



UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES
ESCUELA DE BELLAS ARTES

TRABAJO DE TESINA PARA OPTAR AL TÍTULO DE
LICENCIATURA EN BELLAS ARTES

PRESENTADO POR MARIANA VERÓNICA BELLINI

BAJO LA DIRECCIÓN DEL PROFESOR Y LICENCIADO EN FILOSOFÍA

PABLO CEROLINI

ROSARIO

2021

Título

“Vattimo y la Hermenéutica: sus manifestaciones en el arte y en la experiencia estética de la posmodernidad.”

Agradecimientos

Agradezco el apoyo de toda mi familia .

Quiero agradecer al Profesor Licenciado en Filosofía Pablo Cerolin que aceptó desde el primer momento dirigir mi tesina sin dudar, con muy buena predisposición, por su tiempo y sus consultas.

Agradezco al Profesor Dr. Neldo Candelero por haberme dejado compartir su Cátedra de Estética II y por haberme introducido a la filosofía de Gianni Vattimo.

Índice general	Página
Título	I
Agradecimientos	II
Índice general	III
Índice de figuras	IV-V-VI-VII
1-Introducción	1
2-Hermenéutica de Gianni Vattimo	6
2.1-Influencias	14
2.2-Nihilismo de Nietzsche y de Heidegger	20
2.3-El futuro de la hermenéutica	25
3-Posmodernidad según Gianni Vattimo	27
4-Arte	
4.1-Experiencia de desarraigo y extrañamiento. Oscilación	33
4.2-Ocaso del arte	41
4.3-Otros ejemplos	45
4.4-Obra de arte y lenguaje	57
4.5-Arte y verdad	60
4.6-Lo que queda del arte en el tiempo de estetización de la existencia	64
4.7-La muerte del arte de la obra de arte	66
4.8-Arte como modelo de la voluntad de poder	72
4.9-Otros ejemplos de estetización general de la existencia	75
5-De la utopía a la heterotopía	80
6-Ornamento y monumento	88
6.1-Artes del espacio	
6.1.1-Hermenéutica de Vattimo y arquitectura posmoderna	93
6.1.2-Hermenéutica de Vattimo y escultura posmoderna	105
7-Consideraciones Finales	108
8-Glosario	111
9-Bibliografía	114

Índice de figuras	Página
Figura N°1: Gianni Vattimo, 20 de junio 2019, en su casa de la calle Po, Turín. Foto Matteo Montaldo.	1
Figura N°2: Gianni Vattimo. Foto: Frederic Camallonga/UPF	2
Figura N°3: Richard Long. Land art “ <i>Círculo de paja de arroz en el campo Warli Tribu Tierra Maharashtra</i> ”, India, 2003.	43
Figura N°4: Joseph Beuys, colocó siete mil bloques de roca de basalto frente a la entrada del Museo Fridericianum en Kassel, Alemania, mientras se realizaba la Bienal de Arte en 1982.	43
Figura N°5: Jeff Koons (1955) artista estadounidense, instalación con una muestra de sus aspiradoras en el Nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York .1980.	44
Figura N°6: Jeff Koons (1955) artista estadounidense, en 1981 colocó Nuevas aspiradoras en tres niveles, acrílico, luces fluorescentes, 316,2 x 71,1 x 71,1 cm. Nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York.	44
Figura N°7: Walter de María (1935-2013), artista estadounidense con su land art “ <i>Campo de Relámpagos</i> ”, de una hectárea de Nuevo México compuesta por 400 postes de acero inoxidable, de seis metros de altura, clavados en el suelo, con una distancia constante y rítmica formando un todo armónico. 1977.	45
Figura N°8: Francis Alÿs (Bélgica, 1959), “ <i>Cuando la fe mueve montañas</i> “land art sociológico, el artista en colaboración con Cuauhtémoc Medina y Rafael Ortega convocó a 500 voluntarios para formar una hilera que desplazarán, con la ayuda de palas, una duna de 500 m de diámetro situada en la periferia de Lima. En la III Bienal de Lima (Perú). 2002.	45
Figura N°9: Edward Hopper (N. York, 1882-1967) “ <i>Nighthawks</i> “(Noctámbulos), Óleo sobre lienzo.84, 1 cm x 152,4 cm. Instituto de Arte de Chicago, Estados Unidos. 1942.	46
Figura N°10: Norman Rockwell, (Estados Unidos, 1894-1978) “ <i>Joven frente al espejo</i> ”.1954. “ <i>Así como éramos</i> ” en España y Los años que vivimos en Hispanoamérica (The Way We Was) es el episodio número veinticinco de la segunda temporada de Los Simpson.1991.	47
Figura N°11: Leonardo de Vinci (Italia,1452-Francia,1519) “ <i>La Gioconda</i> ”, Óleo sobre tabla de álamo. Renacimiento. 77 cm x 53cm.Desde 1797 en Museo del Louvre, París, Francia. (1503-1519).	48
Figura N°12: Lámina de reproducción que según la medida tienen valor de venta diferente. Tamaños y Precios: 70 x 50 cm 35,00 EUR, 80 x 60 cm 50,00 EUR, 100 x 70 cm 70,00 EUR.	48
Figura N°13: Latas de dulce.	49
Figura N°14: Pablo Picasso (España1881-1973). “ <i>Las Señoritas de Avignon</i> ”, óleo sobre lienzo, 243,9cmx 233,7 cm. Cubismo. Museo de Arte Moderno de Nueva York. 1907.	49

- Figura N°15:** Calzado y juego de sal y pimienta, en loza. 49
- Figura N°16:** Gustav Klimt (Austria,1862-1918). “*El beso*”, óleo sobre tela 180 cm× 180 cm. Galería Belvedere de Austria. (1907-1908). 49
- Figura N°17:** Tetera y taza y plato cuadrado. 49
- Figura N°18:** Abanico y bolso. 50
- Figura N°19:** Sillón. 50
- Figura N°20:** Edgar Degas. (París, 1834-1917). “*El ballet de la Opera Hall, calle Le Peletier.*” Óleo sobre lienzo. Impresionismo.32 cm × 46 cm. Museo de Orsay, París, Francia.1872. 50
- Figura N°21:** Paraguas, estuches y bolsa. 50
- Figura N°22:** Leonardo de Vinci, (Italia,1452-Francia,1519). “*La última cena*”. Temple y óleo sobre yeso. Renacimiento.880 cm × 460 cm. Santa María delle Grazie, Milán, Italia. 1495-1497. 50
- Figura N°23:** Estuche de anteojos, pañuelo y reloj de bolsillo. 51
- Figura N°24:** Andrés Compagnucci. (Bs. As,1966). “*Recuerdo de Mar del Plata*”, 1996.52
- Figura N°25:** Víctor Grippo (Bs. As,1936-2002). “*La comida del artista*”. Instalación. Colección Malba-Fundación Costantini. Buenos Aires.1991. 55
- Figura N°26:** Víctor Grippo. (Bs. As,1936-2002). “*Vida, Muerte y Resurrección* “. Colección Malba-Fundación Costantini, Buenos Aires. 1980. 56
- Figura N°27:** Claudio Parmiggiani. (Italia, 1943). “*Faro de Islandia*”, en la ciudad Reikiavik, Islandia.2000. 67
- Figura N°28:** Claudio Parmiggiani. (Italia 1943). “*Laberinto de cristales rotos*”. en el edificio Collège des Bernardins. Paris. 2008-2009. 67
- Figura N°29:** Claudio Parmiggiani. (Italia 1943). “*Laberinto de cristales rotos*”. Galería de Arte Moderno en Bolonia. Italia.2003. 68
- Figura N°30:** Jean Michel Basquiat. (Brooklyn, 1960-1988). “*Niño y perro*”.1982. 75
- Figura N°31:** Banksy. (Reino Unido,1974).” *Niña y soldado.*” Grafiti en la calle de la ciudad de Belén, en Cisjordania (Palestina).2005-2006. 76
- Figura N°32:** Graciela Sacco. (Rosario, 1956-2017). “*Bocanada*”. Interferencia urbana en las calles de Rosario.1994. 76
- Figura N°33:** Julio Flores (Buenos Aires,1950), Guillermo Kexel (Buenos Aires,1953), Rodolfo Aguerreberry (Buenos Aires,1942-1997), Madres de Plaza de Mayo. “*El Siluetazo*” Acción. Bs.As.1983. 77

- Figura N°34:** Ricardo Blanco. (Buenos Aires,1940-2017), arquitecto y diseñador industrial argentino. “*Silla de Ingres*” (Man Ray). Madera laminada, moldeada y laqueada, base de metal. 1999. 78
- Figura N°35:** Man Ray, (Emmanuel Radnitzky, Filadelfia, 1890-París, 1976) artista modernista estadounidense. “*El violín de Ingres*”. Museo: Centre Pompidou, París, Francia. Tinta Fotografía (30 x 20,9 cm.). 1924. 78
- Figura N°36:** Shakira ft. Nicky Jam. “*Perro Fiel* “. Captura de pantalla. YouTube (video musical oficial).2017. 79
- Figura N°37:**“*Nacimientos de Venus*” de Botticelli. Italia. Estatuillas baratas, producidas en serie con materiales ínfimos: usualmente yeso, resina o plástico. Comparadas con sus modelos, estas copias presentan proporciones muy deformadas y el acabado de los detalles es indeterminado. 84
- Figura N°38:** Sandro Botticelli (Florencia, Italia,1445-1510). “*El nacimiento de Venus*”. Temple sobre lienzo Renacimiento.278, 5 cm × 172,5 cm. Galería Uffizi, Florencia, Italia.1485. 84
- Figura N°39:** Santiago Calatrava Valls (Benimámet, 1951), arquitecto, ingeniero civil y escultor español “*Ciudad de las Artes y las Ciencias*”. Valencia.1998. 86
- Figura N°40:** Santiago Calatrava Valls (Benimámet, 1951), arquitecto, ingeniero civil y escultor español *Torre de comunicaciones*” de Montjuic, Barcelona, 1992. 87
- Figura N°41:** Santiago Calatrava Valls (Benimámet, 1951), arquitecto, ingeniero civil y escultor español “*Puente de la Mujer*”. Buenos Aires, 1998-2001. 87
- Figura N°42:** Robert Venturi (1925-2018, Filadelfia, Pensilvania). *La Casa Guild*. (1960-1963). 96
- Figura N°43:**Paul M. Rudolph, (1918-1997), arquitecto estadounidense. *Crawford Manor*. (1962-1966). 97
- Figura N°44:** Robert Venturi (1925-2018, Filadelfia, Pensilvania). “*Casa Brant de Greenwich*.” Connecticut. Estados Unidos. (1970-1973). 102
- Figura N°45:** R. Venturi, J. Rauch y Scott Brown, “*Pabellón Gordon Wu Hall, Butler College*”. Princeton. Nueva Jersey. Estados Unidos. (1980-1983). 102
- Figura N°46:** Charles W. Moore (1925-1993), “*Plaza Italia*”, Nueva Orleans, Estados Unidos, (1975-1978). 104
- Figura N°47:** D. Paladino (Italia, 1948). “*Testimonio*”. Auditorio Oscar Niemeyer. Villa Rufolo. (1998/1999). 105
- Figura N°48:** D. Paladino (Italia, 1948). “*Puerta de Lampedusa*”. Puerta de Europa. (2008). 106
- Figura N°49:** D. Paladino (Italia, 1948). “*Caballo en Capodimonte*”. Lago de Orta, cerca de Villa Bossi. (2009). 106

Figura N°50: Anish Kapoor (Bombay, 1954). “*Arena blanca, mijo rojo y muchas flores*”.
South Bank Centre Londres. (1982). 107

Figura N°51: Anish Kapoor (Bombay, 1954). “*Campo y vacío*” Galería Lisson. Londres.
(1989). 107

1-Introducción

Este trabajo está inscripto dentro del campo de la filosofía, basado en el desarrollo de la hermenéutica contemporánea de Gianni Vattimo. Se realizó una investigación bibliográfica sobre la aplicación que hizo el filósofo en el campo del arte y en la experiencia estética. Su enfoque fue decisivo e influyente para explicar muchos fenómenos que se dieron con el advenimiento de los medios de comunicación masiva y la tecnología. También trató de dar respuestas a las problemáticas de la posmodernidad en sus distintos espacios.

Gianni Vattimo,¹ filósofo italiano, autor de la teoría del pensamiento débil, sus ideas se siguen leyendo actualmente en todo el mundo.



Figura N°1: Gianni Vattimo, 20 de junio 2019, en su casa de la calle Po, Turín. Foto Matteo Montaldo²

Al presente se encuentra retirado, débil, con un Parkinson ligero, vive en el centro de la ciudad. Lúcido, irónico, fascinante, su pensamiento mantiene la fuerza, en un tiempo donde la verdad es cada vez más frágil y la aceleración da lugar a un retroceso histórico. En julio de 2019 recibió en Madrid, la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes. No deja herederos y no reconoce a ningún filósofo relevante en el panorama actual. Todo su archivo lo donó a Barcelona, España, porque según él, en Italia nadie se lo solicitó. Últimamente realizó una recopilación de sus ensayos de quince años atrás, atravesados por todas las estancias de su

¹Nació en Turín, Italia, en 1936, realizó estudios de filosofía bajo las enseñanzas de Luigi Pareyson en su ciudad de origen, alumno y discípulo de Hans Georg Gadamer, en Heidelberg, en su especialización. De 1969 hasta 2008 fue profesor regular de la Universidad de Turín en cursos de Estética y Filosofía Teorética y decano de la Facultad de Filosofía y Letras durante la década del setenta. Políticamente participó como Diputado del Parlamento Europeo en 1999 y de 2009 hasta 2014. Recorrió Europa, Estados Unidos, Hispanoamérica como conferenciante o profesor invitado en las facultades de múltiples países. Basa sus teorías en las obras de Heidegger traducidas por él mismo al italiano y en las de Nietzsche, considerándolas cimientos de la filosofía del futuro. Elaboró la filosofía de la diferencia basada en la fragmentación y la multiplicidad. Escribió varios libros, fue distinguido en Argentina con el Doctorado Honoris Causa de la Universidad de Buenos Aires, La Plata y Palermo y en el extranjero por la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), una universidad pública española de ámbito nacional, dependiente del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú. Biografía actual. Vattimo, Gianni. "De la realidad a la verdad", en Conferencia con motivo de la distinción Doctorado Honoris causa de la Universidad de Buenos Aires; edición literaria de Francisco Garamona. 1ª Ed. FEDUN, Buenos Aires, 2014.

² https://elpais.com/cultura/2019/06/27/actualidad/1561645934_992756.html

producción intelectual.³Es un libro que considera su legado, lanzado al mercado en 2020, *Alrededores del ser (Galaxia Gutenberg)*, donde aborda la religiosidad, el rol de la publicidad, la política latinoamericana, la transparencia del poder público, la evolución de la tecnología, la hermenéutica y el nihilismo. Plantea las posibilidades que siguen ofreciendo la multiplicidad de perspectivas, el diálogo y la apertura de miradas. A su entender la verdad es un tejido de interpretaciones y no una suma de datos donde lo esencial es el lenguaje, las proposiciones y creencias colectivas de su estructura conjunta. Continúa criticando a la metafísica, a la verdad como fundamento, atacándola en su rol de legitimadora del poder y de las jerarquías y la violencia que ejerce ese poder.



Figura N°2: Gianni Vattimo. Foto: Frederic Camallonga/UPF⁴

Afirma que, si la pluralidad es falsa, si en realidad todo pertenece a pocos sujetos, el efecto liberador no ocurre, refiriéndose a las falsas noticias. Actualmente en Occidente se vive en la sociedad de la administración, en el sentido de sociedad de pensamiento único. La ciudadanía está oprimida por el mito del bienestar infinito, siempre mejorable y el mito de la seguridad, herramientas del populismo. No está a favor de verdades múltiples o provisionales, sino de la verdad construida en el diálogo social, en la comprensión mutua, en el lenguaje común, agregando que, para él, se necesita pensar en una sociedad de diálogo y no de autoridad, donde todos los sujetos tienen igualdad de derechos. No habla de un proyecto político específico, pero sí de un criterio para evaluar los sistemas políticos existentes y cree que ninguno supera la prueba.

Las reflexiones filosóficas de Vattimo siempre convergen en vínculos comunes como la política, la religión, M. Heidegger. A pesar de ser comunista, no cree en ese relativismo victimista que condena al individuo, hay varios puntos de vista, la verdad no está en uno u otro, sino en el acuerdo entre todos. Cree en la visión de las sociedades que pueden ofrecer los excluidos, los invisibles, donde se leen los fallos del sistema. El pensamiento débil es el

³https://elpais.com/cultura/2019/06/27/actualidad/1561645934_992756.html

⁴27 mayo 2020. <https://elcultural.com/gianni-vattimo-autenticamente-posmoderno>

pensamiento de los débiles quienes se identifican con los proletarios de C. Marx y no tienen nada que perder salvo sus cadenas.

