



Tópicos

ISSN: 1666-485X

revistatopicos@hotmail.com

Universidad Católica de Santa Fé  
Argentina

Rebok, María Gabriela  
¿MUERTE DEL ARTE O ESTETIZACIÓN DE LA CULTURA?  
Tópicos, núm. 15, 2007, pp. 55-75  
Universidad Católica de Santa Fé  
Santa Fé, Argentina

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28811907003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica  
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

## ¿MUERTE DEL ARTE O ESTETIZACIÓN DE LA CULTURA?

*María Gabriela Rebok\**

Para quienes el arte es entretenimiento, adorno y lujosa envoltura de las asperezas y dolores de la existencia, puede resultar francamente escandaloso que nos ocupemos de él en estos tiempos de penuria. Sin embargo, nosotros creemos que el arte custodia los secretos de la creatividad que nos salva y que es el único y más profundo recurso cuando la situación-límite inhibe la perpetua tendencia hacia la distracción. Dicho esto, ¿no se acaba todo destello de esperanza al comenzar con la referencia a la *muerte del arte*? Con todo, la experiencia de la crisis exige la precaución crítica. Por eso, nuestra consideración *contemporánea* acerca del *arte* oscila entre el diagnóstico de *muerte* o *crepúsculo* del arte y el arte como el *estímulo* más *poderoso* para el *acrecentamiento* de la *vida*. Desde la perspectiva *filosófica* esto equivale a explorar un espacio-tiempo que va desde *Hegel* y se polariza en *Nietzsche*, exigiendo una destrabazón del arte metafísico que si bien empieza con Nietzsche, se cumple en *Heidegger* y encuentra su intérprete contemporáneo en *Vattimo*.

A nuestro juicio, el nacimiento de una época y su cultura se debe a un sostenido impulso artístico. Así podemos aseverar que todo Occidente se funda a partir de la cultura artística griega, el Renacimiento instaura la Modernidad y nuestra época nace en plena efervescencia del Romanticismo. Si esto es así, la muerte del arte vendría ya anunciada por una condición senil de la cultura. ¿O cabe imaginar que el arte contemporáneo se difunde por capilares más sutiles, irrigando la cultura toda?

---

\* Investigadora del CONICET y de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires. Profesora de la UNGSM y de la Universidad del Salvador.  
[mgrebok@ciudad.com.ar](mailto:mgrebok@ciudad.com.ar)

## 1. La muerte del arte y el diagnóstico hegeliano

Si bien, al decir de Jacques D'Hondt, Hegel no emplea nunca la expresión "muerte del arte", no erramos en considerarlo el disparador de la cuestión<sup>1</sup>.

Ya en la *Fenomenología del espíritu*, en el apartado dedicado a la *religión revelada o manifiesta* (*offenbare Religion*), Hegel se refiere al carácter pasado de la *religión del arte* o la religión griega y su relevo histórico por la religión cristiana de la interioridad y, en definitiva, por la subjetividad racional moderna. Estas pariciones exhiben "el dolor que se expresa en las duras palabras de que *Dios ha muerto*"<sup>2</sup>. Ello implica que el arte originado en el culto, muere con la muerte de Dios.

Una primera muerte de Dios a beneficio del hombre cotidiano se da en la *conciencia cómica*. A su vez, la conciencia cristiana en su primera figura de *conciencia desgraciada* vive el abandono de Dios en el más acá. Finalmente, en el capítulo VII —titulado "La religión", sección "La religión revelada"—, las palabras de Hegel suenan elegíacas:

"Ha enmudecido la confianza en las leyes eternas de los dioses, lo mismo que la confianza en los oráculos que pasaban por conocer lo particular. Las estatuas son ahora cadáveres cuya alma vivificadora se ha esfumado, así como los himnos son palabras de las que ha huido la fe; las mesas de los dioses se han quedado sin comida y sin bebida espirituales y sus juegos y sus fiestas no infunden de nuevo a la conciencia la gozosa unidad de ellas con la esencia. A las obras de las musas les falta la fuerza del espíritu que veía brotar del aplastamiento de los dioses y los hombres la

<sup>1</sup> Cfr. D'Hondt, Jacques, *Hegel et la mort de l'art*, en Fabbri, Véronique, et Veillard-Baron (coord.), *Esthétique de Hegel*, L'Harmattan, Montreal, 1997, p. 94. D'Hondt recalca la incidencia de Montesquieu, Goethe y Schiller sobre Hegel (pp. 92-94). Cf. Gadamer, Hans-Georg, *Ende der Kunst? Von Hegels Lehre vom Vergangenheitscharakter der Kunst bis zur Anti-Kunst von heute*, en *Ästhetik und Poetik* 1.- *Kunst als Aussage*, *Gesammelte Werke*, Mohr-Siebeck, Tübingen, 8. Bd., 1999. *Der Kunstbegriff im Wandel*, en *Hermeneutische Entwürfe*, Mohr-Siebeck, Tübingen, 2000.

<sup>2</sup> Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Fenomenología del Espíritu*, trad. W. Roces, FCE, Buenos Aires, reimpr. 1992, p. 435. "[...]der Schmerz, der sich als das harte Wort ausspricht, dass Gott gestorben ist." *Phänomenologie des Geistes*, J. Hoffmeister (Hg.), Meiner, Hamburg, 1952, p. 523. (En adelante citaremos F. y Ph., respectivamente).

certeza de sí mismo. Ahora, ya sólo son lo que son para nosotros –bellos frutos caídos del árbol, que un gozoso destino nos alarga, cuando una doncella presenta esos frutos; [...] el destino no nos entrega con las obras de este arte su mundo, la primavera y el verano de la vida ética en las que florecen y maduran, sino solamente el recuerdo velado de esta realidad”<sup>3</sup>.

No es difícil reconocer los diferentes momentos de la *religión del arte* griega<sup>4</sup>. La obra de arte abstracta aparece en sus tres configuraciones: las estatuas aluden a la “imagen de los dioses”; “el himno” está explícito, aunque en plural; las mesas de los dioses con su comida y bebida se refieren al “culto”. Los juegos y las fiestas que el hombre se da en su propio honor, como las Olimpíadas, se inscriben en el segundo momento de “la obra de arte viviente”. En ella se glorifica la corporeidad del atleta. Las obras de las musas nos permiten el ingreso en “la obra de arte espiritual”. De sus tres configuraciones –la epopeya, la tragedia, la comedia– son identificables en el texto dos: la “tragedia” como aplastamiento de los dioses y los hombres bajo la fuerza reunificadora del destino y la “comedia” que instala la certeza de sí mismo.

