



El ocaso del arte y la estetización general de la vida en Gianni Vattimo

María José Rossi*

Este trabajo tiene su punto de partida en una frase cuya inquietante resonancia marcó desde el inicio el temple y la dirección de mis (aún) incipientes estudios filosóficos sobre el arte y la estética; es posible también que el rumbo que finalmente tomaran esos estudios se haya orientado hacia cauces muy diversos a los pensados inicialmente por el autor de esa frase. Pero ése no es sino uno de los tantos riesgos hermenéuticos y una de las tantas venturosas posibilidades que pesan sobre el pensamiento una vez emancipado de las intenciones y la potestad de sus creadores.

Me refiero a la significación del fin del arte como resultado de una “estetización general de la existencia”. Esa frase de Vattimo, hallada no por azar en el artículo “Morte o tramonto del arte”, pudo impactarme por más de un motivo; pero si lo hizo fue, fundamentalmente, porque la promesa de una existencia estetizada no sólo confería un nuevo sentido a los clamorosos presagios sobre su muerte —en un tiempo en el cual era común decretar o vaticinar sin más el fin del arte, así como se daba por hecho el fin de las ideologías cuando hacía tiempo que se venía hablando del fin de la metafísica— sino que ofrecía una salida mucho más prometedora que la adoptada desde su constitución como ámbito separado de la vida. En efecto, el arte recluido en museos y galerías, puesto a disposición del tiempo libre y de la contemplación desinteresada, desterrado de su lugar de origen y morada de su ser, no parece ofrecer mayor recompensa que aquella de su existencia anterior, fusionada como estaba a otros ámbitos de la vida. En ese sentido, el diseño puramente ornamental de las pinturas en las viviendas pompeyanas, la estética lúdica y glamorosa del ritual y de la fiesta, el arte epigonal de los monumentos funerarios y de las catedrales al servicio de la vida de ultratumba y de la divinidad hablaban, pese a su aparente sujeción, de una existencia integrada en la que la belleza consentía su derramarse generoso sobre todas las cosas. No eran objeto de disfrute privado. Su conquista, la conquista de su autonomía, si bien reconocía un ámbito específico en el que la belleza se yergue soberana y donde la creación humana resulta enaltecida, significó una pérdida para la vida: la belleza y la creación quedaban a merced de las academias, de los especialistas, de los museos, del tiempo libre y del sano ocio, de *marchands* y curadores, del burgués anhelante de una nueva religión sin compromisos y del curioso que anhela pertenecer al círculo aúlico de la nueva religión: todo un submundo legitimado por las palabras ‘aura’ ‘genio creador’ ‘gusto’, ‘alta cultura’, que de ahora en adelante iban a servir para fundar el nuevo fenómeno del arte. Es por eso que el anuncio del fin del arte en Vattimo “como hecho específico y separado de la existencia”¹ lejos de anunciarse en un tono sombrío y crepuscular, parecía no sólo elevarse por sobre las condolencias y despidos sino también traer la promesa de una vuelta del arte al servicio de la vida.

* Doctora en Filosofía por la Università degli Studi di Torino (Italia). Docente e investigadora de la Universidad de Buenos Aires (Argentina).

¹ Vattimo, 1998, p. 64; 1994, p. 53. En adelante, en los casos en que se aluda a las dos fuentes, se mencionará en primer lugar la ubicación de la cita en la edición italiana correspondiente y luego en la castellana.

Sin embargo, es preciso leer con atención los vericuetos y salvedades por las que esa vuelta no significará un reintegro gozoso, porque esa misma vida ya no es ingenua y religiosa celebración. La belleza, de acuerdo con el autor que comentaremos, debe enfrentar su derramarse sobre la vida como *Kistch*, y sin menospreciar la humilde procedencia de los objetos a los que reviste, convertirse en elemento superestructural de objetos destinados al consumo. *Kitsch*, reconocerá el filósofo italiano, como estetización general de la existencia en el que lo bello termina revistiendo lo banal y cotidiano. Es por ello que las reflexiones de Vattimo remiten dicha estetización a la extensión del dominio de los medios masivos de comunicación, que son los encargados de distribuir belleza y de organizar públicamente el consenso acerca de lo considerado 'bello'. No escapa al pensador que lo que explica dicha estetización se debe también al dominio de la técnica y de los sutiles mecanismos de la mercancía. Es en este punto donde Vattimo se aproxima a su maestro W. Benjamin, cuya deuda reconoce, y que ha sido de los primeros en advertir que debe buscarse en la extensión del dominio del capital la razón fundamental del expandirse de la belleza hacia ámbitos que hasta ahora le eran (o al menos parecían serlo) esquivos. Sin embargo no es esta vía la que, como veremos, seguirá el filósofo turinés, receloso de cualquier explicación que pudiese anclarse en un fundamento 'fuerte'.

