelar la

esencia de la tierra no como algo plenamente definido; su fin es hallar el verdadero telón de la tierra, es decir, la resistencia de la tierra sin más. Me parece pertinente el siguiente ejemplo para aclarar este carácter material de la obra de arte. Pensemos en un dibujo donde

[p]odemos encontrar los dos momentos, el de la tierra y el del mundo, en el trazo plasmado sobre el papel. En el carboncillo, del que se compone el trazo, se reconoce primero la tierra, el elemento substancial del dibujo, tan sugerente como inaprehensible. Pero el trazo representa también a la figura que podemos identificar gracias a las referencias e indicaciones que nos proporciona nuestro mundo. En este sentido, el trazo, como figura, pertenece al mundo.

En efecto, el carácter material de la obra determina el surgimiento de nuevos mundos, o de nuevos sentidos si se quiere. La producción de la tierra implica un dinamismo cuya estructura se define, como la *physis*, por la circunstancia de nacer, crecer y, por tanto, de morir. Según Vattimo, la obra de arte es el único constructo humano que refleja un profundo interés por el proceso de envejecimiento en tanto proporciona nuevas posibilidades interpretativas lejos de toda petrificación y de todo sometimiento.

Estos dos rasgos básicos de la obra de arte están en una permanente lucha que, de ninguna manera, debe ser interpretada como una superación dialéctica puesto que

[...] mundo y tierra en la obra están en un conflicto que no se concilia, que no se aquieta, sino que es siempre abierto y es promovido por la obra misma, ello es lo que posibilita la movilidad que se da al interior de ella; en otros términos, podemos decir que el fin de la lucha entre *Welt* y *Erde* no es la *Aufhebung*, la conciliación, sino que es algo siempre abierto y destinado a nuevas interpretaciones.

De igual modo no pueden pensarse mundo y tierra como elementos no copresentes, es decir, si bien la tensión entre

ambos genera una suerte de corte, no se trata de un abismo.

Las dificultades de la estética filosófica que se siguen de su consideración de la experiencia del ocaso del arte, del deleite distraído y de la cultura masificada tienen su fundamento sobre la asunción del ser de la obra de arte básicamente como fuerza, permanencia y grandiosidad imponente, es decir, en términos de lo presuntamente eterno. La estética puede absolverse de su tarea de estética filosófica, frente al conjunto de fenómenos que constituyen el ocaso del arte, si pone su mirada sobre el carácter de exposición de mundo y de producción de tierra de la obra de arte, puesto que estos, en tanto definen la obra de arte como puesta por obra de la verdad, abren “el discurso en la dirección del carácter temporal y percedero de la obra de arte en un sentido que siempre le fue ajeno a la estética metafísica tradicional”.

En efecto, no se trata de negar rotundamente la tradición, ni tampoco de recurrir precipitadamente a otro tipo de discursos. En este sentido, surge una suerte de estética débil¹⁸ que se apoya sobre el hecho de que el ser de la obra de arte contemporánea ya no se define en términos de fuerza, permanencia, y grandiosidad, quedando así determinada por lo que Vattimo llama la perspectiva de una ontología de la decadencia. El ser de la obra de arte se presenta como algo siempre por realizarse: de ahí que el ser ya no se dé de manera imponente y definitiva, sino que más bien se precipite al devenir. Vattimo plantea una perspectiva flexible, y equilibrada, si se quiere, para comprender nuestra experiencia del arte. Se trata de ver la muerte del arte en el marco de la época del fin de la metafísica donde el pensamiento pueda abrirse plenamente “hasta para admitir el sentido no puramente negativo y deyectivo que la experiencia de lo estético ha asumido en la época de la reproductividad de la obra y de la cultura masificada”.

© Versiones 2.^a época, n° 1 · julio-diciembre 2011.

La verdad en la obra de arte: de Martin Heidegger a Jean Baudrillard

Eliseo Ortíz Menchaca

La obra de arte puede ser interpretada como “realidad”, pero en el traslado entre el realismo y la realidad se pueden encontrar múltiples aproximaciones a la idea de la obra de arte como verdadera realidad: “Íbamos por mal camino cuando en principio creíamos que la realidad de la obra se encontraba en su base de cosa... de lo que se trata es de empezar a abrir los ojos y de ver que hay que pensar el ser de lo ente para que se aproximen más a nosotros el carácter de obra de la obra” (Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte*). Para Heidegger, la obra tiene un acercamiento a la verdad mediante el entendimiento de su ser, en su esencia de ser obra se esconde precisamente esa realidad.

“Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón... el hombre es incapaz de definir un ser divino... le hemos dado un nombre que puede basarse en un credo, pero jamás en una prueba real” (Carl G. Jung, *El hombre y los símbolos: acercamiento al inconciente*). Para Jung la idea de un símbolo es aquello que no es definido racionalmente, no es un signo que tendrá un significado y un significante, al contrario el símbolo es algo que no se puede explicar y que quizás se relacione con la idea de la obra como sustancia cósmica que debe interpretarse como el ser de la cosa, la esencia de la que habla Heidegger en relación al símbolo inconciente que expone Carl G. Jung. El símbolo inconciente es aquello que generamos de forma espontánea, es decir, tal como expone Heidegger, es la obra de arte la que encuentra el origen en su ser obra... es un argumento que justifica la existencia de la obra de arte por la razón de ser obra de arte (en un sentido profundamente ontológico) similar a los símbolos en los cuales el significado está en algún otro lugar no racional. En este punto, sería un error tratar de definir la obra

como algo que se representa a sí misma, al contrario, la obra no es representación de nada, es mas bien la esencia de sí misma.

“La verdad como lo correcto, la esencia de la verdad que conocemos, como lo correcto de las representaciones.... Cae, cuando entendemos la verdad como alétheia (Desocultación) del ente” (Martin Heidegger, *el origen de la obra de arte*). La obra no es verdad por lo mimético que sea, ni es verdad por lo realista que se presente, la verdad de la obra es símbolo autónomo y es esencia de ser obra de arte. El arte entonces se presentara como una verdad, como un discurso que no es representación, ni tampoco es belleza, ni imitación, pero es un discurso que en su esencia contiene la verdad.

“En el principio existía la Palabra, y la Palabra estaba con Dios, y la Palabra era Dios”. (Evangelio de San Juan). La palabra que se convierte en verdad “La palabra de Dios” a la que se hace referencia en el evangelio según San Juan complementa la idea de la des-ocultación de la obra de arte que expone Heidegger, es decir existe la posibilidad de que los símbolos de los que habla Jung nunca se destruyan, solo cambien, se transformen en nuevos objetos.

Esos nuevos objetos que proyectan la esencia de las cosas que para Walter Benjamin es el lenguaje, es un símbolo lingüístico (nombramiento) que contiene el ser-obra: “El ritmo según el cual se cumple la creación de la naturaleza (según génesis 1) es: sea – hizo (creo) -, nombro. En actos aislados de creación aparece solo el “sea”. En este “sea” y en el “nombro” al comienzo y al final de los actos aparece en cada ocasión la profunda y clara relación del acto de la creación en el lenguaje.” (Walter Benjamin, *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres*) En este punto se entiende la forma en que la religión emigra simbólicamente al arte como una forma de continua la búsqueda de la verdad.

“Si se descubriera que también la creación consciente, con toda su aparente intencionalidad... fuera una ilusión del artista, entonces también esas obras tendrían ese significado simbólico que penetra en lo ilimitado” (Carl G. Jung, *Sobre el fenómeno del*

espíritu en el arte y la ciencia). Lo ilimitado – para Jung – es aquello que escapa al entendimiento racional, como si el artista al crear una obra de arte no fuera realmente él quien le da el significado a la pieza, o incluso no sea el hombre quien da a las cosas su esencia, como si éste encontrara la verdad en algo que no esta en este mundo; Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica* expone la idea sobre la tecnificación de la obra de arte en un mundo mecánico – donde – pierde su aura (especialmente en el cine y la fotografía), como si el perder su aura fuera el ocultamiento de su esencia ser-obra, y se suplantara ese carácter ontológico puro por una función utilitaria en la cual la obra es producida y consumida como por una maquinaria cultural y el observador no fuera invitado a meditar sobre la obra de arte como un ente que busca el desocultamiento de la verdad.

“En la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de esta... conviene ilustrar el concepto de aura... Definiremos esta última como la manifestación irrepetible de una lejanía... Descansar en un atardecer de verano y seguir con a mirada la cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa, eso es aspirar al aura de esas montañas, de esa rama” (Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de la reproductividad técnica*). En este fragmento Benjamin ubica “el aura” de las cosas dentro de la obra de arte como la esencia de ellas, y da la impresión de que el ejemplo que proporciona es el de una pintura y tan solo mediante la pintura logra proyectar la esencia del arte y por ende su verdad.

La idea de la cosa en el arte – según Heidegger – es algo ambivalente, pues por un lado puede ser tomado como una cosa que se entenderá por medio del ser-cosa (como un utensilio útil) y por otro lado es un ser-obra, es como si en esta relación existiera no una oposición si no un descubrimiento de sus significados. Ej. Una película es una cosa que existe porque se puede “ver” (utilidad), pero al mismo tiempo existe debido a que “es” una película (ser-obra). Es en este sentido ambivalente de significados que la

conformación de la realidad cambia: “De lo que se trata es de empezar a abrir los ojos y de ver que hay que pensar el ser de lo ente para que se aproxime más a nosotros el carácter de obra de la obra, primero tienen que caer las barreras de todo lo que se da por sobre entendido y se deben apartar los habituales conceptos aparentes.” (Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte*). Esta idea sobre el cambio de perspectiva en la relación entre el observador/arte y el entendimiento de su esencia a partir de una nueva configuración de conceptos nos muestra la posibilidad de pensar en el lenguaje del arte (que configura la verdad) como una estructura. De la misma forma en que los símbolos (de los que habla Jung) pueden transformarse (según Benjamin) sin perder su estructura: primero se presentan como la verdad a través de la religión, después como verdad a través del arte. Esto ocurre – aparentemente – como si experimentáramos una transformación del sentido de la obra, pasa de ser una esencia a ser una estructura, pero sin perder su carácter de verdad.

“El lenguaje es entonces la esencia espiritual de las cosas... como comunicación la lengua comunica un ser espiritual, es decir, una comunicabilidad pura y simple” (Walter Benjamin, *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres*) de tal forma que la idea sobre la esencia espiritual de la obra solo cambia de ser un símbolo a ser un nombramiento y un constructo del lenguaje.

En la cita de Heidegger (expuesta anteriormente) donde propone la posibilidad de que antes de entender el ser del ente deben caer las barreras, se apunta a ideas radicales donde – aparentemente – la clave para llegar a la verdad está en la reconfiguración de las cosas y el lenguaje que usamos para definir estas cosas vislumbrando así la posibilidad de que la verdad “no” este en: un símbolo mas allá del entendimiento racional y/o en el ser de la obra de arte, al contrario la verdad se encuentra en las propias estructuras del lenguaje. De esta forma, el arte es arte no por su esencia supraindividual, al contrario el arte es verdad precisamente por el significado que el lenguaje le da.

Este carácter que fundamenta la verdad de la obra no como algo que esta fuera del entendimiento racional, al contrario como algo que esta en constante cambio y definición: “La sensibilidad contemporánea... ha ido acentuando... la aspiración a una obra que, conciente de la posibilidad de diferentes lecturas, se plantea como estímulo para una interpretación libre...” (Umberto Eco, *Obra Abierta*).

En este punto podríamos ubicar a las vanguardias del siglo XIX y XX como fenómeno que se funda sobre el entendimiento de los objetos de arte como estructuras abiertas que están en constante redefinición de su significado polivalente. Así la obra de arte se presenta “no” como verdad por medio de la esencia de ser-obra, ni como símbolo autónomo... al contrario el arte será una estructura del lenguaje, y al ser –el arte – un proceso de comunicación será también una versión parcial de la verdad. El arte es arte clásico, pero también es arte moderno, y ambos acercamientos al arte son también el sentido de verdad que proyecta el arte, así la verdad y la realidad son también significados ambiguos y cambiantes.

Al hablar de la verdad y la existencia en *Fenomenología del espíritu*, Marcuse dice: “La falsedad es aquí tan necesaria y tan real como la verdad, la falsedad ha de ser concebida como la “forma errada” o no verdadera del objeto real, el objeto en su existencia falsa; lo falso es la otredad, el aspecto negativo de la sustancia, pero no por esto deja ser parte de ella y, en consecuencia, constitutiva de su verdad. (Herbert Marcuse, *Razón y revolución*).

Nos encontramos frente a la posibilidad de que la verdad y la realidad estén sujetas también a interpretaciones cambiante: una de esas interpretaciones es el entendimiento del arte como acción/transformación de la realidad y definido como un acto de emergencia frente a las condiciones sociales en que se vive – latente en el pensamiento Marxista – y nos introduce a la transformación de la realidad por medio del arte, quedando atrás la posibilidad de que el arte sea un símbolo incomprensible, es decir, la esencia del arte no es la verdad de su ser-obra, la

verdad del arte es ser definitorio de la realidad: “El arte cambia la experiencia reconstruyendo sus objetos, su lenguaje comunica una verdad, una objetividad, inaccesible al lenguaje ordinario... Hemos sugerido la posibilidad de llegar al fin del arte mediante su realización” (Herbert Marcuse, *Ensayo de la liberación*).

.Entonces la reinterpretación del significado de las estructuras de verdad en el arte apuntan – en el pensamiento marxista de Marcuse a: una liberación de la necesidad a través del arte, como si la estructura del lenguaje del arte se nos presentara como utopía socialista donde la sociedad misma expresara la sensibilidad del arte en su cotidianidad. No solo el artista hace arte, existe la posibilidad de que en “todo” exista arte. El arte sería verdad/realidad (al mismo tiempo) pero “no” en la misma forma en que Heidegger propone entender la verdad de la obra de arte como una esencia. Herbert Marcuse – en cambio – encuentra la verdad de la obra del arte en su aplicación plena.

“El nuevo objeto del arte no se ha “dado” todavía, pero su objeto consabido ha venido a ser imposible, falso. Se ha desplazado de la ilusión, la imitación, la armonía, hacia la realidad... pero la realidad todavía no está “dada”; no es la que constituye el objeto del “realismo”. La realidad tiene que ser descubierta y proyectada. Los sentidos deben aprender a ya no ver las cosas en el marco de esa ley y ese orden que los han formado; el mal funcionalismo que organiza nuestra sensibilidad debe ser aniquilado”. (Herbert Marcuse, *Ensayo de la liberación*) Lo anterior es una versión del arte como verdad/realidad entendida desde el pensamiento marxista, donde la idea de la realidad tiene un carácter transgresor, la realidad es algo a donde queremos llegar, la realidad/verdad no está contenida en la pieza de arte como algo inamovible, al contrario la verdad es un estado al que se quiere llegar por medio del arte que sigue teniendo un significado liberador y al mismo tiempo deja de ser un símbolo en sí mismo.

Frente a la multiplicidad de interpretaciones de la verdad y la realidad – el arte – dejara de ser arte para convertirse en un

elemento adicional de aquello que se presenta en la cotidianidad, “no” debido a la plena aplicación del arte como realidad (como plantea Marcuse) si no debido a un progresivo traslado de la estructura del lenguaje a la deconstrucción estructural de los significados absolutos de los signos (que argumentan también la existencia del arte).

Se llega al punto de considerar la estructura del lenguaje como un acto en el cual un signo es formulado por el lenguaje y depositado en los objetos y puede cambiar dependiendo del observador, no debido a la relación con los referentes de la realidad si no debido a la relación con otras estructuras del lenguaje y otros signos, Michell Foucault propone una lectura hermenéutica: “En el siglo XVI, se consideraba que los signos habían sido depositados sobre las cosas para que los hombres pudieran sacar a luz sus secretos, su naturaleza o sus virtudes... Su tarea era revelar un lenguaje previo repartido por Dios en el mundo; en este sentido, y por una implicación esencial, adivinaba... lo divino. A partir de ahora el signo empezará a significar dentro del interior del conocimiento: de él tomará su certidumbre o su probabilidad”. (Michell Foucault, *Las palabras y las cosas*)

Es ahora – el signo cambiante – la verdad de la obra de arte y de la realidad, si consideramos la “verdad” como aquellas cosas que concuerdan con el concepto que tenemos de ellas: el signo (como verdad) tendrá muchos significados (diferentes en cada momento) debido a que el concepto de las cosas también cambia en todo momento. No existen absolutos.

Platón en “La alegoría de la caverna” vislumbraba la idea del “simulacro”, donde los observadores (desde su nacimiento) ven proyectadas imágenes en la pared que son la realidad y su verdad del mundo: “–Entonces, no hay duda –dije yo– de que los observadores no tendrán por real ninguna otra cosa más que las sombras de los objetos fabricados” (Platón, *La república*).

Es como si pensáramos en la idea del “tiempo” como cosa: el tiempo es pasado,

presente o futuro, pero nada más... ¿Cuál es la verdad del tiempo? Y si por un momento pensáramos en el tiempo como un signo “no” absoluto y que al mismo tiempo es una estructura lingüística sujeta a la posibilidad de ser reinterpretada infinitamente, el tiempo se nos presentaría como “relativo” al igual que todo lo demás (Incluyendo al arte).

Para Platón la idea de desocultar (*Aletheia*) la verdad esta latente en la alegoría de la caverna, el hombre es quien debe salir de la caverna y no ver más las falsas sombras, en cambio mirar directamente al sol para entender la realidad: “-Y, si se le obligara a fijar su vista en la luz misma, sería el Sol, pero no sus imágenes reflejadas en las aguas ni en otro lugar ajeno a él, sino el propio Sol en su propio dominio y tal cual es en sí mismo, lo que él estaría en condiciones de mirar y contemplar” (Platón, *La república*).

Existe para Platón una necesidad de entender la realidad para acercarnos a la idea de la verdad... en cambio en el caso de la crítica estructuralista al lenguaje, es el nombramiento de las cosas lo que hace “ser” las cosas, es decir el “tiempo” es tiempo, pues lo entendemos como lineal, para el postestructuralismo existe una necesidad de entender la estructura del lenguaje como algo ambivalente, no como algo único. Es como si el prisionero de la caverna de Platón al salir se encontrara con que no basta con mirar al sol para entender la realidad: se tienen que entender muchos soles un poco diferentes en cada momento.

Así es como lo ve Jean Baudrillard: el simulacro que Platón presenta en la caverna como algo falso, es mas bien una verdad, un simulacro que es tan real como la realidad... de tal forma que la configuración de la realidad es un simulacro que se convierte en verdad: “La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal.” (Jean Baudrillard en *Cultura y simulacro*). El simulacro no es la imitación de la realidad según Baudrillard, es la realidad misma... y por lo tanto es el “verdadero” concepto de la realidad...

La humanización del arte

Ilia Galán

Hoy tenemos un público masivamente educado, pero mayoritariamente alejado del arte contemporáneo. Las vanguardias han terminado produciendo hastío. En esa situación, empieza a ser necesario buscar expresiones nuevas. Una síntesis entre la tradición anterior a las grandes vanguardias del siglo XX y éstas parece más que posible y deseable en el siglo XXI, una vez se halla en derrumbe el mito de la novedad. El cambio tendrá que afectar a la noción misma de arte. El arte no es un conjunto de formas externas, lujo prescindible; puede recuperar su dimensión religiosa, de reasunción del sentido, de reencuentro con el fundamento por medio de la transcendencia.

¿Tiene el arte algo que ver con lo humano? ¿Tiene que ver el arte con la cultura? ¿Es que no hay artistas que huyen de los paradigmas y de la tradición para romper y hacer algo que no tenga apenas que ver con lo demás? Éstas y otras preguntas similares resultarían tal vez ridículas en cualquier otro período histórico que no fuera el del siglo XX, y más concretamente, con posterioridad a las grandes vanguardias (futurismo, dadaísmo, surrealismo...). Pero desde entonces se han convertido en un tópico, muchas veces soslayado, como si de algo insoluble se tratase; como si en arte, adoptando lo que Kant dice acerca de que no es posible hacer uso del concepto, fuera imposible no sólo ya algo similar al canon, sino también cualquier ordenación racional del mundo del arte y lo que éste significa o puede significar. El arte sería un terreno incomprensible y absurdo entregado fundamentalmente a los indefinidos brazos del caos.

Una cultura ajena al público culto

La primera pregunta ya tiene demasiado desarrollado en su concepción el feto de la respuesta, como si se gestara un monstruo en

una hermosa madre: ¿es que sería posible que el arte no tuviera nada que ver con lo humano? ¿Sería realmente arte? Tales preguntas tendrían la contundencia de una severa respuesta, pero parece que nada de lo que el hombre hace con una relativa consciencia y cierta voluntad escapa a lo humano y de ello quedan impregnadas sus acciones y hasta las cosas que hace, como bien describió Hegel. ¿Cómo no va a ser humano el arte? Y no sólo eso, ¿acaso no es lo más profundamente humano? Sin embargo, esta fue la gran cuestión a principios del siglo XX y esta gran cuestión es la que parece revisarse en otro sentido a principios del siglo XXI. Cuando Ortega y Gasset escribió el libro *La deshumanización del arte* intentando responder a las cuestiones de fondo que la expansión de las vanguardias había promovido, no estaba en un plano de consideraciones muy distinto del que aquí vamos a afrontar, ni, pese a sus grandes diferencias, de aquel que hizo a los nazis condenar aquellas manifestaciones vanguardistas como un «arte degenerado», o de aquellas dudas y replanteamientos que hacen a un Sedlmayr condenar el «arte» de las vanguardias como algo demoníaco y destructivo, pleno de negatividad, apenas sin positividad alguna.