Pero, acota Hegel, la doncella que nos alarga los frutos es *más*, es una forma superior del espíritu que ya no se expresa en lo sensible, sino que es el “ojo autoconsciente mismo”, el que ha interiorizado el momento anterior. “[...] es el espíritu trágico que reúne todos aquellos dioses individuales y

<sup>3</sup> *Ib.*, pp. 435 s. “Ebenso ist das Vertrauen in die ewigen Gesetze der Götter, wie die Orakel, die das Besondere zu wissen taten, verstummt. Die Bildsäulen sind nun Leichname, denen die belebende Seele, sowie die Hymne Worte, deren Glauben entflohen ist; die Tische der Götter ohne geistige Speise und Trank, und aus seinen Spielen und Festen kommt dem Bewusstsein nicht die freudige Einheit seiner mit dem Wesen zurück. Den Werken der Muse fehlt die Kraft des Geistes, dem aus der Zermalmung der Götter und Menschen die Gewissheit seiner selbst hervorging. Sie sind nun das, was sie für uns sind, –vom Baume gebrochne schöne Früchte, ein freundliches Schicksal reichte sie uns dar, wie ein Mädchen jene Früchte präsentiert; [...]. So gibt das Schicksal uns mit den Werken jener Kunst nicht ihre Welt, nicht den Frühling und Sommer des sittlichen Lebens, worin sie blühen und reifen, sondern allein die eingehüllte Erinnerung dieser Wirklichkeit.” *Pb.*, pp. 523 s.

<sup>4</sup> Cfr. *F.*, pp. 408-433; *Pb.*, pp. 490-520.

todos aquellos atributos de la sustancia en un panteón, en el espíritu autoconsciente como espíritu”<sup>5</sup>.

Parece que ahora Hegel abandona su primer proyecto del *Programa sistemático más antiguo del idealismo alemán*, en el cual adscribe a la búsqueda romántica de una *nueva mitología* o una *nueva religión*, que ya entonces –para él– es la *religión racional*, fecundada por la ilustración. Era la época en la que la generación creativa de los jóvenes alemanes –los hermanos Schlegel, Hölderlin, Schelling y Hegel, entre otros– sueña que aún es posible habitar en la belleza, declarando a la *poesía* “maestra de la humanidad” y, por horror al Estado mecánico, orientadora de la política.

Sin embargo, para el Hegel de las lecciones en Berlín, el espíritu madurado con la racionalidad moderna, ha descubierto sus intereses más elevados y verdaderos. El arte palidece a momento del *pasado*. No sin nostalgia y disposición de duelo, exclama Hegel: “Ya pasaron los hermosos días del arte griego, así como la época dorada de la baja Edad Media”<sup>6</sup>. El Absoluto, contenido del arte, busca formas más elevadas de expresión en un espíritu más desarrollado. Se trata ahora de conocer científica-, es decir, filosóficamente qué manifiesta el arte. “Considerado en su determinación suprema, el arte es y sigue siendo para nosotros, en todos estos respectos, algo del pasado”<sup>7</sup>. El mismo arte exige una reapropiación por medio del pensamiento.

La muerte del arte no se refiere, como es obvio, a la destrucción de las obras por cataclismos naturales, guerras y polución. No alude a políticas culturales carenciales. No se trata tan sólo de la desaparición de los estilos y géneros históricos y su reemplazo por otros nuevos. El fin del arte tampoco significa en modo alguno que haya terminado la productividad artística. Es

<sup>5</sup> *F.*, p. 436; “[...] er ist der Geist des tragischen Schicksals, das alle jene individuellen Götter und Attribute der Substanz in das eine Pantheon versammelt, in den seiner als Geist selbst bewussten Geist.” *Ph.*, p. 524.

<sup>6</sup> Hegel, G. W. F., *Lecciones sobre estética*, trad. A. Brotóns Muñoz, Akal, Madrid, 1989, p. 13. “Die schönen Tage der griechischen Kunst wie die goldene Zeit des späteren Mittelalters sind vorüber.” *Vorlesungen über die Ästhetik*, en *Werke 13*, E. Moldenhauer y K. M. Michel (Hg.), Suhrkamp, Frankfurt am Main, <sup>5</sup>1997, T. I, p. 24. (En adelante citaremos *Est.* y *Ästh.*, respectivamente).

<sup>7</sup> *Est.*, p. 14. “In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes.” *Ästh.*, p. 25.

innegable que nuestra época muestra la prodigalidad de sus creaciones en numerosas salas de exposiciones, de conciertos y de teatro. Los mismos medios masivos de comunicación contribuyen a su multiplicación y difusión. ¿Qué tarea le cabe a la filosofía, al pensamiento en este jardín tan florecido? Hegel dice: “orientarnos” y, cabe agregar, elevamos aún más en la formación cultural o *Bildung*. Justamente su relación con la cultura —ahora moderna, reflexiva— ha cambiado. Su relación con el pensar tiene que ser desplegada, porque “ni el arte bello es indigno de una consideración filosófica, ni la consideración filosófica incapaz de conocer la esencia del arte bello”<sup>8</sup>.

El arte tiene su *después* en la filosofía como tuvo su *antes* en la naturaleza. Hoy el espíritu busca este tipo de satisfacción. “Puede sin duda esperarse que el arte cada vez ascienda y se perfeccione más; pero su forma ha dejado de ser la suprema necesidad del espíritu. Por muy eximias que encontremos todavía las imágenes divinas griegas y por muy digna y perfectamente representados (*dargestellt*) que veamos a Dios Padre, a Cristo y a María, ya no nos arrodillamos”<sup>9</sup>. Quedó atrás la búsqueda romántica de la “nueva mitología” y la fusión del arte con la religión y la cultura vividas<sup>10</sup>.

Con este texto se afirma que no sólo habrá más obras de arte, sino que podrán ser mejores que las del pasado. Ahora, en lugar de arrodillarnos ante las manifestaciones del arte, las examinamos, criticamos y reflexionamos sobre ellas. Con esto nace una nueva disciplina: la crítica del arte, la historia del arte y la filosofía del arte. Más aún, el arte abre en sí mismo espacios de elaboración teórica, como ocurre explícita o implícitamente en las vanguardias de la primera mitad del siglo XX. Pero antes tuvo que liberarse de los contextos ideológicos, ligados ya sea a intereses religiosos o poderes políticos. Esto ocurre en el interregno del

<sup>8</sup> *Est.*, p. 15. “[...] weder die schöne Kunst einer philosophischen Betrachtung unwürdig noch die philosophische Betrachtung unfähig sei, das Wesen der schönen Kunst zu erkennen.” *Ästh.*, p. 29.

<sup>9</sup> *Ib.*, p. 79. “Man kann wohl hoffen, dass die Kunst immer mehr steigen und sich vollenden werde, aber ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein. Mögen wir die griechischen Götterbilder noch so vortrefflich finden und Gottvater, Christus, Maria noch so würdig und vollendet dargestellt sehen – es hilft nichts, unser Knie beugen wir doch nicht mehr.” *Ästh.*, p. 142.