En este trabajo —que quiere ser también un humilde homenaje a quien me recibiera con deferencia y afabilidad en su ciudad natal, en aquella Torino amada por Nietzsche por sus *portici* barrocos y espaciosas avenidas, allá por el año 1998, para realizar mis estudios de posgrado— me propongo desarrollar las tres direcciones que asume el ocaso del arte para Vattimo en el marco de ese programa que el autor denominara, en el curso de los años 80 y 90, *pensiero debole*: como silencio, como *Kitsch* y como utopía. *Silencio* como repudio de la comunicación exasperada (lo que será visto en el § 2), *Kitsch* como estetización general de la existencia en el que lo bello termina revistiendo lo banal y cotidiano (§ 3), y *utopía* negativa de la realización del sueño de integración de arte y vida (§ 4).

Es menester observar, sin embargo, que estas tres manifestaciones de ocaso del arte se dan simultáneamente junto a las 'obras' y a las instituciones que suelen albergarlas, legitimarlas y difundirlas, pues no ignora Vattimo la pertinaz sobrevivencia del arte tradicional: "Frente a los fenómenos del arte, se da como fenómeno alternativo el hecho de que todavía se produzcan 'obras de arte' en el sentido institucional, obras que se presentan *como un conjunto de objetos diferenciados entre sí* no sólo sobre la base de su mayor o menos capacidad de negar la condición del arte"². Que haya sido destacado por el propio autor que las obras de arte se ofrecen como 'objetos diferenciados' no es casual: su caracterización como *ergon* ('producto'), como algo hecho y concluido, y por tanto, en algún sentido, 'muerto', se diferencia de la producción vital que, en cambio, ofrece el arte contemporáneo en algunas de sus más representativas manifestaciones, es decir, cuando se expresa como *energeia* y actividad. Es por eso que Vattimo va a señalar al teatro callejero, al *land art*, al *body art* y la *performance*, entre otras, como 'operaciones' del arte en tanto experiencia inmediata, vital, integrada. Formas que se dan en una época en la que, sin embargo, el 'arte' celebra anticipadamente sus propias exequias.

² Vattimo, 1998, p. 66; 1994, p. 54.

1. Pensiero debole y ocaso del arte

En su ensayo *Morte o tramonto dell'arte*, que formará luego parte de la compilación de una serie de artículos comprendidos bajo el título de *La fine della modernità* (cuya primera edición es del año 1991), Gianni Vattimo interpreta el ocaso del arte y de la recepción estética como un aspecto de un acontecimiento más general: el declinar de la metafísica. Para caracterizar la actitud del pensamiento frente a ese declinar, Vattimo se vale del concepto heideggeriano de *Verwindung*. El término condensa una constelación de significados enlazados entre sí: es a la vez 'caída distorsionante' y un 'ponerse de nuevo', es decir, restablecerse de una enfermedad o de una convalecencia, así como remitir un mensaje o *remitirse* a alguien³. En relación con esta última noción, la expresión italiana *rimettersi* (que al ser traducida al castellano como *remitirse* pierde parte de la riqueza semántica contenida en la lengua italiana) sugiere tanto el 'reponerse de', como el 'disponerse de nuevo a' y el 'proyectarse hacia el futuro'⁴. ¿Cómo se conjuga esta variedad de significaciones que caracterizan al pensamiento débil?

Quizá el rasgo más prominente del llamado pensamiento *ultrametafísico* o *pensiero debole*, aquél del que partirían las demás atribuciones, sea el de restablecerse de la enfermedad metafísica; enfermedad que implica estar crónicamente atado a un fundamento. De ahí que la actitud del pensamiento deba ser la de *re-signar* (se a) esa tradición, no en el sentido de una superación crítica, lo que supondría recaer en la lógica de la modernidad en su versión dialéctica hegeliana, sino como aceptación distorsionante del pasado: como no es posible 'arrojar por la borda' la tradición metafísica moderna por mor de un punto de vista superador, es decir, no es posible la posesión de un fundamento 'más verdadero' desde el cual se pudiese impugnar como ilegítimo y falso el fundamento anterior, se está obligado/a a convivir con esa tradición como si se tratase de una enfermedad crónica de la que continuamente es necesario reponerse y a la que es preciso remitirse para distorsionarla, ya que constituye la condición histórica determinante de la existencia, esto es, de la facticidad del *Dasein*. Re-signar es así un resignificar que surge de la aceptación resignada (no de manera nostálgica o fatalista) de la enfermedad metafísica; resignación que no es mera aceptación pasiva sino la alegre, desembarazada (en el sentido nietzscheano) atribución de nuevas significaciones a aquello que ha *acaecido* y con lo cual *se ha caído*; es el piadoso guardar memoria y recordar lo que ha sido enviado a través de sus huellas; huellas que se envían, se transmiten y se proyectan. Por eso la ultrametafísica resulta ser también un reponerse, un re-posicionarse que mira hacia el futuro.