La cuestión no es ajena a los principios del siglo XXI, cuando todavía gran parte de la población encuentra difícil asimilar el arte que se hace en su tiempo, y aun el del siglo pasado, el siglo XX. Incluso entre las clases cultas hay cierto rechazo a no pocos estilos y autores, aun consagrados, sobre todo de movimientos como dadá, pero más aún en las corrientes de los años cincuenta y sesenta del siglo pasado, en un neodadá desarrollado a veces por grupos como Fluxus o Zaj, y otros neoexpresionismos, abstracciones varias, etc. En el campo de la música, pese a estar consagrados Schönberg y todos los seguidores eminentes de la Escuela de Viena, al menos en las historias de la música y aun en las del arte, apenas tienen adeptos, como se ve en la llamativa ausencia de público que sigue dándose en los conciertos, pese a las subvenciones y a la publicidad que en apoyo de éstos se hace. Esto se verifica, insistimos, también entre personas cultas y que han

estudiado música: se quedan a las puertas de esa gran ruptura, en Prokofiev, Shostakovich o Stravinsky, pero ya no pueden pasar por el tamiz del dodecafonismo o la atonalidad. Los apoyos oficiales recibidos por este tipo de música, no tienen correspondencia con sus frutos: puede hablarse de fracaso continuado ante el público —no así entre los compositores—, y no ya en la gran masa, en el pueblo, donde su incidencia es nula (salvo en músicas más o menos comerciales que siguen la senda del rock, el jazz, etc.), sino también entre el público culto que se queda, a menudo, en Mahler, en Richard Strauss o en Bruckner. Es más, autores que no siguen esa línea mayoritaria de la atonalidad, como ciertas obras del último Krzysztof Penderecki, las de Falla o Joaquín Rodrigo, o la línea que desarrollara Boulez, reciben rápida acogida, siendo de la misma época que los rompedores. En arquitectura se muestra un cierto cansancio de las corrientes heredadas del racionalismo y de la Bauhaus, de edificios simples, sin adornos ni formas atractivas, pura estructura, que se ha repetido en versión económica y vulgar hasta la saciedad. En literatura hace tiempo que no se busca romper, sino decir algo de modo interesante, con buenas aptitudes técnicas, y aprovechando los recursos del surrealismo, las miradas propias del cine y otras, pero ajenos a cualquier vanguardia, sin preocuparse por ello.

Todavía es difícil asimilar el arte del siglo pasado y el de buena parte de nuestros tiempos, lo cual incluye un desprecio manifiesto por parte de algunos; incluso entre los que han recibido una educación universitaria y hasta los que, desarrollando las más altas carreras académicas, han atravesado los campos de las humanidades, la filosofía, la filología o la historia del arte. Y todo ello cuando se suponían más que asimiladas las primeras vanguardias (fauvismo, abstracción, futurismo, dadá, surrealismo, cubismo, etc.) consagradas en nuestros museos y rodeadas de cierto culto institucional, que, sin embargo, no sucede tanto con algunos continuadores, con ciertas instalaciones o con elaboraciones minimalistas. De hecho son necesarias mil y una justificaciones, hasta el punto de que la obra plástica o el sonido se han hecho a

menudo prescindibles ante sus aparatos conceptuales de explicación, difusión y comercialización, como ya señaló con gran ironía Tom Wolfe con su libro *La palabra pintada*. Precisamente cuando el concepto, desde Kant, no se estima como válido, es cuando más razones pretenden darse para explicar motivos, intenciones y contexto de la obra.

De otra parte, los partidarios políticamente de ideas de izquierda o de lo que se entendía como progreso también se dividieron en el pasado siglo. Por un lado Adorno, con su defensa a ultranza de las vanguardias en cuanto que rompedoras de moldes, de la música atonal y de lo que hacía «avanzar» formalmente las artes frente a cualquier imposición tradicional (la paradoja hoy también se halla en que los jóvenes del siglo XXI encuentran ya como tradición e imposición las vanguardias establecidas e incluso académicas del siglo pasado). Adorno sigue la línea que privilegia al genio no sólo frente a los que dirigen el arte, sino incluso frente al público, aunque esperaba que ese arte sería más tarde popularmente asimilado (lo mismo que Benjamin pretende que la escritura de cartas entre obreros sea no sólo vista como mera correspondencia sino como literatura en sentido fuerte). Adorno sigue la tradición del mito del genio kantiano, como si cualquier artista fuese o pudiera ser un genio, y el genio, así visto, ha de romper para liberarse de las cadenas y la opresión cultural propia de unas determinadas condiciones socio-económicas. Pero, ¿qué pasa cuando ya parece todo roto?

Por otro lado, la izquierda establecida e institucional que buscaba más una proyección política del arte, no como mero lujo o como algo no sólo destinado a una elite económica, social o cultural. El arte debía servir al pueblo, a la humanidad en general y no sólo a una parte de los humanos, y así resulta útil, pues por el arte el hombre resolvería parte de sus alienaciones y volvería a encontrarse a sí mismo, liberándose de las opresiones. En los países del Bloque del este, y bajo la supervisión soviética, se convirtió a las artes plásticas, por las teorías elaboradas en torno al «realismo socialista», en un instrumento al

servicio del partido, un medio de propaganda y que, a menudo, se confundió con la simple publicidad, con un medio para una utilidad supuestamente revolucionaria. De ahí la importancia del cartelismo o los murales que exaltaban los valores revolucionarios. Aunque se dio una gran repetición en temas y estilos, con bajas calidades en muchos casos, también hubo obra interesante; no podía ser menos en una pintura o escultura, unos modos de hacer, que se extendieron desde Berlín, Praga, Tirana, Budapest o Bucarest a Moscú y Pekín, y que, en Iberoamérica dejó, de otro modo, y sin estar los artistas sometidos a las directrices férreas de un partido, obras como las de Diego Rivera o Siqueiros, sin dejar a muchos autores que durante esas varias generaciones hicieron una obra más fácilmente accesible por el pueblo con ideas revolucionarias o de acción por parte del artista en lo social.

El resultado actual es un público masivamente educado pero mayoritariamente alejado del «arte contemporáneo». Se admite a algunos autores, a los que se tolera, y muchos —no todos— admiran a Picasso o a Dalí, ya a menos a Miró y a Oteiza, y menos todavía a Tàpies. No todos los grandes movimientos del siglo XX, sobre todo los de la segunda mitad de esa centuria, son admitidos por igual, porque no toda supuesta vanguardia tiene que imponerse necesariamente. Tampoco todo candidato a genio llega a serlo ni todos los supuestos genios logran comunicar su poética ni hacer admisible, digerida o comprensible su estética, porque no hay tiempo en la vida humana para asimilar indefinidos lenguajes, a cada cual más complejo y elaborado, y mucho menos si en algunos no hay contenidos satisfactorios que estimulen a su aprendizaje.

El cansancio de la vanguardia

El comienzo del siglo XXI parece seguir las líneas del siglo XX. Sin embargo, ya al morir el pasado siglo de vanguardias comenzaron las críticas y se levantaron autores entendidos como progresistas a señalar los límites de la interpretación (como Eco, después de su *Obra abierta*), Baudrillard, G. Steiner o H. Bloom, incluso reclamando la atención hacia la idea de canon.

Ya no es tan necesaria la idea de modernidad, a la que incluso se renuncia (algunos postmodernos así lo pretenden), ni es necesario parecer progresista frente al fascismo, porque ya pasó mucho de la revancha que el arte se tomó con las vanguardias frente al reduccionismo de los que se limitaban a unos modos de crear y condenaban el resto como arte degenerado, o a los que lo constreñían a un sistema dictatorial dirigido por un partido que se apropiaba de los deseos del pueblo, sustituyendo incluso la mente y la voluntad de los individuos a la hora de decidir lo que hay o no que hacer. Por otro lado, el mito del progreso se hundió después de la Primera Guerra Mundial, naufragio confirmado por la segunda gran guerra planetaria y las atrocidades que se cometen con la ciencia; el desastre ecológico o la superabundancia en Occidente y el derroche continuo frente a la miseria del Tercer Mundo hacen sospechar que la humanidad difícilmente tiene fácil remedio, y que incluso cabe dudar de su racionalidad, también en el arte y en las ciencias (tras las críticas que con Kuhn y sobre todo con Feyerabend y Popper se han desarrollado). El progreso se da a veces pero no siempre ni en todo, y menos moralmente, al menos de modo seguro. E incluso puede haber retrocesos, véase la Alemania del siglo XIX, con todo su esplendor, frente al horror de la misma Alemania sumida en el nazismo.

De otra parte, puede considerarse que las vanguardias de Kandinsky, Marinetti, Tzara o Breton hace tiempo que envejecieron, y su período de asimilación en esa supuesta aceleración de movimientos artísticos que algunos atribuían al fallido y cercano fin de la historia, ya se ha extendido a lo largo de casi un siglo, saturando estéticamente no pocas opciones y produciéndose el habitual cansancio de las formas. Además, los ancianos que ahora enseñan en las facultades de Bellas Artes, en las universidades donde se elabora la historia de las artes, cátedras de composición en los conservatorios, los que acaparan jurados de premios y organizan los destinos de los jóvenes, son hijos directos de aquellas vanguardias, las mismas que, al poco de triunfar, se han convertido, paradójicamente,

en algo de tipo académico. De ahí que no extrañe escuchar a nuevas voces rebelarse contra aquellos manidos lenguajes y se exija la libertad de escoger otros, antiguos o nuevos, para expresar contenidos a veces con pretensiones de volver a la noción de clásico o a criterios de presunta eternidad. Como la ruptura ya la hicieron sus abuelos, y todo quedó roto, queda recomponer usando los pedazos para hacer o reelaborar nuevas formas. La clave ya no está en romper o innovar; son muchas las innovaciones aún no digeridas y, por otro lado, no cesan de repetirse los modelos, como el de no pocas formas de elaborar la abstracción. Si el gusto se quedase sólo en lo subjetivo, resulta patente que muchas formas del presente no acaban de gustar e incluso molestan; ya ni siquiera hay sorpresa sino más bien hastío y bostezo; ni revueltas estéticas: todo se acepta en un ambiente cómodo donde no hay criterios.

La saturación de las abstracciones, instalaciones, música atonal y racionalismo arquitectónico ha llevado a mirar con asombro formas todavía más llamativas, como las de la exposición *Sensation*, o a trabajar con el elemento biológico (la genética y la biología parece que serán las ciencias reinas en el siglo XXI) y con huesos, piel y cadáveres humanos. Ahí las obras de D. Hirst o Von Hagen, con su tenebrosa plastinación de cadáveres. Otra vez se replantean los límites del arte, no ya en relación a la ética y los valores convenidos, sino a lo que parece ir contra el respeto a lo más común de los humanos, a su esencia. Otra vez se vuelve a preguntar qué es arte y para qué el arte; se duda de los objetos y obras, y se advierte una estetización de lo no artístico, como analiza Marchán Fiz, y una desartización de lo artístico. De este modo, parece imperioso preguntarse por el sentido del arte, una vez más, y parece que la respuesta no es posible sólo darla mirando en las formas exteriores, como se ha tendido a hacer en las últimas décadas, una especie de manierismo que continuó con lo que esbozaron las viejas vanguardias. Si el arte no es para el hombre y no sirve a lo humano, ¿para qué tantos esfuerzos en costearlo y mantenerlo? Y si además, como Von Hagen, parece peligroso, por qué no eliminarlo, se dicen algunos. Si lo

que salió como más íntimamente humano se vuelve contra el hombre que lo hizo, por qué venerarlo cuando más bien habría que librarse de ello; el hombre liberado de su expresión, mudo, en silencio por temor a una palabra que blasfema y le rompe, que le arranca el sentido en vez de crearlo o entregárselo.

La renovación del arte

Por tanto, parece necesario desarrollar un arte renovado que sea verdadera expresión del espíritu, pero para ello hay que mirar más allá de las formas, de la cáscara, e ir a masticar directamente el fruto inagotable al que no queda más remedio que hacer frente si se quiere lograr el desvelamiento o la entrega del misterio, con su saber hacia la voluntad que lo tiende y hacia la que nuestras voluntades tienden. Si el arte fue y puede ser, también hoy, algo relacionado con la belleza, más necesario parece ahora recuperar el sentido hondo, el de la sublimidad, que tiene su raíz (según la génesis histórica que desde Longino parte) en la infinitud, y por ello no abandona la idea del *pulchrum* clásico, entendido como un transcendental al igual que el *bonum*, el *verum* o el *unum*. Así el arte no sería un conjunto de formas externas, lujo prescindible, sino que recuperaría su dimensión religiosa, de reasunción del sentido, reencuentro con el fundamento por medio del trascender, del nexo; los dioses huidos a los que hace mención Heidegger volverían a poblar con su sentido los seres finitos y la infinitud podría recobrase por medio de las formas limitadas del arte, en las que se hallan, como vio Schelling, unido en el objeto, lo racional y lo irracional, lo consciente e inconsciente, lo subjetivo y lo objetivo, lo finito y lo infinito.

Para ello, ese arte renovado tendría que ahondar en sus raíces, y no sólo en las formas exteriores, sino en la profundidad que hace rebrotar lo mismo de un modo siempre nuevo, pero con una novedad que responde al enfoque hondo de una sustancia inagotable a la que se intenta alcanzar, aun siendo inaprensible.

Esta renovación que suele darse especialmente intensa en ciertas épocas y en algunos momentos de determinados autores, no excluye la posibilidad de reinterpretar y

volver a considerar la idea de canon, no como una prescripción fija, matemática o mecánica, sino más bien como un referente, que se correspondería más bien con las categorías de nuestra mente o con nuestros modos de percibir, por un lado, y por otro con la objetividad material y las características formales del objeto artístico. Sin embargo, no se trata de volver a prescribir y organizar las artes y sus manifestaciones bajo un esquema rígido, sino de tomar los datos objetivos que nos suministran los objetos, las cosas que se ofrecen a la mirada general, y ello a fin de poder desarrollar una concepción elástica y más cercana a la biología que a la mecánica de las estructuras físicas en los seres inertes. Una síntesis entre la tradición anterior a las grandes vanguardias del siglo XX y éstas parece más que posible y deseable en el siglo XXI, una vez se halla en derrumbe el mito de la novedad (entendido normalmente como una novedad formal o externa, a menudo superficial, que no deja penetrar adentro de la obra misma, siendo así obras que no hallan al sujeto que las hizo y por las que resbala con facilidad el sujeto contemplador —sin sujeto, nada tiene sentido—, y por tanto no trasciende).

Si el arte no remarca tanto su función de espectáculo o entretenimiento meramente lúdico y vuelve a tomar sus vuelos de altura, podrá diferenciarse más claramente de lo más plano y de la materialidad indiferenciada propia de los objetos de consumo, de las mercancías de usar y tirar. Desde ese alzar el vuelo volvería a contemplarse el panorama y se recuperaría el horizonte y, por tanto, la dimensión relacional (real e ideal a la vez) de los objetos con los sujetos. El arte sería modo de conocimiento y de autoconocimiento, y, como síntesis imposible pero real, una armonía desde el mismo caos; o un caos que nos armonizaría la totalidad.

Para esto, el arte ha de volver a profundizar en sí mismo, en su dimensión puramente espiritual y por tanto en el sujeto, en el artista, que debe buscar en sí lo mismo que el espectador, el yo por medio del objeto. Siendo así espiritual en sentido fuerte, reasume con máximo empeño su protagonismo como motor de cultura y civilización, como aspecto

irrenunciable de lo humano (arte y religión distinguen, más que el uso de útiles o el lenguaje, al animal primate del humano).

Eso significa que se recupera la obra como lo que trasciende lo dado y permite la ensoñación; lo que sugiere no tanto una huida del mundo como una profundización en el mundo; por medio de la fantasía o de una textura matérica sobre un lienzo o en un paraje, por ejemplo, al centro del yo o del universo. No es fuga sino fluir como trascender y por tanto como reencuentro en lo otro, desde lo otro que me constituye y a lo que modifico en los nexos que mantiene cada uno con el mundo. El ir con el trascender, el cuadro que nos lleva más allá de sí, como la música o el poema, nos lleva más allá de nuestros límites, y allí, al salir de nosotros mismos es donde recuperamos nuestro ser y su verdadera dimensión de impulso, de extensión creciente y de intensificación por medio de las sustancias que se nos diluyen en la vida a nuestro alrededor. Recuperamos nuestro ser, diluido y a la vez concentrado en acciones o materias, en los múltiples horizontes que nos dan significación

La belleza

Después de las múltiples derivaciones de las artes, en una versión superficial o formal de lo sublime —perdido su contenido de infinitud— es posible una vuelta a la belleza, que no tiene que ir desligada de lo sublime, como el adorno en arquitectura o la variedad de formas que hacen más humanas, cálidas, la rigidez de las geometrías —el ser humano es más curvo que recto; el racionalismo responde a un ideal, no a lo que somos como cuerpo viviente—; y esa vuelta a lo bello puede recuperar lo amable para el espectador, si así se conviene, pues no todo arte ha de ser necesariamente difícil de contemplar. La saturación de los feísmos parece propiciar esta renovación. No es lo mismo la fealdad o la suciedad, según los relativamente mutantes criterios consensuados de los espectadores, que sus contrarios, ni es lo mismo habitar en una funcional ciudad dormitorio, sin interés artístico alguno, como Móstoles, que en Toledo, Segovia o Venecia, también para la

actitud y sensibilidad de sus moradores no artistas.

Tal vez vuelva a recuperarse, si bien no de un modo rígido, el ideal y éste camine cerca de la belleza consensuada, no tanto como modelo externo sino como actitud, pues tal opción daría sentido, ayudaría a comprender a intuir las profundidades del arte, y éste resultaría más humanizado y más benéfico para lo humano. La experiencia estética puede aprenderse, aunque individualizada y voluntariamente, volviendo a hallar lo sublime oculto en lo bello o viceversa; la infinitud como referente, como contexto y horizonte (al estilo de G. Steiner) en el que los textos parciales puedan ser leídos y alcancen sentido hondo, pero la totalidad es inabarcable con la razón; de modo que no queda más que la experiencia estética como camino certero, y por tanto la intuición que se asombra, reconoce, se reconoce en lo otro, se percibe en el misterio y ama ese siempre más que tiene delante y detrás de sí.

El arte entendido en sus múltiples profundidades, entroncado hondamente en la libertad humana, y no sólo reducido a la superficie es uno de los constituyentes fundamentales del devenir humano, pues construye, y no sólo rompe categorías o modelos. De ahí la tendencia al eclecticismo de estos tiempos, la búsqueda de una síntesis reconciliadora que reasuma los hallazgos y recursos de las vanguardias, sus modos, con lo anterior a ellas, en una vuelta a la unidad de lo plural que permita salir del puro caos, de los engaños, estafas y apaños comerciales, los que usan como moneda de cambio, puramente convencional, las obras. Y es que así especulan sin reflejar ningún fondo, con unas obras y otras, cualesquiera sean, al margen de su calidad, sus motivaciones, su belleza o su sublimidad, buscando sólo la transacción económica.

La prostitución de lo artístico ha alcanzado en los últimos tiempos a su esencia de un modo llamativo, pues se supone, más que nunca, la libertad creadora. Lejos así de lo que parece reclamar el espectador (también recreador, no se olvide, en su pupila o en su mente de lo que percibe), y es que se reclama una profundización interior, creación de sí

mismo, armonización que permita, desde el fondo del yo, el encuentro con los demás y no sólo con el intelecto, sino desde la raíz por la que cualquier yo halla su fundamento, de ahí que la voluntad sea fundamental.

El arte puede —y lo hace a menudo— sintetizar la armonía propia de lo bello y la disarmonía propia de lo sublime en un todo confuso, un caos, pero que por su unidad da sentido al absurdo del mundo, profundiza desde la totalidad y se extiende, desde nosotros, como infinitud.

© *El Manifiesto*, contra la muerte del espíritu y la tierra núm. 2, primer trimestre 2005, *La destrucción del arte*. www.elmanifiesto.es

Ontología del Arte en Martin Heidegger

Mauricio Alonso Enriquez Zamora

Introducción

En la obra titulada *El origen de la obra de arte*, Martin Heidegger expone sus ideas estéticas principales, a través de un análisis ontológico de la obra de arte. Pero, de hecho, no sólo eso, sino que aborda también el problema acerca de la esencia de la verdad así como el de la cosa, es decir, cuestiones eminentemente ontológicas.

En este trabajo me propongo, además de exponer en términos muy generales el contenido del mencionado texto, poner de relieve lo que a la luz de las conclusiones vertidas en dicho texto se manifiesta como la naturaleza de eso que llamamos una obra de arte: *¿Qué es una obra de arte?*

Divido en tres secciones esta exposición. En la primera expongo y comento acerca de las concepciones filosóficas tradicionales de la *cosa*, las cuales se analizan con el fin de poder dar una definición de la obra de arte, entendida también como una cosa.

En la segunda sección abordo la cuestión de la *verdad* en la obra de arte. Y en la tercera, expongo el análisis que hace Heidegger de la actividad de la *creación* artística.

La cosa y el útil

El propósito de la obra que voy a tratar aparece explícito desde las primeras líneas: ¿cuál es el origen de la obra de arte? Es decir, ¿cuál es la fuente de la esencia de la obra de arte? Pero, pronto se ve que esta cuestión se entrelaza íntimamente con otra: ¿qué es el arte? El caso es que Heidegger decide iniciar su indagación tratando de definir lo que es la obra de arte, y lo hace considerando, de inicio, que la obra de arte no parece distinguirse mucho de otras cosas: una pintura yace colgada en la pared igual que una mercancía en un aparador, por ejemplo. ¿Qué diferencia

existe entre la obra de arte y el resto de las cosas? ¿Qué hace a la obra ser obra? ¿Qué es lo *cósico* de la obra?

Para contestar a estos interrogantes, Heidegger se propone dar una definición de qué es una cosa, recurriendo a las definiciones que la filosofía tradicional ha vertido a lo largo de su historia. La primera de estas es la que dice que toda cosa es un núcleo llamado *sustancia* más sus *accidentes*. La primera es esencial, mientras que los segundos son superficiales. Pero, ¿qué es esta sustancia? La cuestión inicial, acerca de la cosa, parece persistir bajo otra forma; ahora, a la cosa, la llamamos sustancia, pero queda igualmente indefinida. El hecho de distinguir los accidentes de una cosa y luego eliminarlos no nos dice nada positivo acerca de la sustancia. Pero, además, Heidegger desconfía de esta definición de la cosa, pues observa la analogía que posee su estructura con la de la proposición, la cual se compone de un sujeto y un predicado. ¿No será que atribuimos, inconscientemente, esta misma estructura a las cosas, determinados por nuestro lenguaje? Entonces, no conocemos a las cosas tal y como son.