El cristianismo es fundamental en su discurso porque si no fuera cristiano no tendría el estímulo de ser comunista. La razón por la que se siente tentado hacia una política socialista es el amor por el prójimo que aprendió en el Evangelio. Con los años su teoría del debilitamiento del poder en la historia se parece más a la traducción de la idea cristiana de la encarnación de Dios: cada vez menos peso de lo dado y más peso de la relación intersubjetiva. Una espiritualización progresiva del mundo que está en marcha con la digitalización del conocimiento y los intercambios. Para convertir en espíritu lo que la tecnología totalitaria arroja, se necesita una humanidad religiosa. Esto no es una disculpa por la globalización capitalista porque el capitalismo constituye el límite que impide la espiritualización plena, la plena igualdad de los sujetos. Dice que se puede ver con facilidad que el mundo está lejos de ser un paraíso de amor y comprensión mutua. Siempre creyó en la filosofía de la praxis con un compromiso ético, activo y político de interrogar, comprender, participar en el presente. Para él, el mundo actual escapa cada vez más al control y comprensión del hombre, por lo que se impone una nueva hermenéutica capaz de decir qué estructuras complejas rigen su arquitectura y estratificación. Con respecto al contenido cree que, frente al nihilismo moderno, a la objetividad del poder que se identifica con el capitalismo financiero se debe elegir el comunismo porque es el único ideal político que todavía puede convocar a las masas, la única alternativa igualitaria y democrática posible.

Vive con resignación la reclusión impuesta por la pandemia del coronavirus, afectando su rutina, su ánimo y aislado de sus colaboradores. Con referencia a esto dice que el pensamiento débil no tiene una solución filosófica que ofrecer. Mira con esperanza a la ciencia y la investigación, sin ningún escepticismo sobre el valor de la verdad de sus resultados. Dice que somos pragmáticos cristianos: lo que se necesita vale no para el capital, sino para las personas, las relaciones de amor, caridad y comprensión entre los hombres. Un mundo menos dominado por la idea de lograr ganancias a cualquier precio, estaría en óptimas condiciones para prepararse mejor frente a pandemias y otras amenazas naturales.⁵

Este trabajo trata de ser un recorrido por su pensamiento, de su hermenéutica definida como una hipótesis débil que describe un clima difundido, un idioma común, *koiné*, para convertirla en la genuina filosofía del presente, extendida en toda la cultura occidental. La consolida y

⁵Seoane, A. Entrevista. 27-05-2020 <https://elcultural.com/gianni-vattimo-necesitamos-una-sociedad-de-dialogo-no-de-autoridad> EL CULTURAL, revista de cultura independiente y plural, se distribuye los viernes con el periódico español EL MUNDO. elcultural@elcultural.es

fundamenta ubicándola en un camino abierto por M. Heidegger, con el final de la metafísica y por F. Nietzsche, con la muerte de Dios. Con ellos dice que se abren nuevas formas de pensar, interpretativamente. Introduce su pensamiento débil como consecuencia de la debilidad intrínseca del ser.

Sostiene que, en el nacimiento de la sociedad posmoderna, los medios de comunicación de masas, determinantes, caracterizaron tal sociedad no como más transparente o consciente de sí misma, sino más compleja y caótica. Cree que en ese caos relativo residen las esperanzas de emancipación del hombre. La imposibilidad de pensar la historia como un curso unitario dando lugar al final de la modernidad, es debido a la crisis del colonialismo y del imperialismo europeos, pero también es el resultado del nacimiento del periódico, la radio, televisión, la telemática, redes sociales, internet, que se han convertido en componentes de una multiplicación generalizada de las visiones del mundo.

Siendo profesor de Estética desarrolló conceptos en arte como el de oscilación, basado en la posición de M. Heidegger y W. Benjamin para captar la nueva esencia del arte en la sociedad tardointindustrial. Como los medios técnicos de reproducción hicieron desaparecer el valor cultural de la obra en favor de su valor expositivo, ahora la experiencia estética se relaciona con una vivencia angustiante de desarraigo, extrañamiento, ejercicio de la mortalidad. Pero esa experiencia constitutiva para el arte, la considera como la única vía a través de la cual el arte puede configurarse como creatividad y libertad.

Vattimo escribe sobre el ocaso del arte en la época de la metafísica realizada, considerado como utopía de una sociedad en la que el arte ya no existe como fenómeno específico. El ocaso del arte que se vive en la sociedad de la cultura de masas puede hablar de estetización general de la vida en la medida que los medios de difusión, que distribuyen información, cultura, entretenimiento, con los criterios generales de belleza, atractivo formal de los productos, han adquirido en la vida del hombre un peso mayor que en el pasado. Es importante cómo piensa la explosión de la estética fuera de los lugares tradicionales asignados al arte, realizándose otras manifestaciones como el land art, el body art, el teatro en la calle, más limitadas, pero más cerca de la experiencia concreta actual comparada con las ambiciones metafísicas revolucionarias de las vanguardias históricas. Dice que se intenta la experiencia inmediata de un arte como hecho estético integral y como consecuencia la condición de la obra se hace ambigua. Ahora el éxito de la obra consiste en superar sus límites y uno de los criterios de su valoración es la capacidad que tenga de poner en discusión su propia condición. Supone decisivo en este cambio de experiencia estética, el impacto de la técnica que permite y determina una forma de generalización de lo estético.

Se verá en este trabajo que, en este tipo de fenomenología filosófica del modo actual de darse el arte, entran los fenómenos de ocaso del arte tales como utopía de la reintegración, como estetización de la cultura de masas, como suicidio y silencio del arte auténtico. También otros que representan la supervivencia del arte tradicional e institucional. El hecho de que hoy se den vitales productos de arte se debe a que ellos son el lugar en el cual obran y se encuentran en un complicado sistema de interacciones los aspectos del ocaso del arte.

En la época de la reproductibilidad técnica lo que ocurre es que la experiencia estética se aproxima a lo que W. Benjamín llamó *percepción distraída*. Este trabajo también tratará la reflexión de Vattimo junto con el pensamiento de M. Heidegger, cuando dice que la obra de arte es puesta por obra de la verdad, porque en ella la apertura de un mundo como contexto de mensajes articulados, como lenguaje transmitido es permanentemente referido a la tierra, a lo otro del mundo que en M. Heidegger tiene los caracteres de la *physis* definida por la circunstancia de nacer, crecer y morir. (Vattimo, 1990:133-154).

Vattimo propone a los artistas de hoy que para ser capaces de expresar un mundo y dar respuestas, tienen que estar en contacto con su tiempo y las personas, lo que no sucede siempre. Le parece fundamental que el artista tenga un contacto más profundo con el espíritu de su tiempo. El arte produce formas que se anticipan y al no ser esperadas, tienen la potencia de alojar el gèrmen de una cultura nueva. Esta capacidad del arte de distinguirse, es una herramienta fundamental para luchar contra el nuevo imperio de la tecnología capitalista que busca uniformar e imponer. Eso es una responsabilidad que le interesa a Vattimo destacar, en tanto lo bello es la imposición de un modelo o canon de belleza. La producción artística, al igual que la política, no consiste en lo que se dice, sino en el cambio que produce en el hombre, en la intervención que hace en el mundo. (Vattimo, 2014:11- 43).

2-Hermenéutica de Gianni Vattimo

La interpretación es central en el discurso de la hermenéutica de Vattimo. La naturaleza del hombre como ser finito, arrojado al mundo implica que, al nacer, se encuentra con una especie de pre-comprensión ya existente en forma de tradición y respecto a ella será necesaria una auténtica interpretación. Ésta es la única forma de existir para responsabilizarse de todo lo dado y sobrepasarlo. Al tomar distancia de lo recibido se puede construir una filosofía propia que no se reduzca a ser simple historia de la filosofía, dado que el pensar no tiene necesidad de referirse a un fundamento objetivo último.

A la hermenéutica Vattimo la define como

una hipótesis débil, que no afirma la existencia de un importante número de creencias filosóficas compartidas, sino que más bien describe un clima difundido, una sensibilidad general, o bien sólo una especie de presupuesto con el que todos se sienten más o menos llamados a pasar cuentas. (Vattimo,1995:37).

Genuina filosofía del presente, se la concibe como un idioma común, *koiné* extendida en toda la cultura occidental. Por este motivo, piensa Vattimo, tiene características poco perceptibles y trata de consolidarla porque con ella explica muchos problemas centrales de la filosofía contemporánea. Trata de afirmar los derechos de la interpretación, pero dice que no se la puede probar objetivamente, entonces la considera resultado de un proceso histórico. Siendo autónoma, coincide con la misma experiencia del mundo como resultado de un cambio en la forma de admitir la verdad. (Vattimo, 1995:37-40).

Lo que quiero decir, en palabras más concisas, es que no se habla impunemente de interpretación; la interpretación es como un virus, o como un fármaco, que infecta toda cosa con la que entra en contacto. (Rorty, Vattimo, 2006:68).

Hay consecuencias de la hermenéutica y se desarrollan en el interior de un marco histórico-cultural que deviene problemático o temático. Dice Vattimo *Hasta ahora los filósofos han creído que transformaban el mundo, ahora se trata de interpretarlo definitivamente*. Interpretar es transformar, tomar la situación como es, describirla para sí mismo y definirla desde un punto de vista proyectual. A la hermenéutica se le opone, una forma de realismo cognoscitivo que es aceptar la realidad tal cual es. Trata de decidir si el hombre está en el mundo para conocerlo objetivamente y conformarse, viéndolo contemplativamente o si está para interpretar de manera transformativa la realidad. Es una filosofía más pragmática que descriptiva y tiene un plano de transformación. Al hombre le interesa saber qué es el hombre porque hay algo que se quiere transformar. Ésto la tradición realista no lo tiene en cuenta porque imagina que lo máximo es la contemplación de la

realidad y ésta es un producto que puede ser históricamente modificado. Implica un proyecto hecho no sólo sobre lo que es sino sobre lo que se desea que el hombre pueda hacer con esa realidad. La hermenéutica es la verdadera filosofía revolucionaria de hoy, pero muchos, dice Vattimo, no la aceptan porque imaginan que la interpretación es menos importante que la transformación. La transformación se da como consecuencia de la interpretación de un proyecto, de sentirse comprometido con cambiar la realidad. La experiencia de la realidad es siempre una experiencia de la interpretación.⁶

Vattimo fundamenta su teoría para que adquiera reconocimiento porque considera que describe una sensibilidad general. La ubica en el camino abierto por M.Heidegger⁷, con el final de la metafísica y por F. Nietzsche⁸, con la muerte de Dios. Con ellos se abren nuevas formas de pensar e indican una situación epocal.

La validez del pensamiento heideggeriano se identifica, así, con su capacidad, mayor que en otras filosofías, de corresponder a la época, de dejar hablar al evento, eso mismo que Nietzsche ha denominado el nihilismo y que para Heidegger es el fin de la metafísica. Tal evento lo constituyen el final del eurocentrismo, la crítica de la ideología, la disolución de la evidencia de la conciencia a través del psicoanálisis, la explícita pluralización de las agencias de información, los mass media, que como Heidegger había ya anticipado en su ensayo sobre *La época de la imàgen del mundo* hacen imposible que se dé una imàgen del mundo. Lyotard ha llamado después a todo esto el final de los metarrelatos. (Rorty, Vattimo, 2006:68).

Heidegger caracterizó a la metafísica como un ensamblaje perfecto y sólido de un conjunto de piezas acopladas por su mutua referencia, con forma y estructura propia. Sus rasgos son: ser como presencia plena, principio de razón, verdad como adecuación, idea de totalidad, sujeto capaz de representarla. Estabilidad, fijeza, permanencia de estructuras metafísicas como formas de dominar la caducidad y mortalidad de todo lo existente. La metafísica es un modo de estar en el mundo, la forma de configurarse el mundo que definió la historia de Occidente, conformó los rasgos de una época, se vivió en y de ella. Vattimo ve un pensar no metafísico porque se está dejando de vivir metafísicamente por resistencia a un poder violento o una voluntad de liberación. Luego construye una interpretación de la filosofía moderna insatisfactoria porque cierra la oportunidad de proyectar fragmentos de la metafísica moderna para poder ser explotadas por el actual pensamiento. Vattimo dice que apelar siempre a una repetición de esquemas metafísicos no vale como argumento, es una

⁶<https://www.youtube.com/watch?v=f3Q-MnaJ4yI>

⁷Martin Heidegger (Alemania, 1889-1976) Filósofo alemán. Discípulo de Edmund Husserl, adherido al régimen nacionalsocialista. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/h/heidegger.htm>

⁸Friedrich Nietzsche (Alemania, 1844-Weimar, 1900). Filósofo alemán, nacionalizado suizo. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/n/nietzsche.htm>

interpretación de la herencia cultural del hombre. El pensamiento de F. Nietzsche y M. Heidegger dan sentido real a un acontecer con rasgos de positivismo que recubrió todo lo dado y hubo que aceptar. La situación de final y su después es un diagnóstico histórico que expresa la existencia de una situación dada. Ésto hace que Vattimo piense su hermenéutica como el pensamiento del final de la metafísica y base de la ontología actual. Lleva una constitutiva vocación nihilista, es esa visión de F. Nietzsche que le permite a la hermenéutica extraerla de la indeterminación de la *koiné* y precisar su ontología. Es la muerte de Dios como desvalorización de los valores supremos. Los valores caídos no son sustituidos por otros, el lugar mismo de los valores supremos desaparece.

La muerte de Dios es esencialmente la muerte de la verdad, el valor de los valores, ese lugar de la objetividad, al que todo decir y desear humanos están sujetos. La lógica consecuencia de esta disolución es la sentencia de Nietzsche, tan cara a Vattimo, *no hay hechos sólo interpretaciones*, que expresa la interna relación entre ausencia de objetividad y esencia interpretativa de la experiencia. (Vattimo, 1995:16).

Vattimo le dice a ésto la pérdida de todo fundamento, uniendo la caracterización de M. Heidegger de la metafísica al acontecer del nihilismo. No hay ningún estado de cosas o situación objetiva que imponga al pensamiento la obligación de reconocerlo como realidad y la realidad no está obligada a una referencia común. Pensar no quiere decir remontarse hasta un objetivo, ni la idea de evidencia como presencia autoexpositiva de las cosas mismas, ni la de fundamento como enclave último de inteligibilidad. La desfundamentación es la reducción de todo supuesto valor objetivo de uso a puro valor de cambio. Vattimo ve la violencia intrínseca de la metafísica como pensamiento de la presencia perentoria del ser al que sólo cabe el silencio y admiración. El nihilismo da a la hermenéutica el indicio para superar sus problemas metafísicos teóricos y ofrece la opción más adecuada a la salida de esta situación de final. Entonces Vattimo organizó la interpretación nihilista-nietzscheana de la hermenéutica centrándose en la ontología de M. Heidegger para afirmar que experimentando el nihilismo se llega a la única vía posible de la ontología. La interpretación de Vattimo muestra que la existencia finita del ser, el tiempo y la metafísica como historia del ser son formas de pensamiento que asumen el nihilismo. Acentúa la historicidad base de esa finitud, ser para la muerte. Considera que se puede llamar la esencia interpretativa de la verdad como comprensión de algo y que es posible sólo por su inserción en una estructura previa, determinada por estar arrojada la existencia en un mundo de significados dados, pero no es suficiente para captar el sentido último de esa constitución hermenéutica del existir. La intrínseca historicidad del *dasein* no se comprende si no se la entiende como asunción del

pasado y sólo sucede en la anticipación de la muerte. M.Heidegger había mostrado que la muerte, al ser la posibilidad del propio fin, que se mantiene como pura posibilidad, es la posibilidad más propia, la más intransferible, insuperable y constitutiva. La función ontológica de la muerte al anticipar la posibilidad del propio fin, da a la existencia la única visión de totalidad de su ser que le es posible sin salirse de ella misma. En tanto que pura anticipación, mantiene todos los comportamientos como posibilidades y revela esa totalidad como poder ser, como ejercicio constante de posibilidades, que no pueden aferrarse a ninguna necesidad natural que las justifique. Así al retornar desde las posibilidades al pasado, éste puede ser asumido, recogido por el poder ser, elegido, fluidificado, desposeído de la definitividad de lo muerto y así autotransmitido en la continuidad de la gestación de la existencia individual. Vattimo insiste en la ausencia de fundamento de esta gestación en la medida en que depende de la anticipación del no ser de ella misma. El estar para la muerte, introduce un momento óptico proveniente de la experiencia del nacer, pasar, perecer de las cosas en el mundo, que no está contenido en la vivencia anticipadora de la posibilidad de la propia imposibilidad que es la muerte: la idea de caducidad biológica. El pensamiento de M. Heidegger sustituye la idea de ser como eternidad, estabilidad, fuerza, por la de ser como vida, nacimiento, maduración y muerte, aquello que deviene, nace y muere. (Vattimo, 1995:9-20).

El ser se disuelve y su disolución no es jamás completa, no se puede decir que el ser es finito, sino que es un ocaso. La idea del ser se da como recuerdo, traza, huella, como iluminación de un horizonte en el cual las entidades singulares aparecen y desaparecen. No marca la fuerza de la objetividad, sino la de una luz media, es una idea del ser que disminuye o se reduce. El ser es eventualidad, acontecimiento, es algo que se esencializa, se abre, es la luz en la cual las cosas vienen a ser. Esta luz es el lenguaje. Vattimo toma lo que dice M. Heidegger acerca de que el lenguaje es la casa del ser, es el horizonte que posibilita el darse de las cosas en tanto entidades. El lenguaje es acontecimiento y transmisión porque el ser se da en los horizontes lingüísticos culturales que el hombre ha heredado y no en un horizonte lingüístico trascendental siempre eterno. (Vattimo, 2014:40-46).