Esa experiencia de debilitamiento del ser, en el que el ser se da como convalecencia y como transmisión de mensajes, no como presencia plena (audacia y vocación de la metafísica en sentido tradicional), alcanza tanto al arte en un sentido institucional como a la obra y al juicio estético. Es por ello que Vattimo prefiere hablar de *ocaso* del arte más que de *muerte* a secas. En todo caso, se trataría de una muerte siempre diferida; de una muerte que nos retacea o retarda el final: en la medida en que el arte se halla relacionado con la experiencia débil del ser no queda margen para que ningún fenómeno de la vida (incluido el arte) se resuelva fáctica y contundentemente en muerte. Vattimo señala como evidencia de este diferimento el hecho de que el arte

³ "*Verwindung* —un termine che si può tradurre con il *rimettersi* (nei vari sensi: rimettersi da una malattia, rimettersi a qualcuno, rimettersi qualcosa come consegnarsi un messaggio)"; Vattimo, 1989. Ver también 1998, p. 48, 1983, p. 31.

⁴ Vattimo, 1998, 48; 1988, p. 40.

tradicional siga desarrollándose paralelamente a las formas de arte despotenciadas que caracterizan al ser en su fase actual.

La pervivencia de las formas artísticas ancladas a la 'obra' —lo que implica todo el complejo institucional que se constituye en torno a un 'producto' aún dotado de reminiscencias auráticas— hace que, junto al concepto de *Verwindung*, el filósofo destaque la importancia de otra expresión cuya significación resulta complementaria de aquél: es el término *Andenken*, que puede ser traducido como memoria, recuerdo o más bien rememoración. En efecto, al igual que la aceptación irónica y distorsionante, la rememoración designa la modalidad posmetafísica del pensamiento que prescinde del ejercicio de la fundamentación. La memoria, por contraposición al pensamiento metafísico, se define en la medida en que lo pensado por ella nunca se hace presente, o mejor dicho, no es susceptible de ser presentificado si no es a través de sus *huellas*. La experiencia del mundo es la que se da a través de los ecos, las marcas, los mensajes provenientes del pasado —como esa espuma y esos 'despojos' que deja la marea— lo cual muestra el carácter profundamente lingüístico del *acaecer* (en italiano: *accadere*: caer junto con) del ser. Y además esa experiencia nunca es la de un sujeto 'fuerte', fundante, sino la de un 'sujetado' (a la historia, a la muerte, al lenguaje) advertido y consciente de su carácter efímero, caduco, mortal. El *Andenken* se constituye así en el reverso y desfiguración del pensamiento metafísico por cuanto concibe al ser como *ausencia*. Situándose en esa apertura, que comprende al ser no como fundamento sino como falta de fundamento (*Abgrund*), como huella y transmisión descolorida de restos arqueológicos, la rememoración ubica al hombre como proyecto desfondado. Desde esta doble perspectiva, la del ser como *Verwindung* (aceptación distorsionada) y *Andenken* (rememoración), el arte adopta las modalidades que le son propias en la era posmetafísica: *Kitsch*, silencio y utopía.

2. El arte como *Kitsch*

Una de las modalidades del arte en la época del debilitamiento del ser es la explosión de las fronteras que trazaran el espacio del arte (el museo, la galería) en el momento de su nacimiento⁵. Por eso el arte deja de aparecer como un hecho específico y separado del resto de la experiencia. Ello se verifica, por una parte, en el transgresor quebrantamiento de los límites que separan el 'adentro' del 'afuera', ya sea en el actor o en el artista que sale a la calle e invade el espacio profano (como en el caso de Joseph Beuys) o, viceversa, porque es el objeto profano el que desautoriza las prohibiciones que le cierran el paso y se mete literalmente en las galerías y museos (como en el *ready made* de Duchamp, ese objeto 'extranjero' que se 'rectifica' a sí mismo porque avanza sobre el espacio vedado convirtiéndose en obra de arte).

Pero a lo que fundamentalmente se refiere Vattimo es al préstamo que la alta cultura le concede a la cultura popular, a la aparición del *Kitsch*.⁶ Si los objetos que revisten esa condición pueden preciarse de rebosar vulgaridad, banalidad, y en algún

⁵ En efecto, como señaláramos *supra*, la aparición del producto artístico y su reclusión en museos y galerías es concomitante al reconocimiento de su autonomía: la separación doliente de la religión y del mito (lo que ocurre efectivamente con la estética de Baumgarten, en el siglo XVII) forma parte del proceso mismo de constitución del 'arte' propiamente dicho.