Otra definición tradicional de la cosa es la que dice que las cosas son la unidad de la multiplicidad de sensaciones dadas en los sentidos. Heidegger objeta esta definición diciendo que: *Nunca percibimos, como pretende [la definición], en el manifestarse de las cosas, primero y propiamente un embate de sensaciones*. Es decir, en nuestras percepciones captamos siempre, junto con las sensaciones (sonidos, colores, etc.) y su unidad, a las cosas mismas, a su idea y las relaciones que guardan implícitamente con otras aunque no estén presentes. De aquí que esta definición de cosa no resulte apropiada.

Y la tercera definición que se analiza es la que dice que la cosa es la unidad entre materia y forma. Esta definición parece aplicarse con el mismo éxito tanto a las *meras cosas* como a los *útiles*. Por otro lado, materia y forma, son un par de conceptos alrededor de los cuales casi siempre ha girado la estética, o sea, la consideración teórica de las obras de arte. ¿Será adecuada esta definición de la cosa?

Aunque parece aplicarse exitosamente tanto a las meras cosas, como a los útiles y a las obras, Heidegger descubre que esta definición se origina a partir de la confección de útiles y luego se extiende al resto de las cosas. En realidad: *Materia y forma no son en ningún caso determinaciones originales de la cosidad de la mera cosa*.

Hasta aquí, pues, ninguna de las concepciones filosóficas tradicionales de la cosa resulta libre de toda incertidumbre, y por ello, no son apropiadas para proseguir de ellas una investigación sobre la esencia de la obra de arte. Heidegger expresa este *fracaso* de la siguiente manera:

La cosa poco aparente se sustrae al pensamiento del modo más obstinado. ¿O deberá precisamente pertenecer a la esencia de la cosa, esta reticencia, este ser que tiende a no ser nada y que descansa en sí? ¿No debe entonces hacerse familiar para el pensamiento que trata de pensar la cosa, lo que hay de extraño y cerrado en su esencia? Entonces, si es así, no debemos forzar el camino hacia lo que tiene de *cósico* la cosa.

Desde aquí ya se anuncia ese rasgo del ente, de la cosa, como algo que se autooculta, y que más adelante Heidegger llamará *tierra*. La cosidad de la cosa tiende a no ser nada, se retrae en sí, se cierra.

La sugerencia expuesta al final de la cita anterior, de no forzar el camino hacia lo *cósico* de la cosa, se traduce enseguida en un intento por explicitar, ya no lo *cósico* de la cosa, sino la esencia del útil. Esto, con la esperanza de que se aclare lo *cósico* de la cosa y lo que tiene de obra la obra.

¿Cuál es la esencia del útil? Una primera respuesta, más a la mano, es la que dice que el ser del útil consiste en la utilidad o en la utilización. El útil existe para ser utilizado, para servir. Al utilizarlos, es indiferente que pensemos en ellos, o los contemplemos, o los sintamos. No dejan de ser lo que son. De hecho, es algo característico que en su uso los útiles se “agoten”, que se “desgasten”, en el sentido de que nos olvidemos de ellos mientras los usamos.

Heidegger también, intencionalmente, se da a la tarea de definir la esencia de un útil a partir de su representación en un cuadro. Se trata de un cuadro de Van Gogh donde se representan unos zapatos de labriega. ¿Qué nos dice el cuadro acerca de este útil?

En la oscura boca del gastado interior bosteza la fatiga de los pasos laboriosos. En la ruda pesantez del zapato está representada la tenacidad de la lenta marcha a través de los largos y monótonos surcos de la tierra labrada, sobre la que sopla un ronco viento. [...] Propiedad de la tierra es este útil y lo resguarda el mundo de la labriega. De esta resguardada propiedad emerge el útil mismo en su reposar en sí.

Pero todo esto, revelado en el cuadro, es sabido por la labriega; intuitivamente, podría decirse. Entonces, el útil no sólo se caracteriza por ser usado y agotarse en su uso, sino que también está conectado referencialmente a otros eventos significativos. A este estado en que se halla el útil y dentro del cual tiene sentido su uso, Heidegger llama *ser de confianza*. Este ser de confianza no consiste únicamente en la seguridad que produce el uso habitual del útil. El ser de confianza es lo que revela al útil como una ventana de acceso al mundo en su totalidad.

El ser de confianza, pues, es la esencia del útil. Y esta esencia ha sido revelada, no por el útil mismo en su uso, sino por un cuadro, por una obra de arte. De aquí que, inadvertidamente, se ha accedido a una caracterización propia de la obra también. Pero, no es que la esencia del útil nos haya servido para ver la esencia de la obra.

La aletheia

El cuadro de Van Gogh ha hecho patente lo que el útil, el par de zapatos, en realidad es. Lo ha des-ocultado. Esto es lo que los griegos llamaban *aletheia*, que podemos traducir como *verdad*. Así que, la obra de arte se caracteriza por mostrar la verdad de los entes. Hay en ella un acontecer de la verdad. Heidegger dice que en la obra de arte se da un asentamiento estable de los entes.

Pero, además de eso, la obra establece un mundo a través del ser de confianza develado

de los entes. Este ser de confianza, no obstante ser la esencia de los útiles, nunca se muestra como tal en el útil mismo. En él sólo se ve su utilidad y su agotarse como útil que se usa. El ser de confianza sólo se muestra en la obra de arte; en el mundo que esta establece. Y este mundo consiste en la apertura, en la luz, en un conjunto de señales significativas; por ejemplo, en el cuadro de Van Gogh: los zapatos, sus cordones, el suelo sobre el que reposan, etc. El mundo, en la obra de arte, se constituye por aquello conocido, habitual; imágenes que sirven sólo como vehículos de una realidad más profunda, que es la verdad que la obra pone en operación.

Pero, también, en este abrir un mundo se da un *hacer la tierra*.

Llamamos la tierra aquello a lo que la obra se retrae y a lo que hace sobresalir en este retraerse. Ella es lo que encubre haciendo sobresalir. La tierra es el empuje infatigable que no tiende a nada.[]

La tierra se refiere a la esencia de la materia prima que se emplea en la creación de la obra. Como lo cósmico de la obra, carece de sentido. El sentido lo da el mundo; la tierra se sustrae a mostrarse en su esencia. Más bien, su esencia es esto mismo: el ocultarse a sí misma. Es sobresaliente en la obra porque es la materia prima, el soporte del mundo que se abre en la obra.

Mundo y tierra son dos rasgos esenciales en el ser-obra de la obra. Dos rasgos inseparables, siempre en tensión uno sobre el otro. El mundo necesita de la tierra porque es su soporte, y la tierra ocupa del mundo porque necesita mostrarse (y la función del mundo es abrir) como lo que se retrae, como el enigma de la cosa en sí. Ambos se necesitan y se afectan. Combaten una lucha en que se gesta la obra.

En la obra se asienta el acontecer de la verdad. De una verdad viva. Nunca es un saber acabado, precisamente por el rasgo de la tierra, que oculta y reserva verdades inciertas que son renovadamente descubiertas por sucesivas generaciones.

La obra de arte como creación

En las consideraciones expuestas al final de la sección anterior se está pretendiendo ya la caracterización de la obra de arte como cosa, no a partir del ser del útil o de las meras cosas, sino de la obra misma. Pero, dado que la obra consiste en algo creado por el artista, Heidegger adopta el propósito de analizar el proceso de creación artística.

La diferencia esencial entre la producción de un útil (artesanía) y la producción de una obra artística radica en que en la primera no interviene propiamente el saber de la *tecné*. Sólo una actividad conciente que produzca un ente en que se ponga en operación la verdad puede ser *tecné*, y puede crear una obra de arte.

Ahora bien, ¿qué implica la aplicación de este saber experimentado, que es la *tecné*? Es decir, ¿en qué consiste el ser-creado de la obra? Heidegger nos dice:

La verdad sólo se instala como lucha en el ente que se produce, de modo que abre la lucha en ese ente, es decir, desgarrándolo. [...] La verdad se establece en el ente y este mismo ocupa lo abierto de la verdad. Pero este llenar sólo puede acontecer cuando el producto, la desgarradura, confía a lo autoocultante que salta en lo abierto. La desgarradura debe retraerse en la pesantez de la piedra, en la muda dureza de la madera, en el oscuro ardor de los colores. [...] La lucha llevada a la desgarradura y de este modo restablecida en la tierra y así fijada es la forma. El ser-creado de la obra quiere decir ser fijada la verdad en la forma.

Aquí se trata del proceso de creación de la obra. Se hace mención, nuevamente, de la lucha que se establece entre mundo y tierra. Pero esta lucha de que se habla ahora no es precisamente la que se muestra en la obra ya terminada, la que des-oculta el ser de los entes en un asentar establemente su apariencia. La lucha entre mundo y tierra también se da *antes* del término de la obra como obra. El ente que sirve para poner en operación la verdad, para abrir un mundo y hacer la tierra, se conforma en el tiempo por el trabajo del artista. Y es esta conformación la que lleva en sí, también, la lucha antedicha.

Heidegger emplea los términos “desgarrar” y “desgarradura”. En el proceso de creación de la obra, el ente que se maneja es desgarrado, puesto que en él se busca establecer el acontecer de la verdad como una lucha entre mundo y tierra. El mundo del artista y su técnica, ligada íntimamente a la materia prima que utiliza, se contraponen. Y este desgarrar el ente produce su desgarradura, la cual será propiamente la obra cuando brille en ella el acontecer de la verdad. Entonces la tierra, lo cósmico del ente (que es ya la obra), acogerá en sí el mundo que el artista *se vio* dispuesto a abrir. Y este reposar de la lucha, en la desgarradura, es la forma. De ahí, pues, esa sentencia final con la que se define el ser-creado de la obra: “El ser creado de la obra quiere decir ser fijada la verdad en la obra”.

Esta consideración del proceso de la creación artística contrasta vivamente con aquellas otras que sugieren que la obra de arte es producto del *genio*. En estas otras concepciones se considera que la verdad manifiesta en la obra depende sólo del sujeto y, donde la tierra, la materia prima, la naturaleza, no juega ningún papel esencial. Pero, por lo dicho anteriormente, hay que entender que el artista (sea genio o no) no se impone absolutamente, sino que también la Cosa lo influye. La cosa misma también es protagonista de la creación artística.

Conclusión

De todas las cosas, naturalmente existentes o creadas por el hombre, las obras de arte poseen un carácter especial. En ellas se revela el ser de los entes. Poseen en sí, pese a ser algo positivo, el trascender a sí mismas como objetos, como cosas, así como trascender lo que representan, mostrando de esta forma, simultáneamente, tanto la esencia de las cosas como la de la verdad misma.

Pero vale la pena mencionar también que este carácter de trascendencia de la obra de arte es alimentado, asimismo, por el ser humano. El carácter de obra como objeto trascendente, ontológico, se sostiene por la relación que guarda con el hombre en la contemplación.

Los *espectadores juegan un papel importante* en la existencia de la obra de arte como tal. Gracias a que hay sujetos espectadores capaces de la contemplación estética se mantiene el valor de las obras. Pero, ¿es el ser humano quien primordialmente les da valor a las obras al conformarlas y al contemplarlas, o tienen ese valor por sí mismas? ¿Serán las obras de arte un mero apéndice de la existencia humana?

Considero que algo de lo que el texto de Heidegger nos deja más claro es que, al menos en la conformación de la obra de arte, no puede verse al hombre como un fin absoluto. Podríamos decir, más bien, que es la misma naturaleza, o el Ser, lo que conforma a la obra a través del hombre.

José Ortega y Gasset y La deshumanización del arte

Constanza Nieto Yusta

El ensayo *La deshumanización del arte* hacía su aparición en 1925, año en el que se celebró en el Palacio del Retiro de Madrid la Exposición de la Sociedad de los Artistas Ibéricos. La muestra, fundamental para la gestación de *La deshumanización en el arte*, estuvo acompañada de la publicación de un catálogo y de una serie de conferencias en las que participó Ortega y de las que nos queda a modo de testimonio el texto *El arte en presente y en pretérito*, fue un acontecimiento decisivo para el ulterior desarrollo de la vanguardia en España y derivó en la fundación de la Sociedad de Artistas Ibéricos en 1931, formación que impulsó y organizó numerosas iniciativas relacionadas con el arte contemporáneo tanto en España como en capitales europeas relevantes.

1925 fue un año decisivo para lo que John Crispin denomina «Generaciones de 1925». En España, Marinero en tierra de Rafael Alberti y Versos humanos de Gerardo Diego reciben el Premio Nacional de Literatura; Manuel de Falla compone Concierto para clavicémbalo, se estrena en Sevilla el Retablo de Manuel de Falla y Guillermo de Torre publica Literaturas europeas de vanguardia, «una especie de biblia», según palabras de Alejo Carpentier, para el conocimiento en nuestro país de la vanguardia europea como un movimiento de carácter histórico. Asimismo, en 1925, se inaugura en París la Exposición Internacional de Artes Decorativas, de gran influjo para los arquitectos y artistas españoles; se publica *El realismo mágico* de Franz Roh y había pasado tan sólo un año de la aparición del Primer Manifiesto surrealista de André Breton.

La presencia y participación de Ortega en la muestra «ibérica» evidencia el contacto que el filósofo tenía con el ámbito de la creación, vinculación que puede encontrarse desde el

mismo comienzo de su trayectoria y que se evidencia en numerosas publicaciones⁴. La herencia fenomenológica, procedente de su conocimiento de Hegel y, principalmente, de aquel a quien siempre consideró su gran maestro, Edmund Husserl, es apreciable en la mayor parte de los textos del pensador. Aunque en los escritos dedicados a la política⁵, la relación con la Dialéctica y el «espíritu de la historia» hegelianos queda más patente que en los textos de carácter estético, en ambos tipos de reflexiones, por el alto grado de conceptualización en que se sustentan, podemos encontrar los mismos intereses y preocupaciones. Así, en los escritos sobre arte, los análisis de los elementos formales de la creación artística quedan en un segundo plano frente a las reflexiones de carácter abstracto y trascendental desarrolladas a partir de ellas. Semejante explicación podría satisfacer las numerosas objeciones lanzadas contra el supuesto desconocimiento que Ortega evidenciaba en su ensayo acerca del panorama artístico contemporáneo -por aquellos años en verdadera ebullición en toda Europa-, desvinculación que no parece del todo clara⁶ y que, no obstante, podría justificarse acudiendo al contexto del arte español, al margen por completo del resto de Europa, durante las primeras décadas del siglo XX.

Pasemos a examinar detenidamente cuál es el concepto de deshumanización del arte planteado por Ortega y Gasset en su ensayo, lectura necesaria para establecer el origen de las nuevas interpretaciones del concepto planteadas en este estudio así como las deudas que mantiene con su fuente de inspiración. El método de análisis escogido pretende extraer las ideas que quedan englobadas bajo la denominación genérica de deshumanización del arte a lo largo de toda su exposición. El objetivo es mostrar su importancia como nociones históricas, sociales y políticas así como las tensiones resultantes de la profunda relación entre ellas, revelando en el proceso su conexión con *Meditación de la técnica* (1933) y *La rebelión de las masas* (1947). Estas obras plantearán la necesidad de remontarnos al siglo XVIII, punto de partida tanto del concepto general de la deshumanización del

arte como de todas las cuestiones en él implícitas. Es necesario señalar ya en el inicio de este estudio que mientras Ortega habla de la deshumanización del arte, nosotros abordaremos cómo se traduce la deshumanización en el arte, ya sea como ideología social, política o científica así como tema formal desde los comienzos de la Edad Contemporánea hasta la primera mitad del siglo XX.

1. Distanciamiento de la nueva mirada creadora: realidad «contemplada», metáfora, ironía y juego

Todo el «arte nuevo» o «arte joven»⁷ posee un leitmotiv o una idea de base a partir de la cual construye sus propuestas estéticas, no importa lo diferentes que éstas sean una vez materializadas. Esta idea o complejo de ideas es la deshumanización, término que en el ensayo de Ortega se refiere al proceso mediante el cual el arte se despoja de todos sus vínculos con la realidad humana. Aunque en la enumeración que hace Ortega de las principales tendencias que recorren las diferentes propuestas artísticas contemporáneas⁸, la deshumanización figura como una más en el listado-eso sí, encabezando el cartel—, todas las cuestiones se remiten al concepto que da título al texto, son su explicación, su emanación lógica. Semejante vinculación se hace patente al abordar las reflexiones fenomenológicas que constituyen, si no la mayor parte del texto, la fundamental para su comprensión.

Puesto que la fenomenología es el estudio de lo que se aparece (los fenómenos), el arte es uno de los objetos de su interés; de ahí que no sea la primera vez que Ortega emplea sus armas para aproximarse a él. En «Sobre el punto de vista en las artes», artículo aparecido justo un año antes, el autor interpreta la historia del arte occidental a partir del papel jugado por el sentido de la vista en la aprehensión del objeto artístico en tanto fenómeno aparecido a un sujeto. Este artículo es de especial interés al plantear que los intereses del artista, y, por tanto, la mirada de los futuros contempladores de sus obras, han evolucionado en el tiempo hacia una mayor abstracción, progreso vinculado a los distintos

puntos de vista adoptados a lo largo de la historia en la representación de los fenómenos. «Primero se pintan cosas; luego, sensaciones; por último, ideas. Esto quiere decir que la atención del artista ha comenzado fijándose en la realidad externa; luego, en lo subjetivo; por último, en lo intrasubjetivo. Estas tres estaciones son tres puntos que se hallan en una misma línea». La primera «estación» está representada por Giotto y los flamencos, los «pintores de cosas» fundamentales del siglo XV; la segunda, referente al inmenso periodo comprendido entre 1600 y 1900, por «pintores de sensaciones» como Caravaggio (pintor de la luz), Velázquez (pintor del aire) o los impresionistas (pintores del mismo acto de ver). La tercera corresponde al siglo XX, el siglo de los «pintores de las ideas», el punto de llegada de este progresivo alejamiento de la realidad material que es la historia del arte y que tiene su homólogo en el cada vez más avanzado campo de las ciencias.

Pero ¿cómo explica Ortega la posibilidad de desvinculación del artista del mundo que habita, —de lo que él denomina la realidad «vívida»—, y la aún más impensable capacidad de traducirlo después a sus creaciones?

La deshumanización del arte viene a completar esta lectura esbozada un año antes: los creadores del arte nuevo dotan a sus obras de una estética deshumanizada al distanciarse radicalmente de la realidad «vívida», de los hombres y su existencia cotidiana (los objetos, espacios, seres vivos, seres inorgánicos...): es este distanciamiento en la mirada el que les permite dar el salto desde la realidad «vívida» hacia la realidad «contemplada»; es en este ámbito abstracto, ficticio en el sentido de opuesto al real, desde donde el artista —al modo del psicólogo respecto a su paciente— accede al territorio del arte puro. Al estar desvinculado por completo del ámbito de las cosas, el artista realiza arte por el arte, «arte artístico», «iconoclasia». Las cosas ya no son cosas, los cuerpos dejan de ser cuerpos: ya no quedan imágenes-calco del mundo.

Este es el sentido que Ortega otorga al concepto de deshumanización; no habla de deshumanización en el arte sino de

deshumanización del arte en tanto que las creaciones a las que se refiere muestran un total desapego a todo lo propio de este mundo en su interés por el ascenso —casi al modo platónico— al mundo de la Creación como idea abstracta. Los medios empleados por los creadores de «arte joven» para deshumanizar sus obras son numerosos, pero todos ellos parten del conocimiento de la tradición artística y sus componentes para, inmediatamente después, alejarse radicalmente de ellos. El «arte nuevo» se recrea en la destrucción del «arte viejo», es decir, de toda la evolución artística de la humanidad: «El placer estético para el artista nuevo emana de ese triunfo sobre lo humano; por eso es preciso concretar la victoria y presentar en cada caso la víctima estrangulada».

La elección de la metáfora, en tanto «instinto que induce al hombre a evitar realidades» es el mejor ejemplo de ello, aunque no el único ni el más efectivo. El recurso metafórico, presente en la poesía y las artes plásticas desde los orígenes de la creación por las posibilidades de abstracción y ascensión que ofrece, es empleado de forma ligeramente distinta a la tradicional; pues si bien anteriormente la metáfora se dedicaba a exaltar y ornamentar la realidad «vívida», con los creadores del arte nuevo pasa a ser empleada como un instrumento deshumanizador, un «arma lírica», que «se revuelve contra las cosas naturales y las vulnera o asesina». El resultado es la ascensión y la creación de nuevos mundos deshumanizados en un estilo que Ortega denomina «Suprarrealismo» y que vio su comienzo en las artes con el papel de Claude Debussy en la música y de Stéphane Mallarmé en la poesía.

En contraposición, otro de los medios escogidos para deshumanización por los creadores de arte «nuevo», es el «Infrarrealismo». En este caso, la deshumanización se acomete a partir de una realidad «vívida» que se contempla desde un punto de vista inusual: aquel que nos aproxima con una mirada «microscópica» a los detalles no percibidos cotidianamente. Este cambio de perspectiva en la aprehensión del mundo

invierte, y por tanto, destruye y supera, el modo de representación tradicional. El mismo proceso de inversión de los valores puede apreciarse en el siguiente medio deshumanizador del arte señalado por Ortega.