La desfundamentación que el nihilismo representa es pensable dentro de una concepción débil del ser. La posibilidad de una genuina hermenéutica se da cuando la estructura hermenéutica de la existencia se desprende de toda metafísica y se logra con la crítica que de ella hace M. Heidegger basada en la historia del ser. Si mediante el pensamiento de la diferencia ontológica entre *ente*, lo manifiesto, presente y el *ser* como el ámbito de

desvelación a partir del cual los entes pueden ser y manifestarse como tales. M. Heidegger muestra cómo la metafísica tiene su raíz fundacional en su volcarse en lo presente, el ente, sus modos, dejando en el olvido su originación en el ser. La historia de la metafísica registra la lógica de ese olvido. La idea de una historia del ser y no sólo del metafísico ente en cuanto ente, pone de relieve la perspectiva de originación, de proveniencia olvidada de este y deshace el horizonte de la presencia. La metafísica se fundamenta en el envío del ser *geschick* que establece las condiciones a partir de las cuales ella interpreta la realidad, que en el hecho mismo de enviar se retrae, se ausenta, dejando que lo presente sea. Este acontecer muestra en la sucesión de épocas de la metafísica, el desarrollo lógico de una creciente consumación del olvido del ser. El resultado es que sólo puede entenderse esta época como proviniendo de un destino y realizando plenamente su consumación. Vattimo ve cómo la historia del ser se acentúa en su desfundamentación, en su raíz antimetafísica. La idea de proveniencia que el enviar del ser conlleva, impide tomarse en serio la solidez de la metafísica, remitiéndola a las aperturas de sentido que la posibilitan. La historización de esas mismas aperturas, su carácter epocal o impronta destinal, imposibilita toda idea de estructura permanente que pase por encima de las épocas o se mantenga constante en ellas. La historización de todo *a priori* es la obra de la historia del ser. Así la metafísica queda destituida por su propio acontecer, que es originación en la *epojé* del ser. En la medida en que el pensar de M. Heidegger de la diferencia ontológica no puede oponer a la metafísica una nueva tesis sobre el ser, sino mostrar siempre y sólo su olvido progresivo, Vattimo se apropia de los conceptos de *andenken*, recuerdo, rememoración y de *verwindung* restablecimiento, superación, que expresan un pensamiento que no es metafísico pero que se mueve a su sombra. La rememoración de las figuras que la metafísica ha ido tomando es la única posibilidad de pensar el ser en una ideología que lo asume como retracción-envío. No hay superación de la metafísica, hay repetición rememorante de la ausencia del ser en ella. Vattimo usa el olvido del ser como forma de invalidar el pensar de la metafísica. Rememorar es *verwindung* que significa recobrase, salir de la metafísica como de una enfermedad que permanece aún, sólo puede ejercerse remitiéndose a ella en una repetición constante que la distorsiona, la acepta revolviéndola sobre sí misma. La *verwindung* es excluir de estas categorías lo que las constituía como metafísicas, la pretensión de acceder a un *ontos on*. Una vez eliminado ese requerimiento, tales categorías adquieren valor de monumentos, herencia a la que se concede la *pietas* debida a las huellas de lo que en otro tiempo han vivido. Es en la concepción del ser donde se percibe el giro nihilista de la historia del ser. Lejos de pensar la diferencia ontológica y el retraimiento del ser en el envío que funda cada época histórica como un

momento de ocultación insuprimible que es lo que resulta cegado en la identificación nihilista de ser y valor, Vattimo reduce el ser a la serie de las épocas históricas como fuente inagotable de transmisión de mensajes. El ser es el acontecer de los horizontes históricos que posibilitan toda interpretación y el envío mismo, que acontece de forma diversa, transformándose epocalmente. El ser se escapa a todo intento de hacerlo presente mediante cualquier forma de reflexión, que sólo puede remontar rememorativamente sin encontrar nunca un suelo como originario. La sustracción del ser que funda épocas históricas queda reducido a la simple inabarcabilidad de un regreso al infinito por las diversas aperturas históricas culturales. El ser no es, sino que acaece, cae junto a, acompaña todas las representaciones, lo que hace posible cualquier experiencia del mundo es la caducidad. Lo que constituye la índole de los objetos no es su estar frente de forma estable, resistiendo, sino su acaecer, el deber su consistencia sólo a una apertura que se configura como tal por la anticipación de la muerte. Si la lógica de M. Heidegger era la consumación progresiva del olvido del ser, Vattimo la ve en su declinar, reducirse o contraerse, el ser mismo, cuyo punto culminante es el nihilismo, ahora es disolución del ser y no sólo su olvido. Esta debilitación del ser implica su comparación con el ser fuerte de las estructuras estables de la metafísica: el ser se declina desde ellas a su disolución en el conflicto de las interpretaciones en la época postmetafísica. La debilidad intrínseca del ser mismo, que hace al pensamiento débil, tiene el aspecto de caducidad inscripto en el ser como envío y transmisión de las aperturas históricas y lo mostrado por ese transmitir y enviar es, en esta época, una realidad desfondada, frágil, cambiante, de caída de la realidad fija y estable de la metafísica.

El pensamiento débil no es un pensamiento de la debilidad, sino del *debilitamiento*: el reconocimiento de una línea de disolución en la historia de la ontología. El debilitamiento del ser (de la noción del ser), el darse explícito de su esencia temporal-también, y sobre todo, de su enmendad, nacimiento-muerte, transmisión marchita, acumulación anticuarial-repercute profundamente sobre nuestro modo de concebir el pensamiento y el *ser-ahí* que es su "sujeto". (Vattimo, 1990:39).

Es ésto lo que constituye el nihilismo en esta época, el que da esa ontología débil que Vattimo considera el único soporte posible de la sustitución hermenéutica de los hechos por las interpretaciones. El nihilismo es el resultado de la historia del ser como su última y definitiva etapa. Este se justifica como segundo momento, si proviene de un envío del ser mismo, primer momento, como el sentido de la historia del ser. La visión apologética del nihilismo se basa en la continuidad de ambos momentos, en la correspondencia de la eventualidad del ser como transmisión histórica con la ausencia nihilista de objetividad, eso permite reinterpretar el nihilismo como una época que se despidе conscientemente del ser.

Esta visión del sentido de la historia del ser como despedida tiene de supuesto que el nihilismo tiene un carácter hoy insuperable y es a lo que el ser destina. Vattimo habla de las oportunidades del nihilismo que representa el pensamiento postmetafísico que M. Heidegger preparaba. Sólo proveniente de una declinación del ser, la metafísica, se deja entender la realidad actual. La sombra que el ser proyecta en su alejamiento es lo que posibilita comprender esta época como una cierta totalidad. El mantenimiento de la idea de ontología de un ser caído conserva su antigua virtualidad, sujeta la pluralidad a una unidad, aunque no se la conciba como fundamento real y presta a esa realidad nihilizada algo del huir de la objetividad que siempre ha llevado consigo el verbo ser. La hermenéutica como ontología de la actualidad consagra la realidad fáctica del nihilismo. Hay un intento de escapar a la contradicción en que cae la hermenéutica contemporánea al afirmar la relatividad de toda experiencia del mundo a una previa apertura histórico-cultural de sentido y declarando la universalidad de esa afirmación. Hay que enfrentar la contradicción formal que revela la posibilidad de reencontrar la figura de la metafísica rechazada. Ése es el problema para Vattimo, que la hermenéutica se entienda a sí misma como la teoría de la estructura interpretativa de la existencia humana que permanece presa de la forma metafísica, objetiva, de pensar o que no saca todas las consecuencias de la historicidad ontológica que afirma. Si la hermenéutica no puede presentarse como la revelación de la auténtica estructura de la existencia histórica humana, se argumenta su validez en el arraigo ontológico, en el nihilismo final de la historia del ser. La teoría hermenéutica de la universal experiencia interpretativa de la verdad coincide con la generalización del nihilismo, resultado de la historia del ser. La historicidad genérica que la *koiné* hermenéutica propone, tiene que entrecruzarse con la historicidad concreta que la historia del ser ofrece: el acaecer en nuestra época. La primera exigencia de esta radicalización de la historicidad es renunciar a la posición exterior desde donde se realizan las afirmaciones metateóricas sobre la verdad de la hermenéutica. Significa que la filosofía hermenéutica es también una interpretación que no puede probar una evidencia a su favor. Lo positivo puede estar en la exigencia de insertarse en el interior de la realidad histórica teorizada, en el conflicto de las interpretaciones y comprenderse como el momento epocal del final de la modernidad: La hermenéutica si quiere ser coherente con su rechazo de la metafísica, no puede sino presentarse como la interpretación filosófica más persuasiva de una situación, de una época, de una procedencia. Puede argumentar su propia validez sobre la base de un proceso que prepara lógicamente una cierta salida. Mantenerse sujeta a la historia de la que proviene es la única forma de racionalidad a la que la hermenéutica puede aspirar. Su argumentación es una narración de la historia de la filosofía

moderna, en una interpretación que muestra el final de la metafísica y el advenimiento del nihilismo como su resultado lógico. Vattimo trata de mostrar que la reconstrucción interpretativa de la modernidad tiene un carácter racional que está en hacer perceptible el actual estado de cosas del mundo por medio de la narración que es una interpretación del sentido de los acontecimientos que permite señalar su lugar y dar razones para la discusión y reducir el relativismo. La racionalidad narrativa es coherente con la ontología de la proveniencia en que Vattimo hace consistir la hermenéutica. Esta forma de argumentación tiene el valor que le presta la narración/interpretación de la proveniencia del final de la modernidad. Es la única legitimación posible de la hermenéutica: el relato de la modernidad y su final es una forma de mostrar la pertenencia a un destino del ser que sólo se da como tal en el seno de relatos e interpretaciones de un habitar. (Vattimo, 1995:21-32).

La realidad no es débil, acontece en un proceso que aparece ante el hombre como de consumación, de disolución, de permanencia transformada y debilitada de los valores. La historia procede no por progreso o por regreso, sino por un proceso de distorsión irónica que es a lo que M. Heidegger se refiere cuando piensa el ser como huella, como algo que no se da en presencia, ni como principio fuerte. (Vattimo, 2014:46-47).

Vattimo aproxima la filosofía al contexto cultural histórico actual, tratando de que dialoguen con las diferentes voces que, al entrometerse generan interferencias y estas voces la recepcionan, repiten, la reactualizan y al transmitirla, la distorsionan. Entonces la hermenéutica de Vattimo es más permeable a la contaminación que otras teorías hermenéuticas. Se diferencia como una *ontología actual*, con respecto al tradicionalismo de otras teorías sacándola del vacío consenso tolerante, histórico y material que no es capaz de conversar. La sitúa dentro de la historia cronológica, con la sucesión de hechos y también dentro de la historia simultánea que hace que hable con los restantes saberes y experiencias de esta época como las ciencias humanas: sociología, antropología, psicología, ciencias de la información, politología, los medios de comunicación de masas, la crítica artística y literaria, las tecnologías informáticas, abriendo la filosofía a una mezcla con culturas distintas y con las subculturas que han surgido.

Diacronía y sincronía se necesitan mutuamente, lo cual parece explicar, por el momento, que Vattimo designe su filosofar indistintamente con estos dos rótulos, «*ontología actual*» y «*ontología hermenéutica*», en cuya comprensión cabal y conjunción se cifra lo dicho hasta ahora: en primer lugar que la hermenéutica no es sólo una «*teoría*» de la interpretación, sino una ontología en la medida en que su interpretar no es exterior sino interno, perteneciente a la historia del ser (en el doble sentido del genitivo) que se da-acontece histórica-lingüísticamente como

transmisión de mensajes y respuestas que se reelaboran-distorsionan y reenvían.(Vattimo,1990:30).

Esta dimensión sincrónica es la que explica el fenómeno de su difusión y recepción. El hacer filosófico de Vattimo experimenta con muchas prácticas y saberes para que los discursos locales y especializados puedan conectarse y fluidificarse en la recomposición de un mundo habitable, plural cargado de sentidos en intercambio. Permite a los múltiples aspectos de la experiencia conectarse en una unidad articulada.

Ontología que es *actual* en tanto se echa al ruedo, se pone en juego y en obra, dentro del diálogo efectivo que mantiene con los saberes, experiencias y lenguajes diferenciales del presente. *Ontología* que es *hermenéutica* en tanto su interpretación se autositúa dentro de esa misma historia-transmisión gracias ahora al diálogo que empalma con la tradición filosófica a la que pertenece, reinterpretando su sentido.(Vattimo,1990:31).

La filosofía hermenéutica es el esfuerzo por componer una visión unitaria del mundo, que no esté fundada de forma realista en la conciencia objetiva, sino en la conciencia de estar componiendo una obra retórica; de ajustamiento, de persuasión de las diversidades. Colabora en la comprensión de lo que ocurre, facilita la interpretación de lo que ya se da y puede darse, de las prácticas y experiencias que se tienen, de los fenómenos políticos, históricos y cotidianos, la de proponer claves y perspectivas de acercamiento a la significación de los saberes y las obras-discursos, examinando sus implicaciones, consecuencias y aperturas o cierres de acción. (Vattimo, 1990:18-55).

2.1 Influencias

Vattimo fue influido en su concepto de pensamiento débil, se le ocurrió leyendo a un adversario del mismo pensamiento su colega de Turín, Italia, Carlo Viano,⁹ mayor que él, laicista, anticatólico. Escribió un ensayo publicado hacia los años setenta en el que hablaba de la razón débil. Era el inicio del discurso final de los metarrelatos donde llamaba la atención el hecho de que los discursos científicos no tenían un horizonte propio. Habló de la razón débil hasta cierto punto y Vattimo empezó a elaborar esa idea de forma autónoma pensando que hay algo débil en la razón moderna que implica la imposibilidad de tener una visión global y exhaustiva de lo real o de que pueda haber una unificación de los lenguajes científicos. El resto lo desarrolló a partir de sus lecturas de M. Heidegger y F. Nietzsche. F.

⁹Carlo Augusto Viano (Aosta, 10/7/1929) filósofo y académico italiano.
<https://www.accademiadelle scienze.it/accademia/soci/carlo-augusto-viano>.

Nietzsche teorizó sobre la idea de que el mundo se ha transformado en fábula. (Vattimo, 2014:59-60).

En 2013, Vattimo, al recibir la distinción Doctorado Honoris Causa de la Universidad de Buenos Aires al reconocimiento de su trayectoria académica, dio una conferencia titulada *De la realidad a la verdad* invitado por la Federación de Docentes de las Universidades. Realizó un homenaje a sus maestros de Europa: los filósofos Luigi Pareyson¹⁰ y Hans-Georg Gadamer,¹¹ quienes lo orientaron hacia la hermenéutica, corriente filosófica no conocida hacia 1960-1970 fuera de Alemania. Vattimo la hizo conocer en Estados Unidos con charlas a comienzos de los años setenta. Hacia los noventa se hablaba fluidamente y hoy no tiene un final para Vattimo, pero si un futuro.

L.Pareyson formuló por primera vez su teoría de la interpretación en 1954 de manera formal y dijo: *Es el conocimiento de las formas desde el punto de vista de las personas; una forma nunca es un objeto sino el producto de una formación.* Es un conocimiento que resulta más revelador cuanto más el sujeto se muestra en él. Implica un compromiso entre la vitalidad del sujeto y la del objeto que no se mide ni calcula, es un encuentro. Todo conocimiento es interpretación, forma que el hombre con sus presupuestos, premisas e intereses se conecta con el objeto que encuentra. L.Pareyson elaboró su teoría a partir de reflexionar sobre la teoría estética y su problema de siempre, el de responder cómo decir que algo es estéticamente válido sin recurrir a criterios exteriores como los económicos o políticos. Esos criterios no explican lo bello, dan cuenta de que se puede usar un objeto con algún fin económico o político. La estética moderna ha tenido como problema la autonomía del arte frente a otros valores. Cuando se dice que un objeto gusta, se dice respecto de un referente, pero hay una diferencia que no se puede explicar. Si un determinado objeto gusta, no se puede esperar un consenso universal, alguien puede no estar de acuerdo. Pero si alguien dice que no le gustan los frescos de la Capilla Sixtina o la música de Beethoven es probable que Vattimo intente persuadirlo. Ésta no es una problemática de la estética antigua, tolerante, porque en ese tiempo el arte consistía en comunicar la verdad a través de formas agradables. L.Pareyson pensó que cuando se dice que una obra de arte es bella, se enuncia una

¹⁰Luis Pareyson (1918-1991), Filósofo católico italiano. <http://www.filosofia.org/ave/001/a367.htm>

¹¹Hans-Georg Gadamer (Alemania, 1900-2002) Filósofo alemán, licenciado con tesis doctoral en filosofía dirigida por M. Heidegger en Friburgo (1922). Enseñó estética y ética en su ciudad natal (1933), en Kiel (1934-1935) y en Marburgo, profesor extraordinario (1937). En 1939 consiguió una cátedra en la Universidad de Leipzig, para trasladarse luego a las universidades de Frankfurt del Main (1947-1949) y Heidelberg (1949). Llegó a ser profesor emérito en 1968. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/gadamer.htm>

correspondencia entre lo que la obra de arte es y su ley interna. El juicio estético no se desprende de la utilidad o del valor económico de la obra, sino del éxito que ha tenido en devenir lo que su ley interna le ha exigido. Esa ley interna de la obra se imagina analizando la actividad artística como tal, donde no hay una exigencia exterior que domine la construcción, sino que hay una nueva legalidad que se presenta interior a esa actividad, no prevista por el artista. Esto es lo que L. Pareyson llamaba la *forma formante*, ley que se genera mientras el artista trabaja en su obra. Ésto es trascendental para entender que la interpretación no es arbitraria en la medida que logra captar un sentido que se escapa, que no es el objeto puro y simple, sino la copertenencia entre sujeto y objeto.

