

AISTHESIS Nº 49 (2011): 205-216 • ISSN 0568-3939
© Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile

La heteronomía de la estética en la filosofía de Gianni Vattimo

The heteronomy of the Aesthetics on Gianni Vattimo's Philosophy

Inmaculada Murcia
Departamento de Estética e historia de la filosofía, Universidad de Sevilla
imurcia@us.es

Resumen • En los últimos años, hemos tenido la oportunidad de conocer diversas teorías que, desde diferentes puntos de vista, certifican la «muerte del arte». La pregunta que queremos responder aquí, a partir del estudio de una de ellas, es si dichas teorías implican al mismo tiempo la pérdida de autonomía de la estética. Se trata de una pregunta crucial, pues la cuestión de la soberanía está estrechamente ligada a la disciplina desde su nacimiento, hasta el punto de que es casi imposible desligar su historia de ese relato emancipador.

Palabras clave: soberanía estética, posmodernidad, muerte del arte, Gianni Vattimo, pensamiento débil.

Abstract • In recent years we have had the opportunity to know different theories that certify the «death of art» from different points of view. The question we would like to answer, paying attention to one of them, is whether these theories imply, at the same time, the loss of aesthetic autonomy. It is a crucial question because the issue of sovereignty is closely tied to the discipline since its birth, to the point that it is almost impossible to isolate the history of Aesthetics from this redemptive narrative.

Keywords: Aesthetic sovereignty, posmodernism, death of art, Gianni Vattimo, weak thought.

I

Se suele decir que el nacimiento de la estética tuvo lugar en Alemania a manos de Alexander Gottlieb Baumgarten, quien utilizó por primera vez el término, en su sentido moderno, en las *Meditaciones poéticas* de 1773, al mismo tiempo que planteaba la autonomía del fenómeno estético. El autor proponía en esta obra que, aparte de las formas tradicionales de conocimiento, existía otra modalidad epistemológica preconceptual, ligada a la sensación y a la percepción, que resultaba irreductible a lo intelectual y que parecía ir

acompañada de una facultad humana que le era propia. Esa modalidad se correspondía con la estética, que se configuraba así como *scientia cognitionis sensitivae* o como «gnoseología inferior», lo que no la eximía de claridad, si bien era distinta de la intelectual y cartesiana. Lo importante de la obra de Baumgarten es que, a diferencia de lo que había ocurrido desde Descartes hasta Wolff, los sentimientos y las percepciones ya no eran descritos en relación a la razón lógica, es decir, *per negationem*, sino que se aceptaban como agentes de conocimiento de nivel inferior pero con carácter irreductible.

Sin embargo, sólo podemos hablar con propiedad de la autonomía estética a partir de la obra de Immanuel Kant. Es en la *Kritik der Urteilskraft* (1791) cuando por primera vez se ubica la disciplina al margen del conocimiento y de la moral y cuando, también por primera vez, se postula la independencia del sentimiento en virtud de las herramientas que proporciona al filósofo el sistema del idealismo trascendental, que confiere al juicio de gusto un fundamento firme e independiente. Como se sabe, en la tercera crítica Kant se propone buscar el principio o condición *a priori* de la estética, lo que supone imprimir un giro de ciento ochenta grados a la estética anterior, que todavía dependía del conocimiento o de la moral. A partir de Kant, el sentimiento y el juicio de gusto son, por fin, independientes.

En el ámbito estrictamente artístico, el período ilustrado amparó también la institucionalización del arte, legitimando los componentes que a partir de ese momento más iban a relacionarse con él: la obra, el artista, el público y la crítica de arte (Jiménez). Se suele decir que el momento culminante en la historia de la institucionalización del arte ocurre cuando se funda en Francia la Academie Royale de Peinture et de Sculpture, una institución que tenía como propósito liberar a los artistas de las restricciones medievales y renacentistas y elevar su estimación social (Josephson, 51). La Academia impuso esa tendencia, para nosotros tan familiar, de juzgar las obras de arte fuera del tiempo y por encima de los problemas de escuela o nacionalidad, e impulsó también la discusión, en términos estrictamente filosóficos, del fenómeno artístico. Pero tal vez la consecuencia más importante de la institucionalización ilustrada sea la alteración del significado de «obra de arte», que se subordina, desde entonces, a la propia institución. En paralelo, aparecen una serie de conceptos que, si bien se utilizaban en tiempos anteriores, adquieren ahora un nuevo sentido. Larry Shiner recuerda que en el sistema premoderno, un creador podía ser llamado indiferentemente «artesano» o «artista» y en ambos casos se presuponía que su trabajo tenía que ver, tanto con las manos como con la mente, con la libertad y el servicio a una finalidad, con la innovación o la tradición. Sin embargo, en el sistema moderno nacido de la institucionalización, todos los aspectos «nobles» de ese artista/artesano son adscritos al artista, lo que trae como consecuencia la desestimación de la artesanía y la exaltación de su poder creador. Aparecen, además, otros subconceptos, basados también en oposiciones al sistema premoderno, que inciden todavía más en esa diferenciación: genio/talento, originalidad/imitación, creación/inención, imaginación productiva/imaginación reproductiva, placer refinado/divertimiento sensual, contemplación desinteresada/uso práctico, etc. Como resultado, «obra de arte» se convierte en sinónimo de «obra de las bellas artes» (*work of fine art*), una composición completa en sí misma, que se presupone nacida exclusivamente de la creatividad libre del artista y que no tiene otra finalidad que la apreciación estética. Lo que se le opone ya no es la naturaleza, como antaño ocurría con el término *techné*, sino la artesanía (Shiner, 466). A partir de ese momento las bellas artes nacen directamente para exponerse en los museos