Nos referimos a la utilización de la equívocidad por parte del arte contemporáneo. Ortega afirma «que el arte nuevo es un fenómeno de índole equívoca», en gran medida a causa del contexto sociopolítico en que ha nacido pero que en última instancia responde a las tensiones a partir de las cuales se estructura la Historia. Pero una aproximación a los significados semánticos del calificativo muestra sus conexiones con uno de los conceptos fundamentales en el ensayo de Ortega y prácticamente condición sine qua non del arte contemporáneo: la ironía. Equívoco (Del latín *aequivocus*; *aequus*, igual, y *vocare*, llamar) queda recogido en el Diccionario de la Real Academia Española como la «palabra cuya significación conviene a diferentes cosas», es decir, aquello «que puede entenderse o interpretarse en varios sentidos, o dar ocasión a juicios diversos». Ortega califica al arte «nuevo» de equívoco en dos sentidos: por un lado, por la contradicción que supone querer generar formas artísticas desde el más pleno rechazo al Arte como tradición, institución y legado histórico; por otro, por el empleo de la ironía como una de sus principales armas en la consecución de semejante alejamiento. Puesto que por ironía se entiende una «burla fina y disimulada», basada generalmente en «dar a entender lo contrario de lo que se dice», la equívocidad constituiría tanto su punto de partida como su intención final.

Los creadores del arte «nuevo» se instalan en el territorio de la ironía, categoría estética presente desde el siglo anterior pero que en las manos de los artistas contemporáneos ve renovadas sus posibilidades. Pues si bien en sus orígenes la ironía se materializaba en los temas representados, en el siglo XX pasa a ser la actitud desde la cual se abordará la creación artística. Los artistas contemporáneos emplean la burla, la broma, la farsa, para acometer su rechazo a la Tradición y para introducir la actitud lúdica, el juego, en todo lo

concerniente a los planteamientos artísticos. Esta nueva perspectiva adoptada por el *homo ludens* que es ahora el artista contemporáneo explica su concepción del arte como «una cosa sin trascendencia»; aunque existentes, las reglas del juego que es ahora la creación no son sino un acuerdo voluntario que por su esencia lúdica despojan tanto al objeto artístico y a todo lo que le concierne de cualquier seriedad o protocolo. La vida ya es demasiado ceremoniosa como para reproducir su solemnidad en la vía de escape que es el arte».

Es interesante señalar, a modo de conclusión, y por lo conveniente que resulta para nuestro estudio, que de entre todos los ejemplos de movimientos y artistas que Ortega escoge para ilustrar su ensayo, es el Dadaísmo el de mayor importancia por sintetizar en sus propuestas todos los rasgos que el filósofo considera deshumanizadores del arte. Su rechazo a la tradición, que en este caso estaba representada no sólo por el legado artístico, sino también por una política y por una clase social burguesa responsable de las guerras mundiales que azotarían Europa; su alejamiento de la realidad «vívida» en la poesía sonora, basada en la utilización de las palabras completamente desvinculadas de su significado y significante ortodoxos; y, el carácter lúdico e ironía en todas sus propuestas, encaminadas a destruir la trascendencia que había acompañado a la institución Arte desde sus orígenes, convierten a este istmo, en el cual el autómatas jugó un papel fundamental, en el paradigma de lo que Ortega entiende por deshumanización del arte. Asimismo, jugará un papel fundamental en nuestro ulterior estudio de la deshumanización en el arte de la primera mitad de siglo a partir de la figura del autómatas. Pero para comprender el hilo conductor de nuestro discurso aún nos queda por abordar el concepto más importante tanto en el ensayo de Ortega como en el presente estudio: el papel del público en la problemática deshumanizadora.

2. El público: causa y efecto de la deshumanización del arte

El público, entendido como el «conjunto de las personas que participan de unas mismas

aficiones o con preferencia concurren a un determinado lugar», así como el «conjunto de las personas reunidas en determinado lugar para asistir a un espectáculo o con otro fin semejante»³⁰, no surgió como tal hasta el siglo XVIII. Con la aparición y desarrollo de los Salones en Francia, se produjo la «primera forma de democratización de la recepción de las obras de arte», desapareciendo su anterior relegación al ámbito privado de las minorías adineradas a quienes se reducía exclusivamente su adquisición y contemplación. El arte se convertía en un espectáculo para el grueso de la población y constituía, de este modo, un fenómeno sociológico que consecuentemente se vio acompañado del nacimiento del juicio estético o gusto y de la crítica de arte. Al introducir en escena al público, Ortega ya apunta desde el mismo comienzo del ensayo, la importancia del factor social, cultural y, como veremos más adelante, político, en la génesis de un nuevo arte que al ser impopular no logra la aceptación por parte de la inmensa mayoría de sus receptores y que, en consecuencia, se deshumaniza al alejarse de los intereses de buena parte de unos consumidores ajenos a la nueva sensibilidad estética.

En lo que Ortega entiende por deshumanización del arte se encuentra el origen de la escisión en la relación entre el público y la obra de arte, o, por decirlo con palabras del pensador español, de la impopularidad y antipopularidad que rodea a las propuestas creativas contemporáneas. Ortega caracteriza ontológicamente el arte nuevo en estos dos sentidos: mientras que por impopular entiende el no ser grato a la multitud —y, por tanto, se refiere al papel jugado por el receptor en el diálogo que resulta de la contemplación estética—, por antipopular apunta al hecho de no querer ser grato a la multitud— es decir, a la voluntad del emisor, o en este caso, del artista. Esta reciprocidad basada en el rechazo del público como estación de ida y vuelta en la relación del creador con el espectador es una de las constantes del arte contemporáneo desde sus más tempranas apariciones.

Las causas de la impopularidad y antipopularidad del arte «nuevo» se hallan en sus mismos planteamientos y medios de expresión artísticos. El alejamiento de la realidad «vívida» o de cualquier referencia a la vida cotidiana en pos de una mayor abstracción o arte puro; el carácter lúdico, irónico y de broma que acompaña a todas las «nuevas» manifestaciones creadoras en su rechazo de la tradición, de la autoridad y trascendencia que a ella han ido siempre vinculadas; y la soberbia actitud de triunfo sobre la realidad común o «vívida» que exhiben los creadores del arte «nuevo», son las razones del rechazo mayoritario que los espectadores manifiestan hacia el mismo. El distanciamiento de la realidad «vívida» y la representación de la realidad «contemplada» que acomete el arte contemporáneo es considerado por el público una tarea desprovista de dificultad y, por tanto, de interés. La causa de semejante razonamiento, señala Ortega, es la errónea vinculación por parte del público de los ámbitos o de las realidades propias de dos figuras tan distintas como el espectador y el artista. Al concebir su realidad «vívida» y la experiencia vital de ella resultante como algo necesariamente conectado con la realidad «contemplada» y la consiguiente experiencia estética desde la cual trabaja el creador, se contempla, juzga y exige a la abstracción metafórica del arte con los parámetros de un ámbito tan diferente como es el de la realidad concreta de la vida; se confunden vida y arte, el retratado y lo retratado, hombre y artista.

De este error de base nacen todos los prejuicios con los que el público contemporáneo despreciará el arte de su época. El espectador queda perplejo ante unas representaciones deshumanizadas, es decir, ajenas a la realidad cotidiana que él habita; convencido de la igualdad entre hombre y artista e interpelado por una nueva obra de arte que exige para su comprensión la imaginación de nuevas realidades más abstractas, el espectador se instala en la postura del rechazo total del arte «nuevo». La razón más común dada para justificar semejante negación es afirmar que la creación de realidades distanciadas de la realidad

«vívida» común y accesible a todos los hombres, entre los que sitúan a los artistas, es una tarea exenta de dificultad y carente de interés; sitúan el valor de la obra de arte en su proximidad respecto a la vida, en sus temas fácilmente identificables, y no en el distanciamiento en el que Ortega establece su sublimidad. Esta actitud tan humana que es tomar la realidad como medida de todas las cosas —incluso de algo tan abstracto como las ideas—, al estar reforzada en sus convicciones por la crítica de arte del momento así como por un arte «viejo» cuyas representaciones realistas y solemnes de las cosas materializan todas las pretensiones de realidad que el público posee como exigencias estéticas, parece revelarse como una verdad inamovible a partir de cuyo único prisma juzgar despiadadamente. Es por ello por lo que la broma y/o el carácter lúdico del arte «nuevo» serán acogidos con gran hostilidad, al interpretarse como un desacato intolerable a unos argumentos basados en la incuestionable Tradición artística y en la seriedad profesional de un medio de expresión democrático y propiamente moderno como es la Crítica de Arte. La seriedad con que se interpreta el arte «nuevo», al que se exige ser solemne y en cuyos artistas se buscan las figuras grandilocuentes y eternas que el Romanticismo instituyó como necesarios en el verdadero arte al crear a los genios, impide aproximarse a su visión irónica de las cosas, a la risa con que sí mismo se concibe.

Pero, frente a estos argumentos que establecen que el rechazo del público por el arte «nuevo» procede de una lógica confusión fenomenológica, pues es de esperar que la mayoría de la población encuentre fuertes dificultades en distinguir entre abstracciones como realidad «vívida» y realidad «contemplada» Ortega introduce como principal causa de la impopularidad del arte «nuevo» un factor de tintes clasistas que explica las feroces críticas que han recibido tanto este ensayo como *La rebelión de las masas*. Pasemos a su análisis detallado, estudio que mostrará las necesidades de abordar dos obras más del pensador español para completar su lectura y significación.

El arte «nuevo» provoca la división, que pervive hoy en día, de sus espectadores en dos grupos radicalmente opuestos: sus partidarios, una minoría, y sus detractores, mucho más numerosos. La antipopularidad de los planteamientos de los que parten las nuevas propuestas estéticas es la explicación de su impopularidad. Pero lejos de permanecer inofensiva, esta clasificación esconde un criterio de selección social e intelectual: el arte «nuevo» remarca la condición o naturaleza de cada uno de los grupos que genera. La experiencia estética inteligente perseguida por sus obras es contraria por naturaleza al recurso fácil, al efectismo o a los medios de comunicación masivos o, según palabras del pensador, «contagiosos». Su desapego de la realidad «vívida», su abstracción y la ironía con la que se construye implica para su comprensión cierta inteligencia por parte del espectador; de ahí que el partidario del arte «nuevo» se halle en posesión de ciertos conocimientos o de la sensibilidad propia de los artistas, es decir, extraña a la mayoría de los seres humanos. «Lo característico del arte nuevo, “desde el punto de vista sociológico”, es que divide al público en estas dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden», los que lo aceptan y los que lo rechazan. Los hombres quedan, de este modo, drásticamente divididos.

El primer tipo de hombre, un espectador minoritario que es calificado como espectador inteligente, obtiene de su experiencia estética un placer verdadero en tanto que justificado: puesto que conoce y entiende la obra a la que se enfrenta, su alegría tiene tanto una causa —semejante comprensión— como un motivo —el ser consciente de que el objeto de su regocijo es la contemplación cultivada de la obra de arte—. El espectador inteligente sabe jugar, apuesta y, en su arriesgarse, obtiene el premio de la experiencia estética.

En contraposición al espectador inteligente se halla el segundo tipo de hombre, el detractor de las nuevas manifestaciones artísticas, el denominado espectador «contagioso». Si el espectador inteligente era comparado al premiado en un juego de azar, en este caso el espectador «contagioso»

aparece representado por la figura del borracho. Al igual que el premiado, el espectador borracho obtiene de la contemplación estética placer, pero esta alegría, en tanto causada por algo ajeno a él y a su conocimiento —el alcohol—, es falsa. La contemplación que el borracho realiza de la obra de arte no ve más allá de las apariencias de ésta, es la aproximación ciega y fugaz propia de la ebriedad; y la alegría alcohólica derivada de ésta —fugaz, ilusoria— no tiene motivo o fundamento alguno. Es un placer ciego y no perspicaz.

No vamos a negar aquí la drástica separación que hace Ortega entre hombres conocedores y hombres no conocedores del arte contemporáneo, entre «hombres egregios» y «hombres vulgares», distinción que está presente en otros ensayos del autor dedicados a cuestiones estéticas. Pero queremos señalar que esta crítica feroz se refiere más a algo adquirido que a algo innato en el hombre. En *La deshumanización del arte*, Ortega pretende ante todo «invitar a comprender», es decir, evitar que el público se mueva por la ceguera de los prejuicios adquiridos y condene el arte «nuevo» sin un previo entendimiento de la cuestión; y lo interesante es que él mismo se incluye en esta advertencia. Ortega es consciente de la ardua tarea que es despojarse de los prejuicios a partir de los cuales, inevitablemente, hemos conformado nuestra visión del mundo, pero es absolutamente contrario al progresivo triunfo de las opiniones que desde la Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano de 1789 inunda Europa en todos sus ámbitos. Semejante preocupación es mencionada en *La deshumanización del arte* por el pensador cuando afirma que «La unidad indiferenciada, caótica, informe, sin arquitectura anatómica, sin disciplina regente en que se ha vivido por espacio de ciento cincuenta años no puede continuar. Bajo toda la vida contemporánea late una injusticia profunda e irritante: el falso supuesto de la igualdad real entre los hombres». Pero, es en *La rebelión de las masas* donde el autor abordará de manera magistral esta problemática.

© UNED. Espacio, Tiempo y Forma 299 Serie VII, H.a del Arte, t. 20-21, 2007-2008.

Arte e identidad. Sobre la actualidad de la estética de Nietzsche

Gianni Vattimo

1. Gran parte de la discusión desplegada hoy sobre el pensamiento de Nietzsche y su eventual actualidad tiene como fondo el problema del alcance de su inversión del platonismo, esto es, de la metafísica occidental en la forma arquetípica que —según Nietzsche y según sus intérpretes mayores (Heidegger sobre todo)— ha determinado todas sus elaboraciones posteriores. El discurso sobre la posible actualidad de una estética nietzscheana debe partir también de este problema; incluso, en el caso de la estética, la referencia a Platón sé muestra particularmente iluminadora y significativa. Justamente a propósito de la cuestión del arte se muestra claramente —a nuestro juicio, al menos que la inversión nietzscheana del platonismo no es como en él fondo quiere Heidegger, una inversión interna, que deja sin modificar las dicotomías y las oposiciones (sensible-inteligible, apariencia-realidad, etc.) establecidas por Platón, sino que las retoma desde su base y las cuestiona radicalmente.

En el umbral de la estética occidental está la famosa condena platónica del arte imitativo, formulada en la *República*. El modo justamente en él que ésta «condena» ha pasado a la tradición occidental, incluso para ser negada, como sucede a partir de Aristóteles, ejemplifica el hecho de que esta tradición se ha movido además en el contexto de las alternativas instituidas por Platón, sin cuestionarlas, sino incluso cubriéndolas y ocultándolas en su origen. De hecho, de la tesis formulada por Platón en los libros III y X de la *República*, generalmente se ha considerado y discutido preferentemente el argumento metafísico de la distancia que separa la imagen producida por el artista de la idea creada por Dios (*Rep.*, X, 597b), que degrada la obra de arte a copia de una copia. Cuando a este

argumento se le añade también su corolario pedagógico (conocer y disfrutar la copia de la copia no puede sino alejarla del mundo de las ideas), el centro del discurso platónico se sitúa siempre en la oposición entre el ser verdadero de las ideas y el carácter aparente de la imagen, con la correspondiente subordinación jerárquica del conocimiento sensible y de las emociones al conocimiento intelectual. Otra importante veta de la estética platónica, que está, sin embargo, explícitamente vinculada al giro de la *República*, esto es, el discurso desarrollado en el *Ión* (el rapsoda y el poeta no son «técnicos», no hablan con conocimiento de causa; la única fuente posible de su decir es una fuerza misteriosa que les inspira, una locura divina), se interpreta en general como simplemente paralela a la otra: la imitación no se condena en virtud del argumento de la copia de la copia, sino en cuanto actividad que no se deja encerrar en un marco racional, o bien porque -como imitación dramática- implica la identificación de quien imita con personas o actitudes bajas e indignas (*Rep.*, 395d y sigs.). Pero más allá de esta argumentación «moral», retomada en el libro décimo en conexión con el argumento de la copia de la copia, hay otra más radical y general, que vincula más coherentemente el discurso de la *República* al del *Ión*. La imposibilidad de definir la poesía como *techné*, que es la conclusión del *Ión* y que se puede considerar como preludeo a la «condena» de la República, pesa negativamente contra el arte, sobre todo, porque no respeta la división de roles sociales. «Con mucha probabilidad, sin embargo, dirás que ese tipo [el tipo imitativo, esto es, dramático, de poesía] no se adecua a nuestra organización política porque en nuestro Estado el hombre no se desdobra ni se multiplica, ya que cada uno hace una sola cosa [...] De ese modo, si arribara a nuestro Estado un hombre cuya destreza lo capacitara para asumir las más variadas formas y para imitar todas las cosas y se propusiera hacer una exhibición de sus poemas, creo que nos postraríamos ante él como ante alguien digno de culto, maravilloso y encantador, pero le diríamos que en nuestro Estado no hay hombre alguno como él ni está permitido que llegue a haberlo, y lo mandaríamos a otro Estado, tras derramar mirra sobre su cabeza y haberla

coronado con cintillas de lana» (*Rep.*, III, 397d-398a). Es verdad que, inmediatamente después, Platón parece limitar de nuevo la condena a esas imitaciones que comportan identificación con lo que es más bajo y vil (véase también, un poco más arriba, 395 d y sigs.), pero estas líneas señalan una razón más general y fundamental para condenar el arte imitativo, razón ya apuntada un poco antes en términos extremadamente explícitos: «E incluso más que esto, Adimanto: me parece que la naturaleza humana está desmenuzada en partes más pequeñas aún [poco antes se ha admitido que los mismos poetas no son tampoco capaces de hacer buenas imitaciones, indistintamente trágicas o cómicas], de manera que es incapaz de imitar bien muchas cosas, o de hacer las cosas mismas a las cuales las imitaciones se asemejan» (395b). En la visión platónica del Estado y de la naturaleza humana «no hay y no es lícito que haya» alguien que se sustraiga a la lógica de la división del trabajo; la división del trabajo corresponde a un carácter esencial de la naturaleza humana. No hay un hombre capaz de salir de sí y meterse en otros papeles; si parece haberlo, es sólo en el reino de la imitación y de la ficción poética. De este modo, sin embargo, la condena de la imitación como ficción y copia de la copia se une a la argumentación «técnica» del *Ión* a través del nexo entre la realidad verdadera de la naturaleza humana y la división del trabajo. Por lo demás, en el *Ión* mismo, esta conexión está claramente anunciada; la razón por la que no es posible definir técnicamente la poesía es el hecho de que la apariencia que ésta produce hace salir de sí, antes que al oyente, al poeta y al rapsoda mismos, por lo que no son éstos los que disponen, de acuerdo con las reglas, de palabras e imágenes, sino más bien éstas disponen de ellos. La poesía se presenta así, en la experiencia que tenemos de ella, como una suerte de poder autónomo de la apariencia, o -se podría decir- del significante; poder que se manifiesta justamente en que nos hace salir de los límites de nuestra condición «real» (véase 535d); por esto la poesía no se deja teorizar y reducir a reglas como una *techné*.

La irreductibilidad de la poesía al modelo de la división del trabajo en este último sentido tiene, pues, ya su raíz en el hecho de

que la poesía, tal como la experimentamos, sea de por sí, constitutivamente, una negación de la división de los roles, una violación del carácter esencialmente fragmentario de la naturaleza humana. Incluso cuando limita la condena de la imitación poética, salvando el género narrativo y el género mixto (al que le pone, sin embargo, limitaciones morales también, en torno a los tipos de personas y de estados de ánimo que puede representar), Platón sigue teniendo presente como modelo esencial de la poesía la representación dramática, esto es, la que hace salir de sí; sólo porque la poesía narrativa y la mixta implican también, en el fondo, un salir de sí mismo (por lo demás, el rapsoda del que habla el *Ión* canta y narra, no hace teatro trágico o cómico) es necesario poner límites morales al tipo de asuntos y personajes que pueden representar (véase *Rep.*, III, 398a-b). También la «natural propensión» del poeta a la esfera de las emociones en vez de al carácter inteligente y tranquilo (*Rep.*, X, 605a) se refiere, antes que a su deseo de agradar a las masas, a la esencia, que podríamos llamar extática o des-identificadora, de la poesía: el carácter inteligente y tranquilo, «siempre idéntico a sí mismo», no es fácil de imitar ni cómodo de comprender. La poesía, que ante todo es experiencia de des-identificación, del poeta y de los oyentes, busca los objetos de su imitación preferentemente no en el mundo de lo que se mantiene idéntico, sino en el ámbito de lo cambiante y diverso: no en el elemento de lo inteligible, sino en la esfera de lo sensible.

No es posible desarrollar aquí una completa reconstrucción de la estética de Platón en referencia a este concepto «teatral» de imitación como des-identificación, ni discutir, como sería, sin embargo, necesario, la problemática relación que subsiste entre la locura y el salir de sí producido por la poesía y por la apariencia en el arte, las formas de éxtasis y de manía que Platón inserta con una función positiva en su descripción del itinerario del alma hacia las ideas (como en el famoso pasaje del *Fedro*, 265b, en el que la inspiración poética de las Musas es una de las cuatro formas del delirio divino, junto a la inspiración profética, la mística y el delirio

amoroso). Importaba sólo sacar a la luz que un componente decisivo de la excesivamente famosa condena platónica de la poesía y del arte es la conexión, que Platón es el primero en teorizar claramente, entre apariencia poética y artística y des-identificación, salida de sí, ruptura de la ordenada división de roles sociales. La tradición posterior -aunque ésta es una afirmación que también se debería documentar aparte- generalmente ha ocultado esta conexión: aislada de su poder des-identificador, la apariencia producida por la imitación poética o artística se abrió a su justificación como instrumento auxiliar de conocimiento o de educación moral (es lo que empezó a suceder con Aristóteles); mientras que el éxtasis, aislado de la apariencia o relacionado sólo con una apariencia impotente ya y sometida a la verdad, se desarrolló sólo en su función «positiva», como modo de acceso a las estructuras profundas de ese orden metafísico que sanciona y garantiza también, ante todo, la división de los roles sociales, la identidad y continuidad consigo mismo. Antes de Nietzsche tal vez sólo Kierkegaard, en su teorización de la estética como estadio de la discontinuidad existencial, haya reencontrado el espíritu de la argumentación platónica, compartiendo, sin embargo, hasta el fondo su significado de condena.