⁶ Usada originalmente en la jerga de pintores y marchantes de Munich entre 1860 y 1870 para designar las imágenes baratas o souvenirs preferidos por los turistas, la palabra alemana *Kitsch* podría derivar de la inglesa *sketch* = "esbozo". Otro origen posible es el verbo *verkischen* = "fabricar barato", o *kitschen*, conjuntamente "recoger basura de la calle" o "hacer muebles nuevos a partir de los viejos". Lo que parece decisivo, en todos los casos, es que el objeto *cursi* debe ser barato y a la vez, ser considerado basura o chatarra. Véase Calinescu, pp. 221-252.

caso, un vago esplendor cargado de presuntuosa grandeza; si se puede encontrar en ellos una resuelta capacidad para provocar efectos catárticos livianos, de convocar la ensoñación ligera y evasiva, es cierto también que con ello la 'obra' en sentido tradicional (el 'original') deja de ostentar los caracteres de fuerza, evidencia, permanencia y grandiosidad que se hallan implícitamente contenidos en el concepto de *aura*; noción que se corresponde con una consideración fuerte y contundente de la obra, propia del tiempo de la metafísica. La obra se rebaja y en algún sentido, consigue emanar desde las alturas; su corromperse se verifica en la proliferación de objetos que la reproducen hasta el infinito, la evocan o directamente la sustituyen.

Para la elaboración de estas ideas, Vattimo reconoce el impulso decisivo del pensamiento de W. Benjamin, en particular el que toma cuerpo en el ensayo *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica)* publicado en 1936. Recordemos brevemente que en ese escrito Benjamin se refiere al aura de la obra de arte como "aparición única de una lejanía, por más cerca que esta pueda estar"⁷. La obra es así connotada por dos factores determinativos de su valor cultural: la unicidad y la lejanía. Al hacer del objeto una existencia única e irrepetible, donde lo importante no es que sea visto sino que exista, esas propiedades garantizan su autenticidad y originalidad. Es decir que al presentarse como su heredera más sublime, la obra de arte reviste, en el momento de su nacimiento, las características del objeto religioso y ritual.

Pues bien: ese valor cultural va a ser el primero en perderse con la aparición de la reproductibilidad técnica. Al conferirle a la copia una cierta validez objetiva, la reproductibilidad conmueve el criterio de autenticidad, y con él, el de la validez de la existencia plena. La obra ingresa así, reconoce Vattimo con Benjamin, en un periodo de desacralización y debilitamiento progresivo, cuya consumación es el arte como *Kitsch*. El cuadro se completa cuando, además de la técnica moderna que hace posible la estandarización, interviene otro factor decisivo: los mass media. Con la extensión del dominio de los medios masivos de comunicación sobreviene para Vattimo el principio del fin del arte en la medida en que son ellos los que, en las sociedades modernas, distribuyen belleza en la forma de información, cultura y entretenimiento.

A través del *Kitsch* (que pone a disposición del gran público las grandes obras en la forma de *souvenirs* y reproducciones baratas) y de los mass media, el arte, por así decir, se une a la vida. Pero no como la vanguardia lo postulara, en el sentido de unir el arte (creación e imaginación) a la praxis vital, sino como lo disponen las leyes 'objetivas' del mundo. De este modo, la reciprocidad entre mundo artístico y mundo mercantil (que se verifica tanto en las mercancías que se estetizan como en las obras de arte que asumen un precio y se mercantilizan) determina no sólo que la esfera productiva transfiera su legalidad a los productos del arte, sino también que el capital se beneficie de los resortes estéticos que el arte le provee. Cómplice industrial, el arte solidifica y optimiza los mecanismos de proliferación y penetración mercantil al cualificar y diferenciar los productos por la extensión misma del principio de belleza. Incrustado en sus mecanismos fundamentales, el arte ha llegado a convertirse en elemento constitutivo y no contingente de dicho proceso, asegurando la eficacia de sus resortes fundamentales.

Vattimo lo reconoce de este modo cuando atribuye a la extensión de los medios de comunicación de masas el hecho de la estetización de la vida. Sin embargo, ya sea por un prejuicio materialista, o porque los límites (auto)impuestos por el *pensiero debole* lo inhiben de admitir algún tipo de fundamento fuerte, no ubica esa expansión de los medios masivos como parte de la extensión misma de la lógica (ciertamente 'fuerte') del capital. En efecto: en los términos propios de la ontología

⁷ Benjamin, 1991, p. 25.

débil, reconocer que el Capital es el Sujeto sería incurrir en la tentación reificante de la metafísica. No obstante, esa autoimposición no es ceguera: lo constata el hecho mismo de aludir a la forma del valor de cambio como la forma universal del darse del ser en la época del nihilismo, cuando en “Apología del nihilismo” subraya que “el nihilismo es la transformación del valor de uso en valor de cambio”⁸ (lo que será desarrollado *infra*, § 4).

Es por eso que, merced a este nihilismo de fondo (nihilismo que, huelga reconocer, *habita* el propio capital), la experiencia religiosa del arte contenida o implícita en la noción de ‘aura’, que implica ‘respeto’, ‘devoción’, ‘recepción o contemplación religiosa’, se desliza hacia una experiencia que es más bien ‘percepción distraída’, libre del énfasis que suscita la noción de aura. Esa percepción tiene su fundamento en aquello que Benjamin caracteriza como “percepción homogeneizante”, la que ocurre como efecto y reverso de la liberación del objeto de su unicidad y la destrucción del aura. La reproductibilidad técnica del mundo es así matriz del concepto sociológico de masa, del instrumento estadístico de medición de la *media*, y de una percepción sensorial que ha perdido el gusto por lo lejano e inalcanzable y que ahora se contenta con meras copias, barruntos de aquellas realidades sagradas e inalcanzables.