y galerías y tienden a ser objetos hechos a mano individualmente y apreciados dentro del contexto de la ideología de las *fine arts* y de su historia. Las bellas artes se producen al margen de los medios populares y del sistema de mercado mediático. Son ya arte de por sí y no tienen otro propósito que ser apreciadas como tal.

Con estos precedentes, es natural que la autonomía del arte se convirtiera en uno de los *leit motiv* más característicos e insobornables de la disciplina estética.

Y sin embargo, en los últimos años la reflexión parece haber experimentado un nuevo giro que pone entre interrogantes dicha soberanía. El tópico de la «muerte del arte» puede considerarse como uno de los que más propicia ese cuestionamiento. A él se han dedicado distintos pensadores desde que la conciencia de haber asistido a un cambio epocal, que habría de denominarse posmodernidad, consiguió fraguar.

II

Tal vez la tesis más conocida sobre la muerte del arte sea la de Arthur C. Danto, quien adapta la teoría lyotardiana del final de los metarrelatos de legitimación a la comprensión del nacimiento, desarrollo y ocaso del relato del arte.

En su libro *El arte después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, el autor denomina, tomando la expresión de Hans Belting, «Era del arte» al que habría sido, en términos lyotardianos, su primer gran relato. Nacido en torno al año 1400, coincidiendo con el Renacimiento y con ese importante momento de la historia en que el arte deja de ser heterónimo y comienza a adquirir dignidad social, ese primer relato habría tenido la pretensión de que el arte se acercara lo máximo que le fuera posible a una especie de verdad sobre su propia esencia, que radicaba en copiar de forma cada vez más fidedigna la realidad. A esa primera etapa le habría seguido la modernista, un nuevo vuelco teórico-práctico cuyo sentido o justificación radicaría en volver el arte sobre sí. Inspirándose en la perspectiva formalista del principal defensor del expresionismo abstracto norteamericano, Clement Greenberg, Danto describe este nuevo eslabón como la puesta en práctica de una reflexión que determinados pintores posteriores a Manet habrían llevado a cabo y que los habría conducido a despreocuparse del parecido mimético de raigambre vasariana, para convertir al arte en el tema mismo del arte. Pero no termina aquí la historia. Danto cree que existe una tercera modificación del relato legitimador del arte, que se correspondería con la llamada «era de los manifiestos» de las vanguardias históricas, en la que el crítico norteamericano percibe un anhelo similar por legitimar las prácticas artísticas nacidas en el seno de cada una de ellas. Danto se da cuenta de que, pese a sus famosas reivindicaciones de la libertad y su rechazo de las imposiciones estéticas y de las poéticas tradicionales, cada manifiesto de vanguardia habría definido y legalizado también, explícita o implícitamente, qué es el arte y qué no, lo que habría introducido de nuevo la conciencia y la reflexión, de corte esencialista, sobre la verdad del arte y su negación. Finalizada la «era de los manifiestos», habríamos alcanzado una situación en la que la falta de legitimación posmoderna impediría discutir sobre qué arte es verdadero y cuál no, dando al traste con la posibilidad de enfrentar históricamente a los artistas y haciendo derivar el arte hacia una situación poshistórica: «entramos en el período post-histórico una vez que se determinó que una definición filosófica del arte no

se vinculaba con ningún imperativo estilístico, por lo que cualquier cosa podía ser una obra de arte» (Danto, 69).

