

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*,¹ 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 *mímesis*, 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,

* Filosofía • Universidad de Antioquia; edguy663@hotmail.com

¹ Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona, Gedisa, 1990.

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 atórica 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.²

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.³

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

² *Ibid.*, 51.

³ *Ibid.*, 52.

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.”⁴

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.⁵

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,

⁴ *Ibid.*, 53.

⁵ *Ibid.*, 54.

grandiosidad, algo de carácter definitivo y también probablemente dominio.”⁶ 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,⁷ 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 maquinas y, por lo tanto, eliminan todo discurso sobre el genio.”⁸

Con el surgimiento de las vanguardias, la estética filosófica ha entrado en crisis y se encuentra, de cierto modo, a la defensiva. Henry Kieres 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

⁶ *Ibid.*, 56.

⁷ Este autor capta puntualmente las repercusiones de los avances técnicos respecto al arte, cómo estos ponen en entredicho la noción estética de aura, sintéticamente hablando Benjamin anota lo siguiente sobre esto: “en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de esta. El proceso es sintomático; su significación señala por encima del ámbito artístico. Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario. Ambos procesos conducen a una fuerte conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición, que es el reverso de la actual crisis y de la renovación de la humanidad. Están en estrecha relación con los movimientos de masas de nuestros días. Su agente más poderoso es el cine”. Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En: *Discursos interrumpidos*. Madrid, Taurus, 1982, 22.

⁸ *Ibid.*, 52.

⁹ Cf. Kieres, Henryk. “Debate sobre la teoría del arte”. En: *Pensamiento y cultura*. No. 5, Bogotá, Octubre de 2002, 130.

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 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.¹⁰

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.”¹¹

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:

¹⁰ *Ibid.*, 50.

¹¹ *Ibid.* Esta línea de pensamiento, en términos generales, se enlaza con la siguiente afirmación que Vattimo hace en otra parte: “[...] la filosofía, para ‘corresponder’ al ocaso de Occidente –es decir, para hablar de nuestra experiencia y no abandonarnos a discursos evasivos –debe arreglar cuentas con la herencia ‘universalista’ del pensamiento, y lo debe hacer no intentando volver a empalmar con esta herencia, como si mientras tanto nada hubiese sucedido, como si no hubieran existido Marx, Nietzsche, Freud o Heidegger, pero tampoco creyendo que el problema está liquidado con la afirmación del pluralismo de las visiones del mundo o con la liberación deconstruccionista”. Vattimo, Gianni. “La responsabilidad de la filosofía: a propósito de la ocaso de occidente”. En: *Debates*. No 30. Medellín, Ene-Mar de 2001, 19-22.

“es «exposición» [*Aufstellung*] de un mundo y «producción» [*Herstellung*] de la tierra”.¹²

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.¹³

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’.¹⁴

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

¹² *Ibid.*, 57.

¹³ *Ibid.*, 58.

¹⁴ Domínguez, Javier. *Cultura del juicio y experiencia del arte*. Editorial Universidad de Antioquia, Medellín, 2002, 74.

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.¹⁵

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.¹⁶

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 perecedero de la obra de arte en un sentido que siempre le fue ajeno a la estética metafísica tradicional”.¹⁷

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

¹⁵ Rabe, Ana María. “El arte y la tierra en Martin Heidegger y Eduardo Chillida”. En: *Arte, individuo y sociedad*. Vol. 15, México, Ene.-Dic. 2002, 179.

¹⁶ Arroyave, Orlando. *Obra de arte verdad y mundo: ensayos sobre estética contemporánea*. Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2006, 91.

¹⁷ Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Op. Cit. 59.

suerte de *estética débil*¹⁸ 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”.¹⁹

Bibliografía

- Arroyave, Orlando. *Obra de arte verdad y mundo: ensayos sobre estética contemporánea*. Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, 2006.
- Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En: *Discursos interrumpidos*. Madrid, Taurus, 1982.
- Domínguez, Javier. *Cultura del juicio y experiencia del arte*. Editorial Universidad de Antioquia, Medellín, 2003.
- Kieres, Henryk. *Debate sobre la teoría del arte*. En: *Pensamiento y cultura*. N° 5, Bogotá, Octubre de 2002, 129-139.
- Rabe, Ana María. “El arte y la tierra en Martín Heidegger y Eduardo Chillida”. En: *Arte, individuo y sociedad*. Vol. 15, México, Ene.-Dic. 2002, 233-259.
- Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Trad: Alberto L. Bixio, Gedisa, Barcelona, 1990.
- _____. “La responsabilidad de la filosofía: a propósito de la ocaso de occidente”. En: *Debates*. No 30. Medellín, Ene-Mar de 2001, 19-22.
- _____. “El pensamiento débil”. En: *Ritual de la inteligencia compartida*, Manizales, Editorial Universidad de Caldas, 2002.

¹⁸ Concepto que encaja precisamente con el concepto que Vattimo construyó a la luz de Nietzsche y Heidegger, esto es, el concepto de pensamiento débil. Sobre este, Vattimo nos dice en otra parte que: “el pensamiento débil trata de responder al problema de que vivimos, de que estamos en una condición nihilista, es decir que no se puede hablar más de principios definitivos y primeros, de *arcai* [...]. Ya no estamos en una condición fundativa, fundacionista. Esto es muy importante para comprender lo que yo entiendo por pensamiento débil [...]. El pensamiento débil es la rememoración de las vías a través de las cuales el ser no se ve más como autoridad definitiva sino como algo que se disuelve, que se multiplica, que se disemina”. Vattimo Gianni. Conferencia “El pensamiento débil”. En: *Ritual de la inteligencia compartida*, Manizales, Editorial Universidad de Caldas, 2002, 27 y 28.

¹⁹ Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Op. Cit. 59.