3. La obra de arte como *silencio*

Para Vattimo, una de las formas que tiene el arte para contestar el arte banal, la belleza en la forma de diversión y la percepción distraída resultante de ella, es el expediente del silencio:

*A la muerte del arte del arte por obra de los medios de comunicación de masas, los artistas a menudo respondieron con un comportamiento que también él se sitúa en la categoría de la muerte por cuanto se manifiesta como un sentido de protesta...el arte auténtico a menudo de refugio en posiciones programáticas de verdadera aporía al renegar de todo elemento de deleite inmediato en la obra...al rechazar la comunicación y decidirse por el puro y simple silencio.*⁹

Pero el expediente de los artistas a ‘guardar silencio’ debe entenderse no sólo como una manera de contrarrestar los efectos del *Kitsch* y la cultura de masas manipulada, sino también como resultado de la profunda tendencia interna de la vanguardia a negarse a sí misma. En efecto, Vattimo destaca los recursos por los que los artistas enrolados en esta expresión artística ponen en tela de juicio su propia condición: ironización, parodia, autorreferencia. A través de estas modalidades, por las que las obras se cuestionan a sí mismas, eliminan sus referentes objetivos, reniegan de su lugar de origen y de su adscripción a temas sancionados por la tradición y subvierten los criterios de lo considerado bello, los artistas problematizan el estatuto de lo que ha sido definido como ‘arte’. Habría entonces más de una coincidencia entre el programa de la vanguardia y el de la propia ‘ontología débil’: resignación de la omnipotencia del sujeto (surrealismo y dadaísmo) a favor de los automatismos subconscientes; redefinición del arte como constitución creativa de la realidad (Klee, Kandinsky); explosión del arte fuera de los límites institucionales (*objet trouvé*, *hapennig*, *land art*, teatro callejero, etc.), y destrucción de la categoría de ‘obra de arte’ en favor de una dilatación del arte en la vida práctica. Pero al exasperar el elemento

⁸ Vattimo, 1998, p. 29; 1994, p. 25.

⁹ Vattimo, 1998, p. 64; 1994, p. 53.

negativo, el arte del modernismo y la vanguardia termina destruyéndose y afirmando una tendencia antiteleológica que preanuncia características posmodernistas. Indireccional y cinético, el arte en su versión posmoderna no conduce a ningún punto culminante, no establece metas ni direcciones. El nihilismo que acompaña esta deserción, propia de la fase final de la vanguardia, caracteriza para Vattimo la (única) *chance* del hombre en un periodo de nihilismo consumado. De este modo, el silencio puede comprenderse también como uno de los aspectos del nihilismo característico del debilitamiento del ser en su fase actual: por un lado, “la situación en la cual el hombre abandona el centro para dirigirse hacia la X”, y por el otro, “el proceso en el cual, al final, del ser como tal ‘ya no queda nada’”¹⁰.

Que del ser como tal ‘ya no quede nada’ implica para el arte que el lenguaje abandone lo real como lugar del referente. Aquí se hace sentir la impronta fuertemente heideggeriana del pensamiento de Vattimo. El desmoronamiento de la vieja ontología se da cuando el arte comienza a cuestionarse los límites del propio lenguaje y a volverse autorreflexivo: allí abandona la realidad exterior para concentrarse en la realidad del propio lenguaje. El lenguaje nos abre al mundo de las cosas, y por esos caprichos propios del círculo, no hay ya posibilidad de distinguir entre las cosas y el lenguaje: *el ser no es otra cosa que el darse del lenguaje*, señala¹¹, suscribiendo una situación en la que el arte se interroga sobre la condición de referencialidad de la palabra. El arte autorreferencial consiste en la exploración de este proceso: refiere las cortapisas del lenguaje y sus posibilidades en su relación con lo real:

*...en esta teorización del alcance ontológicamente fundante del lenguaje poético, Heidegger proporciona la premisa para liberar la poesía de la esclavitud del referente, de su sujeción a un concepto puramente figurativo del signo que ha dominado la mentalidad de la tradición metafísico-representativa... Las poéticas del s. XX se han liberado definitivamente de estas perspectivas; aunque rara vez han asumido explícitamente la posición ontológica de Heidegger, se han movido, no obstante, en una dirección que presupone el rechazo de la dependencia figurativa del lenguaje respecto de la cosa.*¹²

Es por eso que las poéticas del S.XX y las vanguardias artísticas parecen acompañar la liberación de la metafísica llevada a cabo por la filosofía a partir de Nietzsche y de Heidegger. Ambas se caracterizan por el despido del dominio de la representación; despedida, por tanto, de la noción de referente y del sujeto fuerte que garantiza la tensión entre lo representado y lo representable. La despedida del lenguaje figurativo en las artes significó el abandono de la ‘cosa’ como principio de realidad y con ello el de un referente externo que fundamente y legitime la apariencia.