Este nuevo estadio del arte, ya sin legitimación, habría comenzado en los años sesenta, coincidiendo con la aparición del *pop art* y su litigio contra las pretensiones de continuidad de los expresionistas abstractos, inmersos todavía formal e ideológicamente en el modernismo greenberguiano. Desde la perspectiva de Danto, las características formales y sobre todo ideológicas del *pop* serían tan diferentes, que no sólo marcarían el punto y final de los grandes relatos de legitimación del arte occidental, sino que, yendo más lejos, desharían radicalmente el fundamento que desde tiempos de Platón hacía que el arte fuera arte: su diferencia con respecto a la realidad. Para Danto —quien tiene sobre todo en cuenta las *Brillo Boxes* de Andy Warhol—, el *pop* transformaría el concepto mismo de arte, al invertir una enseñanza del filósofo de la Academia: si en el Libro X de la *República* se ubica en el último peldaño a la obra artística, en tanto copia de la copia de la idea, o sea, en tanto entidad ontológicamente débil, en el *pop art* las realidades sensibles serían consideradas como obras de arte. Ello implica que se cierra la brecha entre arte y realidad. Eliminada esa diferencia, la historia del arte llega a su fin, y la pregunta que el esteta o el crítico debe formularse ya no concierne al qué del arte, sino a sus diferencias con respecto a las cosas. Para Danto, sólo plantear esa pregunta —a la que él mismo da respuesta en *The Transfiguration of the Common Place*— nos conduce a pensar que hemos alcanzado el fin del relato del arte, puesto que no es posible ya establecer justificaciones apriorísticas que definan esta actividad. El arte entra así en un estadio posnarrativo.

Si la tesis de Danto hace descansar la muerte del arte en las alteraciones ontológicas que el *pop* introdujo en la consideración teórica de la obra de arte, la de Vattimo, que va a ocupar nuestra atención, lo hace sobre la llamada «estetización de la vida» y responde a la visión característica de un autor que se autocalifica como nihilista.

III

La idea que sostiene Vattimo en su ensayo *Morte o tramonto dell'arte* es que la utopía hegeliana del retorno del espíritu a sí mismo, que constituía en ese autor la causa de la mal llamada «muerte del arte», se realiza de alguna forma en nuestra vida en virtud de la generalización de la esfera de los medios de comunicación, entendiendo este fenómeno como la generalización del universo de unas representaciones difundidas mediáticamente y que ya no se distinguen de la «realidad». Vattimo quiere que entendamos dentro de esas coordenadas el fenómeno actual de la muerte del arte, aunque es consciente de que se trata de una perversión de la teoría hegeliana, en sintonía, en todo caso, con la adorniana. Hablamos aquí del sentido débil o real de la muerte del arte, pero conviene recordar que propone también un sentido fuerte y utópico, que vendría a entender el fin del arte como la utopía de la reintegración del arte y la vida, y, también, como suicidio y silencio del arte auténtico, muy en consonancia con la lectura que Adorno hizo de la obra de Beckett.

Para Vattimo, la muerte del arte, en sentido débil, se relaciona con el fin de la metafísica en el sentido heideggeriano y, en última instancia, nietzscheano del término; un fin que habría sido auspiciado, justamente, por la generalización de los medios de comunicación y que habría sido además parejo al que el autor propone, desde una revisión de la herme-

néutica y una recuperación de la experiencia retórica, para la concepción posmoderna de la verdad. Vattimo lo expresa con el término *Verwindung*, con el que quiere indicar la posición de «remisión» permanente del pensamiento con respecto a la metafísica. El concepto condensa una multiplicidad de significados, como los de «caída distorsionante» y «restablecimiento» de una enfermedad, así como el de «remitir un mensaje» o «remitirse» a alguien (*rimettersi*). Por eso advierte que la muerte del arte no ha de entenderse como una «noción», sino como un «acontecimiento» inserto en la constelación histórico-ontológica en la que vivimos. Una especie de «destino» (*geschichtlich*) que nos atañe y que no podemos obviar. Para él, el arte ha llegado a su ocaso porque se ha superado a sí mismo en una estetización general de la existencia.

En este primer aspecto podemos apreciar ya cierta alusión a la pérdida de autonomía del ámbito de lo artístico, que, si bien no está planteada explícitamente en el texto, sí está implícitamente. Al respecto, conviene recordar que la posmodernidad se caracteriza por haber integrado en el mundo del arte la cultura popular y mediática, lo que habría hecho desaparecer la antigua reivindicación de la autonomía estética y artística en lo que concierne a su distinción respecto a los productos del arte de masas (Cazzato, 204). Como consecuencia, se habría derrumbado aquella vieja distinción entre alta cultura y cultura popular —«the Great Divide», según Adres Hussen (Hendler, 175)—, que servía, entre otras cosas, para diferenciar los productos artísticos de calidad de los meramente repetitivos y previsibles.