<sup>10</sup> Cfr. Gadamer, H.-G., *Der Kunstbegriff im Wandel*, en *Hermeneutische Entwürfe*, p. 152.



“arte por el arte”. Tras haberse postulado con el romanticismo como la “nueva religión”, cede en esa pretensión, pero conserva la decisión de comprenderse en su autonomía.

Pero volvamos a las *Lecciones sobre estética*. Hegel explicita todavía más a qué se aplica el carácter *pasado* del arte. El arte y el artista ya no están consustanciados con la eticidad de sus pueblos, ni operan según sus contenidos y configuraciones particulares. La *revolución estética* romántica completa la *revolución política francesa*. El ideal de *libertad* es empuñado por el artista, “el arte se ha convertido por tanto en un instrumento libre que el artista puede manipular proporcionalmente a la medida de su destreza subjetiva respecto a cada contenido, sea de la clase que fuere. El artista está con ello por encima de las determinadas formas y configuraciones consagradas, y se mueve libremente para sí, independientemente del contenido y del modo de intuición en que antes estuvo lo sagrado y eterno ante los ojos de la conciencia”<sup>11</sup>. ¿Cómo entender esta nueva libertad de una manera no meramente negativa, de desligarse e independizarse respecto del pasado y de las convenciones sociales y académicas? ¿No hay una clave que el mismo arte nos pueda brindar? Parece que Hegel nos orienta en este sentido cuando afirma: “el artista se comporta con su contenido, por así decir, como un dramaturgo, que presenta y expone personas distintas, extrañas”<sup>12</sup>. Y para ello se puede servir de imágenes y formas artísticas anteriores, con lo cual Hegel preludia la desdramatización del pasado y el reciclaje de sus estilos a la manera del arte posmoderno. Sin embargo, su obligación principal es para con su propio presente para abrir en él nuevos espacios de intuición.

En síntesis, “ahora el artista, cuyos talento y genio están para sí liberados de la anterior limitación a una forma artística determinada, tiene a su servicio y a su disposición cualquier forma así como cualquier material.”

<sup>11</sup> *Ib.*, p. 443. “[...] die Kunst dadurch ein freies Instrument geworden, das er nach Massgabe seiner subjektiven Geschicklichkeit in bezug auf jeden Inhalt, welcher Art er auch sei, gleichmässig handhaben kann. Der Künstler steht damit über den bestimmten konsekrierten Formen und Gestaltungen und bewegt sich frei für sich, unabhängig von dem Gehalt und der Anschauungsweise, in welcher sonst dem Bewusstsein das Heilige und Ewige vor Augen war.” *Ästh.*, T. II, p. 235.

<sup>12</sup> *Ib.* “Deshalb verhält sich der Künstler zu seinem Inhalt im ganzen gleichsam als Dramatiker, der andere, fremde Personen aufstellt und exponiert.” *Ib.*

El creador encuentra su felicidad no en la autonomía del arte —para Hegel, la referencia a la realidad efectiva es insoslayable—, sino en la multifacética vida cotidiana del hombre. “[...] hace del *humanus* su nuevo santo: la profundidad y altura del ánimo humano como tal, lo universalmente humano de sus alegrías y sufrimientos, sus afanes, actos y destinos. Con esto el artista extrae su contenido de él mismo y es el espíritu humano que se determina efectivamente a sí mismo, que considera, trama y expresa la infinitud de sus sentimientos y situaciones, al que nada que pueda devenir vivo en el pecho humano le es ya extraño”<sup>13</sup>. Es la autoconciencia moderna —conquistada en su acción transformadora de las condiciones dadas— la que afirma aquí su poderío. El arte se expone a nuevos riesgos y requiere tanto de parte del creador como del observador participante o fruidor una renovada superación de la extrañeza. Por otra parte, “el experimento ha hecho saltar todos los límites”<sup>14</sup>. Contra el peligro de embotamiento de la sensibilidad capaz de abrirse a la verdad del arte, los artistas contemporáneos someten a su público a sacudidas de extrañamiento (*Verfremdung*), sin que un mito unificador los proteja<sup>15</sup>. Pensemos, por ejemplo, en el teatro de B. Brecht.

“La apariencia y el operar de lo imperecederamente humano en su más multilateral significado e infinita expansión es lo que en este depósito de situaciones y sentimientos humanos puede constituir ahora el contenido absoluto del arte”<sup>16</sup>. Hasta lo más pequeño y cotidiano puede ser vivificado

---

<sup>13</sup> *Est.*, p. 444. “In dieser Weise steht dem Künstler, dessen Talent und Genie für sich von der früheren Beschränkung auf eine bestimmte Kunstform befreit ist, jetzt jede Form wie jeder Stoff zu Dienst und zu Gebot.” “[...] zu ihrem [der Kunst] neuen Heiligen den *Humanus* macht, die Tiefen und Höhen des menschlichen Gemüts als solchen, das Allgemeinmenschliche in seinen Freuden und Leiden, seinen Bestrebungen, Taten und Schicksalen. Hiermit erhält der Künstler seinen Inhalt an ihm selber und ist der wirklich sich selbst bestimmende, die Unendlichkeit seiner Gefühle und Situationen betrachtende, ersinnende und ausdrückende Menschegeist, dem nichts mehr fremd ist, was in den Menschenbrust lebendig werden kann.” *Ästh.*, T. II, pp. 237 s.

<sup>14</sup> Gadamer, H.-G., *Ende der Kunst?*, en *Ästhetik und Poetik – 1. Kunst als Aussage*, *Gesammelte Werke*, Mohr-Siebeck, Tübingen, 1999, 8. Bd., p. 214.

<sup>15</sup> *Ib.*, pp. 220, 209 s.

<sup>16</sup> *Est.*, p. 445. “Das Erscheinen und Wirken des unvergänglich Menschlichen in seiner vielseitigen Bedeutung und unendlichen Herumbildung ist es, was in diesem



por una reflexión rica en el sentimiento y el vuelo de la imaginación y deparar así una poesía de la aprehensión (*Poesie der Auffassung*)<sup>17</sup>. Ya se insinúa aquí una estética de la recepción. Un espíritu más profundo y una conciencia enriquecida transformarán la cultura de nuestra época a tal punto que un objeto cualquiera pueda mostrarse y gozarse como algo nuevo, bello y en sí mismo valioso. Un testimonio de esta tendencia del arte contemporáneo lo encontramos, por ejemplo, en la obra de Duchamp y de Andy Warhol.

Annemarie Gethmann-Siefert, enfatiza mucho el tomar en consideración los archivos que contienen los textos de las lecciones sobre estética berlinesas de los años 1820/21, 1823, 1826 y 1828/29, para equilibrar algunos arreglos hechos por el discípulo de Hegel, Hotho, en la edición de las *Lecciones sobre estética* y cuya versión ha llegado a nosotros<sup>18</sup>.