Con la caída de la noción de representación, quedan en entredicho los criterios hasta ahora vigentes en el arte: auténtico-inauténtico, original-copia. La autenticidad y la originalidad implican la presencia de un mundo objetivo como referente de la obra. Sin embargo, para Vattimo, si el mundo¹³ está ‘antes’ que las cosas individuales lo

¹⁰ Vattimo, op. cit., p. 27; p. 23.

¹¹ Vattimo, 1992, p. 69,

¹² Vattimo, op. cit., p. 70.

¹³ Sobre la concepción de ‘mundo’ véase la *Introducción a Heidegger*, de 1986, pp. 29-30 y 33: “Todo esto es muy importante, porque, pensándolo a fondo, nos lleva a cuestionar el concepto de realidad como simple presencia. La filosofía y la mentalidad común piensan desde siglos que la realidad verdadera de las cosas es la que se aprehende ‘objetivamente’ con una mirada desinteresada que es, por excelencia, la mirada de la ciencia y de sus mediciones matemáticas”. “La mundaneidad del mundo se funda sólo sobre la base del *Dasein*, y no viceversa...el mundo es un carácter del *Dasein* mismo”... “En lo tocante al

está en tanto ‘horizonte de retornos’: no como una estructura de nexos entre cosas sino como un “sistema de significados”¹⁴. Por eso, en esta urdimbre de significados, si hubiese que referir alguna autenticidad, ella residiría en ‘lo otro’ del lenguaje, en el silencio.

Tanto en el imperialismo del significante que se da en las modas estructuralistas y postestructuralistas como en los intentos experimentales de la poesía contemporánea de Beckett en adelante, Vattimo reconoce el esfuerzo por liberar el arte de la esclavitud del referente, es decir, de su sujeción al concepto puramente figurativo del signo que ha dominado la mentalidad metafísico-representativa de la tradición occidental. En todo ello se vislumbra aquello que Heidegger había ya anticipado: la necesidad, sobre todo de la poesía, de acceder a lo puramente originario, al ser. Ese ser (originario) no es para Heidegger simplemente ausencia (como lo ha entendido Gadamer) ni mera huella (*traccia*) cuyo original es recordado con nostalgia (como lo entienden Lacan y Derrida) sino que es visto, conforme siempre con la interpretación que hace Vattimo de estos autores, en particular en *Al di là del soggetto* (1984) y en *La fine della modernità* (1998), como *lo otro del mundo*, permaneciendo con ello fiel al pensamiento de la diferencia. Esta alteridad radical del mundo como trama total de las significaciones en el cual los entes adquieren el carácter de objetos, es pensada e interpretada por los poetas como *silencio*.

Un risuonare della parola autentica può scaturire solo dal silenzio, repite Vattimo, parafraseando a Heidegger en el ensayo *Hölderlin e l'essenza della poesia*, de 1957. Con ello quiere significar que un habla verdaderamente *auténtica* sólo tiene lugar si se mantiene en relación con lo absolutamente ‘otro’ del lenguaje: el silencio. Ese otro es *alteridad absoluta* pues no designa la ausencia de lenguaje en un sentido puramente negativo, sino que alude a esa ausencia que se da en el silencio como “un abismo sin fondo”, como *physis*, Caos y Sacro. Existe en todo ello “el llamado de un *Abgrund*, de un abismo que se muestra...la nada y la muerte”¹⁵.

Pero la *physis* pensada como lo sagrado no es simplemente *aludida* por el poeta en el acto de fundación del mundo por la palabra, sino que se *da* a través del silencio del poeta. La condición del poeta es vivida como riesgo, porque en la fundación de ese mundo su desafío es poner el mundo de la experiencia articulada en relación con el caos originario, con la apertura de lo sagrado. En tal sentido, el ‘otro’ del lenguaje no es simplemente el fondo mudo en el que la palabra resuena, ni el silencio que marca los intervalos entre palabra y palabra, sino el silencio de la temporalidad vivida que tiene a la muerte como límite y como fundamento constitutivo. Por eso, la relación del lenguaje con el silencio sólo se entiende si se remite a la doble función, fundante y des-fundante, que tiene la muerte para el *Dasein*. La muerte en tanto “posibilidad permanente de la imposibilidad de todas las otras posibilidades más acá de ella que constituyen la existencia”¹⁶ *funda* el lenguaje, que es vivido así como posibilidad de *posibles* aperturas del mundo en el horizonte de la temporalidad y la finitud.

La fundación que realiza la poesía se realiza entonces sobre la base de un desfondamiento —un asomarse al abismo del caos y del silencio— a partir del cual se abre el orden de significantes que constituyen el mundo. Son precisamente estos conceptos los que, de acuerdo a la precisa indicación de Vattimo en el ensayo mencionado, están a la base del experimentalismo en la poesía y en el arte contemporáneos.