No hay que extrañarse de que la «Gran División» haya sido uno de los recursos que los teóricos del arte más han utilizado para salvaguardar la autonomía estética. Es más, dicha división forma parte de los rudimentos de la teoría estética. Como ha estudiado Noël Carroll, la mayoría de los conceptos y argumentos que se arguyen todavía en el siglo XX para criticar al arte de masas proceden de la obra de Kant, el padre de la soberanía estética, aunque estén realizados a partir de una lectura infiel a la *Crítica del juicio*, que convierte lo que allí era una estética trascendental en una teoría del arte. Una de esas lecturas ha permitido hablar del propósito o la utilidad del arte de masas en contraposición con la inutilidad del arte culto (Carroll, 89-90), un tópico que, para el autor, deriva del principio trascendental kantiano de la finalidad sin fin. Igualmente, y extrapolando al terreno de la teoría y la práctica artística la tesis kantiana de que los juicios estéticos pueden ser universales porque se constituyen sobre lo que todos tenemos en común, a saber, las facultades cognitiva e imaginativa en su posición desinteresada, muchos autores terminan afirmando que la obra de arte es por sí autónoma e independiente de finalidades cognitivas o utilitaristas posteriores, lo que choca con las características de una nueva forma de arte mediatizada por la producción industrial y destinada al consumo. Como dice Carroll, la causa de los errores de la estética filosófica con respecto al arte de masas implica, pues, la asunción de un armazón —el *Ersatz* kantiano de la teoría del arte—, con el que se ha pretendido amparar teóricamente la ilegitimidad del arte de masas sirviéndose de un referente ineludible, la obra de su principal teórico y fundador, Immanuel Kant.

En el ámbito del arte, unos de los fenómenos que más promovió esta desdiferenciación de esferas que tanto afecta a la independencia del arte con respecto al arte de masas fue, sin duda, el *pop art*. Los límites entre alta cultura y cultura popular empezaron a resquebrajarse cuando un grupo de jóvenes artistas mostró las conexiones que existían entre el arte y la sociedad de consumo. Roy Lichtenstein, James Rosenquist, Andy Warhol,

Robert Rauschenberg, Jaspers Johns y Claes Oldenburg, o, con un tono más crítico, los británicos Eduardo Paolozzi y Richard Hamilton, inspirándose en las teorías y ejemplos de las vanguardias europeas auspiciadas por Marcel Duchamp, desafiaron esa distinción moderna hoy ya tan cuestionada (Lovejoy, 98). Como dice Stanley Trachtenberg, el *pop* se deslizó por encima de la distinción entre alta cultura y baja cultura, trayendo consigo una alteración profunda en el modo de experimentar el arte: mientras el acceso a la pintura abstracta suponía un proceso lento de desarrollo psicológico y espiritual, el del *pop* era inmediato, excitante y sensacionalista, «a move from the soul to somewhere below the belt» (61). Mario Perniola, por su parte, ha destacado de la obra de Andy Warhol su capacidad de transformación, a saber, el hecho de que recoja la herencia surrealista y la ejecutoria del *ready-made*, aunque limitando ambas: suprimiendo de la primera la referencialidad a un ámbito o lenguaje privilegiado —el del subconsciente—, para tratar de llegar a formas muy diversas de lenguaje y fantasía; y eximiendo a la segunda de su asctismo para devolver el objeto descontextualizado al ámbito sensible. Esa suspensión de la dimensión afectiva es, para él, una característica de la sensibilidad posmoderna (132) entendida, según veremos inmediatamente, por Gianni Vattimo como ironía o como superficialidad deliberada. Tanto desde la práctica artística como desde la teoría, la estetización de la vida supondría, pues, un duro golpe a la soberanía estética.

IV

Pero no termina aquí la cuestión. La explosión del arte fuera de los confines consuetudinarios supone también, en opinión de Vattimo, la negación de los lugares tradicionales asociados a la experiencia estética (sala de conciertos, teatro, galería, museo, libro, etc.), mientras que al mismo tiempo, en tal coyuntura, la condición misma de la obra se hace ambigua: según dice el autor, ésta ya no apunta a alcanzar un éxito que le dé derecho a colocarse dentro de un ámbito de valores estéticos, sino que sirve, más bien, para problematizar dicho ámbito, lo que explicaría el permanente uso que los artistas actuales hacen de la autorreferencia y la autoironización. Ello conduce a Vattimo a afirmar que uno de los criterios de valoración de la obra de arte parece ser ya la capacidad que tenga de poner entre interrogantes su propia condición, un fenómeno que asemejaría la contextura de la obra de arte contemporánea al ser heideggeriano, en el sentido de que se convertiría en algo que sólo se da cuando al mismo tiempo se sustrae (53-54), y que, nuevamente, pondría entre interrogantes la supuesta soberanía del arte. Según Vattimo, desde las vanguardias históricas de principios del siglo XX se habría asistido a esa «explosión» de la estética fuera de sus límites tradicionales. Y se habría hecho, justamente, a través de la renuncia al ámbito de autonomía conquistado durante siglos y legitimado por los distintos idealismos filosóficos. Las neovanguardias no habrían hecho sino prolongar esa heteronomía, si bien, en opinión del autor, en un nivel menos totalizante y metafísico (50-51).