2. El ocultamiento de la conexión entre apariencia estética y des-identificación, ocultamiento que culmina en Hegel, puede considerarse con razón un aspecto de ese olvido (¿del ser?) que, según Heidegger, constituye la metafísica. Naturalmente, calificar la metafísica, como lo hace Nietzsche, también y sobre todo en relación con el ocultamiento del nexo arte-des-identificación significa ponerse profundamente fuera del espíritu de las tesis heideggerianas, y quizá también, al poner entre paréntesis y suspender la interrogación sobre el «ser», desvelar sus permanentes nostalgias metafísicas. La rememoración del olvidado nexo platónico entre apariencia estética y negación de la identidad y del sistema de roles es el sentido fundamental de la estética nietzscheana. Estamos muy lejos de considerar que se pueda hablar de una «estética de Nietzsche» como conjunto coherente, unitario y claramente

reconocible; pero los problemas que esta expresión inmediatamente evoca forman parte también, en tanto que cualifican su contenido, de la problemática «estética nietzscheana».

Ante todo, porque la progresiva confusión de las fronteras del problema estético en el desarrollo del pensamiento de Nietzsche - desde *El nacimiento de la tragedia*, que es todavía un libro «de estética», a las reflexiones sobre el arte y los artistas de *Humano, demasiado humano* y, después, a las notas del *Nachlass* y a la «voluntad de poder como arte»- se puede interpretar de modo satisfactorio sólo a la luz de la hipótesis de que la experiencia estética es para Nietzsche un modelo que, definido inicialmente en relación al problema de la tragedia y de la relación palabra-música, se va generalizando a medida que se radicaliza la crítica de Nietzsche a la metafísica platónico-cristiana y a la civilización fundada sobre ésta. En esta crítica, «el arte de las obras de arte», en el que el joven Nietzsche todavía parecía creer con su confianza en un renacimiento de la tragedia a través de la revolución musical wagneriana, viene a encontrarse cada vez más implicado en el destino de la metafísica, de la moral y de la religión; es también éste un aspecto del nihilismo, uno de esos aspectos de los que hoy ya nos hemos despedido. Sin embargo, si a partir de *Humano, demasiado humano* parece claro que el arte de las obras de arte no puede ser el modelo, ni siquiera el punto de partida, para una nueva civilización trágica, también sale a la luz que el arte, tal como se ha determinado en la tradición europea, tiene un carácter ambiguo: no todo, en él, está destinado a perecer con la desvalorización de los valores supremos; sólo por esto el arte tiene todavía un peso tan determinante en las obras de madurez de Nietzsche, desde el *Zaratustra* hasta las notas póstumas de *La voluntad de poder*. El hecho es que en el arte -aunque a través de todas las mistificaciones y alteraciones morales que Nietzsche desvela en sus análisis- se ha mantenido vivo un residuo de ese elemento dionisiaco de cuyo renacimiento depende el resurgir de una civilización trágica (*Incipit tragoedia* se titula el último aforismo del cuarto libro de *La gaya ciencia*, en el que se anuncia por primera vez el *Zaratustra*).

Todo esto, sin embargo, concierne al problema «filológico» de la definición de una estética nietzscheana, es decir, al problema de identificar en el pensamiento de Nietzsche un núcleo de proposiciones sobre el arte y de establecer el nexo con las demás doctrinas suyas y con su desarrollo. Desde el punto de vista que aquí nos interesa, no importa tanto una reconstrucción así como el enfoque de la conexión característica, total y explícitamente teorizada ya en *El nacimiento de la tragedia*, entre apariencia estética y negación de la identidad.

Hay una profunda analogía entre la descripción del fenómeno de lo trágico, tal como se define en *El nacimiento de la tragedia*, y la poesía tal como Platón la caracteriza en el *lón* y en la *República*. Como en Platón, la imitación poética se interpreta, ante todo, por referencia a la producción de apariencias (imitaciones, copias de copias) y, luego, más profundamente, por referencia a su producir una salida de la identidad (con la decisiva etapa intermedia, entre estos dos polos, de la irreductibilidad del oficio de poeta al modelo de la división del trabajo); así, en la obra de Nietzsche sobre la tragedia, la producción de la apariencia estética (el mundo de las bellas formas apolíneas) se remite al impulso dionisiaco, que sólo se puede definir como impulso a la negación de la identidad. Lo dionisiaco vive totalmente del horror y del raptó del éxtasis producido por la violación del *principium individuationis*. Para los poseídos por Dionisos, «no sólo se estrecha el vínculo entre un hombre y otro, sino también la naturaleza enajenada, hostil y sojuzgada, celebra de nuevo su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre... Ahora el esclavo es hombre libre, ahora se infringen todas las rígidas y hostiles delimitaciones que la necesidad, el arbitrio o la “descarada moda” han establecido entre los hombres. Ahora, en el evangelio de la armonía universal, cada uno se siente no sólo unido de nuevo, reconciliado, fundido con su prójimo, sino hasta identificado con él, como si el velo de Maya hubiese sido arrancado y ondease en jirones ante la misteriosa unidad originaria» El núcleo de las fiestas dionisiacas consistía, prácticamente en todas partes, «en un exaltado enloquecimiento sexual, cuyas oleadas eliminaban cualquier sentido de la familia y de

sus venerables cánones» (GdT, 2): aunque, en el texto, este último elemento se refiere sólo a lo dionisiaco en los bárbaros, justamente, pocas líneas después, Nietzsche advierte que también en Grecia, en su raíz más profunda, en un cierto momento se abren camino instintos similares. Lo dionisiaco no puede realizarse como reconciliación del hombre con la naturaleza y con los otros en la unidad originaria si no es presentándose, ante todo, como ruptura violenta con todos los «venerables cánones» sobre los que se sostiene la sociedad, es decir, ante todo, con el *principium individuationis* en todos sus significados.

Todo lo que se ha dicho sobre lo dionisiaco vale para lo trágico porque lo trágico no es, como puede parecer a partir de muchos enunciados explícitos de Nietzsche, una síntesis equilibrada de lo dionisiaco y lo apolíneo. En *El nacimiento de la tragedia* el elemento dionisiaco se privilegia respecto al apolíneo, y la tragedia es el triunfo final del espíritu dionisiaco. Sobre esto se podrían aportar numerosos documentos, bien de la obra sobre la tragedia, bien conectados a toda la elaboración de Nietzsche. Estos últimos se pueden sintetizar en la función capital que la tragedia y Dionisos continúan teniendo hasta los últimos escritos, mientras Apolo es una figura que desaparece. Pero en el escrito mismo sobre la tragedia, incluso contra sus explícitas intenciones de mantenerse fiel al esquema de la síntesis (Apolo y Dionisos generan la tragedia como la dualidad de sexos preside la reproducción: GdT 1) y, a través suyo, a Schopenhauer, Nietzsche confiere claramente la preeminencia y una más radical originariedad a lo dionisiaco. Así, en la conclusión al capítulo 21, en el que ha analizado el Tristán, Nietzsche disipa cualquier duda sobre cómo ha de entenderse el efecto total de la tragedia: «Si de nuestro análisis hubiese de resultar que con su engaño el elemento apolíneo de la tragedia ha obtenido una plena victoria sobre el elemento dionisiaco originario de la música, y que ha utilizado a esta última para sus fines, es decir, para una mayor clarificación del drama, habría que añadir, en todo caso, una importantísima restricción: en el punto más esencial, el engaño

apolíneo se infringe y anula. El drama, que con ayuda de la música se abre ante nosotros con una claridad interiormente luminosa de todos los movimientos y figuras, como si viésemos surgir el tejido en el telar mediante los movimientos arriba y abajo, alcanza en su totalidad un efecto que está más allá de todo efecto artístico apolíneo. En el efecto total de la tragedia, lo dionisiaco toma de nuevo la preeminencia; la tragedia se cierra con un acento que nunca podría resonar en el reino del arte apolíneo. Y con esto el engaño apolíneo se muestra en lo que es, esto es, el velo que durante la tragedia cubre constantemente el auténtico efecto dionisiaco, que, sin embargo, es tan poderoso como para empujar, finalmente, al mismo drama apolíneo a una esfera en la que éste comienza a hablar con sabiduría dionisiaca, y en la que se niega a sí mismo y su visibilidad apolínea. Así, se podría simbolizar, en realidad, la difícil relación entre lo apolíneo y lo dionisiaco en la tragedia con un vínculo de fraternidad entre las dos divinidades: Dionisos habla la lengua de Apolo, pero, al final, Apolo habla la lengua de Dionisos. Con ello se alcanza el fin último de la tragedia y del arte en general» (GdT 21; véase también el capítulo 22).

Los dos principios, que en el primer capítulo se habían comparado al elemento masculino y femenino de la generación, aquí han resultado hermanos; pero su fraternidad no es en absoluto paritaria: Dionisos habla, sí, la lengua de Apolo, pero al final Apolo habla la lengua de Dionisos y con ello se alcanza el fin supremo de todo arte.

Sin embargo, la imagen de los dos principios de la generación, y ahora la de la fraternidad, corren el riesgo de producir en los intérpretes un equívoco, del que el propio Nietzsche sólo se libró en obras posteriores a *El nacimiento de la tragedia* y que señala, si bien en distintos términos, en el «Ensayo de autocrítica» que precede la tercera edición de la obra en 1886. En este nuevo prefacio, Nietzsche reconoce que, en esta obra, ha intentado penosamente expresar «con fórmulas schopenhauerianas y kantianas valoraciones extrañas y nuevas, que iban radicalmente en contra del espíritu de Kant y

de Schopenhauer, e igualmente de su gusto» (§ 6); las líneas inmediatamente posteriores muestran que aquello en lo que las valoraciones de Nietzsche se separan de las de Schopenhauer es el rechazo de la resignación como sustancia y resultado de la experiencia de lo trágico: «¡De qué modo tan distinto me hablaba Dionisos! ¡Qué lejano me era entonces todo este «resignacionismo!»». Pero el «resignacionismo» de Schopenhauer está fundado en una determinada concepción metafísica de la relación entre cosa en sí y apariencia, relación reconocida y aceptada como fundamentalmente inmodificable. Ahora bien, si Dionisos y Apolo, sin embargo, son como el padre y la madre en la generación, y como dos hermanos, ¿no significará que, para Nietzsche también, el mundo de las apariencias es producto de una «dialéctica», sustancialmente inmutable, de los dos principios, y que el arte, como en realidad sucede en Schopenhauer, no tiene otro valor que el de ser cifra, representación, puesta en escena de esta originaria dialéctica, tan inmodificable como los esquemas familiares a los que remiten las dos metáforas que Nietzsche utiliza? En este caso, sin embargo, no se escaparía a la resignación metafísica predicada por Schopenhauer, justamente contra la que Nietzsche pone en guardia. Es éste un equívoco muy presente en algunas interpretaciones recientes de Nietzsche, que, precisamente por el peso de la metáfora familiar y sexual, se pueden reconducir a una lectura exquisitamente metafísica y schopenhaueriana de la relación Dionisos-Apolo, de la tragedia y del arte.

Si se quiere tomar en serio la puesta en guardia que Nietzsche formula en el prefacio de 1886 hay que referirse preferentemente a otra serie metafórica, relevante también en la descripción de las relaciones Dionisos-Apolo: las que los ve como potencias en guerra una contra otra, las cuales llegan a un acuerdo y a un tratado de paz, pero, como se ve en la conclusión del discurso sobre Tristán que hemos citado antes, no dejan por ello de intentar vencerse y establecer cada una su predominio. El contenido antischopenhaueriano del escrito sobre la tragedia tiene su base aquí; no hay resignación,

para Nietzsche, porque no hay una estructura de relaciones fija entre Dionisos y Apolo, entre cosa en sí y apariencia; es más, como Nietzsche se dará cuenta cada vez mejor en los escritos posteriores (a partir del importante inédito *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* de 1873), la misma dicotomía entre mundo verdadero y mundo aparente pertenece ya a una determinada configuración histórica del equilibrio de fuerzas entre Dionisos y Apolo. Desde un punto de vista rigurosamente schopenhaueriano no se podría hablar de nacimiento, muerte y renacimiento de lo trágico, al menos en el sentido radical que Nietzsche da a estos términos. La tragedia puede morir -lo que acontece con la imposición del optimismo socrático y, después, de toda la moral platónico-cristiana- sólo porque se instaura *históricamente* el predominio de Apolo sobre Dionisos; y se puede pensar en el renacimiento de lo trágico sólo porque hay signos hoy -Kant y Schopenhauer forman parte de ellos también- de que el predominio de Apolo se puede invertir. El destino de la dicotomía entre cosa en sí y fenómeno, tanto el de los límites que los separan como el de la identificación misma de los dos términos, depende totalmente de la suerte de esta lucha. Hasta el final, Nietzsche concibe su propio pensamiento como un aspecto de la lucha entre Dionisos y su enemigo, que de Apolo se ha convertido -según la expresión de *Ecce Homo-* en el Crucificado: «¿Se me ha entendido? -*Dionisos contra el Crucificado...*» El Crucificado es Jesucristo en la medida en que se ha convertido en símbolo del mundo cristiano; éste también, como Apolo y Dionisos, es un nombre histórico en el sentido más amplio de la palabra; no es el nombre de un individuo, sino el de una civilización como jerarquía de fuerzas, de una fuerza que, al imponerse, ha dado lugar a un mundo. A esta luz, la utilización nietzscheana del nombre de Dionisos, que se extiende desde el escrito de juventud sobre la tragedia hasta las últimas obras, aparece como mucho más que un gesto literario; pero es también más que la asunción de una terminología mitológica más apta para expresar, con la ambigüedad propia de la imagen «poética», la duplicidad originaria -lo

que estaría dentro del horizonte schopenhaueriano todavía-. La mitología a la que pertenece Dionisos, como la simbolizada por el Crucificado, es una determinada mitología histórica. El recurso a las figuras mitológicas no responde a la exigencia de sustituir la terminología metafísica por una más adecuada, porque es más cambiante y ambigua (¿qué hay en esta idea que no siga siendo tributario de la contraposición entre mito y logos, entre imagen y concepto, precisamente uno de los fundamentos de la metafísica?); el carácter no metafísico y ultrametafísico de estos nombres reside en su historicidad: Apolo, Dionisos, el Crucificado son figuras mitológicas, pero no pertenecen a un repertorio pretendidamente inmutable de imágenes míticas, sino a esa mitología que ha determinado históricamente las bases de nuestro mundo.

Si se quiere leer *El nacimiento de la tragedia* de acuerdo con sus más específicas líneas de desarrollo (desarrollo de la obra y más allá de ella, del pensamiento de Nietzsche) hay que tomar en serio el rechazo nietzscheano de la resignación. Sin embargo, este rechazo coincide con su asunción de la lucha entre Dionisos y Apolo como lucha histórica. Las imágenes que insisten en el parentesco entre los dos «principios» (las comillas, ahora ya, son necesarias; sería mejor decir figuras) despistan, pertenecen, ellas también, a esas fórmulas schopenhauerianas y kantianas de las que habla el prefacio de 1886. Más fieles a las genuinas intenciones de Nietzsche son las páginas que hablan de la lucha entre Dionisos y Apolo como lucha de estirpes, de pueblos, de órdenes sociales y políticos diferentes: la parte conclusiva del cuarto capítulo de *El nacimiento de la tragedia* esboza, además, una subdivisión de la historia griega antigua en cuatro períodos, que no son sólo períodos de historia del arte, sino que corresponde a diferentes momentos en el ámbito de la historia político-social. Por otra parte, a la imagen directriz de la lucha corresponde, ya en el segundo capítulo, la idea de que el ditirambo dionisiaco griego, que es el origen más remoto de la tragedia, ha nacido de un tratado de paz entre el Apolo de los griegos y el Dionisos de los bárbaros. Este tratado de paz «fue la

reconciliación de dos adversarios, con la rigurosa determinación de las líneas fronterizas que desde ahora habrían de ser respetadas y con el intercambio periódico de dones honoríficos; en el fondo, el abismo no estaba superado. Pero si consideramos el modo en el que se manifestó la fuerza dionisiaca bajo el influjo de ese tratado de paz, en la orgía dionisiaca de los griegos reconocemos ahora, al compararla a las citadas saces babilónicas y a la regresión en ellas del hombre a tigre y a mono, el significado de fiestas de redención del mundo y de días de transfiguración» (GdT, 2). También en el tratado de paz subsiste el abismo entre las dos divinidades, confirmando su recíproca autonomía como fuerzas históricas, sin la cual, por lo demás, tampoco sería pensable lo dionisiaco bárbaro, al que Nietzsche alude en el pasaje que hemos citado ahora y que presupone la posibilidad de que se de lo dionisiaco puro, antes de cualquier encuentro y pacto con Apolo. Ciertamente, es un fenómeno «regresivo», en el que el hombre retorna al nivel del tigre y del mono; pero su mera posibilidad, si se une a la historicidad del asunto de las relaciones Dionisos-Apolo (muerte y posible renacimiento de la tragedia), sirve al menos para suspender la obviedad y pretendida naturalidad (la misma pretendida naturalidad del esquema de parentesco del que Nietzsche obtiene sus metáforas) con la que tiende a presentarse esta relación. Si, al menos, es posible lo dionisiaco totalmente bárbaro y, sobre todo, si la lucha Dionisos-Apolo puede dar lugar a diferentes configuraciones históricas, de las que dan testimonio los asuntos de la tragedia, entonces el pacto del que nace el ditirambo dionisiaco y, después, la tragedia ática no es la escena originaria, el momento *no histórico* del surgimiento de todo mundo simbólico. Por eso, sin embargo, es necesario no aislar la noción de pacto de la de la posible modificación histórica de la relación de fuerzas Dionisos-Apolo; de otro modo el pacto que da lugar al ditirambo y a la tragedia resulta una mera repetición de la escena originaria en la que el hombre ya-siempre se ha constituido como animal simbólico, y las historias de lo trágico y del arte en general no son sino repeticiones también, cuya función se entiende sólo en el marco de la perspectiva

terapéutica que, en el fondo, sigue teniendo la resignación schopenhaueriana.

El pacto en el que Dionisos y Apolo llegan a una primera conciliación, que, sin embargo, los deja subsistir como fuerzas antagónicas, es aquel del que nace el ditirambo dionisiaco como mundo simbólico. Respecto a esto, lo dionisiaco bárbaro no puede sino aparecer como una regresión a la animalidad; pero esta regresión tiene toda la ambigüedad propia de la noción de «bárbaros», los cuales, para la cultura que inventó el término y el concepto, constituyen la zona más allá del límite de nuestra humanidad; mundo de lo deshumanizado, pero también mundo de una humanidad diferente siempre, que puede poner en suspenso la seguridad en sí misma de una civilización «culta». Esta ambigüedad está totalmente presente en la noción nietzscheana de lo dionisiaco bárbaro: éste representa la regresión por debajo de lo humano, pero, por otra parte, funda también el carácter no natural, y por tanto histórico y cambiante, del mundo de los símbolos en el que se mueve el hombre griego y en el que estamos todavía nosotros. Lo dionisiaco bárbaro -lo dionisiaco *tout court*, porque éste no es otra cosa que lo dionisiaco puro- no ejerce esta segunda función sólo, o ante todo, en cuanto concepto límite, producido por la conciencia de la historicidad del mundo que está dentro de las fronteras de la cultura, sino, sobre todo, en cuanto que, como fuerza con la que Apolo ha entrado en pactos y se admite dentro de estas fronteras, agita y turba la provincia misma de Apolo, el mundo de las formas. Una vez que ha entrado en pactos con Dionisos, Apolo ya no está a cubierto. Y eso significa que el mundo de las formas que nace de la conciliación de Dionisos y Apolo, el mundo del ditirambo, de la tragedia y, en definitiva, todo el mundo de los símbolos artísticos, está movido y agitado por la fuerza de Dionisos; al final (según la conclusión del capítulo ya citado) es Dionisos el que se hace el dueño, y en esto reside el efecto supremo de todo arte. El pacto no da lugar a una verdadera pacificación, sino que constituye sólo las condiciones para un nuevo conflicto. Por esto, el pensamiento de Nietzsche no se resume en el esquema de oposición entre una condición infrahumana o prehumana -la de lo dionisiaco

de los bárbaros en la que no hay nada de Apolo, esto es, no hay forma, simbolización- y una condición humana -donde lo dionisiaco se da forma, se concilia con Apolo y da lugar al mundo del arte y a la civilización del discurso y del concepto-; en el contexto de esta civilización, Dionisos estaría presente como principio vivificador y Apolo como dios del límite, de la claridad, de la forma. Mientras, el carácter infrahumano de lo dionisiaco bárbaro es bastante dudoso, aparece como tal sólo dentro del mundo simbólico que nace del pacto. Pero, sobre todo después, dentro de estas mismas fronteras la lucha se enciende de nuevo; si el ditirambo y la tragedia representan las fases en las que, en la situación establecida por el pacto, Dionisos consigue imponerse sobre Apolo, la muerte de la tragedia por obra de Sócrates y Eurípides impone, por el contrario, el absoluto predominio de Apolo, y lo dionisiaco desaparece (casi del todo, si vale lo que hemos dicho antes en torno al arte como sede de un residuo dionisiaco en la civilización platónico-cristiana también). En el ditirambo dionisiaco, el dominio de Dionisos sobre Apolo se manifiesta como presión que tiende a multiplicar los símbolos y a poner en juego en su producción todas las facultades del hombre, y ello no en interés de las formas, sino en interés de la negación de las distinciones, en interés de la autoalienación (*Selbstentäusserung*). «En el ditirambo dionisiaco, el hombre es estimulado hasta la máxima potenciación de todas sus facultades simbólicas; algo nunca sentido le empuja a manifestarse, la aniquilación del velo de Maya, la unificación como genio de la especie, incluso de la naturaleza. Ahora la esencia de la naturaleza debe expresarse simbólicamente; es necesario un nuevo mundo de símbolos, y ante todo el completo simbolismo del cuerpo, no sólo el simbolismo de la boca, del rostro, de la palabra, sino también la mímica total de la danza, que mueve rítmicamente todos los miembros [...] Para comprender este total desencadenamiento de todas las capacidades simbólicas, el hombre deber haber llegado ya a esa cumbre de autoalienación que en esas capacidades quiere expresarse» (GdT, 2). Ésta no es la descripción de una «síntesis» entre Apolo y Dionisos, sino - como se dice explícitamente en el mismo

capítulo 2- de la orgía dionisiaca griega, o de los «griegos dionisiacos» en cuanto distintos de los bárbaros dionisiacos. Si se tiene presente que este modelo del ditirambo vale también, en definitiva, para la tragedia -en la que al final Apolo habla la lengua de Dionisos- o para cualquier arte, resulta claro que el arte se puede describir, más que en términos de síntesis entre Apolo y Dionisos, como «orgia dionisiaca griega», es decir, como un algo dionisiaco que - a diferencia del de los bárbaros- da lugar a un mundo de formas, a símbolos; pero estas formas se sustraen inmediatamente al dominio de Apolo; cuando Apolo restablece su soberanía, muere la tragedia e incluso el arte perece. Lo que caracteriza la simbolización dionisiaca del ditirambo, de la tragedia, del arte es solamente la negación del principio de individuación, que se manifiesta en el desencadenamiento de todas las facultades simbólicas de un modo tan radical que comporta también, necesariamente, la salida de sí mismo.