Dasein, ser en el mundo equivale a tener originariamente intimidad con una totalidad de significados”.

¹⁴ Vattimo, 1992, p. 68.

¹⁵ Vattimo, 1984, p. 86; 1992, p. 77.

¹⁶ Vattimo, op. cit., p. 84; p. 75.

La poesía y la plástica contemporánea, a través de las categorías formalistas de la autorreflexividad y de la ambigüedad, intentan reapropiarse del lenguaje huyendo de la enajenación y de la dispersión que se da en el ámbito de la banalidad cotidiana¹⁷. El enrarecimiento del lenguaje, el experimentalismo, la búsqueda de un 'grado cero' o, en un sentido opuesto, la proliferación de significantes sin ningún tipo de legitimación en un referente y la liquidación de la metáfora en el delirio del puro simulacro, no deben ser entendidos simplemente como fenómenos de creación de nuevos códigos, sino como hechos que certifican el ocaso del lenguaje, y junto con él, del sujeto moderno. El arte del (ocaso en el) silencio es entonces para Vattimo el arte que funda la posibilidad experimentar lo 'real' allí donde la palabra se quiebra.

4. La obra de arte como utopía negativa

Retomando la idea heideggeriana según la cual el ser se aniquila en cuanto se transforma completamente en valor, Vattimo define la esencia del nihilismo como el proceso de reducción del *ser a valor de cambio*. Como señaláramos *supra*, no ignora el filósofo los sutiles resortes de la lógica mercantil, pero su evaluación va eludir toda remisión posible a una estructura o una lógica que reasuma los caracteres presentificadores del ser propios de la época de la metafísica.

Vattimo va a retomar, en efecto, la interpretación heideggeriana de la reducción del *ser a valor* que se encuentra ya en Nietzsche, cuando se refiere al nihilismo como el proceso de desvalorización de los valores supremos. "No se trata —dice Vattimo¹⁸— de que el nihilismo sea el ser que esté en poder del sujeto, sino que el ser se haya disuelto completamente en el discurrir del valor, en las transformaciones indefinidas de la equivalencia universal". Por ello la conversión de la obra de arte en valor de cambio, a despecho de las cualidades intrínsecas de la obra por las que se le asigna un valor cultural, es ya una realidad.

Pero las "transformaciones indefinidas de la equivalencia universal" no parecen en Vattimo aludir sencillamente a la capacidad de un objeto de ser cambiado por otro, en el sentido de ser transformado en su equivalente universal (el dinero). La posibilidad de dicha transformación se cifra más bien en la disolución del ser en relato, mensaje o narración. El equivalente universal no es el dinero sino el lenguaje, lugar en el que las cosas pueden adquirir una peculiar movilidad debido, precisamente, a la movilidad misma de lo simbólico. Es ante todo en el lenguaje, señala Vattimo, donde se despliega la familiaridad originaria con el mundo que constituye la condición de la experiencia históricamente finita y situada. En esta dirección, ninguna obra de arte tiene un peso o un valor en sí mismo sino que es la tradición, entendida como transmisión de mensajes lingüísticos (*Ueberlieferung*) el medio en el que las obras adquieren un lugar y un peso que se presta a una rectificación y una resignificación constantes.

La 'fabulización del arte' es la construcción de ese ámbito en el que la obra existe merced a los discursos que hablan de las obras, y en el que la apropiación del sentido de las obras es al mismo tiempo su disolución en los discursos que las producen. La obra adquiere un ser propio en el sucesivo variar y cristalizarse de las interpretaciones. Y en estas vicisitudes del transcurrir, la obra se va construyendo como *huella*. Pierde con ello todas las determinaciones vinculantes a una noción

¹⁷ "Il significato inaugurale della poesia è stato così riposto in quello, piú accettabile, di valere come una specie di 'ginnastica della lingua', che evidenziandone in una sorta di purezza astratta i meccanismi, le possibilità nascoste, i limiti, ne prepara, anche un uso migliore e piú cosciente da parte dei parlante", Vattimo, 1984, p. 91.

¹⁸ Vattimo, 1998, p. 29; 1994, p. 25.

aurática de obra —las que la entienden como original, como obra de un genio, como utopía positiva de la reintegración de la vida.— para asumir el carácter débil que se corresponde con el ser en su decrepitud, es decir, con la pérdida del fundamento.

La hermenéutica es aquí el modo fundamental en el que las obras de arte se prestan como vestigios de palabras pasadas y como anuncio transmitido al juego de la interpretación en el que no hay vencedores ni vencidos sino ‘fusión de horizontes’, en un sentido gadameriano, que pone en juego a los propios interlocutores arrancándolos de toda posición de fuerza:

En el diálogo interpretativo, cuando es experiencia de verdad y juego en este sentido, no hay un interlocutor que ‘venza’ y reduzca así al otro; la fusión de horizontes hermenéutica es el surgimiento de un tertium radicalmente nuevo...que ‘pone en juego’ los interlocutores en su ser¹⁹.