Si bien la proclamada libertad del arte rechaza su utilización ideológica, es decir, su subordinación a intereses de dominio, evita también el encierro del “arte por el arte”. Es, por el contrario, decisiva su función formadora de cultura. Y en la cultura contemporánea, el arte tiende a:

- \* el *goce* que crea las condiciones de la vida feliz;
- \* la *belleza* que provoca dicho goce y torna al hombre receptivo respecto de su significación y verdad epocal;
- \* la *mediación poética* hacia lo extraño- extranjero y abre así una posibilidad intercultural. Hegel se vale del ejemplo de Goethe y su *Ost-westlicher Diwan* (*El diván oriental-occidental*);
- \* la “ampliación de las posibilidades de la intuición sensible, a una *reflexividad de la sensibilidad*”;

---

Gefäß menschlicher Situationen und Empfindungen den absoluten Gehalt der Kunst jetzt ausmachen kann.” *Ästh.*, p. 239.

<sup>17</sup> Cfr. *Ib.*, p.446; *Ästh.*, pp. 240 s.

<sup>18</sup> Cfr. Gethmann-Siefert, Annemarie, *Art et quotidienneté. Pour une réhabilitation de la jouissance esthétique*, en Fabbri, V., et Veillard-Baron, J.-L. (coord.), *Esthétique de Hegel*, p. 50. Cf. También Gethmann-Siefert, A., “Ästhetik oder Philosophie der Kunst. Die Nachschriften und Zeugnisse zu Hegels Berliner Vorlesungen, en *Hegel-Studien*, n° 26, 1992.

\* el *contenido cotidiano* “deviene –gracias a la belleza– en un símbolo de la consistencia del mundo”. Lo que Hegel llama la “musicalidad del color”, en la pintura de género holandesa por ejemplo, remite la cosa profana y la escena trivial a otra realidad, la del espíritu;

\* la liberación de los pintores holandeses les permite reencontrar su propio modo de vida, ellos “han instalado el arte en su propia *felicidad de vivir*”. Han encontrado la relación apropiada y exitosa con el mundo. Con alegría y serenidad gozan los objetos del mundo que el arte transformó en bellos.<sup>19</sup> Pero “el goce artístico inmediato” clama, en esa inmediatez, por su superación, pues –como ya lo viera Platón– su propio impulso consiste en elevarse.

El crepúsculo del gran arte es también aquel atardecer en que el buho de Minerva alza su vuelo. Pero en estas condiciones, la misma filosofía comienza a pintar “gris sobre gris”<sup>20</sup> y languidece. Creemos que, al despojarse de su núcleo poético-imaginativo presagia su propio fin<sup>21</sup>. Hay muertes que acontecen en cadena: muerte del arte y muerte de los grandes discursos, la muerte de Dios y la muerte del hombre.

Con todo, pareciera que el arte recoge el reto de Hegel de otorgarle al *espíritu* su autosatisfacción. Así Kandinsky, en *De lo espiritual en el arte*, inicia otro camino, un camino alternativo: el del arte “sin objeto”, llamado sucesivamente “arte abstracto”, “arte absoluto” y “arte concreto”. Éste engendra sus propios “objetos absolutos” que gozan de la misma independencia de los “objetos de la naturaleza”<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> Cfr. Gethmann-Siefert, *Art et quotidienneté*, pp. 64, 74, 76s. “Hegel über Kunst und Alltäglichkeit”, en *Hegel-Studien*, n.º. 26, 1993.

<sup>20</sup> Cfr. Hegel, G. W. F., *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, J. Hoffmeister (Hg.), Meiner, Hamburg, 1955, p. 17.

<sup>21</sup> Gadamer denuncia remisiones hermenéuticas entre el fin de la historia (Hegel), el fin de la metafísica (Comte) y el fin de la filosofía (Nietzsche y Heidegger), en suma –para decirlo con Lyotard– el fin de los grandes relatos. Cf. *Ende der Kunst*, p. 207. D’Hondt sostiene que el arte morirá de muerte sublime, por universalización, y celebrará la reunión de la poesía con la filosofía y la política hasta que su sueño se desvanezca, buscando sus formas futuras. Cf. *Hegel et la mort de l’art*, pp. 102 s.

<sup>22</sup> Cfr. Kandinsky, Vasili, *De lo espiritual en el arte*, trad. G. Dieterich, Paidós, Barcelona, 2ª reimpr. 1997, pp. 12 s.

Veamos ahora cómo interpreta Walter Benjamin la desacralización del arte contemporáneo, un siglo después de Hegel. En su libro *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, de 1936, relaciona los cambios producidos en la experiencia artística con los cambios histórico-culturales. Elabora el famoso motivo de la pérdida del *aura* en la obra de arte. A la pregunta qué sea el *aura*, responde: “Una peculiar entramado (*Gespinnst*) de espacio y tiempo: fenómeno (*Erscheinung*) único de lejanía por muy cercano que esté”<sup>23</sup>. El aura de las obras de arte se debe a su tradicional inserción en el culto. Su función ritual las cargaba de un carácter *único y durable*. “En otras palabras: el valor único de la ‘auténtica’ obra de arte está siempre fundado teológicamente.” El mismo “l’art pour l’art” es, para Benjamin, una teología negativa del arte<sup>24</sup>.

Ahora bien, “la reproductibilidad técnica de la obra de arte la emancipa por primera vez en la historia mundial de su existencia parasitaria respecto del ritual”<sup>25</sup>. Y esto está en estrecha conexión con los cambios sociales acontecidos: un movimiento de masas intenso y creciente. Es tendencia de las masas suprimir las distancias en beneficio del acercamiento de las cosas y superar asimismo el carácter único por medio de la reproductibilidad ilimitada. Esto permite la despreocupación por la durabilidad, y hace posible un arte efímero. Según Benjamin, con eso cambia también la fundamentación del arte. “En lugar de una fundamentación en el ritual surge una fundamentación en otra praxis: su fundamentación en la política”<sup>26</sup>. Pero, entonces la valoración del arte se hace nuevamente heterónoma, ideológicamente dependiente. Para Benjamin será arte auténtico el socialista e inauténtico el fascista. Se aboca Benjamin a un análisis de las nuevas artes relacionadas con la revolución tecnológica y el advenimiento de la sociedad de masas, como la fotografía y el cine, artes en las que la reproductibilidad es constitutiva. Pero advierte que en ellas la evanescencia del halo aurático no es instantánea, porque el aura persiste en ciertos nichos como la sacralización de las fotografías de los antepasados o

<sup>23</sup> Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, en *Gesammelte Schriften* I-2, R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser (Hg.), Suhrkamp, Frankfurt am Main, <sup>3</sup>1990, p. 440.