Sin duda, la crítica a la institución artística y el cuestionamiento del estatuto de la propia obra de arte conforman algunos de los objetivos de muchos artistas contemporáneos. Podemos citar como ejemplos a Marcel Broddthaers, Daniel Buren y Hans Kaacke, y, en general a los miembros del grupo *October* (Sandler, 362). Pero su antecedente más claro es Marcel Duchamp. El *ready-made* *L.H.O.O.Q.*, nacido a petición de Picabia

para ilustrar el número 12 de la revista 391, se realizó, como de sobra es sabido, sobre una reproducción vulgar de *La Gioconda* a la que Duchamp pintó bigotes y barba. Le añadió, además, la sigla mencionada, que al pronunciarse en francés suenan como «elle a chaud au cul». Con esta intervención en la reproducción de la obra aurática por antonomasia, Duchamp estaba poniendo entre interrogantes, al tiempo que ironizando, ese ámbito sacralizado del arte del que es símbolo la *Mona Lisa*. Pero además la apropiación, al llevarse a cabo sobre una reproducción, cuestiona también los conceptos —asociados a la *institución arte*— de creación, genialidad, perennidad o misterio. Su «travestismo», en palabras de Martín Prada, implicaba un proceso de desacralización de una imagen caracterizada por la ausencia de erotismo carnal, y por ello, ejemplo máximo de una relación estrictamente estética con la obra de arte. Su inversión acarrea la exigencia de un espectador «otro», un nuevo receptor que enlace con la intención de terminar con la tradicional y distanciada relación bajo la que se apoya todo el sistema ideológico de la institución artística (75).

Autoironización y negación de la sacralidad del ámbito de lo artístico serían, pues, otras dos formas de liquidar la soberanía del arte implícitas en los planteamientos de Vattimo.

V

Vattimo opina también que un hecho decisivo en el proceso de la explosión de lo estético desde las vanguardias en adelante ha sido el impacto de la técnica, en el sentido estipulado ya por Walter Benjamin en *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936). El filósofo italiano interpreta ese impacto como la verdadera posibilidad del advenimiento de la generalización total del ámbito de lo estético. Más en concreto, lee el conocido ensayo de Benjamin desde la óptica de Heidegger, poniendo especial atención a la alusión que el filósofo frankfurtiano hace de la «percepción distraída» (*percezione distratta*) (Vattimo, 56). Según el autor, en el deleite distraído, el *Wesen* del arte, nos interpela de tal manera que nos vemos impelidos a abandonar la metafísica, ya que se nos imponen «significaciones diseminadas» y «hechos micrológicos» para los que ningún concepto tradicional se adecua (57). La «muerte del arte», en su sentido débil, ha de entenderse, pues, como estetización general de la vida, posibilitada por una cultura tecnificada, homogénea y al servicio de la masificación, que distribuye la información, el entretenimiento o la misma cultura con el ropaje publicitario de la belleza difusa, una teoría que bien podría relacionarse con la apertura del arte a lo que algunos autores llaman *realized art* (Josephson, 1993), a saber, la circunstancia de que hoy día encontremos arte en todas partes, aunque su desinstitucionalización lo convierta en banal, sentimental y de mal gusto, en suma, *kitsch*.

No es casualidad que Vattimo acuda a este ensayo de Benjamin. Efectivamente, el texto proporciona argumentos más que convincentes para poder diagnosticar el «ocaso del arte». La tesis benjaminiana implica el cuestionamiento radical de términos heredados de la tradición, como los de aura, identidad, copia, original, autor o genio, que sientan las bases para un ejercicio de desfondamiento de la estética como el que Vattimo quiere reivindicar. Y no sólo eso, el sentido que el pensador alemán atribuye al concepto de «aura»,

entendido como la «manifestación irrepitable de una lejanía (por muy cercana que pueda estar)» (Benjamin, 24), indica que el autor quiere ver en él la manifestación encubierta de algo divino, inaproximable e inapropiable, que nos emociona por su inevitable remisión a un origen perdido ya —a ojos de Vattimo— en una constelación histórico-ontológica nihilista. Y más aún: el propio Benjamin anticipa el cuestionamiento de la institución artística cuando hace depender el aura de la obra de arte tradicional de su valor cultural, ritual y museístico. Precisamente, con el ascenso de la industrialización en masa, desde su perspectiva, habría aparecido otro arte sin aura que pierde su ámbito de sacralización —el museo— para ensayar la libertad de su lenguaje desde la vida ordinaria.