Esta noción de un algo dionisiaco griego, que produce símbolos y, sin embargo, sigue siendo dionisiaco, es muy importante, porque es la única vía que permite a Nietzsche pensar la diferencia entre el mundo de las formas artísticas y el del lenguaje conceptual-comunicativo, y, sobre esta base, le permite imaginar el modelo de una civilización ultrahumana, donde la liberación de la esclavitud de la razón socrática no equivalga simplemente a la regresión a la animalidad de lo dionisiaco bárbaro. El pacto del que nace el ditirambo ha establecido solamente una nueva condición de la lucha entre Dionisos y Apolo; de ahora en adelante la lucha se desarrolla en el mundo de los símbolos. El símbolo no es síntesis y pacificación, ni sede de un movimiento rítmico en el que prevalezca cada vez uno u otro de los dos contendientes, la vida y la forma, según un esquema «vitalista» que, sin embargo, en cuanto que ordenado, seguiría siendo todavía una configuración apolínea. Por el contrario, se dan distintas configuraciones del mundo simbólico, distintos modos de funcionar los símbolos y la relación que el hombre tiene con ellos, como productor y como «disfrutador», según esté vigente la supremacía de Dionisos o de Apolo.

Por esto, también el largo inédito *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* ha de ser leído como un discurso «histórico», y no como la descripción de la génesis ideal del lenguaje. Es un escrito ligeramente posterior a *El nacimiento de la tragedia* y, en parte, se le puede aplicar también lo que el «Ensayo de autocrítica» de 1886 dice a propósito de la persistencia de fórmulas schopenhauerianas junto a contenidos a los que, verdaderamente, ya no se adaptaban. La puesta en guardia contra la resignación schopenhaueriana, en este caso, prescribe interpretar todo el discurso como la descripción del modo en el que surge un mundo diferente de símbolos, donde la supremacía no pertenece a Dionisos, sino a Apolo. Los símbolos, de hecho, no nacen ya, aquí, de esa embriaguez que desencadenaba todas las capacidades de simbolización en el secuaz ditirámico de Dionisos. Aquí la escena originaria es otra: el animal hombre, amenazado por todas partes por las fuerzas de la naturaleza y por las insidias de los demás hombres en la selva primitiva, que inventa, como único modo de defensa, la simulación y el disimulo. Entre las ficciones que así nacen está el lenguaje, como medio de dar una cierta estabilidad, mediante generalizaciones reductoras, al mundo de la experiencia, y también como medio de comunicación con los otros, en conexión con un pacto social en el que el hombre, por aburrimiento o por necesidad, decide empezar a vivir gregariamente; es aquí donde, por exigencias de la colaboración social, se fijan designaciones de las cosas válidas para todos; estas designaciones, que son nombres arbitrarios, metáforas, llegan a ser «verdaderas» y se imponen a todos los que quieran formar parte de esa sociedad. Sobre la base de esta institución inicial es donde se desarrolla después todo el mundo de los conceptos, en el cual ahora ya no es lícito inventar libremente nuevas metáforas, sino que sólo se pueden usar y articular de manera cada vez más organizada las existentes: la ciencia «trabaja incesantemente en ese gran columbario de los conceptos, cementerio de las intuiciones», esforzándose en ordenar en él la totalidad de la experiencia. En este mundo, que en el lenguaje del escrito sobre la tragedia se

llamaría socrático y apolíneo, sobrevive todavía, sin embargo, el impulso a la ficción no regulada socialmente, a la libre producción de metáforas de la que nacían las ficciones del hombre primitivo «antes» de la fundación de la sociedad; y este impulso «se busca un nuevo campo de acción, otro cauce para su corriente, y todo esto lo encuentra en el mito, y en el arte, en general. Confunde continuamente las rúbricas y los compartimentos de los conceptos, presentando nuevas trasposiciones, metáforas, metonimias; continuamente desvela el deseo de dar al mundo subsistente del hombre despierto una figura tan variopinta, irregular, carente de consecuencias, incoherente, excitante y eternamente nueva, como la que da el mundo del sueño...» (cap. 2).

Sin la guía de la toma de posición de 1886 contra la resignación schopenhaueriana, todo este discurso sobre el surgimiento del lenguaje se podría interpretar de manera «conciliadora», como un enésimo ejemplo del parentesco «originario» entre Dionisos y Apolo y como descripción del eterno modo de funcionar del mundo de los símbolos. El pacto social, al que, realmente, no es posible imaginar un «antes», es también surgimiento del lenguaje lógico como conjunto de reglas válidas para todos en el uso de un determinado tipo de metáforas, las palabras, que, desde ese momento, se elevan a la dignidad de «verdades»; las demás formas de simbolismo, desde este momento en adelante, quedan confinadas en el mundo de la «poesía», como mundo de relativa libertad, pero también menos verdadero y menos «serio».

A esta interpretación conciliadora sólo se opone, fundamentalmente, el carácter de lucha histórica que Nietzsche, implícitamente ya en *El nacimiento de la tragedia* y cada vez más claramente después en obras sucesivas, hasta la teorización del *Übermensch*, confiere al conflicto Dionisos-Apolo. Sin embargo, la comparación entre el escrito sobre la tragedia y el inédito de 1873 presenta también muchas dificultades a quien quiera establecer una estrecha analogía entre el impulso a la simbolización que da lugar a las orgías dionisiacas, griegas o bárbaras, y el impulso a la mentira, por necesidades de defensa,

manifiesto, por el contrario, en la creación de ficciones de la que habla el escrito sobre verdad y mentira. En ese estado de necesidad y peligro, en el que la ficción se presenta como un medio inventado por el intelecto para la conservación del individuo, no hay nada de la embriaguez dionisiaca que era, ante todo, olvido de la individualidad y de sus necesidades de supervivencia también; nada que haga pensar tampoco en la simple posibilidad de la música. Insistir en el hecho de que el impulso del hombre dionisiaco a la simbolización parte también, fundamentalmente, del dolor primordial, del terror al caos originario, y ver en ello una analogía con la necesidad que lleva a la creación de ficciones de donde nace el lenguaje comunicativo, significa interpretar todavía la plenitud dionisiaca en un sentido exclusivamente schopenhaueriano, mientras que, ya en *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche insiste, más que en el terror, en el «rpto extático» que invade al hombre ante la suspensión y violación del *principium individuationis*.

La dificultad, sin embargo, de interpretar de manera unitaria el nacimiento del símbolo tal como se describe en la obra sobre la tragedia y, después, en el ensayo sobre verdad y mentira no es una dificultad teórica, que se pueda resolver eventualmente por referencia al desarrollo que experimenta el pensamiento de Nietzsche en los años que separan los dos escritos (si bien esto se debe tener presente también). La dificultad está vinculada más bien al hecho de que estos dos escritos presentan también la lucha entre Dionisos y Apolo desde un punto de vista ligado a una determinada fase de esta lucha, la fase en la que Nietzsche siente que está viviendo, una situación donde Apolo predomina, pero se anuncian ya signos de una posible inversión de las posiciones. Se puede decir, entonces, que el ensayo sobre verdad y mentira describe un mundo simbólico «apolíneo», bien en cuanto que dominado por el *principium individuationis*, por la jerarquía de los conceptos y, en definitiva, por la jerarquía social, bien en cuanto que la descripción misma se hace desde un punto de vista apolíneo, dominada como está por la idea de

que el hombre se puede salvar de las amenazas de la naturaleza y de los demás hombres sólo con refugiarse dentro de un sistema de símbolos definidos y estables -sean éstos palabras, reglas gramaticales o instituciones sociales-. La continuidad de este ensayo con *El nacimiento de la tragedia* se veía, entonces, en esto, en que el escrito sobre verdad y mentira analiza el mundo de los símbolos tal como se ha constituido después de la muerte de la tragedia, y reconstruye también sus orígenes desde el punto de vista apolíneo que ha predominado con el triunfo del optimismo socrático. Sin embargo, ninguno de los dos escritos expresa una situación de pacífico predominio de Apolo. El estudio sobre la tragedia veía explícitamente, en la música de Wagner pero, antes, en la filosofía de Kant y de Schopenhauer, los signos de un renacimiento de lo dionisiaco; se situaba, pues, conscientemente, en un momento de crisis e intentaba tomar parte activa en la lucha por el retorno de una civilización trágica. Tampoco el ensayo sobre verdad y mentira, a pesar de su orientación más «descriptiva», dibuja un marco estable y pacífico del mundo simbólico; incluso, quizá más claramente que el escrito sobre la tragedia, señala el elemento perturbador de la ordenada sistematicidad del mundo simbólico socialmente canonizado. Este elemento es el exceso de la facultad simbólica, metafórica, creadora de ficciones, respecto a las exigencias de la supervivencia que se satisfacen con la creación del lenguaje comunicativo y de la distinción social entre lo verdadero y lo falso. Es este exceso el que impide tanto el pacífico y perfectamente estable funcionamiento del mundo de los símbolos sobre el modelo del encauzar, como -por parte de Nietzsche y nuestra- una interpretación puramente utilitarista y pragmática de la génesis y de la naturaleza del lenguaje. Si el problema al que la creación de símbolos debe responder fuese solo el de asegurar la supervivencia del hombre mediante la imposición de esquemas estables al mundo de la experiencia y mediante la fijación de un sistema funcional de comunicación y cooperación social, el impulso a producir nuevas mentiras, nuevas metáforas, y a

desajustar las rúbricas y los compartimentos del mundo de las palabras y de los conceptos no tendría ya razón de ser y no podría encontrar una explicación teórica. El hecho de que este impulso se dé no sólo turba la ordenada vida encauzada del mundo de los conceptos, sino que repercute en la teoría misma, en la medida en que hace sospechar que la actividad metafórica, la producción de ficciones y mentiras, no es explicable originariamente como un instrumento inventado por el intelecto con fines meramente de defensa y supervivencia -como en hipótesis, por el contrario, lo era-. Nietzsche, sin embargo, no saca esta consecuencia, y con razón, porque, si lo hiciese, se enredaría de nuevo en una discusión de tipo metafísico sobre esencias, principios, orígenes, justamente la discusión que quiere evitar adoptando los nombres históricos de Dionisos, Apolo y el Crucificado. Prefiere el esquema -que sería extremadamente débil si se valorase a la luz de una lógica metafísica- del exceso: la ficción, aunque nace con fines utilitarios «originariamente», una vez resueltas estas tareas se hace autónoma y, además, se rebela contra esos cánones de orden que ella misma había establecido. Sin embargo, este exceso de la facultad metafórica se podría insertar también en un esquema pragmático o positivista, sobre el modelo de la noción spenceriana de juego; pero la función central que el exceso asume en toda la teoría nietzscheana del nihilismo y de la *Überwindung*, de la que ha de nacer el *Übermensch*, aconsejaría, en todo caso, el procedimiento opuesto, esto es, el de interpretar también una noción como la spenceriana de juego en el marco del proceso de autodestrucción de la metafísica y de la moral platónico-cristiana, que Nietzsche llama nihilismo y que no se caracteriza, precisamente, como proceso de inversión dialéctica, sino como manifestarse de un exceso.

Exceso es el término que resume la radical historicidad y el carácter antimetafísico del discurso de Nietzsche. La lógica del discurso metafísico puede llegar, como mucho, a producir y aceptar -en su esfuerzo por incluir y exorcizar la historicidad- el esquema del

proceso dialéctico, esto es, de un movimiento que invierte poco a poco sus configuraciones con vistas a la recuperación enriquecida y profundizada, en el propio *arché*. Desde este punto de vista, el escrito sobre verdad y mentira representa un importante paso adelante respecto a *El nacimiento de la tragedia*: allí podía subsistir todavía, junto a los demás equívocos metafísicos generados por el lenguaje kantiano y schopenhaueriano, el peligro de considerar también el renacimiento de la tragedia como un retorno dialéctico al origen, como una restauración de lo griego. Justamente en los años siguientes al escrito sobre la tragedia, sin embargo, paralelamente a la maduración que conduce al ensayo sobre verdad y mentira, se aclara también para Nietzsche la imposibilidad de pensar la superación de la decadencia como un retorno a los orígenes griegos. El renacimiento de lo trágico deberá ser pensado de ahora en adelante no ya como restauración de un modo de pensar mítico, prelógico, presocrático, etc., sino como desarrollo más allá de todos los límites previsibles del mismo movimiento que produjo el pensamiento lógico. Por otra parte, ya en *El nacimiento de la tragedia* se señalaba, más o menos explícitamente, la vía de la crisis del socratismo sobre el modelo del exceso: «La ciencia, espoleada por su vigorosa ilusión, corre sin descanso hasta sus límites, donde el optimismo inherente a la lógica naufraga [...] Cuando él [el hombre socrático] ve aquí con terror cómo la lógica en estos límites retrocede sobre sí misma y se muerde, finalmente, la cola -he aquí que irrumpe la nueva forma de conocimiento, el conocimiento trágico, el cual, para ser soportado, necesita el arte como protección y remedio» (GdT,15). Aquí, lo que se modela sobre la circularidad de la dialéctica es la autocontradicción de la lógica; sin embargo, el conocimiento trágico irrumpe sobre la base de la experiencia de esta autocontradicción, pero no como término, él mismo, del proceso dialéctico.

De exceso habla explícitamente Nietzsche, justamente a propósito del arte, en un aforismo de *La gaya ciencia* (el 361) dedicado al problema del comediante: la capacidad de adaptación que algunas razas (como los hebreos) o grupos sociales subordinados han

tenido que desarrollar para sobrevivir en la lucha por la existencia se ha consolidado y dilatado más allá de los límites requeridos por la utilidad inmediata. Nace así el comediante y, en general, el artista; lo que le caracteriza es «la falsedad con buena conciencia, el placer de la imitación en su prorumpir como poder que empuja por parte del llamado “carácter”, inundándolo, a veces sofocándolo; el deseo mismo de meterse en un papel, en una máscara, en una apariencia; un exceso de facultad de adaptación de todo tipo, que ya no saben contentarse con servir a la próxima y muy estricta utilidad...». Pero, más en general, exceso es el movimiento que Nietzsche sintetiza en la proposición «Dios ha muerto» y en el concepto de nihilismo: Dios ha muerto a causa de la extremada estilización de la religiosidad, y lo mismo ha de decirse de todos los valores supremos, como la verdad misma. No es éste el lugar para discutir si se ha de dar el nombre de procesos dialécticos a estos procesos de «autodestrucción»; si, como parece que se ha de admitir, el carácter de un proceso dialéctico no es sólo el ritmo de las inversiones, sino también la inseparable identificación profunda del *telos* con el *arché*, por la que todo movimiento dialéctico es siempre necesariamente un retorno a sí, el exceso nietzscheano no es en modo alguno identificable con un proceso dialéctico; si Dios muere a causa de la religiosidad de los hombres y de su amor a la verdad, esto no significa en absoluto que, en consecuencia, piedad y veracidad se encuentren de nuevo más autenticadas, confirmadas, restauradas y enriquecidas; éstas, simplemente, son arrolladas en la ruina de sus «objetos».

Justamente por esto no es casual que Nietzsche ejemplifique con toda claridad el movimiento del exceso en referencia al arte. El exceso, de hecho, en el caso de la muerte de Dios y de la desvalorización de los valores supremos que constituye el nihilismo también, no es sino exceso del impulso a la máscara y a la apariencia. Lo que está en juego en todos los procesos que constituyen el gran movimiento del nihilismo es la frontera entre realidad y apariencia, exactamente lo que, en nuestra civilización, el arte pone en discusión más explícita y temáticamente. La importancia

que tiene para Nietzsche, desde las primeras obras hasta las notas póstumas, el modelo del arte no es signo de una posición estética, sino que se vincula a la conciencia de que lo que está en juego en la historia de la metafísica es la distinción realidad-apariencia, la lucha entre Dionisos y Apolo; en realidad, esta lucha sobrevive en el arte y hay que partir de ella para generalizarla; o, al menos, el filósofo puede partir de aquí, sin excluir que otras fuerzas, en otros ámbitos, se enfrenten igualmente. Lo que convierte en central el fenómeno del arte como ámbito privilegiado del exceso es, sin embargo, el hecho de que la sacudida y la fluidificación de las fronteras entre realidad y apariencia, incluso la neutralización misma de la distinción entre las dos esferas -en la que consiste justamente el exceso- no acontece sino como ataque contra la identidad y la continuidad del sujeto consigo mismo. Toda la historia de la metafísica justifica documentalmente el nexo inescindible que se da entre el principio de identidad aplicado a todo ente como tal y el principio de identidad como continuidad del sujeto consigo mismo: Fichte no hace sino explicitarlo y ponerlo como base del sistema. Nietzsche, en su consideración del arte como fenómeno dionisiaco, encuentra de nuevo este nexo en una formulación invertida: sobre las huellas de Platón, reconoce que no se da mimesis artística, como producción de apariencias que (al producir emoción) tienen valor de realidad, si no es, ante todo, mediante una mimesis que implica al sujeto mismo, haciendo que se convierta en otro distinto: el teatro, o mejor aún la orgía dionisiaca, el ditirambo, la tragedia griega antes de Eurípides, son el tipo supremo de cualquier imitación artística. Esto, que está claro en *El origen de la tragedia*, sigue siendo el elemento constante de la concepción nietzscheana del arte, en obras posteriores también, y el punto decisivo en virtud del cual el arte mantiene su función de modelo y ámbito privilegiado de la rebelión de Dionisos contra Apolo y contra el Crucificado. Si en el escrito sobre verdad y mentira el impulso artístico se describe, principalmente, como impulso a desbaratar el orden del mundo «objetivo» mediante la creación de nuevas metáforas que se sustraen a las

concatenaciones lógico-reales, dos aforismos de *La gaya ciencia* confirman la conexión que subsiste entre todo exceso que neutralice el orden conceptual y lingüístico canonizado y la negación de la identidad del sujeto consigo mismo. En el primero de estos aforismos, el 354, Nietzsche avanza la hipótesis, que después se muestra como auténtica tesis, de que «*la conciencia en general se haya desarrollado sólo bajo la presión de la necesidad de comunicación*, que, al inicio, habría sido necesaria y útil solamente entre un hombre y otro (en particular entre el que manda y el que obedece), y sólo en relación al grado de utilidad se habría desarrollado más allá». Ahora bien, el sujeto, tal como se define en la tradición metafísica platónico-cristiana, es justamente el individuo situado bajo la hegemonía y mandato de la conciencia (bien como conciencia cognoscitiva, bien como conciencia moral: *Bewusstsein* y *Gewissen*). Nietzsche, sin embargo, ve aquí la conciencia como función del hombre, animal gregario; el hombre se hace sujeto autoconsciente sólo en cuanto que las necesidades de la comunicación le obligan: para pedir ayuda a los demás necesita llegar a ser consciente de sus exigencias e indicarlas; pero la designación comporta la fijación de algunos caracteres de la experiencia, según el esquema descrito en el ensayo sobre verdad y mentira; esta fijación de conceptos y signos deja escapar, sin embargo, los caracteres más sutilmente específicos de cada situación, de modo que lo que se lleva a conciencia y se comunica son sólo los rasgos más superficiales y genéricos de la experiencia; el lenguaje comunicativo no hace sino reflejar y de rebote, intensificar la superficialidad de la conciencia.