<sup>24</sup> Cfr. *Ib.*, p. 441.

<sup>25</sup> *Ib.*, p. 442.

<sup>26</sup> *Ib.*

el atribuirle al cine una nueva y posible relación con lo Absoluto. Hoy debemos analizar e interpretar el nuevo curso que puede abrir el arte digital en la televisión y en la red informática. Nacidas en medio de la desacralización, ¿persistirán inexorablemente en ella o buscarán un destino más elevado?

## 2. El arte como exaltación de la vida en Nietzsche

Frente a Hegel, Nietzsche acusa más bien la huella de la concepción del joven Schelling acerca del arte. Recordemos algunos de sus motivos con los que cabe emparentar a Nietzsche. Tanto en el *Sistema del idealismo trascendental* (1800) como en la *Filosofía del arte* (1802/3), Schelling propone una redención artística del sufrimiento que es alimentado por la contradicción entre lo finito y lo infinito, lo subjetivo y lo objetivo, lo consciente y lo inconsciente, la naturaleza y el espíritu. La comunicación del artista produce la obra de arte, manifestación finita de lo infinito. “Y lo infinito expresado de modo finito es belleza”<sup>27</sup>. Le toca al genio soportar el dolor de estas tensiones primigenias y transmutarlas en “armonía infinita”<sup>28</sup>.

Con Schelling la revolución artística del romanticismo fecunda también al pensar filosófico. El arte es instauración de verdad. “[...] el arte es la única y eterna revelación que existe y el milagro que, aunque hubiese existido una sola vez, debería convencernos de la absoluta realidad de aquello supremo”<sup>29</sup>. Cumple su redención porque es santo, sano, intacto, curativo, entero. No imita la naturaleza, sino que ella lo tiene por modelo<sup>30</sup>. El mundo ideal del arte y el real de los objetos responden a una misma actividad productora, aquel en su fase consciente, éste en la inconsciente. “El mundo objetivo es sólo poesía originaria, aun no consciente, del

<sup>27</sup> Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, *Sistema del idealismo trascendental*, eds J. Rivera de Rosales y V. López Domínguez, Anthropos, Barcelona, 2005, p. 418. Esta desproporción que introduce siempre lo infinito en lo finito, ya nos habla de un nuevo concepto de *belleza*, altamente contaminado por el de lo *sublime*, conceptos que Kant había mantenido rigurosamente diferenciados.

<sup>28</sup> Cfr. *ib.*, p. 415; *Philosophie der Kunst*, en *Ausgewählte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995, T. 2, p. 307.

<sup>29</sup> *Sistema...*, p. 415.

<sup>30</sup> Cfr. *ib.*, p. 420.

espíritu; el *organon* general de la filosofía –y el coronamiento de toda su bóveda– es la *filosofía del arte*<sup>31</sup>. Para los románticos, la poesía remite a *poiesis*, y ésta a *poiein*, o sea, a hacer o actividad creadora.

En la poesía la naturaleza se pone a cantar. “[...] es de esperar que la filosofía, del mismo modo que ha nacido y ha sido alimentada por la poesía durante la infancia de la ciencia, y con ella todas aquellas ciencias que ella conduce a la perfección, tras su culminación vuelva como muchas corrientes aisladas a fluir al océano universal de la poesía del que había partido”<sup>32</sup>. La primera mediación entre filosofía y poesía estuvo a cargo de la *mitología*. Schelling termina preguntándose cómo ha de ser la “*nueva mitología*”, producida por una generación también nueva, bajo un único poeta, una mitología que sea apertura de un destino histórico futuro.

Schelling postula, en definitiva, una filosofía del arte responsable del enlace entre necesidad y libertad. Y a ese acontecimiento lo denominamos, en consonancia con el espíritu de nuestra época, “destino”. Porque “mientras la inteligencia teórica conoce al mundo y la inteligencia práctica lo ordena, la inteligencia artística es creadora de mundo”<sup>33</sup>.

## 2.1. Nietzsche y su fisiología del arte: el arte como estimulante de la vida

En contraste con los anunciadores de la *muerte del arte*, Nietzsche lo considera un privilegiado *estimulante de la vida*, a tal punto que en sus escritos póstumos desarrolla una verdadera *fisiología del arte*:

“El arte nos recuerda estados del *vigor* animal; por un lado, es un exceso y derroche de una corporeidad floreciente en el mundo de las imágenes y deseos; por el otro lado, una excitación de las funciones animales por medio de imágenes y deseos de una vida exaltada, una elevación del sentimiento de vida, un estimulante de este sentimiento”<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> *Ib.*, p. 159.

<sup>32</sup> *Ib.*, p. 426.

<sup>33</sup> Leider, Kurt, *Philosophen des spekulativen Idealismus. Fichte, Schelling, Hegel*, Hansischer Verlagkontor, Lübeck, 1974, p. 57.

<sup>34</sup> Nietzsche, Friedrich, *Aus dem Nachlass der Achtzigerjahre*, en *Werke in drei Bänden*, K. Schlechta (Hg.), Hanser, München 81977, T. 3, p. 536.

Lo que cuenta es la *voluntad de poder* por la que la *vida quiere más vida*. En su *Ensayo de autocrítica* antepuesto al *Nacimiento de la Tragedia*, Nietzsche le adjudica al arte esta capacidad de vincular con la vida y dice que habría que “*ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida...*”<sup>35</sup>.

La relación del arte con la *vida*, con toda vida, es esencial. Sólo una *cultura nihilista* puede no vibrar con el arte, y pronuncia así su propia condena de muerte. La *sobreabundancia corporal* fue el poder que instauró e incentivó aquellos deseos que buscan satisfacción en las *imágenes artísticas*. A su vez, éstas *estimulan un sentimiento pujante de la vida*. Hoy volvemos a habitar un mundo de imágenes. Digo volvemos, porque también el arte gótico dirigía sus mensajes por medio de imágenes a una mayoría analfabeta. Sin embargo, en la situación actual hay algo inédito: el arte de la reproducibilidad cuyo destinatario es la sociedad de masas, con alfabetismo en retroceso y una vida cuya intensidad se patologiza bajo la forma del *destress*.