Todo conocimiento implica el desarrollo de una familiaridad y correspondencia previa; una pertenencia básica que se acerca al positivismo. El positivismo se ha hecho eco de esto como evidencian las teorías de Thomas Kuhn¹², un epistemólogo norteamericano de los años de la guerra de Vietnam que elaboró una teoría de la interpretación en las ciencias. En esos años los científicos tomaban conciencia de que su tarea era social, era descubrir la verdad y relacionarla con el contexto. Eso significó descubrir la idea de interpretación como que nunca se conoce el mundo de manera objetiva, poniéndose el hombre en el marco de un laboratorio científico, sino que se hace por el interés que envuelve la situación a la que pertenece. Esta es la base de toda hermenéutica y que Gadamer no se animó a aplicarla a las ciencias positivas, las respetaba y no quería involucrarse en disputas académicas con los científicos que iban ganando importancia en las facultades. Pero su teoría que el conocimiento se da con participación activa interesada y su noción de que toda interpretación se basa en una precomprensión del mundo, excluye la objetividad pura de la ideología científica. Se observa un objeto si éste interesa previamente, sin interés, no se mira. Cuando se mira el mundo es por las necesidades vitales como hambre, sed, deseo sexual, etc. No se ven las cosas como están, sino que el hombre quiere modificarlas a su favor. Esta importancia de la idea de interpretación se enlaza con la idea de praxis.

La disputa que los hermenéuticos han conducido en contra del objetivismo positivista empezó con M. Heidegger frente a la ideología industrial niveladora. Escribió este pensamiento, desde principios del siglo XX, que fueron los años de las vanguardias artísticas rebelándose contra la presentación objetiva del mundo. Este tiempo estuvo contagiado de una rebeldía en contra de la imperiosa organización racional total del mundo, expresada en

¹²Thomas S. Kuhn (Cincinnati, 1922 - Cambridge, 1996) Filósofo de ciencia estadounidense, figura capital, junto con K. Popper y P. Feyerabend, del despegue de esta disciplina en el siglo XX. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/k/kuhn.htm>

películas paradigmáticas como *Tiempos modernos*.¹³ Para Vattimo esto es relevante hoy porque su hermenéutica es la única filosofía competente de oponerse al mundo globalizado, tecnificado, dominado por la pretensión de objetividad de la comunidad científica que cree develar la única verdad y como creen los políticos que se inspiran en la economía capitalista. La verdad objetiva es parte estructural de la ética positivista y el hombre debe responder a las exigencias del mundo. Vattimo no puede aceptar lo que pide la realidad objetiva descrita por los científicos. Se debe pensar que la ciencia es una empresa económica, los científicos son trabajadores de una industria de la investigación que tiene sus reglas y un contexto histórico-social. Vattimo se compromete con su hermenéutica a la idea de que todo conocimiento es interpretación y que ésta significa pertenecer a un grupo social e histórico y a una clase. El pensamiento débil puede ser solamente pensamiento de los débiles porque son ellos los que no se interesan por la objetividad de las cosas. Las revoluciones se inspiraron en la idea de que hay un derecho natural que desmiente el derecho divino de los reyes, pero cuando la teoría de los derechos naturales deja de ser una teoría revolucionaria y deviene teoría del poder, se convierte en justificación para las dictaduras. Éste es el sentido del discurso de la hermenéutica, filosofía del compromiso y de la participación histórica. Su problema son los criterios que define para saber cuál interpretación es la mejor. La mejor interpretación es la opuesta, la que tiene en cuenta e incluye los argumentos del otro. Hay muchos argumentos para elegir, aunque no se elija totalmente una interpretación. La pertenencia recíproca entre objeto y sujeto es fundamental para reconocer que nunca se mira el mundo con ojos neutros, sino como sujetos vivos, interesados, comprometidos política, social y religiosamente. Vattimo defiende la utilidad de la filosofía diciendo que es importante para la ciudadanía, para construir un horizonte de experiencias éticas, religiosas y así el hombre se puede comprometer en este momento moralmente en sentido político. (Vattimo, 2014:35-50).

Al principio se pensaba que la verdad absoluta estaba en el mundo del más allá, en el mundo de las ideas de Platón. Después vino el cristianismo que dijo que la verdad estaba en un mundo después de la vida, en el paraíso donde se conoce la verdad cuando se llega a Dios, tras la muerte. Después esto se secularizó diciendo que la verdad pertenece a las esencias,

¹³Tiempos modernos. 1936. Estados Unidos. Dirección, guión, música, actuación de Charles Chaplin. Comedia-Sátira. Comedia dramática. Drama social. Trabajo-empleo. Cine mudo. Película de culto. Extenuado por el frenético ritmo de la cadena de montaje, un obrero metalúrgico acaba perdiendo la razón. Después de recuperarse en un hospital, sale y es encarcelado por participar en una manifestación en la que se encontraba por casualidad. En la cárcel, ayuda a controlar un motín, gracias a lo cual queda en libertad. Una vez fuera, reemprende la lucha por la supervivencia en compañía de una joven huérfana a la que conoce en la calle. <https://www.filmaffinity.com/ar/film726746.html>. 2019.

que son estructuras estables, la esencia del hombre, la esencia de todas las cosas. Posteriormente vino Descartes,¹⁴ para quien la verdad estaba en la certidumbre que se resume en la expresión *Pienso, luego existo*. Esta verdad sería la primera, todas las otras verdades lo serían en la medida que se asemejasen a ésta. Las ideas que se presentan con esta fuerza en la mente del hombre son las ideas claras y distintas, que no se confunden unas con otras, ésta es la noción moderna de verdad. Pero a lo largo de los siglos, entre Descartes y el siglo XIX lo que sucedió es que la idea clara y distinta se empezó a entender como resultado de un experimento científico: se está ante el positivismo. El experimento científico no observa la naturaleza, sino que la trabaja y la construye, por eso al final de este proceso no queda nada objetivo ni absoluto. Sólomente hay una actividad productiva y constructiva que es la labor de la ciencia moderna, que es también la tecnología. Éste es el discurso de F. Nietzsche: la verdad absoluta y objetiva del tiempo de Platón se ha ido diluyendo a través de todas las etapas de la civilización. Desde el punto de vista de Vattimo la verdad se ha ido debilitando, pero lee este proceso desde la perspectiva de M. Heidegger, que estudió a F. Nietzsche y se consideró un antinietzscheano absoluto porque no se identificaba con el nihilismo. Se puede asemejar este proceso de disolución de la objetividad porque es lo mismo que M. Heidegger piensa con respecto del ser y creó el concepto de *diferencia ontológica*, la idea de que el ser no es la suma de las entidades dadas, sino que es la luz que hace aparecer las entidades en el mundo. Ésto se puede considerar como un desarrollo de la idea de Kant¹⁵ de que hay estructuras racionales que permiten observar el mundo y reorganizarlo. Si no se tuviera la idea de tiempo y de espacio no se podrían distinguir las cosas. La idea de espacio como algo que está por fuera del cuerpo del hombre es lo que permite organizar el mundo separado del hombre. M. Heidegger continúa y critica esta idea de Kant, quien pensaba que estas estructuras de la razón eran eternas. Ésto era contradictorio porque lo que es dado como algo eterno es característico de algunas disciplinas científicas como la matemática, pero ésta se construye sobre la base de la idea del espacio y luego del tiempo, uno después del otro, no al revés. Atribuir a las ideas, a los a priori de la razón, una estructura estable y universal es lo que Kant hizo al atribuir al sujeto las estructuras del objeto

¹⁴René Descartes (Francia, 1596-Suecia, 1650) Filósofo, matemático francés. Después del esplendor de la antigua filosofía griega, del apogeo y crisis de la escolástica en la Europa medieval, los nuevos aires del Renacimiento y la revolución científica que lo acompañó darían lugar, en el siglo xvii, al nacimiento de la filosofía moderna. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/descartes.htm>

¹⁵Immanuel Kant (Königsberg, hoy Kaliningrado, actual Rusia, 1724-1804) Filósofo alemán. Hijo de un guarnicionero, educado en el pietismo. En 1740 ingresó en la Universidad de Königsberg como estudiante de teología, alumno de M. Knutzen, quien lo introdujo en la filosofía racionalista de Leibniz y C. Wolff, y le incorporó el interés por la ciencia natural, en particular, por la mecánica de Newton. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/k/kant.htm>

que solo se dan en el horizonte del sujeto. M.Heidegger deja de lado esta idea y piensa que el ser, esa luz que permite al hombre ver, distinguir entidades, es algo histórico. Mientras Kant tenía la idea de un lenguaje estructural, matemático y universal, igual para todos, M. Heidegger plantea que el lenguaje es la casa del ser, que el hombre habita en el interior de lenguas naturales que le han sido transmitidas y que las cosas vienen al ser en la medida en que el hombre las experimenta, pero no en base a una razón humana universal, sino a una razón históricamente desarrollada. La importancia de la idea de la mortalidad en M. Heidegger radicó en señalar que el sujeto kantiano era un sujeto mortal, un sujeto histórico, uno entre otros sujetos. Ésta es la razón que Kant, F. Nietzsche y M. Heidegger sean referidos para hablar de la debilitación del ser, porque el sujeto eterno de las ideas platónicas se convierte en un sujeto que se da históricamente al igual que la experiencia humana acontece en las lenguas, que son un proceso cultural e histórico y delimita la posibilidad de hablar de una verdad eterna. Quizás Kant pudo decir *Los sujetos racionales finitos solamente pueden razonar dentro de esta estructura*, pero al final son finitos y mortales porque pertenecen a una historia. Este proceso de debilitamiento hace imposible hacer proposiciones de valor universal y absoluto porque cuando se enuncian se hacen al interior de un horizonte histórico que es una lengua y traducir una lengua implica un desplazamiento. Ésto es lo que suma la hermenéutica, que toma la idea de verdad como una interpretación. M.Heidegger fue quien fundó esta idea filosófica, quien dijo que hay sujetos históricos, que significa sujetos mortales y envueltos en una experiencia determinada. Cuando se dice que algo es sólo una interpretación, se involucra la idea falsa de que existe la posibilidad de una visión no interpretativa del ser. Esta idea corresponde a la tradición de lo que M. Heidegger llamó metafísica, a la que se opuso. Esta disputa también es política, porque quienes pretenden que haya una visión absoluta del ser no son los débiles, son los poderosos. La metafísica como la define M. Heidegger, es la idea del ser mirado con un ojo divino desinteresado, pero en realidad es la manifestación ideológica de las clases poderosas que intentan imponer su visión objetiva. La demostración científica no es objetiva porque llama la atención sobre el hecho de que las ciencias que se pretenden objetivas siempre están ligadas a horizontes históricos y sociales: hay una economía política oficial que es oficialista porque es admitida como ciencia en las universidades del mundo capitalista. La lucha en contra de la metafísica es contra la objetividad con que veía las estructuras esenciales del ser y está basada sobre un pensamiento de la debilitación del ser. Cuando F. Nietzsche dice que no hay hechos sólo interpretaciones, quiere decir que un hecho es siempre enunciado por alguien, o por una lengua, o por una clase social o un grupo de pertenencia. Aquello que alguien ha dicho es

una interpretación, no se pretende que el pensamiento débil sea verdad absoluta, pero si se predica a los proletarios es porque se sabe que los poderosos no son pensadores débiles y que buscan defender sus intereses a cualquier precio. Ellos no se escandalizan cuando Vattimo dice que el ser no es fuerte sino débil o que no hay realidad objetiva sino personas poderosas que quieren defender la metafísica, la economía y las ciencias. Eso genera una revolución que espera Vattimo se haga cada vez más grande. Al no haber una prueba objetiva ni absoluta que permita decir esta interpretación es la verdad, no queda otra alternativa que escuchar a otros para a partir de sus experiencias confirmar una interpretación. No se puede argumentar que algo es bello, se puede argumentar y esperar que el otro comparta, sólo la comunidad estética sirve como garante de cierta validez. El problema de la diferencia ontológica es que la diferencia entre el ser y el objeto fue y es un problema ético y político. Fue así también para M. Heidegger. En los comienzos fue una insurrección inspirada por razones políticas y morales, porque la identificación del ser con el objeto es el positivismo científico de comienzos del siglo XX y de la organización general del trabajo. El comienzo de la filosofía de M. Heidegger fue un comienzo no de tipo filosófico de la sustitución de una tesis por otra, de una idea de un ser por otra idea del ser, sino una insurrección similar a la de las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX que se rebelaron en contra de un lenguaje que se había transformado en lenguaje de la industria organizada o de la explotación social. Ésto explica el sentido político de la revolución antimetafísica que hizo M. Heidegger y que sigue siendo importante ahora porque todo lo que sucede en la llamada globalización tiende a la imposición de una visión científica universal y a una economía capitalista integrada, que es igual a lo que era el pensamiento positivista de comienzos de siglo XX. Todas estas visiones y perspectivas tienen la fuerza de reivindicar la tecnología, la organización del trabajo que se manifiesta en un organismo globalizado del capitalismo explotador como es el fondo monetario internacional, un gran enemigo. (Vattimo, 2014:60-68).

2.2 Nihilismo de Nietzsche y de Heidegger.

Sobre la base de los rasgos nihilistas de la hermenéutica de M. Heidegger, la conciencia estética queda rescatada, reencontrada como experiencia de verdad. Anteriormente se dijo que M. Heidegger sentó las bases de la ontología hermenéutica porque afirmó la conexión de ser y lenguaje. Hay otros aspectos de la filosofía heideggeriana que tienen una gran importancia para la hermenéutica. Uno sería el análisis del *dasein*, primer elemento nihilista,

el hombre como totalidad hermenéutica y otro el esfuerzo de definir un pensamiento ultra metafísico atendiendo al *an-denken*, rememoración y la relación con la tradición. Son estos dos elementos que unen ser y lenguaje y califican este nexo en un sentido nihilista. El *dasein* significa estar en el mundo y se articula en la triple estructura, comprensión, interpretación, discurso. El círculo de comprensión e interpretación es la estructura constitutiva central del ser en el mundo, que significa estar familiarizado con una totalidad de significaciones, con un contexto de referencias. En el análisis que M. Heidegger hace del carácter mundanal del mundo, las cosas se dan al *dasein* como instrumento. El *dasein* existe en forma de un proyecto donde las cosas son en la medida que pertenecen a este proyecto, en que tienen un sentido en ese contexto. Esta familiaridad preliminar con el mundo, es lo que M. Heidegger llama comprensión o precomprensión. Todo acto de conocimiento es una articulación de esta familiaridad preliminar con el mundo. Esta definición de la estructura hermenéutica de la existencia no es completa. La totalidad hermenéutica que es el *dasein* no se identifica con una estructura a priori. El mundo con el que el *dasein* está familiarizado no es un esquema de categorías, sino que siempre está ya dado al *dasein* en una *geworfenheit*, en un estado de yecto histórico cultural vinculado con su mortalidad. M. Heidegger llega a mostrar la conexión entre proyecto del *dasein* y ser para la muerte cuando plantea el problema de la totalidad de las estructuras del *dasein*, que puede ser una totalidad únicamente anticipándose para la muerte. Entre todas las posibilidades que constituyen el proyecto del *dasein* y su ser en el mundo, la posibilidad de morir es la única a la que el ser en el mundo no puede sustraerse. La muerte es la posibilidad que, mientras el *dasein* dura, permanece siendo posibilidad pura. Es en este permanecer siendo una posibilidad, que realizándose haría imposible todas las otras posibilidades, las posibilidades concretas de las que el hombre vive de hecho. Ella obra como el factor que manifiesta todas las otras posibilidades en su carácter de tales y como aquello que confiere a la existencia el ritmo móvil de un discurso, de un contexto, cuyo sentido se constituye como un todo musical que nunca se resuelve en una sola nota. Esto significa que el *dasein* se funda como totalidad hermenéutica sólo por cuanto vive continuamente la posibilidad de no ser más ahí. El fundamento del *dasein* coincide con su falta de fundamento. Esta conexión entre fundamento y ausencia de fundamento, que introduce el análisis del ser para la muerte, es una constante de todo el desarrollo sucesivo del pensamiento de M. Heidegger. Fundamento y ausencia de fundamento están en la base del concepto de *ereignis*, el acaecer del ser, el evento en que la cosa se da como algo, puede apropiarse, sólo en la medida en que cae presa en el juego de espejos del mundo en el cual, mientras se hace propia es también expropiada. La apropiación es siempre un