Lo que nos interesa de este aforismo, además de la sugerente alusión al nexo -central, por otra parte, en toda la obra del Nietzsche maduro- entre subjetividad y sometimiento (la conciencia es necesaria y útil, especialmente, entre quien manda y quien obedece) es el hecho de que la conciencia aparezca aquí como una función del mundo simbólico «apolíneo», descrito desde el ensayo sobre verdad y mentira. El sujeto autoconsciente es función del lenguaje comunicativo, del ejército de metáforas olvidadas como tales, que constituye el mundo de los conceptos lógicos: y, en definitiva, como aparece aquí por la alusión al

mandar y al obedecer y, en el ensayo sobre verdad y mentira, por la remisión de la jerarquía de palabras y conceptos a la jerarquía social, es función de la división de roles sociales, del mismo orden que Platón veía amenazado por la milagrosa capacidad transformista del artista. No sorprende, pues, que, pocas páginas después, en el aforismo, ya recordado, sobre el problema del comediante, Nietzsche remita el arte, que es sacudida y desbarajuste del sistema lingüístico conceptual canonizado, al impulso a enmascararse y meterse en distintas apariencias. Es interesante observar que el impulso a fingir, en ese aforismo como ya en el ensayo sobre verdad y mentira, no es, ante todo, un impulso artístico; llega a serlo mediante un proceso de estilización y de autonomización, mediante un típico movimiento de exceso, que, sin embargo, corresponde -aunque Nietzsche no se para en ello- al proceso por el que el arte llega a ser un fenómeno especializado y un ámbito separado del resto de la realidad social. La misma conexión profunda entre impulso a fingir, salida del propio rol social y arte es el sentido del aforismo 356, también en el libro quinto de *La gaya ciencia*, que se debe leer en conexión con el 354 porque, un poco, le sirve de contrapunto. Así como allí el sujeto autoconsciente era función de una sociedad organizada e integrada, aquí justamente el afirmarse del histrión se convierte en la principal amenaza para la existencia de toda sociedad «en el antiguo significado de la palabra». Una vez más, el movimiento básico es el del exceso: en la sociedad europea moderna se da una rígida distribución de roles sociales (de clase, profesionales, etc.) e incluso quien parece más libre de elegir el propio rol se lo encuentra impuesto. En esta situación, al lado de una rígida identificación con el rol, por la que éste se considera como la verdad misma del sujeto, se abre camino también, paradójicamente, otra actitud: la creencia «de los atenienses, que se hace notar por primera vez en la época de Pericles, esa creencia de los americanos actuales, que cada vez más tiende a convertirse en creencia europea también», por la que «el individuo esta convencido de poder, más o menos, todo, de estar hecho, más o menos, para cualquier rol [...] cada uno intenta consigo mismo, improvisa, intenta nuevamente,

intenta con placer, toda naturaleza cesa y deviene arte». La misma rigidez de los roles, parece pensar Nietzsche, los desvela en su carácter de roles, de papeles de una comedia. Con ello, sin embargo, nace también la conciencia de poder asumirlos y dejarlos a voluntad -lo que seguiría siendo una postura de fuerza fundada en la continuidad de una conciencia-. Pero la debilidad que, en la continuación del aforismo, Nietzsche reconoce como característica de esta actitud sólo se explica con su afirmación, referida a los griegos pero obviamente transferible a los europeos modernos, de que cuando se entra en la «creencia en los roles» (una «creencia de artistas») se llega a ser también realmente comediante. Asumir una actitud de libertad respecto al propio rol es un proceso que no se detiene tan fácilmente, y, una vez más, parece sentirse aquí el eco de la condena de Platón: la libertad que proviene del rol no lleva a apoyarse en una verdad propia más profunda y auténtica, como lo sería todavía la autoconciencia del sujeto consciente que produce ficciones, sino que lleva a convertirse realmente en comediante, es decir, a la pérdida de toda continuidad y todo centro. Por eso el europeo moderno no es ya «material para una sociedad». «Es la fuerza constructiva que ahora queda paralizada; disminuye el valor de hacer planes a largo plazo; empiezan a faltar genios organizadores: ¿quién se atrevería, ahora ya, a emprender obras para cuya realización habría que contar con milenios? Se extingue precisamente esa creencia fundamental sobre cuya base uno puede hacer cálculos y promesas, puede anticipar programáticamente el futuro y hasta tal punto sacrificarlo a sus programas que el hombre viene a tener valor y sentido sólo en cuanto que es una piedra de un gran edificio: a tal fin, ante todo, debe ser sólido, debe ser “piedra” [...] ¡sobre todo no comediante!» No creo que pueda haber duda sobre la valoración que Nietzsche hace de este proceso: su admiración por las grandes construcciones de las sociedades, en el antiguo significado de la palabra, no le impide considerar con ironía el valor atribuido a lo que dura, y considerar, por el contrario, como «las más interesantes y singulares épocas de la historia» aquellas en las que dominan los comediantes. La conclusión

del aforismo, en la que Nietzsche reprocha a los socialistas el querer construir su sociedad libre con este material humano que ya no es piedra para edificios sociales, disipa toda duda sobre cuál es su posición; ciertamente, no la de quien lamenta que una construcción así ya no sea posible; en todo caso, de acuerdo con las razones fundamentales de su polémica contra el socialismo (el socialismo como última forma de la moral platónico-cristiana), reprocha al socialismo el contar todavía con la tradición humanista, con el sujeto autoconsciente y, por lo tanto, implícitamente, con la rigidez del sistema de roles.

Este aforismo 356 de *La gaya ciencia* se titula *Inwiefern es in Europa immer «künstlerischer» zugehn wird* («En qué sentido las cosas en Europa irán de manera cada vez más “artística”»): el poner entre comillas el término que se refiere al arte no se debe entender trivialmente como el subrayado de una intención irónica, sino como expresión de la conciencia de que el arte del que se trata aquí no es «el arte de las obras de arte», que, por el contrario, se encuentra a gusto -al menos en cuanto que se deja exorcizar por la institucionalización- dentro del sistema de roles y no duda de su natural validez. Desde la lucha entre Dionisos y Apolo de la obra juvenil sobre la tragedia a estas páginas del libro quinto de *La gaya ciencia* el hilo conductor que se evidencia -y que, obviamente, se debería ampliar con una reconstrucción completa de toda la reflexión estética nietzscheana- tiene una fisonomía propia muy precisa: la producción artística de apariencias bellas es el triunfo de Dionisos, en cuanto que las apariencias bellas son continuamente arrastradas en un juego que les hace perder su identidad y, a la vez e inseparablemente, hace perder la identidad al sujeto que las crea y las contempla. Esta pérdida de identidad es una amenaza al lenguaje comunicativo canonizado, al sistema ordenado de los conceptos y, en definitiva, a la organización social fundada en la distinción de roles, porque la pérdida de identidad es, ante todo, salida del rol, sacudida de cualquier orden objetivo y subjetivo. La lucha entre Dionisos y Apolo es una lucha histórica en la que está en juego el principio de identidad como fijación social de las fronteras entre lo verdadero y lo falso, de la jerarquía de

los conceptos, de los límites de los sujetos. En la época en la que vivimos, bajo el signo de la muerte de la tragedia y del triunfo de Sócrates, de la *ratio* de la organización social, Dionisos se presenta como exceso, y el ámbito de este exceso es, principalmente, el arte. También se da exceso en otras formas de la vida espiritual: en la moral, en la metafísica, en la ciencia; este exceso está indicado y sintetizado en la fórmula «Dios ha muerto», lo ha matado su amor a los hombres y la excesiva religiosidad de éstos. El arte, sin embargo, es el lugar privilegiado del exceso porque en él, en realidad en nuestra tradición, el exceso se presenta en todo su alcance, esto es, a la vez como violación de las fronteras entre lo real y lo aparente y como violación de los límites de la identidad personal, como superación de la subjetividad autoconsciente. No tiene sentido, sobre estas bases, una estética como teoría del arte, sino solamente una lectura de las historias del arte (en sus productos, en su estatuto social, en su significado psicológico para el que lo produce y para el espectador) que lo vea como lugar de una lucha histórica entre el principio de identidad (sistema de roles) y lo dionisiaco. Esto es lo que distingue una posible estética de inspiración nietzscheana de cualquier orientación de tipo kantiano o de tipo hegeliano -las que, bien mirado, todavía dominan el panorama estético de nuestro siglo: el arte no es, de hecho, ni una categoría permanente de la experiencia humana, una dimensión o dirección de la conciencia, ni una fase histórica en el desarrollo del espíritu que se pueda mirar desde el punto de vista de la autoconciencia, alcanzada la cual se define, en consecuencia, en términos de subjetividad-. El juego del exceso que el arte representa, justamente como (con un juego de palabras) exceso de juego, impulso a *spielen*, *play*, *jouer*, recitar más allá de toda necesidad y utilidad, todavía se está realizando totalmente, y desbarata justamente toda sistematización de la experiencia (que es además justificación trascendental de las formas que la experiencia ya ha tomado: el propósito de Kant respecto a la física newtoniana), también cuando esta sistematización se presenta como resultado de un proceso de maduración histórica en el que, sin embargo, la fase suprema se sigue

pensando en función de la jerarquía de estas categorías (el absoluto-resultado de Hegel es espíritu). La experiencia del arte desbarata el sistema de las categorías atacando precisamente su organización jerárquica, dirigida por la subjetividad, cuyo nexo con el sometimiento se desvela.

3. Un ulterior análisis de las múltiples -y, a veces, aparentemente contradictorias- afirmaciones de Nietzsche sobre el arte no podría sino aclarar siempre nuevos aspectos y articulaciones de este nexo y del alcance subversivo del arte. La actualidad de la recuperación nietzscheana de la vinculación que Platón vio entre apariencia estética y negación de la identidad se puede verificar desde dos puntos de vista, que tienen, sin embargo, una misma raíz. De hecho, se puede, ante todo, aclarar todo lo que de Nietzsche, especialmente de su polémica contra el sujeto-sometido, ha pasado a la vanguardia del siglo XX, desde Joyce al expresionismo, desde el surrealismo al dadaísmo y a Artaud; un trabajo de crítica e historiografía literaria y artística, emprendido desde diversos lugares. Pero, en segundo lugar, se puede mostrar, a partir del ejemplo más clamoroso, que es el de Lukács, que la visión nietzscheana del arte como ámbito de la lucha entre Dionisos y Apolo, entre identidad y subversión de roles, es la que puede ayudar a la estética y a la crítica contemporánea a acoger de modo más radical y completo el alcance subversivo del arte de nuestro siglo y, de rebote, a interpretar de otro modo el arte del pasado también. La teoría filosófica del arte y la crítica de arte también parecen sufrir, de hecho, una extraña condición de «retraso» respecto al arte militante, que, en el fondo, no hace sino referirse al carácter de mediación institucional que teoría y crítica siempre han tenido respecto a la actividad artística productiva; en cierta medida, al menos, reflexión filosófica sobre el arte y crítica tienen una función social análoga a la del museo (tal vez no sea casual que la estética filosófica y la crítica hayan llegado a ser tan relevantes paralelamente a la afirmación justamente del museo como institución social). No faltan, en el campo filosófico, excepciones relevantes a esta situación general: piénsese en Heidegger y,

quizá más aún, en Walter Benjamin. No parece, sin embargo, que, en los autores de la llamada Escuela de Francfort que más explícitamente se refieren a él, su crítica radical al valor «cultural» atribuido a la obra de arte se haya desarrollado, como obviamente requería, en una crítica a todas las actitudes fetichistas que todavía dominan el modo de acoger el arte. Si, como muestra Benjamín, el valor de la obra de arte no es (ya) cultural sino «expositivo», la teoría de la experiencia estética y el modo de disfrutar, valorar e interpretar las obras de arte se han de modificar radicalmente también. Justamente bajo este aspecto, la estética y la crítica actual muestran, por el contrario, una estrechísima y no problematizada continuidad con el pasado, aun en la diversidad de orientaciones y escuelas. Respecto a esto, la rememoración nietzscheana puede servir de saludable puesta en guardia. Para concluir, querríamos mostrarlo en referencia a dos ejemplos destacados.

En un lúcido ensayo de 1963, Jacques Derrida, discutiendo un libro de Jean Rousset, contraponía la pareja de conceptos «fuerza (*force*) y significación» a la de «forma (*forme*) y significación», sobre la que Rousset trabajaba (aquí también, como más tarde en el famoso ensayo sobre la «*différance*», Derrida juega con el cambio de una letra en la palabra), para llamar la atención sobre las implicaciones metafísicas (en el sentido heideggeriano de este adjetivo) que continúan pesando en las nociones de forma y de estructura. Las exigencias de las que Derrida partía, y han seguido inspirando su trabajo posterior, en sus intenciones, se referían a Nietzsche, al que remite explícitamente en las conclusiones del ensayo. Para Derrida se trataba de llevar a cabo, sobre estas bases, una revisión general del estructuralismo. Esta revisión, en realidad, ahora ya está ampliamente realizada, al menos en el plano filosófico; pero la discusión que entonces llevó Derrida, y después ha retomado siempre constantemente, sigue siendo hoy plenamente actual, bien porque el estructuralismo continúa siendo una corriente ampliamente hegemónica en el campo de la crítica literaria y de las artes, bien, sobre todo, porque se mantiene la duda razonable de que

el mismo Derrida no haya llevado hasta el fondo las exigencias antimetafísicas y nietzscheanas que pretendía hacer valer. Se destacan estas líneas en la página final de «Fuerza y significación»: «El litigio, la diferencia entre Dionisos y Apolo, entre el impulso y la estructura, no se borra en la historia, pues no está en la historia. Es también, en un sentido insólito, una estructura originaria: la apertura de la historia, la historicidad misma. La diferencia no pertenece simplemente ni a la historia ni a la estructura. Si hay que decir, con Schelling, que “todo es Dionisos”, hay que saber también -y eso es escribir- que Dionisos, como la fuerza pura, está trabajado por la diferencia [...] Desde siempre se relaciona con lo que está fuera de él, con la forma visible, con la estructura, como con su muerte...» No parece que, en los escritos posteriores, Derrida haya ido más allá de esta recuperación, en el pensamiento de la diferencia, de la noción de estructura. Nietzsche es así recibido en un marco todavía sustancialmente metafísico: Dionisos está, sí, trabajado por la diferencia pero, con Schelling, todo es Dionisos, y ésta es, sin duda, una proposición metafísica. Esta tendencia a incluir a Nietzsche, a pesar de todo, dentro de un marco metafísico (y, más en general, a desarrollar una nueva metafísica en torno a la diferencia) es particularmente evidente en algunas lecturas de Nietzsche inspiradas en Derrida (aunque no sólo en él) a las que ya hemos tenido ocasión de aludir. Estas lecturas son relevantes para nuestro problema porque, ante todo, arte y poesía tienen en ellas una posición central, y, en segundo lugar, porque el sentido que atribuyen al arte y a la poesía en el pensamiento de Nietzsche es, además, ampliamente análogo al que les reconoce, al margen de la referencia a Nietzsche, el mismo Derrida y los críticos que se inspiran en él. La «dionisíaca» de la que habla Bernard Pautrat no hace sino modular en referencia a Nietzsche la tesis derridiana que hemos citado textualmente: el conflicto Dionisos-Apolo es, en realidad, el trabajo interno del mismo Dionisos, y este trabajo es la apertura no histórica de la historicidad; se trata de un origen *sui generis*, «un movimiento ya siempre trabajado por una diferencia» que funciona, sin embargo,

como auténtico origen metafísico, ya que la historia no es otra cosa que repetición y siempre renovada «puesta en escena» de este movimiento. Aunque «en un sentido insólito», se trata siempre de una estructura: Dionisos es el nombre del ser que ya no se piensa como plenitud de la presencia, sino como movimiento de la diferencia; pero en la medida en que es apertura no histórica de la historicidad, le sigue perteneciendo siempre un peculiar carácter de presencia, que no es fácil exorcizar. Una confirmación de esto se puede ver en el hecho de que, en esta lectura «derridiana» de Nietzsche, vuelve a pesar también el otro elemento que, en la tradición metafísica, ha acompañado siempre al primado de la presencia y de la estructura, esto es, el primado de la conciencia. Según Sarah Kofman, por ejemplo, al olvido del carácter metafórico del lenguaje, que caracteriza a la tradición metafísica, Nietzsche opone un pensamiento en el que la metáfora es conciencia de serlo; otros hablan de parodia y de puesta en escena (terapéutica) de la diferencia originaria. Allí donde hay una estructura originaria, sea lo insólita que se quiera, ninguna superación y liberación (en este caso, de la metafísica, del pensamiento reificado, etc.) puede configurarse sino como «toma de conciencia». Esta restaurada primacía de la autoconciencia determina también, decisivamente, la función que se le atribuye a la poesía y al arte. Metáfora consciente, parodia del lenguaje metafísico, puesta en escena de la diferencia originaria son todas expresiones que, para estos intérpretes de Nietzsche, describen, ante todo, el arte, la poesía, y el peculiar carácter poético del filosofar de Nietzsche. Pero ninguno de ellos se pregunta hasta qué punto el predominio de la conciencia que estas actitudes comportan tiene algo en común todavía con la embriaguez dionisíaca que, para Nietzsche, cualificaba la experiencia trágica. A la no-historicidad de la diferencia, que reduce la lucha entre Dionisos y Apolo a carácter constitutivo del ser, le corresponde una peculiar inmovilidad de la misma «historia» a la que esta estructura «insólita» daría lugar: todo texto, poético o filosófico, es leído por Derrida y por sus discípulos sólo con vistas a descubrir en él la transparencia, bajo forma de laguna y de

ausencia, del desequilibrio originario de la diferencia; pero respecto a la diferencia originaria no hay «colocaciones» diferentes. En esta perspectiva inmóvil es donde se justifica hasta la tesis de un parentesco sustancial entre Hegel y Nietzsche, en nombre de su común sesgo dionisiaco. Si se piensa en el alcance histórico de renovación de una civilización trágica, y por tanto de recuperación de una posibilidad de existencia efectivamente dionisiaca, que Nietzsche atribuía al arte y asignaba como tarea a su pensamiento, no es posible no despertar la duda de que el pensamiento derridiano de la diferencia siga al estructuralismo -y todas sus implicaciones metafísicas- cambiando, simplemente, el contenido de la noción de estructura: la estructura como desplegarse de una totalidad orgánica (obra de arte o cualquier otro «objeto» de las ciencias del espíritu, como, por ejemplo, una sociedad primitiva) es sustituida por la archiestructura de la diferencia; pero ante ésta la actitud sigue siendo la contemplativa y concienzialista de la metafísica: la toma de conciencia tendencialmente hegeliana de una positividad y de una presencia es sustituida por la toma de conciencia de una ausencia, esto es, de una finitud, que repite módulos paleo-existencialistas. En este marco, cualquier alcance de parodia que se le reconozca a la poesía (y al pensamiento ya no metafísico que sobre ella se modele) funciona como repetición catártica de la escena originaria, con todas las implicaciones que la noción de catarsis tiene en Aristóteles: exorcización del alcance subversivo de la apariencia, restauración del orden moral mediante el «reconocimiento», en todos sus sentidos; reconocimiento de la forma de la obra como cifra y símbolo de la forma de la totalidad («todo es Dionisos»), y reconocimiento que proporciona conciencia de sí en esta totalidad.

Si para Derrida y su «escuela» la permanencia de una noción metafísica de estructura no criticada a fondo comporta también un retorno, aunque encubierto, del fantasma metafísico de la autoconciencia y, por lo tanto, de la subjetividad, al reproponer una captación fundamentalmente contemplativa (y cultural, en el lenguaje de Benjamin) de la obra de arte, entendida como

cifra de la diferencia que trabaja al ser, en la estética de Adorno, emblemática y determinante también para toda una corriente de la crítica contemporánea, se da un fenómeno simétricamente opuesto, pero con resultados análogos. Aquí, de hecho, a una insuficiente crítica de la noción metafísica (hegeliana) de sujeto le corresponde una explícita recuperación de las características formales de la obra de arte, de la obra como estructura, perfección, conseguida. Es sabida la importancia central que el concepto de *Schein*, de apariencia, tiene en la estética de Adorno; la póstuma *Teoría estética* lo erige en término básico no sólo de la estética, sino, mediante la función privilegiada que se le reconoce al arte, de toda la filosofía. Pero el *Schein* adorniano no sólo ha perdido el nexo con la falta de identidad del sujeto, que tenía en Nietzsche; incluso funciona explícitamente -aislado en sus caracteres apolíneos (perfección, carácter reconocible, «redondez» se diría)- como medio de restauración de la identidad del sujeto en un mundo en el que éste está amenazado por la masificación universal. Adorno, aunque lector atento de Nietzsche, no alimenta, fundamentalmente, sospecha alguna respecto a la autoconciencia: la autoconciencia no sólo *no es* función de la masificación universal y de la organización total -como para Nietzsche- sino que, incluso, es la última playa de la resistencia contra la alienación. Toda la crítica de la civilización de masas, que Adorno desarrolla sobre todo a partir de la *Dialéctica de la Ilustración*, está fundada sobre la idea de que la alienación no es ya la constitución del sujeto burgués-cristiano, el hombre del humanismo, sino solamente su disolución en la sociedad masificada moderna. Por eso, entre otras cosas, Adorno no consigue captar el carácter radical de la crítica heideggeriana a la metafísica. Justamente en la medida en que debe funcionar como línea de defensa extrema y medio de restauración (una restauración, por otra parte, imposible, y en esto es verdad que Adorno es pesimista) de este sujeto burgués-cristiano, la obra de arte le aparece caracterizada por todos los predicados formales (y, ante todo, la estructura, la

completud, la íntima legalidad) que se le han atribuido en la tradición metafísica.

En el breve *Discurso sobre lírica y sociedad*, de 1957, se pueden ver ya *in nuce* temas que la *Teoría estética* desarrolla de forma más articulada. Remitimos a este discurso por otro motivo también, y es que discute el problema de un género literario, la lírica, en el que es central la cuestión de la relación entre individualidad y ultraindividualidad. Los términos del problema son fundamentalmente los mismos de *El nacimiento de la tragedia*: no sólo porque Adorno se pregunta cómo la lírica, en cuanto expresión de la individualidad, puede ascender a significado universal, sino también porque hay una explícita referencia a «dolor y sueño» que no puede dejar de remitir a la pareja dolor dionisiaco-sueño apolíneo de la obra nietzscheana sobre la tragedia. A diferencia de Nietzsche, para Adorno la universalidad de la lírica no reside en el hecho de que el poeta, en el «estado de ánimo musical» del que nace la composición, se inserte e identifique con el uno originario (según el lenguaje schopenhaueriano del escrito sobre la tragedia), cuya unidad es pre y antiinstitucional; para Adorno (que en esto remite a Hegel), por el contrario, el sujeto individual está ya siempre mediado con lo universal, y esto se manifiesta justamente en el hecho de que el *medium* de la lírica es la lengua. En la lírica es posible verificar la paradoja por la que «la subjetividad se invierte en objetividad» porque «la lengua tiene en sí misma una carácter doble. Se adecua totalmente, con sus configuraciones, a los sentimientos subjetivos [...] Pero sigue siendo, por otro lado, el medio de los conceptos, que establece la indispensable relación con lo universal y con la sociedad». Todo este proceso de universalización y objetivación operante en la lengua, que Nietzsche reconstruye en el escrito sobre verdad y mentira y que, para él, representa *ya* el inicio de la decadencia, el bloquearse de la productividad metafórica dionisiaca en la cadena de la lógica socialmente codificada, para Adorno constituye, hegelianamente, la vía regia de la constitución del sujeto. La alienación comienza sólo allí donde este sujeto decae a pura función de la sociedad del

intercambio, y la vida individual se entrega, ella misma, al folletín. Puede ser que en esta situación el sujeto deba «salir de sí mismo callándose», pero no para renegar de sí, sino para salvarse en esa función de verdadera mediación de lo universal y lo individual que está amenazada por la reducción de todo a valor de intercambio y de la lengua a mero instrumento de comunicación.