En consecuencia apelar hoy a las consignas de Nietzsche resulta doblemente desafiante. Con Nietzsche intentamos recuperar, aunque sea programáticamente esa íntima relación con la vida, que pone al *arte* también en la vecindad del *amor*:

“[...] una fiebre que tiene fundamentos para transfigurarse, una embriaguez que hace bien en mentir sobre sí misma...Y, en todo caso, cuando se ama, se miente bien de sí y sobre sí: uno se parece a sí mismo transfigurado, más fuerte, más rico, más perfecto, se *es* perfecto... Encontramos aquí al *arte* como función orgánica: lo encontramos introducido en el instinto más angelical: el “amor”; lo encontramos como el más grande estimulante de la vida. Con eso, el arte resulta conforme al fin aun cuando miente. [...] Hay algo más:] produce el desfase de los *valores*. Y no sólo desplaza el *sentimiento* del valor: el amante *es* más valioso, es más fuerte. En los animales, semejante estado provoca nuevas armas, pigmentos, colores y formas; ante todo, nuevos movimientos, nuevos ritmos, nuevos tonos de atracción y tentación. Y no es de otra manera en el hombre. Su resistencia de conjunto es más rica que nunca, más poderosa, más íntegra que en el que no ama. El amante se convierte en derrochador: es lo

---

<sup>35</sup> Nietzsche, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie*, en *Kritische Studienausgabe* I, G. Colli und M. Montinari, DTV Gruyter, München, 1999, T. 1, p. 14.



suficientemente rico para ello. Ahora tiene coraje, deviene aventurero, casi un asno de magnanimidad e inocencia; cree otra vez en Dios, cree en la virtud, porque cree en el amor: y, por otra parte, le crecen a ese idiota de la felicidad alas y nuevas capacidades, y hasta se le abre la puerta para el amor”<sup>36</sup>.

Altamente sugestivo, el arte es el *tonificante de la vida*, enciende el *placer* como “sentimiento de la fuerza”, no debilitado por el *hedonismo*. Es la culminación de las posibilidades de *comunicar* y *transmitir*: “es la fuente de las lenguas”. Toda elevación artística de la vida aumenta la comunicación y la capacidad de entendimiento mutuo<sup>37</sup>.

En consecuencia, el artista pertenece a una raza más fuerte<sup>38</sup>.

Si toda *belleza* es una *exaltación de la vida*, lo *feo*, en cambio, denuncia su *disminución*, ocaso, empobrecimiento, impotencia, disolución, descomposición, depresión, sustrae fuerza, es torpe de movimiento. Nada sabe de la *ligereza danzante*<sup>39</sup>.

El arte transfigura sus muertes arraigándose en la voluntad de poder, afirmadora de la vida que retorna eternamente. Según Heidegger, en Nietzsche: “*El arte es una forma de la voluntad de poder*”. Permite el aflorar de dicha voluntad en su forma más elevada como un “contramovimiento frente al nihilismo” en la medida en que instaura una fisiología artística de la embriaguez. Y con ello la creación de nuevos valores <sup>40</sup>.

Ahora bien, el arte habla desde la experiencia de un *ser-en-tensión*. Además de la *tensión básica* del arte *cuestionado* y *exaltado* (de su crepuscularidad *mortal* y de su condición de *estímulo de la vida*), quedan por considerar otras tensiones que permiten un acercamiento a la *comprensión* de la *esencia* del arte. Ellas son la tensión entre lo *apolíneo* y *dionisiaco* (Nietzsche), la tensión en lo *bello-terrible* de Rilke, la tensión entre la *apertura de mundo* y la *sustracción de la tierra* (Heidegger).

<sup>36</sup> Nietzsche, F., *Nachlass...*, p. 752.

<sup>37</sup> Cfr. *Ib.*, pp. 753 s.

<sup>38</sup> Cfr. *Ib.*, p. 754.

<sup>39</sup> Cfr. *Ib.*, p. 753.

<sup>40</sup> Cfr. Heidegger, Martin, *Nietzsche*, trad. J. L. Vermal, Destino, Barcelona, 2000, T. I, pp. 122, 98, 126.

## 2.2. La intensidad trágica del arte: lo apolíneo y lo dionisiaco como una ontomitología

“[...] el desarrollo del arte —dice Nietzsche— está ligado a la duplicidad de lo *apolíneo* y de lo *dionisiaco* de modo similar a como la generación depende de la dualidad de los sexos, entre los cuales la lucha es constante y la reconciliación se efectúa sólo periódicamente”<sup>41</sup>.

*Apolo* representa el *principio de individuación* y de la *mesura*. Sus dos máximas: “¡Conócete a ti mismo!” y “¡Nada en demasía!” son inseparables. Es el dios solar de la bella y traslúcida apariencia, de la configuración, pero también es el dios del *sueño* y de la *adivinación*. Preside el arte del *escultor*.

*Dionisos*, en cambio, es quien nos reconduce a la *unidad primordial*, mediante la generación entusiasta del *desborde*. Es la *embriaguez vincular*, dios de la *música* y de la *danza*. La *sabiduría dionisiaca* cuenta con los *horrores de la existencia* y su *dolor*, el *nacimiento* en tanto éxodo de la protounidad es una *desgracia* mayor que la misma *muerte*.

Por influjo de *Apolo*, la *sabiduría trágica* trastrueca esta valoración y sostiene que ahora la *desgracia* es *morir alguna vez*, y lo *peor* es *morir joven*<sup>42</sup>. El mito cuenta que *Apolo* salvó a *Dionisos* de su desgarramiento.

Junto a la metáfora *matrimonial* ya mencionada, aparece la de la *alianza fraterna*<sup>43</sup> entre los dos principios igualmente esenciales en el *origen* de la *tragedia* y del *arte* en general. Estamos más bien en presencia de dos pulsiones artísticas de la naturaleza (*Kunsttriebe der Natur*)<sup>44</sup> y, por ende, de una ontomitología<sup>45</sup>.

Como el *sueño*, el *arte* es *apariencia duplicada*, *apariencia de la apariencia*, lo más *manifiesto* y *esplendente* de la *apariencia*. En el capítulo IV, Nietzsche se refiere a la *Transfiguración* de Rafael (del 1517) en los siguientes términos:

<sup>41</sup> *Die Geburt der Tragödie*, p. 25. Trad. esp.: *El nacimiento de la tragedia*, trad. A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1978, p. 40 (en adelante NT).

<sup>42</sup> Cfr. GT., pp. 35 ss.; NT, pp. 52 ss.

<sup>43</sup> Cfr. NT, pp. 172, 175, 185.

<sup>44</sup> Cfr. NT, pp. 46 s., 108, 190 s.

<sup>45</sup> Cfr. Rebok, María Gabriela, “La reinterpretación nietzscheana de lo trágico”, en *Escritos de Filosofía*, n.º. 39-40, 2001, p. 314.