transapropiarse. Esta concepción del evento es que la cosa cobra ser sólo como aspecto de un proyecto total que mientras la hace aparecer la consume en la red de las referencias. Toda cosa aparece como tal, en lo que ella es, sólo consumiéndose en una referencia circular a todas las otras. No tiene el carácter de una inserción dialéctica en una totalidad de fundamento, sino que tiene el carácter del círculo. Se puede llamar nihilista a esta visión de la constitución hermenéutica del *dasein* porque en uno de los sentidos atribuidos por F. Nietzsche a este término; nihilismo es aquella situación en la cual el hombre reconoce la ausencia de fundamento como constitutiva de su propia condición. La no identificación de ser y fundamento constituye uno de los puntos más explícitos de la ontología heideggeriana. El ser no es fundamento, toda relación de fundación se da en el interior de épocas particulares del ser, pero las épocas como tales están abiertas por el ser. El pensamiento de M. Heidegger es opuesto del nihilismo en el sentido en que éste significa ese proceso que pierde el ser como fundamento y que olvida el ser. El nihilismo según F. Nietzsche es ese proceso en el que, al final, del ser como tal no queda más nada. El segundo de los dos rasgos nihilistas que Vattimo indicó básicos en M. Heidegger y su hermenéutica es su concepción del pensamiento como *an-denken*, que es la forma de pensamiento opuesto al metafísico dominado por el olvido del ser. Con M. Heidegger *an-denken* no elabora un discurso sistemático, sino que se limita a recorrer los momentos de la historia de la metafísica. Es un error considerar que el recorrer la historia de la metafísica sea un simple trabajo preparatorio que debería servir para construir una ontología positiva ulterior. La rememoración como recorrido de los momentos decisivos de la historia de la metafísica es la forma definitiva del pensamiento del ser que ha sido dado realizar. *An-denken* corresponde a aquello que se describía como decisión anticipadora de la muerte y como aquello que debía estar en la base de la existencia auténtica. El ejercicio de la mortalidad, que funda la totalidad hermenéutica de la existencia, se aclara en las obras del M. Heidegger tardío como *an-denken*, pensamiento rememorante. El *dasein* se decide por la propia muerte al recorrer la historia de la metafísica entendida como olvido del ser y así se funda como totalidad hermenéutica cuyo fundamento consiste en la ausencia de fundamento. M. Heidegger habla de la muerte y de la mortalidad como una apelación a saltar al *ab-grund*, al abismo en el cual ya se está siempre radicados en la condición de mortales. El *an-denken* es un saltar al abismo de la mortalidad, como entregarse confiado al vínculo liberador de la tradición. Es pensar desde el punto de vista del *geschick* que significa envío, misión, destino, don del ser y entregarse al vínculo liberador que coloca al hombre dentro de la tradición del pensamiento. El pensamiento que se sustrae al olvido metafísico no es un pensamiento que tenga acceso al ser en sí, que pueda

representarlo y hacerlo presente; ésto es lo que constituye el pensamiento metafísico de la objetividad. El ser nunca es verdaderamente pensable como presencia; el pensamiento que no lo olvida es aquel que lo recuerda, que lo piensa como desaparecido o ausente. Es cierto en el caso del pensamiento rememorante lo que dice M. Heidegger del nihilismo que, en ese pensamiento, del ser como tal ya no queda más nada. La importancia de la tradición, de la transmisión de mensajes lingüísticos deriva del hecho de que el ser como horizonte de apertura en el que aparecen los entes puede darse sólo como vestigio de palabras pasadas, como anuncio transmitido. Este transmitir tiene conexión con la mortalidad del *dasein*: sólo porque las generaciones se suceden en el ritmo natural de nacimiento y muerte el ser es anuncio que se transmite. El trabajo que la hermenéutica cumple en los temas de la tradición no es nunca un hacer presente, no tiene el sentido historicista de reconstruir los orígenes de cierto estado de cosas para apropiarse mejor de él, según la tradicional idea del saber como saber de las causas y de los principios. Lo que libera, en el entregarse confiado a la tradición es el salto al abismo de la mortalidad. La relación con la tradición empuja a un remontarse *in infinitum* en el cual se hace fluido el carácter definitivo y contundente de los horizontes históricos en los cuales se encuentra el hombre y el orden presente de los entes, que en el pensamiento objetivante de la metafísica pretende identificarse con el ser, se revela como un particular horizonte histórico, pero no en un sentido relativista. M. Heidegger siempre tiene en vista el sentido del ser y no la relatividad irreductible de las épocas. En virtud de ese remontarse *in infinitum* y del carácter fluido de los horizontes históricos se recuerda el sentido del ser, vinculado con la mortalidad, con la transmisión de mensajes lingüísticos entre las generaciones, es lo opuesto de la concepción metafísica del ser como estabilidad, *energeia*. Se trata de un ser declinante, se despliega desvaneciéndose, es ese *gering*, eso insignificante, irrelevante. La constitución hermenéutica del *dasein* tiene un carácter nihilista no sólo porque el hombre se funda apartándose del centro hacia la x, sino también porque el ser cuyo sentido se trata de recuperar tiende a identificarse con la nada, con los caracteres efímeros del existir, encerrado entre el nacimiento y la muerte. La experiencia hermenéutica difícilmente puede ser concebida como un salto al *ab-grund* de la mortalidad en el sentido en que habla M. Heidegger.

La cualidad estética de una obra humana o de una cosa de la naturaleza es lo correlativo de una actitud asumida por la conciencia que se coloca frente a la cosa en una posición puramente contemplativa. Mientras en Kant, la contemplación desinteresada se dirigía a objetos pensados como obras del genio, como manifestaciones de una fuerza creadora e

intuitiva que tendría sus raíces en la naturaleza misma, el neokantismo del siglo XX terminó con la teoría del genio. La cualidad estética ya no tiene ninguna raíz ontológica y se define sólo negativamente como privada de referencias cognoscitivas y vinculadas con una determinada actitud asumida por el observador. El dominio del arte se constituye como esfera de una cualidad estética considerada abstractamente, cuyo sentido es el de la cristalización de cierto gusto social, el que aprecia lo bello como una especie de fetiche separado de toda conexión efectiva histórico-existencial. A esta conciencia estética corresponde el museo como institución pública, que se desarrolló en los siglos recientes y a la maduración teórica del subjetivismo estético. El museo, en el cual se reúnen obras de las escuelas y de los estilos más diversos, es el lugar en que se selecciona la cualidad estética entendida de este modo abstracto e históricamente desarraigado. En cambio, las colecciones de arte de los príncipes constituían aún la manifestación de cierto gusto y preferencias calificadas y el museo en este caso colecciona todo aquello que es estéticamente válido pero en la medida en que es susceptible de una contemplación desligada de la experiencia histórica. La cualidad estética definida así abstractamente se da al individuo en una experiencia que tiene los caracteres del *erlebnis*, de la vivencia, de la experiencia vivida, puntual, momentánea y en el fondo epifánica. El significado del *erlebnis* romántico del siglo XIX estaba vinculado con una visión panteísta del universo; el *erlebnis* de la cultura del siglo XX es subjetivo y está privado de legitimación ontológica: en un verso poético, en un cuadro de un panorama de la naturaleza, en una obra musical. El sujeto soberano vuelca de una manera casual y arbitraria una totalidad de significación que carece de toda conexión orgánica con la situación histórico-existencial del sujeto y con la realidad en la cual vive. Fundar la estética en el concepto de *erlebnis* conduce a la puntualidad absoluta que suprime la unidad de la obra, la identidad del artista consigo mismo y la identidad del intérprete y del espectador. La conciencia estética entendida de esta manera lleva la carga de los caracteres negativos que Platón había reconocido cuando desconfiaba de los actores trágicos que podían fingir cualquier tipo de sentimiento y perder su identidad, lleva los caracteres nihilistas, autodestructivos como propios del estadio estético de la existencia. Se quiere recuperar al arte como experiencia de verdad frente a la mentalidad científicista moderna que limitó la verdad al campo de las ciencias matemáticas de la naturaleza y relegó todas las otras experiencias al dominio de la poesía, de la puntualidad estética, del *erlebnis*. Para realizar esta recuperación se debe sustituir el concepto de verdad como conformidad de la proposición con la cosa por un concepto más comprensivo y general que se funda en *erfahrung*, experiencia como modificación que sufre el sujeto cuando encuentra algo que

tiene importancia para él. Se puede decir que el arte es experiencia de verdad si se trata de auténtica experiencia, si en el encuentro con la obra modifica realmente al observador. Para ser vivido como experiencia de verdad, el encuentro con la obra de arte debe insertarse en una continuidad dialéctica del sujeto consigo mismo y con su propia historia. La obra es evento histórico y es el encuentro con ella del que se sale modificado. La obra, así experimenta un acrecentamiento de su ser. Todo esto configura la experiencia estética como auténtica experiencia histórica. Identifica la experiencia del arte con la experiencia histórica, no puede verse su carácter específico. La obra de arte clásica es aquella cuya cualidad estética es reconocida como históricamente fundadora, se encuentra en el extremo opuesto de la puntualidad del *erlebnis*. La cualidad estética es la capacidad de ejercer una *wir-kung*, un efecto, modelador del gusto, del lenguaje y de los marcos de existencia de las generaciones siguientes. M.Heidegger insiste en su hermenéutica y en la estética que deriva de ella donde hay una concepción de la experiencia de verdad del arte que no puede reducirse a los términos históricos y constructivos. La puntualidad y el carácter efímero de la conciencia estética expresan el sentido de lo que se da en la obra de arte que es un peculiar momento de ausencia de fundamento de la historicidad, que se presenta como una suspensión de la continuidad hermenéutica del sujeto consigo mismo y con la historia. La puntualidad de la conciencia estética es el modo en que el sujeto vive el salto al *ab-grund* de su propia mortalidad. (Vattimo, 1987:101-111).

2.3 El futuro de la hermenéutica

Lo que parece tener que ocurrirle a la hermenéutica en el futuro, como conjunto de textos, como tejido de especulaciones reflexivas o teóricas, como comunidad de estudiosos, es una posterior continuidad de ese mismo proceso. La batalla de ideas que tuvo lugar hasta el momento en cuanto a la interpretación no podrá sino ir ampliándose cada vez más en el sentido de requerir una forma de verdadero y real compromiso político, existencial por parte de quien se dedica seriamente a la hermenéutica. Su futuro consiste en convertirse cada vez más explícitamente en una filosofía de la praxis. Esa transformación en una peligrosa filosofía de la praxis se corresponde con el fin de la metafísica en el *gestell*, (recolocación, reposición, reinstalación) que tiene lugar mediante la reducción del ser al ente sometido a las múltiples formas del *stellen*, de la manipulación calculadora. Se reduce al mundo a una operación marginando toda su memoria de lo calculable y manipulable y se da en el peligro, en esa ambigüedad en que el *gestell* significa también el lugar donde se da el primer centellar del *ereignis*, como apertura optimista que salva. En el *gestell*, hombre y mundo pierden los

rasgos que la metafísica les había dado y se puede pensar como lugar de superación del sujeto propietario, de la oposición conciencia-cosa, espíritu-naturaleza. Se puede entender que, reducido a simple entidad calculable, el ser ahí, se despierte al recuerdo del olvido del ser. Esto que prepara la superación, aunque sea como *verwindung*, (dislocación, distorsión) de la metafísica, es la culminación de la reducción del ente a puro cálculo y manipulabilidad técnica. Es como una mutación que en la condición del *gestell* acaece al ser ahí. La hermenéutica si se hace en serio, deviene fatídicamente militante. Si tiene una imagen de futuro solo puede presentarse como un proyecto, nunca como algo dado. El fundamento de una ética hermenéutica se va constituyendo mientras el hombre actúa con los otros, reactuando sobre un sufrimiento que se descubre común: el que proporciona el contenido de la conversación. Esta trata del sufrimiento del momento, se siente correspondida también por el recuerdo de los antepasados explotados, viniendo de una historia que es constituyente y sin la cual el hombre no sería lo que es, ni lo que es. El mundo del mañana al que mira o aspira la hermenéutica es un mundo donde el carácter vinculante u objetivo del principio de realidad que hoy se identifica cada vez más con las leyes del capitalismo financiero, deberá confrontarse progresivamente con el diálogo entre la verdad del evento y la creciente simbolización que, poniendo los objetos en segundo plano para convertirlos en los términos de comunicación entre sujetos, también reducirá la violencia de la inmediatez. Un mundo que la hermenéutica militante con todos los instrumentos de las *humanities*: filosofía, teología, arte, derecho, política, etc. deberá hacer cada vez más similar a aquel en la casa donde el espíritu se sienta finalmente cerca de sí mismo. (Vattimo,2020:59-71).

3-Posmodernidad según Gianni Vattimo

Para Vattimo el término posmoderno se relaciona con la sociedad de la comunicación generalizada, la de los medios de comunicación masivos. Habla de posmoderno porque considera que la modernidad ha concluido y eso depende qué se entiende por modernidad. La modernidad es la época en la que el hecho de ser moderno se convierte en un valor determinante. En casi todas las lenguas es aún ofensivo decir a alguien reaccionario por estar adherido a los valores del pasado, a la tradición, a formas de pensamiento superadas. La consideración irreconciliable del ser moderno es lo que caracteriza toda la cultura moderna. Ésto no es tan evidente a fines del siglo xv cuando oficialmente se hace comenzar la edad moderna, pero desde entonces, en la nueva forma de considerar al artista como genio creador, se abre camino a un culto cada vez más intenso por lo nuevo y lo original que no existía en épocas anteriores, para las cuales la imitación de los modelos constituía un elemento de extrema importancia. Con el paso de los siglos se fue haciendo cada vez más claro que el culto de lo nuevo y lo original en el arte se da, vinculado a una perspectiva más general que como sucede en la edad de la Ilustración, considera la historia humana como un progresivo proceso de emancipación, como la realización cada vez más perfecta, del hombre ideal. Si la historia está dotada de este sentido progresivo, tendrá más valor lo más avanzado en el camino hacia la conclusión, lo que esté más cerca del término del proceso. La condición para concebir la historia como realización progresiva de la humanidad auténtica consiste en que pueda ser vista como un proceso unitario y así hablar del progreso. La modernidad según la hipótesis de Vattimo, finaliza cuando deja de ser posible hablar de la historia como de algo unitario. Esa visión de la historia implicaba la existencia de un centro alrededor del cual se reúnen y ordenaran los acontecimientos, como ser el año cero del nacimiento de Cristo y como el conectarse de los acontecimientos protagonizados por los pueblos de la zona central: el Occidente, lugar de la civilización donde quedan afuera los primitivos, los pueblos en vías de desarrollo.

La filosofía a lo largo de los siglos XIX y XX criticó fuertemente la idea de una historia unitaria viniendo a mostrar el carácter ideológico de esas representaciones. Del pasado se transmite solo lo más relevante que son los sucesos de la gente que cuenta, los nobles, los monarcas o la burguesía cuando se convierten en clase de poder. Los pobres o los aspectos de la vida considerados despreciables no hacen historia. Debido a estas observaciones se desemboca en la disolución de la idea de historia como curso unitario. No hay una historia única, hay imágenes del pasado propuestas desde diversos puntos de vista y es ilusorio

pensar que haya un punto de vista supremo capaz de unificar a todos los restantes. La crisis de la idea de historia, si ésta no tiene un curso unitario de los acontecimientos humanos, no podrá avanzar hacia un fin, no podrá efectuar un plan racional de mejoras, educación y emancipación. El fin que según la modernidad gobernaba el curso de los hechos era representado a partir del punto de vista de un determinado ideal de hombre. Los ilustrados, positivistas, historicistas pensaban que el sentido de la historia considerada solo desde un determinado punto de vista que se coloca en el centro como la venida de Cristo o el Imperio Sacro Romano, estaba en la realización de la civilización en la figura del hombre ideal, europeo y moderno. Todo el curso de la historia se ordena en función de realizar este ideal. La crisis actual de la concepción unitaria de la historia, la crisis de la idea del progreso y el fin de la modernidad no son solamente eventos determinados por transformaciones teóricas. Han ocurrido otras cosas como lo pertinente a los llamados pueblos primitivos que colonizados por los europeos en nombre del recto derecho de la civilización superior y más evolucionada, se han rebelado, haciendo problemática esa historia unitaria centralizada. El ideal europeo de humanidad se ha ido desvelando como un ideal más entre otros que no puede, sin violencia, pretender establecerse en la verdadera esencia del hombre, de todo hombre.