El *Schein* del arte -en la oposición de la obra a la objetividad mercantilizada- tiene sólo la función de negar al sujeto reificado; la lírica puede convertirse así en el último refugio de la idea de una «lengua pura», que no es, sin embargo, el *melos* nietzscheano, sino la lengua como mediación universal de Hegel. La eventualidad de que esta pureza se actualice también como silencio es la que se realiza en la vanguardia; pero tampoco en la lectura de la vanguardia Adorno pone nunca en duda que se pueda (mejor: se deba) dar una subjetividad autoconsciente no alienada, constituida hegelianamente como mediación-conciliación de lo individual y lo universal. De aquí, ante todo, su insistencia en los aspectos relativos al rigor formal en el arte; de aquí también su modelar el disfrute estético sobre el del «experto», que sabe captar la obra en sus valores estructurales. Lo que sale a la luz en la sociología de la música -esto es, que el sujeto del disfrute estético es, para Adorno, el burgués culto que, en el caso de la música, conoce las notas y puede, por tanto, percibirla en todos sus valores formales- aparece también en el discurso sobre la lírica, allí donde se teoriza la necesidad de la intervención del intelectual burgués para que se opere la mediación entre los impulsos y emociones individuales y la universalidad de su expresión. Ciertamente, se puede estar de acuerdo con Adorno donde dice que «Baudelaire, cuya lírica abofetea no sólo el *juste milieu*, sino también cualquier compasión social burguesa [...] sin embargo, en poesías como *Petites vieilles* o la de la criada de gran corazón de los *Tableaux parisiens*, fue fiel a las masas, a las que oponía su máscara trágico-arrogante, de toda la poesía sobre la pobre gente», pero esto en el fondo es verdad porque, para Adorno, la mediación de lo individual y lo universal se da sólo en el

sujeto burgués, es decir, en el burgués como verdadero sujeto. La posibilidad de una poesía y de un arte popular, no mediada por un artista culto -esto es, en posesión de la lengua y poseído por la lengua como mediación institucionalizada- aquí apenas se roza y, en todo caso, sigue siendo totalmente problemática. Como de Baudelaire respecto a la «poesía de la pobre gente», también de Nietzsche se puede decir que, con toda su arrogancia antisocialista, fue más fiel a las masas -en su esfuerzo por captar lo dionisiaco en formas de arte excluidas o censuradas por la tradición clasicista- de cuanto lo haya sido Adorno, a causa de su persistente humanismo.

También el *Schein* adorniano parece fácilmente interpretable en términos de catarsis aristotélica: se opone a lo real fragmentado y caótico de la mercantilización general como dominio de perfección y de pureza, pero esta perfección y pureza es la del sujeto burgués-cristiano definido en términos de autoconciencia, que se opone inútilmente -como, por lo demás, sabe bien Adorno, dada la defensa sin esperanza que hace de él- al individuo reificado de la sociedad de masas porque es secretamente su cómplice, en cuanto origen suyo y momento preparatorio.

En su simetría, aquí ciertamente enfatizada, las posiciones estéticas de derivación derridiana y adorniana nos parece que ejemplifican dos modos de recuperación actual de temáticas nietzscheanas que, en la medida en que se asumen parcialmente, acaban por funcionar en la dirección exactamente opuesta a la que Nietzsche intentaba. Adorno teoriza la apariencia, pero sin conectarla con la negación del sujeto; Derrida parte, sí, de posiciones que pretenden ser «antihumanistas», pero en la medida en que no se libera de la «estructura» reencuentra fatalmente al sujeto autoconsciente de la tradición metafísica. La insuficiencia de estas posiciones, aún en la estimulante riqueza de perspectivas de lectura que con frecuencia proponen, se revela no sólo en el plano teórico, sino, sobre todo, en comparación con las cuestiones del arte de nuestro siglo. ¿Se puede considerar, verdaderamente, que la

vanguardia del siglo XX se propone, mediante su ruptura del mundo formal de la tradición, el rescate y la salvación del sujeto como mediación de lo individual y lo universal, que era el centro de aquel mundo de formas? ¿O bien que pretenda valer como puesta en escena, cifra, repetición (cuyo eventual significado terapéutico seguiría ligado a una «toma de conciencia») del movimiento originario de la diferencia, movimiento, en verdad, inmóvil como la insuperable finitud de la existencia?

El problema que Nietzsche propone al retomar el nexo «platónico» entre apariencia y negación de la identidad coincide con el que plantea la estética filosófica desde la cuestión actual (la experiencia abierta todavía a la vanguardia) del arte. Ahora que también la filosofía, a través de una meditación inspirada de manera decisiva en Nietzsche, ha comenzado a sospechar radicalmente del sujeto, somos capaces de preguntarnos, frente al arte y la literatura de nuestro siglo, qué es (todavía) el «sujeto» no sólo de su producción, sino también y sobre todo de su «contemplación»; quién puede ser «intérprete» de un arte cuyo sentido fundamental parece ser -de modo finalmente explícito- el juego de la apariencia bella como juego de la des-identificación. Es éste -desde un punto de vista nietzscheano- el contenido del diálogo entre «poetizar» y «pensar», un diálogo en el que los interlocutores se ponen en juego, ante todo, ellos mismos.

© Traducción de Carmen Revilla, en Vattimo, G., *Diálogo con Nietzsche. Ensayos 1961-2000*, Paidós, Buenos Aires, julio de 2002.



Heidegger y la pregunta por el arte

Alejandro Escudero Pérez

Aunque no fue publicado hasta 1950, en el libro *Caminos de bosque* (*Holzwege*), “El origen de la obra de arte” data de 1936. Fue redactado, pues, en un momento de apogeo de las que conocemos como “vanguardias artísticas” (hecho éste bien significativo, como iremos viendo). Ese mismo año, además, apareció un importante escrito de W. Benjamin (“La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”) que sería interesante leer conjuntamente al ensayo de Heidegger, no porque digan lo mismo sino, al contrario, porque lo que uno no dice lo dice el otro, a partir, eso sí, de un diagnóstico de la situación en el arte en la “sociedad moderna” bastante parecido.

El horizonte del escrito de Heidegger, aunque no lo menciona expresamente, es el intento –planteado como tarea histórica de gran alcance y calado, aquí sólo esbozada o dando sus primeros pasos- de “superar la Estética” (una expresión que aparece en el libro –redactado entre 1936 y 1938- *Contribuciones a la filosofía*). Ese es, aún hoy, pensamos nosotros, nuestro mismo contexto, en el cuál estamos convocados, entre otras cosas, a volver a pensar las relaciones de la filosofía con las artes (y viceversa), por ejemplo (algo a cuya aclaración el ensayo de Heidegger puede brindar una nada despreciable ayuda).

Pero aunque en el ensayo de 1936 no se hable directamente de la necesidad de “superar la Estética” sí que se hace referencia, en su Epílogo, a un tema paralelo destapado por Hegel: el de la “muerte del arte”. Literalmente Hegel dice que “el arte es cosa del pasado”. El sentido de esta tesis es controvertido; nosotros –en parte a partir de lo que Heidegger señala, en parte por nuestra cuenta- lo entendemos así: en la modernidad –en tanto protagonizada

por una tecnociencia encarnada en la Industria y por un Estado que realiza el Derecho (en sus distintos aspectos)- el arte no tiene lugar propio, ha dejado de ser algo vivo, capaz de decir algo socialmente relevante; sólo es, “cosa del pasado”, es decir, parte del “patrimonio histórico-cultural” (que visitamos como turistas –como cuando, ejercitando nuestra “conciencia estética” recorremos Iglesias románicas o Catedrales góticas, contemplándolas al margen de su significado religioso-). No todos los pensadores de la modernidad comparten este diagnóstico hegeliano; de hecho la ‘propaganda oficial’ de la modernidad (desde los enciclopedistas franceses en adelante) declara que sólo en ella, con la institución de las Bellas Artes, la esfera estética ha alcanzado su ‘mayoría de edad’, su autonomía, emancipándose de la Nobleza y el Clero (el Neoclasicismo, primero, y el Romanticismo después, serían los “resultados” de este proceso). Pero la “autonomía de la esfera estética” es un fenómeno histórico ambivalente como bien testimonian las mismas “vanguardias artísticas” del siglo XX; al respecto, en su *Teoría de la vanguardia*, ed. Península, 1987, Peter Bürger escribe: «Los movimientos europeos de vanguardia se pueden definir como un ataque al status del arte en la sociedad burguesa. No impugnan una expresión artística precedente (un estilo), sino la institución arte en su separación de la praxis vital de los hombres. Cuando los vanguardistas plantean la exigencia de que el arte vuelva a ser práctico, no quieren decir que el contenido de las obras sea socialmente significativo. La exigencia no se refiere al contenido de las obras; va dirigida contra el funcionamiento del arte en la sociedad, que decide tanto sobre el efecto de la obra como sobre su particular contenido», pg. 103. Lo que aquí se trae a colación es tan importante como complicado –y merecería una discusión a parte, sobre todo en nuestros días en los que los ‘radicales’ impulsos de las vanguardias han sido ‘domesticados’ al ser absorbidos, a partir de la II Guerra Mundial, por las instituciones del arte, o sea: por los Museos y por el mercado, dando lugar así a nuestra situación ‘postvanguardista’-. Sólo añadir, por el momento, que nada de lo que aquí es está

exponiendo es, en el fondo, ajeno al diagnóstico hegeliano de la “muerte del arte”.

Heidegger, en todo caso, no echa en saco roto lo que afirmaba el anti-romántico Hegel, y por eso en el Epílogo de su opúsculo escribe: «... sigue abierta la pregunta de si el arte sigue siendo todavía un modo esencial y necesario en el que acontece una verdad decisiva para nuestro existir histórico o si ya no lo es». Una pregunta que nos planta ante una encrucijada: aquella que define nuestra época –y respecto a la cual la filosofía está llamada a aportar una parte de la respuesta, aquella que le corresponde en razón del tipo de saber en que consiste-.

Un primer elemento de la respuesta filosófica a la situación descrita –definida, con más o menos fortuna, bajo la expresión “superación de la Estética”- es el que se plantea precisamente en el título del escrito que estamos comentando. Hay que intentar, para empezar, aclarar cuál es el “origen” de la “obra de arte”, es decir: hay que reconducir la “obra de arte” a su “origen”.

Conviene adelantar, llegados aquí, que el punto fuerte del ensayo de Heidegger está en la pretensión de conectar al arte no ya con la “belleza” –que es lo habitual, lo “tradicional”- sino, nada menos, con la “verdad” (como se ve en el texto que acabamos de citar). Algo, para empezar, muy extraño a nuestros oídos, pues en tanto hijos de la modernidad nos expresamos y entendemos en el “lenguaje del gusto” –un lenguaje que Heidegger pretende desarticular, pidiéndonos en consecuencia que empecemos a hablar, respecto al arte, “otro lenguaje”...-. ¿Arte y verdad? ¿qué puede querer decir que una obra musical, una pieza teatral o una escultura es “verdadera” o tiene que ver en su núcleo con una “verdad”? A hacerse cargo de esto es a lo que nos desafía, y nos invita, Heidegger.

De la lectura de la primera página del ensayo de Heidegger –en la traducción castellana, pg. 11- se desprende lo siguiente: el “origen” de la obra de arte (aquello a partir de lo cual recibe y adquiere su “esencia”) es el “Arte”. Sobre esto diremos, sólo con la pretensión de introducir un poco de claridad, lo siguiente:

-Origen (Ursprung) significa aquí “fuente” (Herkunft). Esto es, el “de dónde” las obras de arte (una y otra vez, cada vez) surgen, provienen, llegan. Las obras de arte con las que nos topamos nos llegan de una instancia denominada “Arte”.

-La noción de Arte alude a la vez a dos cosas distintas y, sin embargo, inseparables:

1. A una determinada constelación, es decir, a un conjunto de elementos distintos e interconectados. ¿Cuáles? La constelación artística está compuesta por los artistas, un público o comunidad de receptores, unos lugares de exhibición o de difusión, unos medios expresivos, un horizonte extra-artístico y, en el centro de la constelación, unas obras de arte con su peculiar “estilo”. En cada concreta constelación cada elemento tiene un peculiar modo de ser y de actuar etc.

2. A aquello que (a partir de ese centro –descentrable- que es la obra de arte del caso) determina en conjunto a una constelación a ser lo que es y puede ser. Esto es: lo que posibilita que cada elemento posea una precisa figura y que estén conectados de un modo etc. El Arte es, así, “fuente”, “origen” etc.

Como se ve explicar esto –y por lo tanto también entenderlo a fondo, y no sólo ‘un poco’- es bastante difícil. Sólo se puede llegar a ello a partir de rodeos, trazando círculos concéntricos. Nos preguntaremos ahora ¿qué implica que el “origen” de la obra de arte sea el Arte (a la vez una constelación y su principio determinante)? Dos textos de H. G. Gadamer (de su artículo “La verdad de la obra de arte”, escrito como introducción a la edición de 1960 del ensayo de Heidegger) nos ayudan a precisarlo, con la peculiaridad de que, además, nos permiten retomar una cuestión que antes sólo mencionamos:

-«Con ello, aunque no sólo esto, [Heidegger] ofrece una descripción del modo de ser de la obra de arte que evita los prejuicios de la estética tradicional y del pensamiento subjetualista moderno».

-«Es necesario superar el concepto mismo de estética».

Desde luego aquí el término “estética” se refiere no sólo a esa disciplina filosófica surgida en el siglo XVIII (en la Crítica del Juicio de Kant, por ejemplo) sino también, y de manera más amplia, a todo un modo de ser y de darse el arte: el propio y peculiar de la época moderna (desde las “bellas artes” del neoclasicismo hasta el complejo y ambiguo episodio de las “vanguardias” del siglo XX). Pero ¿qué es la Estética? ¿Cuál es el ‘prejuicio’ (el presupuesto) que encierra? Varios textos de Heidegger nos ponen sobre la pista:

«... la estética es la consideración del estado del sentimiento del hombre en su relación con lo bello, es la consideración de lo bello en la medida en que está referido al estado sentimental del hombre. Lo bello mismo no es otra cosa que aquello que al mostrarse produce ese estado».

«En referencia al saber acerca del arte y a la pregunta por el arte, la estética es, pues, aquella meditación sobre el arte en la que la relación sentimental del hombre respecto de lo bello expuesto en él proporciona el ámbito decisivo para su determinación y fundamentación y constituye su principio y su fin».

«La obra de arte es puesta como un “objeto” para [y por, añadimos nosotros –al menos en las estéticas “idealistas”-] un “sujeto”. La relación sujeto-objeto, en cuanto relación sentimental, se vuelve determinante para su consideración. La obra se convierte en objeto en su cara girada a la vivencia».

«Un tercer fenómeno de igual rango en la época moderna es el proceso que introduce al arte en el horizonte de la estética. Esto significa que la obra de arte se convierte en objeto de la vivencia, y, en consecuencia, el arte pasa por ser expresión de la vida del hombre».

«El modo en que el hombre vive el arte es [según la estética] el que debe informarnos sobre su esencia. La vivencia no es sólo la fuente de la que emanan las normas que rigen el deleite artístico sino también la que rige la creación artística».

Resumiendo el núcleo de la cuestión: la Estética –en su sentido más amplio- consiste en introducir al arte en general en el seno de la relación sujeto-objeto (una relación de tipo ‘sentimental’, ‘emotivo’). La clave –esto es, el ‘prejuicio’ o ‘presupuesto’- de la estética está en que sostiene que el Arte es algo “del Hombre”, algo suyo, propuesto por él y para él. El Hombre (según su esencia racional y universal etc.) es, a la vez, el Sujeto (lo que subyace, soporta y sostiene, fundamenta etc.) y el Objeto (el tema por excelencia etc.) del Arte.

Un modo rápido de ver que esto en la modernidad estética es así puede ser acudir, por ejemplo, a dos libros de José Jiménez, catedrático de Estética de la Universidad Autónoma de Madrid: *La estética como utopía antropológica*, ed. Tecnos, 1983, e *Imágenes del hombre (fundamentos de estética)*, ed. Tecnos, 1992. Visitar sus páginas –por más que nos intentan dar ‘gato por liebre’- tiene interés porque nos hace ver –a pesar suyo, desde luego- cómo entendemos y se nos da el arte hoy por hoy, es decir: cómo la concepción antropocéntrica y antropomórfica del arte propia de la modernidad aún está, en parte al menos, vigente y se nos presenta como vinculante (en o por su obviedad misma).

El propósito de Heidegger –y por esto, a mi entender, tiene algo que decirnos y merece atención en nuestra situación histórica- es discutir todo esto en su misma raíz. Leídos sus ensayos “sobre cuestiones artísticas” a ésta luz puede decirse que nos plantean un dilema de gran calado. Un dilema que escuetamente puede formularse así: el Arte, o es algo “del Hombre” (como sostiene la Estética) o es algo “del ser”. Sabiendo, en todo caso, que si respondemos lo segundo estamos apuntando hacia otra (posible) época del arte, quedando a partir de ese momento comprometidos a una sola cosa: a prepararla.

El primer paso de esa preparación consiste en problematizar lo vigente, en señalar las grietas del statu quo de la constelación artística que nos es contemporánea e ir, en ella, rastreando opciones y alternativas. Algo inseparable del desarrollo de propuestas que removiendo

nuestras creencias más arraigadas vayan abriendo brecha en este terreno. A este respecto, por ejemplo, Heidegger plantea al menos dos cosas:

1. La necesidad de reconocer, con firmeza y con todas sus consecuencias, que el Arte tiene en sí mismo su “arché” y su “télos”. No está pues, a disposición del Hombre, a su servicio, no es un medio de su afirmación como Sujeto. El Arte, en tanto “constelación”, es un ámbito (constituido y reconstituido una y otra vez) al que los hombres pertenecemos y en cuyo desarrollo participamos en grados y modos diversos (el más excelso es el que tiene lugar cuando nos entregamos a su “cuidado” – nada hay más alto que el “amor al arte”, por decirlo así-).

2. Establecer la conexión intrínseca entre el “arte” y la “verdad”. Una conexión, como mínimo, para nosotros, ‘chocante’ pues pone patas arriba el reparto aún vigente de las esferas de racionalidad –que se trasluce, por ejemplo, en las tres críticas de Kant, en el que la verdad en la Crítica de la razón pura se asigna a la ciencia (a través del entendimiento del Sujeto), el bien en la Crítica de la razón práctica a la moral(a partir de la voluntad del Sujeto), lo bello y lo sublime en la Crítica del Juicio a la estética (en base al sentimiento del Sujeto). Atribuir “verdad” al Arte y a las obras de arte implica, pues, replantear esto en todos sus puntos (para empezar porque ‘la ciencia’ deja de tener el monopolio de la verdad – como una y otra vez ha afirmado el ‘positivismo’, esa poderosa mitología tecnocrática y cientifista que atraviesa y sostiene a la modernidad-).

Desde luego vincular el arte y la verdad requiere un enorme y complejo esfuerzo. Para empezar supone distinguir dos sentidos de “verdad”: la verdad óptica (entendida como “adecuación”, “correspondencia”, “conformidad” etc.) y la verdad ontológica (concebida como desocultamiento, desencubrimiento etc. –en la estela de la idea griega de “alétheia”-). Distinguir y, también, conectar. Nada de esto es fácil ni de explicar ni de entender. Hay aquí “mucho tela que cortar” (cosa lógica, en tanto se trata de uno de los temas principales de toda la tradición

filosófica). Con el único fin de sugerir cómo se concreta la cuestión de la “verdad” en el caso del arte tal vez baste el siguiente apunte.

No es casual –lo mencionamos al inicio de este escrito- que el contexto en que fue redactado el ensayo de Heidegger fuesen las “vanguardias artísticas”. ¿Por qué? Porque desde ellas es más fácil hacerse cargo de la tesis de Heidegger: la verdad de la obra de arte excluye que ésta sea entendida como representación (en tanto la ‘representación’ apela, de un modo u otro, a la “adecuación” a un ‘modelo’ previo etc.). Una meditación de las siguientes frases –si se cruzan y prolongan sus respectivas ideas- pensamos que ayudaría a precisar lo que Heidegger plantea:

–«Se trata de alcanzar lo desconocido por el desarreglo de los sentidos» (Rimbaud).

–«El arte intenta ver lo invisible» (Kandinsky).

–«No se trata de pintar lo visible, sino de volver visible» (Klee).

Es a todo esto, con los pertinentes matices, a lo que con su vocabulario se refiere Heidegger cuando sostiene que la verdad de la obra de arte trasparece en la lucha del “mundo” y la “tierra”. Una obra de arte enseña escondiendo, esconde enseñando, por ejemplo (como ocurre en el cuadro de Vincent Van Gogh que Heidegger menciona en su estudio).

No podemos, en este contexto, desarrollar lo que acabamos de esbozar. Sólo recordar un punto clave del estudio de Heidegger: en él el Arte es concebido como un “acontecer”, como una fuente (inagotable –en tanto se la cuide, pues la “muerte del arte” siempre está al acecho-) de “modos de artísticidad”, de ser y de darse lo artístico, de configurarse y articularse ese ámbito de experiencia, de saber y verdad.