Pero a Vattimo le interesa sobre todo la alusión a la «percepción distraída», en la que descansaría, en última instancia, la pérdida de la noción fuerte de obra de arte impuesta por la disolución de significaciones que lleva implícita. La distracción benjaminiana, que refleja el entorno de la sociedad emergente industrial y urbana (Carroll, 125), pretende sin duda contraponerse a los modos de atención promovidos por el arte aurático y que, como ha explicado Noël Carroll, envuelven modalidades como la concentración, la adoración, la contemplación y la absorción (124). Implicaría una especie de atención accidental basada en *shocks* y, a diferencia de lo que opina Adorno, no corrompería a la audiencia, sino que afianzaría sus capacidades críticas (124). Hay que recordar que Benjamin es uno de los iniciadores de una especie de neokantismo, que se interroga por *el esquema* o por el *a priori* de la percepción de la realidad en las condiciones de la sociedad de las masas, de la industria cultural y de la técnica generalizada (Marín Ardilla). Analiza, en consecuencia, el sujeto mediático, que es esencialmente un sujeto histórico no preconstituido, sino siempre constituyéndose en todos los niveles, incluido el perceptivo. Con estos presupuestos, examina también las condiciones de posibilidad de su experiencia en las nuevas circunstancias sociales, y otorga un especial protagonismo al cine y a su capacidad de mostrar lo que llama el «inconsciente óptico».

Como sea, la distracción, en los textos de Benjamin, significa ante todo atención accidental, esa que usamos, por ejemplo, cuando vemos la televisión (*watching television*, en el sentido en que lo usa Raymond Williams al hablar del *planned flow*, o «flujo total» televisivo) (Williams, 86). Como hemos indicado, a diferencia de Adorno, Benjamin no cree que la audiencia que experimenta esta visión accidental quede corrompida perceptivamente por los medios, sino que disfruta, más bien, en virtud de esa misma alteración, de una variedad de objetividades críticas que se constituyen en el seno mismo de los *media* (Carroll, 124). Ocurre, por ejemplo, cuando viendo una película nuestra atención empieza siendo intermitente o *distraída*, pero, gracias a la estructura que imprime sobre el filme la técnica del montaje, determinados momentos o escenas captan con mayor fuerza nuestra atención. Ello proporciona, en opinión de Benjamin, una distancia crítica. El autor contrapone, por tanto, disipación o distracción con recogimiento. En el caso de la obra de arte, el recogimiento implicaría que el sujeto se sumerja en el propio objeto, se adentre en la obra y se diluya en su interior. La distracción, por el contrario, permitiría que el sujeto sea el que sumerja dentro de sí a la obra de arte, que se apropie de ella y que no se deje invadir. El cine, que constituye su principal agente, reprimiría, por eso, el valor cultural de la obra de arte aurática y pondría al público, como dice Benjamin, en situación de experto.

Así pues, disipación del recogimiento característico de la experiencia estética tradicional y sustitución por un hecho perceptivo intermitente que elimina la relación jerárquica

del sujeto y el objeto entablada con la obra de arte aurática; otro factor que eliminaría la soberanía y la autonomía estéticas.

VI

Con lo comentado hasta ahora, no es difícil deducir que la consecuencia que se sigue del diagnóstico de Vattimo es que la estética, inevitablemente, está obligada a transformar sus instrumentos y recursos, ya que los históricos no parecen válidos para entender ideas como el ocaso del arte, la experiencia del deleite distraído o la cultura masificada. La estética, por tanto, quiebra las fronteras tradicionales que la ataban al mundo del arte y se convierte en teoría de la cultura de masas. La estética *enferma crónicamente*. Sus conceptos resultan ya demasiado *enfáticos* o incómodos para enfrentarse a una realidad artística como la descrita en los párrafos anteriores. Términos y expresiones como «genio» o «manifestación sensible de la idea», aunque sean aún objeto de *remisión* permanente, ya no nos sirven, y lo mismo se puede decir de los recursos prestados de disciplinas distintas, como la semiótica, la psicología, la antropología o la sociología, ligadas también, «de modo nietzscheanamente reactivo», dice Vattimo, a la tradición.

De los ejemplos de conceptos demasiado enfáticos que Vattimo menciona, uno de los que más pone entre interrogantes la cuestión de la soberanía estética contemporánea tal vez sea el que atañe a la definición de artista o de genio. Nuevamente hemos de retrotraernos a las vanguardias para encontrar las primeras propuestas desmitificadoras de una categoría que se ha agenciado, desde el Romanticismo en adelante, una enorme carga significativa y simbólica (Josephson, 71). En el mundo del arte, el caso de Marcel Duchamp es, sin duda, profético. Pero también lo es, adelantándonos en el tiempo, la autonegación del artista como instancia creativa emprendida por el grupo *October* (Sandler, 342), o la práctica artística de Julian Schnabel, que provocó reacciones diversas en relación con la cuestión de la originalidad y de la intención del autor (Taylor, 59). En el ámbito filosófico, es imposible obviar el estructuralismo y el posestructuralismo, los cuales, a la sombra del antihumanismo heideggeriano, defienden la idea de que la experiencia subjetiva es descentrada. Esta tesis descansa sobre el descreimiento en la ilusión moderna de la autonomía de la conciencia humana, sobre la que se apoya, a su vez, la categoría estética de artista y de genio. En contrapartida, autores como Foucault, Althusser, Piaget, Barthes y Lacan defienden que la conciencia es el producto de una serie de estructuras y relaciones que la preceden y condicionan. Y eso afecta al estatuto del artista.