Otro factor determinante para la disolución de la idea de historia y para el fin de la modernidad fue el advenimiento de la sociedad de la comunicación haciendo que Vattimo con ello oriente su pensamiento de la sociedad transparente. Sostiene que en el nacimiento de una sociedad posmoderna los medios de comunicación masivos desempeñan un papel determinante porque llegan a caracterizar tal sociedad no como una sociedad más transparente, más consciente de sí misma, más iluminada, sino como una sociedad más compleja, caótica. En ese caos relativo para Vattimo residen las esperanzas de emancipación del hombre. La imposibilidad de pensar la historia como un curso unitario que da lugar al final de la modernidad es el resultado del nacimiento de los medios de comunicación de masas, como periódicos, radio, televisión, telemática, internet, redes sociales. Fueron concluyentes para la disolución de los puntos de vista centrales, esos a los que Jean François Lyotard¹⁶ llamó los grandes relatos. En su libro escrito en 1979 *La condición postmoderna, informe sobre el saber*, en la Introducción, Lyotard comienza diciendo:

Este estudio tiene por objeto la condición del saber en las sociedades más desarrolladas. Se ha decidido llamar a esta condición «postmoderna». El término está en uso en el continente

¹⁶Filósofo francés (Versalles, 1924-París, 1998)

americano, en pluma de sociólogos y críticos. Designa el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, la literatura y de las artes a partir del siglo XIX. Aquí se situarán esas transformaciones con relación a la crisis de los relatos. (Lyotard, 1979:9).

Para Lyotard el proyecto de la modernidad, de la realización de la universalidad, se ha liquidado. Los principales relatos modernos dejan de tener validez; ni el relato cristiano, ni el iluminista, ni el idealista, ni el marxista, ni el capitalista son capaces de llevar al ser humano a la plenitud o salvación. No hay una dirección racional única que organice la historia. La hipótesis del fin de la historia elaborada por críticos contemporáneos pretende justificar la primacía política y social de las clases más poderosas o acaudaladas. La posmodernidad no debe ser entendida como una posición que niega los absolutos porque trae con ella una positividad que empuja a la aparición y atención sobre racionalidades locales, que son narraciones descentradas (micro relatos) de validez limitada en las que no domina un núcleo irradiador de legitimidad o certeza y en las que sus logros son inestables y parciales. En la posmodernidad la realidad se vuelve plural, compleja, se construye a partir de una lógica de lo provisorio abierta a la diferencia. Los posmodernos aceptan la heterogeneidad de los saberes y lenguajes, afirman el devenir plural, oscilante de la historia, se abren a una perspectiva más rica del ser humano dada la diversidad de culturas heterogéneas entre sí. Esta multiplicidad discursiva con la que el hombre crea su realidad le permite sortear el peligro del relativismo. Lyotard no defiende el irracionalismo, sino el adelgazamiento de la racionalidad influenciando en esto a Vattimo quien dirige el tema hacia espacios locales. Se defienden las micrologías, los relatos parciales e incompletos que están dispuestos a defender su posición con argumentos pero que aceptan el disenso, de quien piensa distinto. Solo una racionalidad abierta a la diferencia posibilita encarar el desacuerdo reduciendo las posibilidades de que se degeneren en violencia. (Oñate, Arribas, 2016:50-54).

Sucedió que, a pesar de los esfuerzos de los monopolios y las grandes centrales capitalistas, la radio, la televisión, los periódicos, internet, redes sociales, se han convertido en componentes de una explosión y multiplicación generalizada de las visiones del mundo. En los últimos decenios afloró la palabra de minorías de todo tipo, culturas y sub-culturas de todas clases. Se puede objetar que a este surgimiento de minorías no correspondió ninguna auténtica emancipación política dado que el poder económico está aún en manos del gran capital. El hecho es que la misma lógica del mercado de la información reclama una continua dilatación del mercado mismo, exigiendo que todo se convierta en objeto de comunicación. Esta multiplicación vertiginosa de la comunicación, ese hablar por un creciente número de

subculturas constituye el efecto más evidente de los medios de comunicación masivos, siendo el hecho que determina, en conexión con el fin del imperialismo europeo o con su transformación, el paso de la sociedad a la posmodernidad. Visto desde dentro, Occidente vive una situación explosiva, una pluralización irrefrenable que torna imposible concebir el mundo y la historia según puntos de vista unitarios. La sociedad de los medios de comunicación masivos es todo lo contrario de una sociedad más ilustrada e instruida. Estos medios que teóricamente harían posible una información auténticamente a tiempo sobre todo lo que sucede en el mundo podrían parecer una especie de realización concreta de la perfecta autoconciencia de toda la humanidad por simultaneidad de lo que acontece, la historia y la conciencia del hombre. La intensificación de las posibilidades de información sobre la realidad vuelve menos concebible la idea misma de una realidad. Se cumple en el mundo de los medios de comunicación masivos una profecía de Nietzsche quien dijo que el mundo verdadero, al final, se convierte en fábula. Una idea de la realidad en la condición de existencia tardomoderna, no puede ser entendida como el dato objetivo, que está por debajo o más allá de las imágenes que los medios proporcionan. La realidad es el resultado del entrecruzarse, del contaminarse de las múltiples imágenes, interpretaciones y reconstrucciones que compiten entre sí o que sin coordinación central distribuyen los medios de comunicación masivos.

La tesis que Vattimo está intentando proponer es que en la sociedad de los medios de comunicación masivos, en lugar de un ideal emancipador, modelado sobre la autoconciencia desplegada sin resto, sobre el perfecto conocimiento de quien sabe cómo son o están las cosas, se abre camino un ideal de emancipación en cuya base está la oscilación, la pluralidad, la erosión del propio principio de realidad. El hombre según esta teoría puede hacerse cargo de que la perfecta libertad no es como ha soñado siempre la metafísica, conocer la estructura necesaria de lo real y adecuarse a ella. La importancia que reviste la enseñanza filosófica de autores como Nietzsche y Heidegger se concentra en el hecho de que brindan los instrumentos para captar el sentido emancipador del fin de la modernidad y de su concepto de historia. Nietzsche ha mostrado que la imagen de una realidad ordenada racionalmente sobre la base de un fundamento, la imagen que la metafísica se ha hecho siempre del mundo, es solo un mito tranquilizador de una humanidad bárbara y primitiva. La metafísica es un modo impetuoso aún de reaccionar ante una situación de peligro y de violencia; busca hacerse dueña de la realidad por un golpe que atrapa el principio primero del que todo depende, asegurándose ilusoriamente el dominio de los acontecimientos. Heidegger,

continuando la línea de Nietzsche, ha mostrado que pensar el ser como fundamento y la realidad como sistema racional de causas y efectos es solo una manera de extender a todo el ser el modelo de la objetividad científica, de la mentalidad que para poder dominar y organizar rigurosamente todas las cosas, tiene que reducirlas al nivel de meras presencias mensurables, manipulables, sustituibles, viniendo finalmente a reducir también al propio hombre, su interioridad, su historicidad a este mismo nivel. Si al multiplicarse las imágenes del mundo se pierde el sentido de la realidad, quizá no sea ésta una gran pérdida. Por una maliciosa lógica interna, el mundo de los objetos medidos y manipulados por la ciencia-técnica, el mundo de lo real según la metafísica, se ha convertido en el mundo de las mercancías, de las imágenes, en el mundo fantasmático de los medios de comunicación masivos. Para Vattimo se debería contraponer a este mundo la nostalgia de una realidad sólida, unitaria, estable, con autoridad. Una nostalgia así corre el riesgo de transformarse en una actitud neurótica, en el esfuerzo por reconstruir el mundo de la infancia donde las autoridades familiares eran, a la vez, amenazadoras y afianzadoras. Entonces el posible alcance emancipador y liberador de la pérdida del sentido de la realidad, de la auténtica erosión del principio de realidad en el mundo de los medios de comunicación masivos consiste en un extrañamiento que es un liberarse por parte de las diferencias, de los elementos locales, de todo lo que se puede llamar globalmente el dialecto. En cuanto se derrumba la idea de una racionalidad central de la historia, el mundo de la comunicación generalizada estalla en una multiplicidad de racionalidades locales como minorías étnicas, sexuales, religiosas, culturales o estéticas que toman la palabra, al no ser silenciadas y reprimidas por la idea de que hay una sola forma verdadera de realizar la humanidad, en detrimento de todas las particularidades, de todas las individualidades limitadas, efímeras y eventuales. Este proceso de liberación de las diferencias no supone el abandono de reglas, también los dialectos tienen una gramática, una sintaxis y cuando adquieren dignidad, visibilidad descubren su propia gramática. La liberación de las diversidades es un acto por el que éstas se hacen presentes para poder ser reconocidas. Todo lo contrario a cualquier manifestación rústica de inmediatez. El efecto emancipador de la liberación de las racionalidades locales no reside en solo garantizar a cada uno un mayor reconocimiento y autenticidad como si la emancipación consistiera en que pudiera venir a manifestarse lo que cada uno es de verdad, en términos metafísicos, negro, mujer, homosexual o protestante. El sentido emancipador de la liberación de las diferencias y los dialectos está en el efecto añadido de extrañamiento que acompaña al primer efecto de identificación. Si se habla un propio dialecto en un mundo de dialectos se debe ser consciente de que es un dialecto más entre otros. Si se profesa un

sistema de valores, religiosos, éticos, políticos, étnicos, en este mundo de culturas plurales, se tendrá conciencia de la historicidad, contingencia y limitación de todos estos sistemas, empezando por el propio. Es lo que Nietzsche llama seguir soñando sabiendo que se sueña. La esencia de lo que Nietzsche denominara el superhombre o el ultrahombre, se concentra y ésta es la tarea que Nietzsche asignó a la humanidad del futuro, en el mundo de la comunicación intensificada.

Cada hombre al madurar restringe sus propios horizontes de vida, se especializa, se rodea a una esfera determinada de afectos, intereses y conocimientos. La experiencia estética hace vivir otros mundos posibles y así muestra la contingencia, relatividad y no definitividad del mundo real al que se ha circunscrito. En la sociedad de la comunicación generalizada y de la pluralidad de las culturas, el encuentro con otros mundos y formas de vida, las otras posibilidades de existencia están a la vista, vienen representadas por múltiples dialectos o por universos culturales que la antropología y la etnología lo hacen accesibles. Vivir en este mundo múltiple significa experimentar la libertad como oscilación continua entre la pertenencia y el extrañamiento. Es una libertad problemática, no solo porque tal efecto de los medios de comunicación masivos no está garantizado porque es solo una posibilidad que hay que apreciar y cultivar, sino porque, además, no se sabe demasiado qué fisonomía tiene, fatiga concebir esa oscilación como libertad. La nostalgia de los horizontes cerrados, intimidantes y sosegantes a la vez, sigue aún afincada en el hombre como individuos y como sociedad. Filósofos nihilistas como Nietzsche y Heidegger al mostrar que el ser tiene que ver con el evento, el consenso, el diálogo, la interpretación, se esfuerzan por hacer capaz al hombre de recibir esta experiencia de oscilación del mundo posmoderno como oportunidad de un nuevo modo de ser humano. (Vattimo, 1990:73-87).

4-Arte

4.1 Experiencia de desarraigo y extrañamiento. Oscilación

El término *moderno* desaparece del debate sobre el arte en las décadas 1980-1990 cuando aparece otro: *posmoderno* cuya proposición *pos* supone que algo ha terminado. Sus comienzos se pueden situar al final de la Segunda Guerra Mundial o con la caída en 1989 del Muro de Berlín y coinciden con la liquidación del proyecto de la modernidad, el fracaso de Occidente, el descrédito del ideal del progreso, el abandono de los grandes relatos y el fin de la historia unitaria. El arte posmoderno se dirige hacia la falta de un centro, hacia un nomadismo estilístico, más una vuelta al pasado, un protagonismo de la pintura de gran tamaño, el uso la de la cita de autores y el gesto irrepetible del pintor. Con estos rasgos se conforma un modo con ausencia de normativa y desjerarquización de lo nuevo con una concreción más genuina a partir de 1990. Se valoran las particularidades, el multiculturalismo, el feminismo, se privilegia el fragmento a las organicidades totalizadoras. La teoría de la debilidad del ser de Vattimo se traslada al campo de la ética, con una moral subjetivista contraria a la del deber ser. (Oliveras, 2019:13-18). Ese sentido del ser, las características de la existencia se anuncian y anticipan en la experiencia estética actual. Lo que ocurre en el arte en una sociedad de la comunicación generalizada fue tratado por el ensayo de W. Benjamin¹⁷ de 1936, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, aún vigente. Este texto entendido como un reconocimiento sociológico de las nuevas condiciones en las que el arte contemporáneo opera ha sido usado como causa de polémica contra el mercado del arte, como teoría de reflexión de los fenómenos artísticos ubicados fuera de las instituciones tradicionales. Otras veces es reducido esperando que la reproductibilidad técnica pudiera representar una oportunidad positiva para su renovación. Según Vattimo se está lejos de realizar las condiciones de la utopía de W. Benjamín opinando que, en la manipulación del consenso hecha por los medios de comunicación masivos, se refleja el hundimiento del arte. Sugiere volver a reflexionar sobre la intuición central del escrito diciendo que en las nuevas condiciones de reproducción y goce artístico están las señales que modifican la esencia del arte en la sociedad tardoindustrial. Con W. Benjamín se supera la definición metafísica tradicional del arte como lugar de conciliación y correspondencia entre exterior e interior o de catarsis. Para desarrollar ésto, Vattimo parte de la analogía que, en el mismo año 1936, M. Heidegger redacta otro escrito: *El origen de la obra de arte*, decisivo para la estética contemporánea donde elabora la noción central de la obra de arte como puesta en

¹⁷Filósofo alemán (Berlín, 1892-España, 1940).

obra de la verdad que se realiza en el conflicto entre los dos rasgos esenciales del ser obra de la obra: la exposición del mundo y la elaboración de tierra.

Como la obra instala un mundo y elabora tierra, es una instigación a esa lucha. Mas esto no sucede para que la obra al mismo tiempo reprima y allane la lucha en un acuerdo anodino, sino para que la lucha siga siendo lucha. Instalando un mundo y elaborando tierra, la obra lleva a cabo esta lucha. El ser-obra de la obra consiste en sostener la lucha entre mundo y tierra. Porque la lucha llega a su punto culminante en lo sencillo de la intimidad, es por lo que sosteniendo la lucha se opera la unidad de la obra. Sostener la lucha es el acopio constantemente exagerado de la movilidad de la obra. De ahí que en la intimidad de la lucha tenga su esencia el reposo de la obra que reposa en sí. (M. Heidegger, 1960:39).

La obra así concebida ejerce sobre el observador un efecto que M. Heidegger designa con el término *stoss o choque*. Con W. Benjamin hay una teoría que atribuye al arte más característico de la época de la reproductibilidad técnica, el cine, un efecto de *shock*. La tesis que propone Vattimo es que desarrollando la analogía entre el *stoss* de M. Heidegger y el *shock* de W. Benjamin permite captar los rasgos de la nueva esencia del arte, donde la reflexión estética contemporánea no ha reparado. La reproductibilidad técnica parece operar en un sentido opuesto al *shock*. En esa época, la obra de arte del pasado y los nuevos productos que salen de medios reproductibles, tienden a convertirse en objetos de consumo corriente, destacándose cada vez con menos nitidez sobre el fondo de la comunicación intensificada. Generan un efecto de embotamiento psicológico que se asimila al deterioro de símbolos demasiado transmitidos y multiplicados. Los medios técnicos de reproducción tienden a nivelar las obras porque acentúan, aíslan el conjunto de caracteres que resulta más perceptible para el propio medio y los someten a sus límites. Este conflicto entre un ser en sí de la obra y su adaptarse a las exigencias del medio de reproducción se experimenta distinguiendo entre un ideal valor de uso de la obra y su empobrecido valor de cambio dependiente de las condiciones de mercado y de la moda. W. Benjamin, por el contrario, toma como novedad decisiva y positiva el hecho de que la reproductibilidad técnica hiciera desaparecer el valor cultural de la obra en favor de su valor expositivo. Afirma que no tiene un valor de uso diferente de su valor de cambio o que todo su significado estético se identifica con la historia de su recepción e interpretación en la cultura y en la sociedad. El problema de la relación entre el valor cultural en el sentido de W. Benjamin y el valor expositivo de la obra de arte, solo se resuelve llevando hasta el final las implicaciones de la teoría del *shock*. Mientras se siga pensando que el goce de la obra de arte se caracteriza por captar la perfección de la forma y por la satisfacción que esa perfección provee, resultará improbable aceptar que el valor de uso se disuelva en el valor de cambio o que el valor cultural desaparezca en favor de su valor expositivo. Para W. Benjamín

el efecto de *shock* es característico del cine dado que fue seguidor de las poéticas dadaístas y escribió:

Al hacer de la obra de arte un centro de escándalo, las manifestaciones dadaístas garantizaban en realidad una distracción muy vehemente. Había sobre todo que dar satisfacción a una exigencia, provocar escándalo público.

De ser una apariencia atractiva o una hechura sonora convincente, la obra de arte pasó a ser un proyectil. Chocaba con todo destinatario. Había adquirido una calidad táctil. Con lo cual favoreció la demanda del cine, cuyo elemento de distracción es táctil en primera línea, es decir que consiste en un cambio de escenarios y de enfoques que se adentran en el espectador como un choque. (W. Benjamin, 1989:51).