La experiencia de la verdad en el diálogo interpretativo no es una lucha porque no consiste en aferrar sino en ‘habitar’ la verdad: decir la verdad es expresar, manifestar, articular. Por eso la experiencia de la verdad es una experiencia poética y estética.

Pero además de ser construida merced a los discursos que le confieren su peso y su perentoriedad, la obra de arte, en particular la poesía, se constituye en evento inaugural en la que se instituyen los horizontes históricos y de experiencia de las humanidades históricas. Por eso no puede ser experimentada simplemente como “una cosa puesta en el mundo”²⁰ sino que, como mundo de lenguaje, es ella misma una perspectiva (alternativa y global) del mundo.

Es claro que una visión de la obra de arte como creación de mundos posibles supone una determinada visión del lenguaje, en el que éste es visto como un *ercheinen lassen*, un ‘dejar aparecer’ que oculta, alumbra y libera al mismo tiempo. De este modo, el ser no se da como algo que está más allá de la palabra ni como algo que es anterior e independiente de ella, sino que se da precisamente *en* ella.

Ahora bien, es en el “juego de naufragio del lenguaje”²¹ donde el ser experimenta su propia mortalidad. De modo análogo, si la ‘sustancia’ misma del arte es el lenguaje, es en la experiencia de quiebre del lenguaje donde el arte encuentra su propia muerte.

Vattimo vuelve a retomar aquí la noción de muerte de Heidegger: muerte es la posibilidad permanente de la imposibilidad de todas las otras posibilidades más acá de ella que constituyan la existencia. En otras palabras: las posibilidades de la existencia se revelan y son vividas como *puras* posibilidades. En la poesía ello se da, como desarrolláramos anteriormente, como “efecto de silencio”. Pero se da también en relación con el aspecto terrestre de la poesía, es decir, con lo que “queda y dura”. En ello resulta clave la noción de *monumento*: si el arte (y en especial la poesía) alude a la mortalidad, lo hace en relación con su carácter de monumento: “El monumento es ante todo...un hecho fúnebre destinado a registrar rasgos y recuerdos de alguien a través del tiempo, pero *para otros*”²². El *para otros* signa para Vattimo el destino de alienación radical de la obra, en el sentido de que ella se concibe en sí misma como fórmula destinada para transmitirse, como fórmula signada por la mortalidad:

El monumento, en efecto, no es la obra en la que se identifican sin residuos, como quería Hegel forma y contenido, interior y exterior, idea y

¹⁹ Vattimo, 1992, p. 90.

²⁰ Vattimo, 1994, p. 63.

²¹ Vattimo, op. cit., p. 67.

²² Vattimo, 1992, p. 68.

*manifestación, y que, como tal, representaría un eminente ejemplo de lograda manifestación de la libertad... El monumento es más bien aquello que dura en la forma, ya proyectada como tal, de la máscara fúnebre.*²³

El hecho de que el monumento se conciba para 'durar en el tiempo' es señal, no de su plenitud, sino de su radical temporalidad, y con ello, de su mortalidad. En la obra de arte está contenida de manera explícita la alusión a la propia muerte, y en ese sentido la peculiar "muerte del arte" no asume en Vattimo el carácter de un acontecimiento final sino el de un constante exhibir las huellas de destrucción del paso del tiempo y de los siglos. La obra es un exponer la mortalidad constitutiva de todo ser histórico y finito.

Es por eso que la cuestión de la muerte del arte no adquiere en Vattimo ni el tono profético ni el plañir doloso del funeral: la alteridad radical del monumento (la nada y el silencio) acompañan el darse de la obra de modo tal que en su mismo aparecer está su desaparecer *como lo otro de sí mismo*.

Referencias

Obras de G. Vattimo

- Vattimo, G., *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1998 (2 edición) (trad. cast. De A.L. Bixio, *El fin de la modernidad*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1994).
- Vattimo, G., *Filosofia 91*, Laterza & Figli Spa, Roma-Bari, 1992 (trad. cast. de S. Perea Latorre, *Hermenéutica y racionalidad*, Norma, Colombia, 1994).
- Vattimo, G., *Al di là del soggetto. Nietzsche, Heidegger i la hermeneutica*. Feltrinelli, Milano, 1984 (trad. cast. de J. C. Gentile Vitale, *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*, Barcelona, Paidós, 1992).
- Vattimo, G., *Introduzione a Heidegger*, Roma, Laterza, 1985 (trad. cast. de A. Báez, *Introducción a Heidegger*, Barcelona, Gedisa, 1986).
- Vattimo, G., *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano, 1983 (trad. cast. de L. De Santiago, *El pensamiento débil*, Madrid, Cátedra, 1988).

Otras obras citadas

- Benjamin, W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1955 (tr. italiana de E. Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966 (2 ed. 1991).
- Calinescu, M., *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, 1987 (tr. cast. de M.T. Beguiristain, *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos, 1991).

²³ Vattimo, op. cit p. 69.