De nuevo, aunque Vattimo no lo mencione, pueden encontrarse también algunos precedentes en el ensayo de Benjamin titulado *El autor como productor*, si bien quien más ha teorizado sobre el tema sea tal vez Roland Barthes. El autor es, para él, un personaje moderno producido por el descubrimiento de la «persona humana» por parte del empirismo inglés, del racionalismo francés y de la fe personal de la Reforma. Pese a su descreimiento, para Barthes la figura del autor sigue siendo hoy la explicación de la obra. En buena medida todavía se buscan las claves de comprensión en el que la ha producido, como si, a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción, fuera la voz de una sola y misma persona, el autor, la que estuviera entregando a los lectores sus «confidencias» (66). Barthes piensa que entre las razones de que todavía se mantenga esta fan-

tasmagórica figura se encuentra la de que, al darle a un texto un autor, se le impone una especie de seguro, se le provee de un significado último y se consigue cerrar la escritura. Esta concepción favorece, además, a la crítica, que ve justificada su tarea de descubrir al autor o sus hipóstasis: la sociedad, la historia, la *psique*, la libertad. Una vez que la crítica encuentra al autor, el texto se «explica», y se puede decir que el crítico ha alcanzado la «victoria»: «no hay nada asombroso en el hecho de que, históricamente, el imperio del Autor haya sido también el del Crítico, ni tampoco en el hecho de que la crítica (por nueva que sea) caiga desmantelada a la vez que el Autor» (70).

Barthes niega, sin embargo, que el autor siga existiendo. Según dice, lo que ha ocurrido es más bien que ha muerto, y las consecuencias que ello trae consigo son más que significativas. Para empezar, desaparecido el autor, se vuelve inútil la pretensión de «descifrar» un texto, con las consiguientes consecuencias para la crítica. A ello hay que sumar que el centro de interés o la unidad del texto se desplazan del *origen* al *destino*, es decir, a la figura del lector, ese «espacio» en el que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen la escritura. En sus palabras: «El nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor» (71). Ahora bien, tampoco el lector es una unidad personal; es más bien un hombre sin historia, sin biografía y sin psicología, que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito. Pero lo importante es la propia escritura, ese lugar neutro, compuesto y oblicuo en el que acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe (3).

Muerte del autor, del artista y del genio, y muerte subsidiaria de la crítica, son pues otras formas de negar la autonomía contemporánea de la estética implícita en la filosofía del pensamiento débil.

VII

Vattimo termina su estudio sobre el «ocaso del arte» apropiándose de la definición heideggeriana de obra como «puesta por obra de la verdad», con lo que quiere rematar su explicación explicitando, en términos afines al pensamiento débil, la experiencia que tenemos del ocaso del arte.

Para Vattimo, esta noción posee en Heidegger dos sentidos: por un lado, la obra es «exposición» (*Aufstellung*) de un mundo, y, por otro, «producción» (*Herstellung*) de la tierra. Con lo primero se quiere indicar que la obra de arte tiene la función de fundar y constituir las líneas que definen un mundo histórico, un aspecto del arte que rememora para él la cuestión del consenso estético kantiano. Con lo segundo se aludiría al *hic et nunc* de la obra, a la cual, según Vattimo, se refieren siempre nuevas interpretaciones y lecturas, es decir, «nuevos mundos posibles», lo que indica que la obra acepta el envejecimiento y está abierta a nuevas determinaciones de sentido. Y esto es lo que interesa al filósofo italiano, pues, en su opinión, el segundo carácter de la obra de arte la proyecta a la determinación temporal, la convierte en percedera, y eso la hace, asimismo, inadecuada para la estética filosófica tradicional.