“En su *Transfiguración* la mitad inferior, con el muchacho poseso, sus desesperados portadores, los perplejos y angustiados discípulos, nos muestra el reflejo del eterno dolor primordial, fundamento único del mundo: la ‘apariencia’ es aquí reflejo de la contradicción eterna, madre de las cosas. De esa apariencia se eleva ahora, cual un perfume de ambrosía, un nuevo mundo aparential, casi visionario, del cual nada ven los que se hallan presos en la primera apariencia —un luminoso flotar en una delicia purísima y en una intuición sin dolor que irradia desde unos ojos muy abiertos. Ante nuestras miradas tenemos aquí, en un simbolismo artístico supremo, tanto aquel mundo apolíneo de la belleza como su substrato, la horrorosa sabiduría de Sileno, y comprendemos por intuición su necesidad recíproca. Pero Apolo /.../ nos muestra con gestos sublimes cómo es necesario el mundo entero del tormento, para que ese mundo empuje al individuo a engendrar la visión redentora, y cómo luego el individuo, inmerso en la contemplación de ésta, se halla sentado tranquilamente, en medio del mar, en su barca oscilante”<sup>46</sup>.

Si bien ya son caducos ciertos recursos metafísicos como la dualidad *apariencia-cosa en sí*, lo *uno* y lo *múltiple* como contrapuestos, la convicción schopenhaueriana del *sufrimiento* originario de la voluntad como núcleo de todo ente, tuvo que darse en el mismo Nietzsche un intento de *superación de la metafísica* (*Überwindung* y *Verwindung*) como síntoma de una remisión y convalecencia. En los escritos póstumos ya se nota la presencia de una tal *retorsión* por *sobretorsión*.

### 2.3. La tensión rilkeana de lo bello-terrible y la heideggeriana de mundo-tierra

Con el *romanticismo* literario y filosófico, nace nuestra época contemporánea signada por la experiencia de lo *trágico*, pero también una nueva libertad en busca de la mitología capaz de salvarnos. En la filosofía del arte se observa una contaminación de lo *bello* con lo *sublime* que excede todo marco finito<sup>47</sup>. Lo bello artístico ya no es *mimesis* de lo bello natural, ni armonía de las facultades subjetivas. Sí podemos decir que expande un esplendor terrible-fascinante, como ese esplendor del ángel en Rilke, símbolo de la transmutación de lo visible en invisible, del advenimiento del espíritu.

<sup>46</sup> NT, pp. 57 s.

<sup>47</sup> Cfr. Gadamer, H.-G., *Der Kunstbegriff im Wandel* (ver n. 1), p. 150.

“Pues lo bello no es más que el comienzo  
de lo terrible, que todavía soportamos  
y admiramos tanto, porque, sereno, desdén  
destrozarnos. Todo ángel es terrible”<sup>48</sup>.

Así, un rasgo trágico socava la libertad tan duramente conquistada.

No menos inquietante es la hermenéutica heideggeriana. Ya no se trata de la perspectiva del artista creador, que fue la de Nietzsche, sino de la obra de arte como puesta-en-obra de la verdad. No hay artista cuando falta la obra. Ahora bien, la verdad es *alétheia*, desocultamiento. Sabe que lo memorable de *Mnemosyne* acontece a contramuerte y a contraolvido, en una suerte de lucha originaria (*Urstreit*). Esta lucha matricial en la que acontece la verdad inscribe en su propio seno la otra *lucha* epocal y trágica en la que se abre y amanece un *mundo* en una *tierra* que se sustrae y reserva. Mundo y tierra son lo que son en el recíproco embate. En el elemento *tierra* opera un rehusarse no aclarado (“*unerklaartes Sichversagen*”), incluso frente a la penetración calculadora y técnica. La obra de arte trae la tierra a lo abierto como aquello que cierra (“*das Sichverschliessen der Erde*”). A ello se añade otro rasgo trágico: la fatalidad del abandono y ausencia del Dios (“*das Verhängnis des Ausbleibens des Gottes*”). Más aún, el medio abierto por la verdad del arte, la *Lichtung* (el claro), circunda al ente como una nada (“*wie das Nichts*”) <sup>49</sup>.

La misma rasgadura (*Riss*) que diferencia mundo y tierra, permite el erguirse del rasgo. Con todo, se trata de una poética (*Dichtung*), esto implica donación, fundación y comienzo. Un empuje (*Stoss*) detinal da así nacimiento a una época y a un pueblo histórico<sup>50</sup>.

### 3. Hacia una estetización de la cultura contemporánea

Con Vattimo adherimos a la interpretación de una cultura contemporánea cada vez más estética tras el fenómeno de la muerte del gran

---

<sup>48</sup> Rilke Rainer Maria, “Primera Elegía de Duino”, en *Obras escogidas*, trad. J. M. Valverde, Barcelona Plaza & Janes, p. 769. *Sämtliche Werke*, Insel, Frankfurt am Main 1955, p. 685.

<sup>49</sup> Cfr. Heidegger, Martin, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, en *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1963, pp. 23, 25, 34-36, 41.

<sup>50</sup> Cfr. *ib.*, pp. 62, 64.

arte o el arte aurático. Al lado de cada acta de defunción hay un acta de nacimiento. Vattimo considera la atmósfera crepuscular como la más propicia para un tipo de pensamiento como el suyo, un “pensamiento débil”, “dulce” o suave (expresión que prefiero), que convalece de toda violencia. Se trata de un pensamiento posmetafísico, pero que entiende su relación con la metafísica como una *Verwindung*: remitir en el triple sentido de remitir o convalecer de una enfermedad, remitir un mensaje, remitirse a alguien en la apelación<sup>51</sup>. ¿Cómo remitir la anunciada *muerte del arte*? Lo primero es un certero diagnóstico. Vattimo recoge tres síntomas decisivos que aún se entremezclan en nuestra cultura y que tienen carácter mortal.

3.1. La muerte del arte entendido como la *utopía* destinada a suprimir la alienación. Porque la *utopía* realizada deja al arte sin la función que se entendía le era esencial, la cancelación del extrañamiento. La propuesta marcusiana en *Eros y Civilización* intenta suprimir la sobredeterminación de la represión en beneficio del principio de rendimiento en la sociedad postindustrial. Propone cambiar el paradigma de Prometeo —que enfatiza el esfuerzo sufrido y el rendimiento— por el de Orfeo y Narciso figuras del gozo de la creatividad y de una relación más libre con la naturaleza, en buena parte posibilitada por la evolución de la misma técnica<sup>52</sup>. Sabemos también la influencia —según él no querida— que ejerció sobre los jóvenes de la revolución cultural de mayo del ‘68. No obstante, persiste la dificultad, porque —según algunos— la alienación no desaparece, sólo muta. Hoy ya no consiste en la *reificación* del hombre, sino que acontece en la licuefacción de todo ser en el *simulacro*. Recuérdese la crítica de Baudrillard<sup>53</sup> y de Virilio<sup>54</sup>.

3.2. La muerte del arte en el *Kitsch*. El *Kitsch* no sólo representa una degeneración del gusto, sino es la ejecución de la *parodia* de todos los estilos

<sup>51</sup> Cfr. Vattimo, Gianni, *Muerte o crepúsculo del arte*, en *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, trad. A. L. Bixio, Gedisa, Barcelona 1986, p. 50.