Concibe a la obra de arte dadaísta como un proyectil lanzado hacia el espectador, contra cada una de sus certidumbres, expectativas de sentido, hábitos perceptivos. El cine está hecho de proyecciones y apenas se ha formado una imagen ya ha sido sustituida por otra, a la cual el ojo y la mente del espectador deben readaptarse. (Vattimo, 1990:133-139). La representación cinematográfica en su proyección crea la ilusión de movimiento proporcionada por la velocidad en que se registran periódicamente una serie de instantes a través de fotografías alineadas sucesivamente en una película, llamados *fotogramas*, a razón de veinticuatro cuadros por segundo. Ese movimiento existe solamente en la percepción del espectador, es una selección de partes de un total de carácter temporal.¹⁸Para W. Benjamín el cine es la forma de arte que corresponde al peligro cada vez mayor de perder la vida y que los contemporáneos están obligados a tener en cuenta. Se refiere a la noción de *shock* como algo simple y familiar, como el rápido sucederse de las imágenes en la proyección cinematográfica y compara la disposición perceptiva que se exige al espectador de películas con la que necesita un peatón o automovilista que se mueve en medio del tráfico de la ciudad moderna. La experiencia del *shock* en el arte es semejante al riesgo de ser atropellado por un autobús en plena calle y con la muerte como posibilidad constitutiva de la existencia.

¹⁸En el cine mudo, hasta fines de 1920, eran dieciséis o dieciocho cuadros por segundo, lo que producía un movimiento entrecortado. La técnica de la imagen cinematográfica es la restitución por una proyección luminosa de movimientos registrados fotográficamente. El cine surgió como convergencia de la fisiología, la física y la técnica fotográfica. De la fisiología se tomaron estudios de persistencia retiniana, iniciados por Newton en el siglo XVII. El ojo conserva la impresión de una imagen luminosa en la retina hasta una décima de segundo después de que ha desaparecido, anomalía explotada en los *juguetses ópticos* desarrollados en el siglo XIX, el zoótropo, el taumatropo y el fenakistiscopio, dispositivos giratorios que producían ilusiones ópticas. De la física, los análisis del movimiento real. La reducción del tiempo de exposición solicitado para la toma fotográfica llevó al desarrollo de aparatos fotográficos, que a fines del siglo XIX descompusieron un movimiento en distintas fases a través de sucesivos disparos del gatillo. Para que surgiera el cine faltaba lograr recomponer el movimiento descompuesto en cuadros fijos volviéndolos móviles. El estadounidense T. A. Edison (1847-1931), los franceses Louis (1864-1948) y August Lumière (1862-1954) idearon una forma de arrastrar la película fotográfica entre una fuente de luz y una lente de aumento. Denominaron a sus dispositivos con términos derivados de la misma raíz griega, *kinesis*: movimiento. (Bettendoff, Prestigiácomo, 2002:29-31).

M. Heidegger teoriza en su ensayo sobre la noción de *stoss*, distinto y cercano a W. Benjamín con su noción de *shock*. Para M. Heidegger en la experiencia artística el *stoss* es el hecho mismo de que la obra sea, en vez de no ser. El hecho de ser es la base de la experiencia existencial de la angustia, el estado emocional que vive el ser-ahí, el hombre, cuando se enfrenta con el hecho desnudo de estar arrojado en el mundo. Mientras que todas las cosas singulares pertenecen al mundo por estar insertas en una red de reenvíos o de significatividad, cada cosa se refiere a otra como efecto, causa, instrumento o signo. El mundo como tal, en su conjunto, no remite a nada. La experiencia de la angustia registra esa insignificancia, la gratuidad total que hay en el hecho de que el mundo sea y es experiencia de desarraigo. La analogía entre el *stoss* del arte y la experiencia de la angustia se la piensa como que la obra de arte no se deja trasladar a un orden de significados preestablecidos, no es deducible de ellos como consecuencia lógica, no viene a colocarse en el interior del mundo tal como es, sino buscando arrojar sobre él una luz nueva. El encuentro con la obra de arte como M. Heidegger lo describe, es como encontrarse con una persona que tiene una visión propia del mundo con la cual el hombre ha de confrontarse interpretativamente. La obra de arte funda un mundo al presentarse como una nueva apertura histórico-eventual del ser. El *stoss* parece estar descrito más positivamente que la angustia que tiene que ver con el miedo, el ansia. Su significado es el mismo: el de poner en suspenso la obviedad del mundo, el de ocasionar un maravillarse por el hecho insignificante que no remite a nada, o remite a la nada de que hay un mundo. Vincula el *stoss* de la obra de arte con que sea una puesta en obra de la verdad y dice que se debería hablar de *stoss* solo en relación a las obras decisivas para la historia de una cultura o para la experiencia particular vivida por los individuos, como la Biblia, los trágicos griegos, Dante, Shakespeare.

Los dos conceptos, el de M. Heidegger y el de W. Benjamin, comparten el mismo rasgo de *desarraigo* de la experiencia estética, de *extrañamiento* que exige recomposición y que no se propone alcanzar un estadio final de perfecto acabado. Dice W. Benjamin, siguiendo con el cine, lo absurdo que sería pensar que la experiencia de la película se cumple en su reducción a una escena fija. Para M. Heidegger la experiencia del desarraigo del arte se contrapone a la de la familiaridad del objeto de uso, donde la enigmaticidad se diluye en la disponibilidad. Para él, no tendría sentido suponer que la experiencia del *desarraigo estético* hubiera de concluir en una recuperación de la familiaridad y la obviedad como si el fin de la obra de arte fuese transformarse en un simple objeto de uso. La situación de *desarraigo* ya sea para M. Heidegger o para W. Benjamin es constitutiva, no transitoria, es el elemento nuevo en ambas posiciones estéticas respecto de la reflexión tradicional sobre lo bello y la pervivencia de la tradición en

las teorías estéticas de este siglo y se muestra con la noción de *oscilación*. Desde la antigüedad la experiencia estética parece haber sido siempre descrita en términos de seguridad, de integración o reintegración. Se requiere un cambio en la interpretación usual del sentido de la estética de M. Heidegger, ésta resulta una doctrina con intención romántica si se destaca en exceso la función de fundación que la obra de arte ejerce respecto al mundo. Vattimo dice que en M. Heidegger está la insistencia de que lo que dura lo fundan los poetas, porque recoge lo dicho por Hölderlin¹⁹, en la poesía acontecen los recodos decisivos del lenguaje como casa del ser, donde se delinearán las coordenadas fundamentales de toda posible experiencia del mundo. Lo que más importa a M. Heidegger no es la definición positiva del mundo que la poesía abre y funda, sino caracterizar el alcance de desfondamiento que ésta tiene siempre inseparablemente.

Por lo que se refiere a la experiencia estética, me parece que la primera consecuencia de tal pluralidad reside en que la misma apreciación de lo bello –del valor estético positivo, conseguido, etc.–no puede darse sino como experiencia de la multiplicidad, de un «desfondamiento» que hace prevalecer el aspecto de extrañamiento desorientado sobre el «orientado» -o, para decirlo en términos heideggerianos, de la «tierra» sobre el «mundo» -en el encuentro con la obra de arte.(Vattimo,2020:192-193).

Fundación y desfondamiento son los dos aspectos constitutivos del sentido de la obra de arte que M. Heidegger señala, la exposición del mundo y la producción de la tierra. El mundo expuesto por la obra es el sistema de significados que ésta inaugura, la tierra es producida por la obra en cuanto emerge y se muestra como el fondo oscuro, jamás totalmente agotable en enunciados explícitos, en el que arraiga el mundo de la obra. El *desarraigo* es el elemento esencial, no temporal de la experiencia estética y de él es responsable mucho más la tierra que el mundo, porque el mundo de significados desplegados por la obra aparece oscuramente enraizado y no lógicamente fundado en la tierra. La obra produce un efecto de *desarraigo*: la tierra no es el mundo, no es un sistema de conexiones significativas, sino lo otro, la nada, la universal gratuidad e insignificancia. La obra de arte es fundación solo en cuanto produce un continuo efecto de *extrañamiento* jamás recomponible, no es nunca tranquilizante, bella en el sentido de la perfecta conciliación de interior y exterior, esencia y existencia. Puede tener algo de catarsis aristotélica, pero solo si es entendida como ejercicio de finitud, como reconocimiento de los límites terrestres no sobrepasables de la existencia humana y no como purificación perfecta. Es en este sentido más desfondante que fundante en el que el *stoss* de M. Heidegger puede ser interpretado como análogo al *shock* de W. Benjamin. La analogía se vuelve

¹⁹Hölderlin, Johann Christian Friedrich. Poeta lírico. (Alemania, 20/3/1770-7/6/1843).

absurda si a la aparente insignificancia del *shock* de W. Benjamin se contraponen una visión enfática de la obra de arte como inauguración y fundación de mundos histórico-culturales. Así, la teoría de M. Heidegger significa interpretarla aún de forma metafísica o en términos de ontología: el *stoss* dependería de la grandiosidad positiva de las proporciones determinantes del nuevo mundo que la obra inaugura y funda. Interpretar, gozar la obra significaría instalarse en ese mundo y en su nueva significatividad. A M. Heidegger lo que le interesa en el *stoss* y en la angustia es el desarraigo en relación a cualquier mundo, el que está dado o el que proyecta la obra en términos positivos.

El cine para W. Benjamín es la forma de arte que realiza la esencia de todo arte, la única que hace posible cualquier experiencia estética, incluida la de las obras de arte del pasado. Tal experiencia no puede ser caracterizada por ninguna seguridad y conciliación; al contrario, es efímera, ligada a los peligros accidentales a que se ve sometida la vida del peatón urbano y a la estructura precaria de la existencia en general. El *shock*, característico de las nuevas formas de arte de la reproductibilidad, es el modo en que se realiza en el mundo el *stoss* de M. Heidegger, la esencial oscilación y desarraigo que constituyen la experiencia artística. Mientras en el ensayo de W. Benjamín se percibe una valoración positiva de la existencia tecnológica, dado que el cese del valor aurático de la obra es entendido como una oportunidad positiva de liberación para el arte de la superstición, de la alienación, de las cadenas metafísicas, para M. Heidegger, debido a la banalización del lenguaje que se da en la sociedad de la comunicación generalizada, vendría a destruir la propia posibilidad de existencia de la obra en cuanto obra, derrumbándola en la insignificancia. Es difícil demostrar que M. Heidegger sea un teórico de la obra de arte, en el sentido cultural de la palabra, que vea el valor de la obra ligado a su presencia como forma acabada y perfecta, producto del artista como genio creador. Son todas estas categorías, esenciales en la concepción cultural de la obra de arte que resultan ajenas a M. Heidegger, para quien la obra es puesta en obra de la verdad por ser siempre algo más que arte, más que forma acabada y perfecta, resultado de un acto creativo o de maestría. La obra funciona como apertura de la verdad, es un acontecer, *ereignis* del ser, cuya esencia de evento reside en ser atropellado y expropiado en el juego de espejos del mundo. Es importante profundizar en la actitud de M. Heidegger con respecto a los caracteres de la existencia humana en el mundo de la técnica. Se pueden encontrar indicaciones sobre el significado desarraigante y oscilador de la experiencia estética en la modernidad tardía que sirven para desarrollar los elementos implícitos en las propuestas de W. Benjamín.

La noción de *ge-stell* se puede traducir por imposición. M. Heidegger caracteriza todo el conjunto de la técnica moderna, pensable como un *stellen*, un poner: el hombre pone las cosas como objetos de su manipulación, pero es a su vez constantemente requerido para nuevas prestaciones, *ge-stell* es una especie de continua y desenfrenada provocación mutua entre hombre y ser. La esencia de la técnica moderna, no consiste solo en alcanzar el máximo punto de olvido metafísico del ser. Para M. Heidegger el *ge-stell* es un primer acuciante relampaguear del *ereignis*, del acontecer del ser, más allá de su olvido metafísico. En el *ge-stell*, en la sociedad de la técnica y de la manipulación total, él ve también una ocasión de sobrepasar el olvido y la alienación metafísica en que hasta hoy ha vivido el hombre occidental. El *ge-stell* puede ofrecer esa oportunidad por definirse en términos parecidos a los usados por W. Benjamín para hablar del *shock*. La provocación bajo la que se encuentra la existencia del hombre moderno es análoga a la condición del peatón metropolitano de W. Benjamín, para quien el arte no puede ser sino *shock*, desarraigo continuo y ejercicio de mortalidad. La oportunidad de sobrepasar la metafísica que ofrece el *ge-stell* está en conexión con el hecho de que, en éste, hombre y ser, pierden las determinaciones que la metafísica les ha atribuido. La naturaleza deja de ser el ámbito de las leyes necesarias y las ciencias positivas mientras que el mundo humano sometido a las técnicas de manipulación, deja de constituir el reino, complementaria y simétricamente opuesto de la libertad, el campo de las ciencias del espíritu. La metafísica, con sus papeles definitivos, se desvanece y puede darse la oportunidad de una nueva venida del ser. La terminología estética, los conceptos de los que se dispone para hablar de arte en cuanto a la producción y al goce se reproponen bajo formas distintas, constantes y no adecuados para pensar la experiencia estética como *desarraigo*, *oscilación*, *desfondamiento* o *shock*. Un signo de que no lo son se ve en que la teoría estética no hizo aún justicia a los medios masivos de comunicación y las posibilidades que ofrecen. Parece que se tratara siempre de salvar una esencia del arte como la creatividad, originalidad, deleite de la forma, conciliación de la amenaza que las nuevas condiciones de la existencia en la civilización de masas suponen para el arte y para la esencia misma del hombre. Las condiciones de la reproductibilidad se conciben como incompatibles con las exigencias de creatividad necesarias para el arte porque la rápida difusión de las comunicaciones tiende a banalizar todo mensaje, que para satisfacer las exigencias de los medios nace ya banalizado. Se reacciona a este consumo de símbolos por medio de novedades, que como las de la moda, no poseen la radicalidad necesaria para la obra de arte, presentándose como juegos superficiales. Los medios de comunicación masivos confieren a todos los contenidos que difunden un carácter de precariedad, superficialidad que choca violentamente contra los prejuicios de una estética siempre inspirada en el ideal de la

obra de arte como monumento perenne y de la experiencia estética como experiencia que implica al sujeto, creador o espectador. Estabilidad y perennidad de la obra, profundidad y autenticidad de la experiencia productiva y receptiva, no se pueden esperar de la experiencia estética tardomoderna dominada por la potencia e impotencia de los medios de comunicación masivos. Contra la nostalgia de la eternidad de la obra y la autenticidad de la experiencia se reconoce que el *shock* es todo lo que queda de la creatividad del arte en la época de la comunicación generalizada. El *shock* se define por los dos rasgos ubicados en las indicaciones de W. Benjamín y de M. Heidegger y consiste en la movilidad, excitabilidad e hipersensibilidad de los nervios y de la inteligencia del hombre urbano. A esta hipersensibilidad corresponde un arte no centrado en la obra sino en la experiencia pensada en términos de variaciones mínimas y continuas como se da en la percepción cinematográfica. El segundo rasgo característico del *shock* que queda como único residuo de la creatividad en el arte de la modernidad tardía es lo que M. Heidegger piensa bajo la noción de *stoss*, *el desarraigo*, *la oscilación* que tienen que ver con la angustia y la experiencia de la mortalidad. El fenómeno descrito por W. Benjamín como *shock* no se refiere solo a las condiciones de percepción y no es solo un hecho que se hubiera de confiar a la sociología del arte, es el modo de realizarse la obra de arte como conflicto entre mundo y tierra. El *shock-stoss*, la esencia del arte en los dos sentidos de esta expresión sería el modo de darse como esencial, su acontecer como nexo de *fundación* y *desfondamiento*, en forma de *oscilación*, *desarraigo* y ejercicio de mortalidad.

Hoy se puede reconocer que los elementos de superficialidad y precariedad de la experiencia estética que se dan en la sociedad de la tardomodernidad no son exactamente signos o manifestaciones de alienación ligados a los aspectos deshumanizadores de la masificación. La masificación niveladora, la manipulación, errores del totalitarismo, no son el único resultado posible de la comunicación generalizada. Junto a la posibilidad de estos resultados, de la alternativa que el advenimiento de los medios permite, que es una movilidad y superficialidad de la experiencia que contrasta con las tendencias orientadas a la generalización del dominio, dando lugar a un debilitamiento en la noción de realidad y de toda su pregnancia. La sociedad del espectáculo es la sociedad de las apariencias manipuladas por el poder, donde la realidad se da con caracteres más débiles, fluidos, donde la experiencia puede adquirir los rasgos de la *oscilación*, *de desarraigo*, juego. La ambigüedad que las teorías contemporáneas consideran característica de la experiencia estética, no es momentánea, no se trata de que a través del uso más libre y menos automatizado del lenguaje que se da en la poesía, se llegue a ser como sujetos más dueños del lenguaje. La ambigüedad poética sería solo un medio para producir una más

plena apropiación del lenguaje por parte del sujeto, hay una expropiación instrumental que, tendiendo a la reapropiación conclusiva, queda prisionera, si no de la categoría de la obra, sí de la del sujeto que le es correlativa. La experiencia de la ambigüedad como *oscilación* y *desarraigo*, constitutiva para el arte son las únicas vías a través de las cuales, en el mundo de la comunicación generalizada, puede configurarse como creatividad y libertad. (Vattimo, 1990:140-154).