Según el autor, cuando la disciplina estética da la espalda a ese proceso y se empeña en entender el arte como forma eterna y permanente, sale, finalmente, a la luz su ineficacia y su antigüedad, una idea que bien puede haber sido inspirada por el ensayo citado

de Benjamin, en el que se contraponen también el régimen tradicional de la obra de arte, caracterizado por el aura, es decir, por el valor cultural atribuido a un objeto único y duradero, y el régimen plenamente secularizado y desencantado, inaugurado por la reproducción técnica de la obra, que confiere, en cambio, a la misma un valor meramente expositivo y una relación de proximidad con el público. La obra de arte reproducida tecnológicamente pierde no sólo su irrepetibilidad y originalidad, sino también su carácter perdurable, que se ve desplazado de la mera exhibición (Manzano, 83). Esa disolución de la obra de arte entendida como *Her-stellung* pretende ser una especie de aplicación de la tesis acerca de la aniquilación del ser y su transformación en valor de cambio que Vattimo expone en algunos textos a propósito de Nietzsche y de Heidegger. Con ello, pretende explicitar el proceso de desvalorización de los valores que trae consigo su indefinida conversión y transformación, y que, en lo que atañe al arte, erradica las estructuras fuertes del ser en las que, desde su punto de vista, se ancla la estética tradicional y el arte que le corresponde.

Así pues y concluyendo, el ocaso del arte postula, en la obra de Vattimo, cuatro formas de negar la soberanía estética: estetización massmediática de la vida, que implica el debilitamiento de la obra y su conversión en *kitsch*; autoironización del arte como forma de dismantelar los fundamentos sobre los que se levanta el aura y la ontología fuerte de la obra de arte; disipación de la contemplación estética y sustitución por la experiencia difusa de la distracción; y relajación de la fuerza de los conceptos de artista y lector.

En suma, la conversión, no ya del ser, sino del mismo arte, en pura fábula.

REFERENCIAS

- Anderson, Perry. *Los orígenes de la postmodernidad*. Barcelona: Anagrama, 2000. Medio impreso.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1987. Medio impreso.
- Benjamin, Walter. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». *Discursos Interrumpidos I*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1973. Medio impreso.
- Cazzato, Luigi. «From Elitist Modernism to Populist Postmodernism?». *Just Postmodernism*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, GA, 1997. Medio impreso.
- Carroll, Noël. *A Philosophy of Mass Art*. Oxford: Clarendon Press, 1998. Medio impreso.
- Danto, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 2001. Medio impreso.
- _____. *La transfiguración del lugar común*. Trad. Angel y Aurora Mollá Roman. Barcelona: Paidós, 2002. Medio impreso.
- Featherstone, Mike. *Cultura de consumo y posmodernismo*. Trad. Eduardo Sinnott. Madrid: Amorrortu editores, 1991. Medio impreso.
- Hendler, Glen. «Channel Surfing». *Postmodern Times, A Critical Guide to the Contemporary*. Dekalb: Northern Illinois University Press, 2000. Medio impreso.
- Jiménez, J. *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos, Alianza, 2004. Medio impreso.

- Josephson, Susan G. *From Idolatry to Advertising. Visual Art and Contemporary Culture*. New York, London, England: M.E. Sharpe, Armonk, 1996. Medio impreso.
- Lippard, Lucy R. *El pop art*. Trad. Jesús Pardo. Madrid: Ediciones Destino, 1993. Medio impreso.
- Lyotard, Jean-François. *La condición posmoderna*. Trad. Mariano Antolín Rato. Madrid: Cátedra, 1994. Medio impreso.
- Manzano, Julia. *De la estética romántica a la era del impudor. Diez lecciones de estética*. Barcelona: Editorial Horsori, 1999. Medio impreso.
- Marín Ardilla, L.F. «Nuevo Sensorium. Imágenes en Walter Benjamin». *Pro-Posições* 18:3 (2007). Revista electrónica.
- Martín Prada, Juan. *La apropiación postmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la postmodernidad*. Madrid: Fundamentos, 2001. Medio impreso.
- Paoletti, John T. «Art». *The Postmodern Moment. A Handbook of Contemporary Innovation in the Arts*. Connecticut, London: Greenwood Press, Wesport, 1985. Medio impreso.
- Perniola, Mario. *El arte y su sombra*. Trad. Mónica Poole. Madrid: Cátedra, 2002. Medio impreso.
- Rossi, María José. «El ocaso del arte y la estetización general de la vida en Gianni Vattimo». *A Parte Rei. Revista de filosofía* 54 (2007). Revista electrónica.
- Sandler, Irving. *Art of the Postmoderns Era. From the Late 1960s to the Early 1990s*. Colorado: IconEditions, Westview Press, 1996. Medio impreso.
- Shiner, Larry. «Western and non-western concepts of art». *Arguing About Art. Contemporary Philosophical Debates*. London & New York: Routledge, 2008. Medio impreso.
- Taylor, Brandon. *Arte hoy*. Madrid: Akal, 2000. Medio impreso.
- Vattimo, Gianni. *La fine Della modernità*. Torino: Garzanti Libri, 1985. Medio impreso.
- Williams, R. *Television. Technology and cultural form*. London: Routledge, 1990. Medio impreso.

Recepción: 3 de mayo de 2011

Aceptación: 3 de julio de 2011