<sup>52</sup> Cfr. Marcuse, Herbert, *Eros y civilización*, trad. J. García Ponce, Seix Barral, Barcelona, 1968, pp. 158 s., 162 s.

<sup>53</sup> Cfr. Baudrillard, Jean, *El éxtasis de la comunicación*, en Hal Foster (Comp.), *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1985, p. 190. Baudrillard habla del “hiperrealismo de la simulación”. *Cultura y simulacro*, trad. A. Vicens y P. Rovira, Kairós, Barcelona, 1984, pp. 9-80.

<sup>54</sup> Cfr. Virilio, Paul, *Estética de la desaparición*, trad. N. Venegas, Anagrama, Barcelona, 1988.

y géneros artísticos, generalmente en materiales innobles (por ejemplo, el plástico). Gran parte de la cultura massmediática lo expande para generar una suerte de *goce distraído* y *diseminado*. Parecería, entonces, que el arte al estrechar vínculos con la vida cotidiana, se nivela, pierde su referencia a lo otro y se hunde atado a los valores más bajos<sup>55</sup>. Un goce discontinuo y en píldoras apenas alcanza para calmar los nervios.

3.3. El arte muere de la manera más genuina, o sea, de *muerte propia*, en el *silencio*. Así, por ejemplo, en Becket el silencio permite excavar el hueco para que pueda surgir la fuente. Es la experiencia del *abismo* posibilitada por la *deconstrucción* llevada a cabo por los grandes artistas del siglo XX, entre ellos Picasso. Es el precio de las metamorfosis necesarias, el fenómeno del ave Fénix o, mejor, de la *muerte y resurrección del arte*. Ya lo escribió Hegel en su *Fenomenología del espíritu*: “Pero la vida del espíritu no es la vida que rehuye (*scheut*) la muerte y se mantiene pura de la devastación (*Verwüstung*), sino la que sabe soportarla y mantenerse en ella”<sup>56</sup>.

Sin embargo, el resultado puede ser diferente: puede reforzar la *subjetividad* del artista, hasta convertirlo en un competidor de Dios (Picasso), así en el modernismo y las vanguardias; o , línea hacia la que nos orienta la ontología hermenéutica de Vattimo, someter el sujeto a una cura de adelgazamiento hasta purgarlo de todas sus violencias<sup>57</sup>.

#### 4. Consideraciones finales

En Hegel, el carácter “pasado” del arte —que inspiró el discurso contemporáneo acerca de la “muerte del arte”— responde, por un lado, a la necesidad del sistema para alcanzar la manifestación del Absoluta en formas superiores al arte, o sea, en la religión y en la filosofía. Sin embargo, hay también una crepuscularidad que se viene gestando en el devenir histórico inmanente al arte mismo<sup>58</sup>. Esto último fue advertido también por

<sup>55</sup> Cfr. Vattimo, G., *op.cit.*, pp. 53 ss. Cfr. Gadamer, H.-G., *Ende der Kunst?*, pp. 212 s.

<sup>56</sup> Hegel, G. W. F., *Ph.*, p. 29; *F.*, p. 24.

<sup>57</sup> Cfr. Vattimo, *op.cit.*, pp. 53-55.

<sup>58</sup> Cfr. Seubold, Günter, “Hegels These vom Ende der Kunst”, en E. Richter (Hg.), *Die Frage nach der Kunst*, Martin-Heidegger-Gesellschaft, Klostermann, Frankfurt am Main, p. 182.



Nietzsche en la ambigüedad del romanticismo. Por fin, el núcleo trágico horadante muestra el desfondamiento operado por la verdad a través del arte, con vistas a una nueva fundación. Así también se suceden las explosiones extáticas en el artista y en la obra, ambos a la conquista de nuevos espacios.

Vivimos en una época en que los medios masivos de comunicación expanden aceleradamente la estetización a través de la información, los entretenimientos, los programas culturales y hasta la oferta misma de productos y mercancías. Esta disponibilidad del arte en general no tiene precedente histórico y es resultado de la liberación de los espacios acotados, incluido el museo imaginario con sus valores con nostalgia de aura. Todo confinamiento es arrollado para realizar efectivamente aquella libertad en el artista y en el fruidor, en el contenido y en la forma, de la que nos hablaba Hegel. Los ejemplos del *land art*, del *body art*, el teatro de calle, la acción teatral como trabajo de grupo y de barrio sólo son posibles en una época como la nuestra.

A.C. Danto expresa el deseo de que este arte polifacético sea también el fermento de un pluralismo político, una especie de paradójica "*profecía del presente*"<sup>59</sup>. Recuperaríamos así el goce kantiano del arte que consiste en saberse partícipe de un grupo con capacidad de apreciar lo bello y cuyo ideal apunta a la humanidad misma, ese *humanum* hegeliano que germina en silencio, mientras nos acechan todos los ruidos posibles.

El retorno de lo sagrado en el mundo contemporáneo, como lo plantea el último Vattimo, parece acompañado de la liquidación de los lugares fijos y separados, para fluir por senderos inexplorados (*Holzwege*). Quizás en la técnica de la comunicación se prepare ese centelleo del *Ereignis*<sup>60</sup> en el cual el arte y lo sagrado festejen su mutua libertad para el encuentro.

<sup>59</sup> Cfr. Danto, Arthur, *Después del fin del arte*, trad. E. Neerman, Paidós, Barcelona, 1999, pp. 58, 66.

<sup>60</sup> Cfr. Heidegger, Martin, *Identität und Differenz*, Pfullingen, Neske, 1957, p. 27.

### **Resumen**

Se plantea la discusión acerca de la “muerte del arte” y sus consecuencias no sólo para el arte contemporáneo, sino también para la cultura. Los motivos de dicha muerte y las nuevas figuras que fue adoptando el arte se rastrearon a partir de Hegel, pasando por Benjamin, Nietzsche, hasta Heidegger y Vattimo. El arte atraviesa la experiencia trágica del nihilismo, con su epicentro en la “muerte de Dios”, para fundarse en nuevas formas de la libertad que estetizan y democratizan la cultura.

*Palabras clave:* “arte”, “nihilismo”, “libertad”, “estetización”, “democratización”.

### **Abstract**

This article proposes the discussion about the “death of art” and its consequences not only for contemporary art, but also for culture. The causes of this death and the new figures which art adopted, were traced from Hegel, across Benjamin, Nietzsche, up to Heidegger and Vattimo. Art goes across the tragic experience of nihilism, with its epicentre in “God's death”, to ground itself in new forms of freedom, which aesthetize- and democratize culture.

*Key words:* “art”, “nihilism”, “liberty”, “aesthetization”, “democratization”.