4.2 Ocaso del arte

Vattimo destaca recursos como la ironización, parodia, autorreferencia, que los artistas utilizan bajo esa expresión para dudar de su propia condición y problematizar el estatuto de lo definido como *arte*. Las obras se cuestionan a sí mismas, su lugar de origen y su adscripción a temas sancionados por la tradición, eliminan sus referentes objetivos y alteran los criterios de lo considerado bello. Habría coincidencias entre el programa de la vanguardia y el de la propia ontología débil: resignación de la omnipotencia del sujeto a favor de los automatismos subconscientes, redefinición del arte como constitución creativa de la realidad, explosión fuera de los límites institucionales, destrucción de la categoría obra de arte a favor de una dilatación en la vida práctica diaria.

Al exacerbar el elemento negativo, el arte moderno y la vanguardia terminan destruyéndose, afirmando una tendencia antiteleológica que pronuncia las características del arte posmoderno, el cual no conduce a ningún punto culminante, no establece metas, es indireccional. En un período de nihilismo consumado que acompaña la deserción propia de la fase final de la vanguardia, Vattimo considera que es la única oportunidad que tiene el hombre. El silencio puede comprenderse como aspecto del nihilismo, característico del debilitamiento del ser en su fase actual. La situación donde el hombre abandona el centro para dirigirse hacia la X y el proceso en el cual al final del ser, como tal, ya no queda más nada, implican, para el arte, que el lenguaje abandone lo real como lugar del referente. Aquí está la influencia de M. Heidegger en el pensamiento de Vattimo. El derrumbe de la vieja ontología se da cuando el arte comienza a volverse autorreflexivo abandonando la realidad exterior para concentrarse en la interior y cuestionarse los límites del propio lenguaje. No hay posibilidad de distinguir entre las cosas y el lenguaje que se abre al mundo de ellas. El ser es el darse del lenguaje suscribiendo una situación donde el arte se interroga sobre la condición de referencialidad de la palabra. El arte autorreferencial consiste en la exploración de este proceso, refiere los obstáculos del lenguaje y sus posibilidades en relación con lo real. Es por eso que las poéticas del siglo XX y las vanguardias artísticas parecen acompañar la liberación de la metafísica llevada a cabo por

la filosofía a partir de F. Nietzsche y M. Heidegger. Ambas se caracterizan por el dejar de lado el dominio de la representación; de la noción de referente y del sujeto fuerte que garantiza la tensión entre lo representado y lo representable. El apartar el lenguaje figurativo en las artes significa el abandono de la cosa como principio de realidad y el de un referente externo que fundamente y legitime la apariencia. Con la caída de la noción de representación quedan en duda los criterios, hasta ahora vigentes en el arte, como auténtico-inauténtico u original-copia. La autenticidad y la originalidad involucran la presencia de un mundo objetivo como referente de la obra. Para Vattimo si el mundo está antes que las cosas individuales, lo está como horizontes de retornos, como un sistema de significados, no como una estructura de nexos entre cosas. En la trama de significados si hubiese que referir alguna autenticidad, ella residiría en lo otro del lenguaje, en el silencio. (Rossi, 2007:7).

La universalización del dominio de la información se interpreta como la coincidencia entre ser y autoconciencia completamente desplegada. Se realiza en la vida cotidiana como generalización de la esfera de los medios de comunicación, del universo de representaciones difundidas por ellos que no se distingue más de la realidad. La muerte del arte se refiere a una expresión dada en el marco de la época de la metafísica realizada. No es solo su superación, se la piensa como remitirse a una enfermedad como convalecencia, a un mensaje, a alguien en el sentido de confiar en él. En esa época, el pensamiento está respecto de la metafísica, no se la abandona, porque es constitutiva como destino, se remite a ella como a algo que ha sido asignado. La muerte del arte se entiende como una noción que corresponde o no a un determinado estado de cosas o que es algo contradictoria o que pueda sustituirse por otras nociones que expliquen el origen y la significación ideológica. Es un acontecimiento que constituye el conjunto histórico-ontológico de hoy dado como una trama de sucesos histórico-culturales y de palabras que pertenecen al hombre, que lo deciden, lo codeterminan. La muerte del arte sería una utopía de una sociedad en la que éste ya no existe como fenómeno específico, está superado en una estetización general de la existencia y se manifiesta como una posibilidad que se ofrece a la sociedad técnicamente avanzada. La práctica de las artes desde las vanguardias históricas de principios del siglo XX, muestra un fenómeno general de explosión de la estética fuera de los límites institucionales fijados por la tradición. Las poéticas de vanguardia rechazan la delimitación que la filosofía impuso y se proponen como modelos de conocimiento privilegiado de lo real, como momentos de destrucción de la estructura jerarquizada de las sociedades y del individuo, como instrumentos de agitación social y política. La herencia se mantiene en las neovanguardias, pero menos totalizante y metafísica. Esa explosión de la estética se convierte en negación de los lugares tradicionalmente asignados a la

experiencia como la sala de conciertos, el teatro, las galerías, el museo, el libro. Así se realizan operaciones que exploran las lógicas de lo geológico. Es el arte realizado para parques y jardines públicos que habitan el orden de la tierra como desarrollos de land art y earthworks.²⁰ Un ejemplo es la obra del artista inglés, Richard Long²¹, un círculo de paja de arroz en el campo Warli Tribu Tierra Maharashtra, India, en 2003.



Figura N°3: Richard Long .Land art “Círculo de paja de arroz en el campo Warli Tribu Tierra Maharashtra”, India, 2003.²²

Estas manifestaciones con respecto a las ambiciones metafísicas revolucionarias de las vanguardias históricas, se revelan más limitadas y más cerca de la experiencia concreta actual. No se tiende a que el arte quede suprimido en una futura sociedad revolucionaria; se intenta la experiencia inmediata de un arte como hecho estético integral. Otro ejemplo que evidencia un quiebre transgresor de los límites que separan el adentro y el afuera es esta obra que sale a la calle e invade el espacio profano, el land art de Joseph Beuys (1921-1986), artista alemán que colocó siete mil bloques de roca de basalto frente a la entrada del Museo Fridericianum en Kassel, Alemania, mientras se realizaba la Bienal de Arte en 1982.



Figura N°4: Joseph Beuys, colocó siete mil bloques de roca de basalto frente a la entrada del Museo Fridericianum en Kassel, Alemania, mientras se realizaba la Bienal de Arte en 1982. ²³

Lo opuesto es el objeto profano que desautoriza las prohibiciones que le cierran el paso y se introduce en galerías y museos como anteriormente lo hizo el artista Marcel Duchamp

²⁰Descripción tomada del escrito de José Luis Brea, “Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90”. Revista: Arte, Proyectos e Ideas, N° 4, Tomo I. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1996.

²¹Richard Long. (1945), escultor, fotógrafo y pintor inglés.

²²<http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculpupgrades/makpaddy.html>

²³<https://www.tate.org.uk/art/artists/joseph-beuys-747>

(Francia 1887-1968) con su obra *La Fuente* (1917). Ese objeto extranjero se rectifica a sí mismo y avanza sobre el espacio verdadero convirtiéndose en obra de arte. (Rossi,2007:4). Estas prácticas artísticas toman por objeto el entramado propio de la ciudad, desde las que se definen en un orden de quebrantamiento programático de la institución museística como espacio escindido de la vida cotidiana, hasta las que participan de la organización urbanística, las que orientan su potencia al desenmascaramiento de la realidad de las relaciones sociales y a veces las transforman. Un ejemplo de obra sería la de Jeff Koons (1955), artista estadounidense que realizó una instalación en 1980, *The New* en el Nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York con una muestra de sus conocidas aspiradoras, junto a otros utensilios domésticos. Usando objetos cotidianos de poco valor, colocándolos en galerías iluminadas y carentes de su antigua función, provocan una burla dirigida hacia la influencia en la población por los medios de comunicación masiva y la publicidad.



Figura N°5: Jeff Koons (1955) artista estadounidense, instalación con una muestra de sus aspiradoras en el Nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York .1980.²⁴

En este conjunto de electrodomésticos encerrados en cajas de plexiglás prefabricado, el artista eligió el aspirador como elemento principal, afirmando que sirve para recoger los desperdicios, aspecto que está en contradicción con la pureza total en donde se lo emplazó. (Cirlot, 1994:299-300).



Figura N°6: Jeff Koons (1955) artista estadounidense, en 1981 colocó nuevas aspiradoras en tres niveles, acrílico, luces fluorescentes, 316,2 x 71,1 x 71,1 cm. Nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York.²⁵

²⁴<http://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/32-artistas/385-jeff-koons-biografia-obras-y-exposiciones.2019>.

²⁵jeffkoons.guggenheim-bilbao.eus/lo-nuevo/#lo-nuevo

4.3 Otros ejemplos



Figura N°7: Walter de María (1935-2013), artista estadounidense con su land art “*Campo de Relámpagos*”, de una hectárea de Nuevo México compuesta por 400 postes de acero inoxidable, de seis metros de altura, clavados en el suelo, con una distancia constante y rítmica formando un todo armónico. 1977²⁶



Figura N°8: Francis Alÿs (Bélgica, 1959), “*Cuando la fe mueve montañas*” land art sociológico, el artista en colaboración con Cuauhtémoc Medina y Rafael Ortega convocó a 500 voluntarios para formar una hilera que desplazará, con la ayuda de palas, una duna de 500 m de diámetro situada en la periferia de Lima. En la III Bienal de Lima (Perú). 2002.²⁷

La condición de la obra se hace ambigua, no se dirige a alcanzar un éxito que le dé derecho a colocarse dentro de un determinado ámbito de valores como el museo imaginario de los objetos estéticos. El éxito de la obra consiste en hacer problemático dicho ámbito y superar sus límites. Uno de los criterios de valoración de la obra de arte es la capacidad que tiene de poner en discusión su propia condición, en forma directa o indirecta como ironización de los géneros literarios, poética de la cita, uso de la fotografía en su pura y simple operación de duplicación. En todos estos fenómenos presentes en la experiencia artística contemporánea, no se trata solo de la autorreferencia como constitutiva del arte, sino de hechos vinculados con la muerte del arte como una explosión de lo estético que se realiza también en esas formas de autoironización de la propia operación artística.

Algo decisivo en el paso de la explosión de lo estético es el impacto de la técnica como fue indicado por W. Benjamín en su ensayo de 1936 sobre *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*. El hecho que el arte salga de sus confines institucionales no se manifiesta solo vinculado con la utopía de la reintegración metafísica o revolucionaria de la

²⁶<https://galiciangarden.com/the-lightning-field-de-walter-de-maria/>

²⁷<https://culturacolectiva.com/arte/francis-aly-intervenciones-alegoricas>

existencia, sino vinculado con el advenimiento de nuevas técnicas que permiten y determinan una forma de generalización de lo estético. Con la llegada de la posibilidad de reproducción no solo las obras de arte del pasado pierden su aureola, el halo que las circunda y aísla, aislando también la esfera estética de la experiencia del resto de la existencia, sino que además nacen formas de arte en las que la reproductividad es constitutiva, como la fotografía y el cine. Las obras no tienen un original y tienden a borrarse las diferencias entre los productores y los que disfrutan la obra. Se resuelven en el uso técnico de máquinas y eliminan todo discurso sobre el genio. Las modificaciones que sufre la experiencia estética en la época de la reproductividad indica el paso de la significación utópica revolucionaria de la muerte del arte a su significación tecnológica que se resuelve en una teoría de la cultura de masas, por más que ésta no era la intención teórica de W. Benjamín, quien distinguía una estetización buena y una mala de la experiencia mediante el uso de técnicas de reproducción mecánica del arte. Sería la dimensión comunicativa del arte y allí se pueden ubicar las prácticas puramente lingüísticas y las que se ajustan a los dispositivos de comunicación pública y distribución social del conocimiento, los medios masivos de comunicación. El mail art, el radio arte, el arte que ocupa espacios publicitarios y de comunicación audiovisual o el mismo fax art como un arte televisivo o arte-internet.²⁸Un ejemplo es la cita y la parodia hecha en un capítulo de la serie animada estadounidense de *Los Simpson*, de difusión masiva y para un amplio sector social, de un cuadro hecho en óleo "*Nighthawks*" (*Noctámbulos*), de 1942, del artista inglés Edward Hopper, (N. York, 1882-1967). En este caso es el episodio número dieciocho, perteneciente a la octava temporada de la serie animada: Homero vs. La enmienda XVIII, Homero contra la prohibición, *Los Simpson*, 1997.



Figura N° 9: Edward Hopper (N. York, 1882-1967) "*Nighthawks*" (*Noctámbulos*), Óleo sobre lienzo.84, 1 cm x 152,4 cm. Instituto de Arte de Chicago, Estados Unidos. 1942.

Otro ejemplo de cita similar de una obra de Norman Rockwell, artista estadounidense (1894-1978) "*Joven frente al espejo*" de 1954 en la parodia de la misma serie, en el episodio número veinticinco de la segunda temporada de *Los Simpson*.1991.

²⁸Concepción tomada del escrito de Jose Luis Brea, "Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90". Revista: Arte, Proyectos e Ideas, n° 4 Tomo I. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1996.



Figura N° 10: Norman Rockwell, (Estados Unidos, 1894-1978) “*Joven frente al espejo*” .1954. “*Así como éramos*” en España y Los años que vivimos en Hispanoamérica (The Way We Was) es el episodio número veinticinco de la segunda temporada de Los Simpson.1991.²⁹

La muerte del arte se vive en la sociedad de la cultura de masas, donde se puede hablar de estetización general de la vida en la medida que los medios de difusión, que distribuyen información, cultura, entretenimiento con los criterios generales de belleza, atractivo formal de los productos, han adquirido en la vida de cada cual un peso mayor que en el pasado. Identificar el círculo de los medios de difusión con lo estético puede producir objeciones, pero no es difícil admitirlas, porque además producen consenso, instauran e intensifican un lenguaje común en lo social. No son medios para las masas ni están al servicio de las masas; son los medios de las masas en el sentido de que la constituyen como tal, como esfera pública del sentir y de gustos comunes. Esta función que se llama función de organización del consenso es exquisitamente estética. El placer estético no se define como el deleite que el sujeto experimenta por el objeto, sino como ese placer que deriva de comprobar que se pertenece a un determinado grupo que tiene en común la capacidad de apreciar lo bello. En esta perspectiva la muerte del arte significa, en un *sentido fuerte y utópico*, el fin del arte como hecho específico y separado del resto de la experiencia en una existencia rescatada, reintegrada y responde a la aspiración revolucionaria de los artistas de vanguardia de integrar sus obras en la práctica social. En un *sentido débil o real* significa la estetización como extensión del dominio de los medios de comunicación de masas. A la muerte del arte, los artistas respondieron con un comportamiento que se sitúa en esa categoría porque se manifiesta como un suicidio de protesta contra el kitsch y la cultura de masas manipulada, contra la estetización en un bajo nivel de la existencia. (Vattimo, 1985:49-53).

En la reproducción mejor realizada falta algo del aquí y ahora, del original de la obra de arte, falta su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentre y eso constituye el concepto de su autenticidad. Lo auténtico conserva su autoridad plena y no su reproducción técnica. La autenticidad es el valor de todo aquello que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica. En la época de la reproducción técnica la obra

²⁹<https://diariocorreo.pe/cultura/estas-son-las-obras-de-arte-que-aparecen-los-simpson-han-parodiado-710639/>

pierde su aura, se desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible y confiere actualidad a lo reproducido al dejarle salir desde su situación respectiva al encuentro de cada destinatario, relacionado con los movimientos de masas. Hay una dilución del valor de la tradición en la herencia cultural y se modifica el modo de su percepción sensorial. Según W. Benjamin el aura es la manifestación irrepetible de una lejanía por más cercano que el objeto pueda estar. Acercar espacial y humanamente el arte es una aspiración de las masas actuales y su tendencia a superar la singularidad de cada dato defendiendo su reproducción. El valor único de la auténtica obra de arte se basa en su función ritual y su unicidad que tuvo su primer y original valor útil. La reproducción técnica libera a la obra de arte de ese ritual y se convierte en reproducción de una obra de arte dispuesta para ser reproducida. La recepción sucede por su paso del valor cultural que se desplaza a su valor expositivo y la dilución del halo de autonomía que se extingue por siempre. Con los distintos métodos de reproducción técnica han crecido las posibilidades de exhibición de la obra de arte y modifica la relación de las masas para con el arte, la recepción se hace colectiva y simultánea. (W. Benjamin, 1989:16-57).



Figura N° 11: Leonardo de Vinci (Italia,1452-Francia,1519) “*La Gioconda*”, Óleo sobre tabla de álamo. Renacimiento. 77 cm x 53cm.Desde 1797 en Museo del Louvre, París, Francia.(1503-1519).³⁰



Figura N° 12: Lámina de reproducción que según la medida tienen valor de venta diferente. Tamaños y Precios: 70 x 50 cm 35,00 EUR, 80 x 60 cm 50,00 EUR, 100 x 70 cm 70,00 EUR. ³¹

En el ejemplo anterior se puede apreciar la realización de distintos objetos estéticos donde partiendo de una obra de arte de la modernidad, según las distintas técnicas de reproducción

³⁰<https://medium.com/@morisscamacho/misterio-det%C3%A1s-de-la-mona-lisa-c18e067f4bd7>

³¹<https://www.cuadrosguapos.com/Venta-de-laminas-y-poster/Lamina-Leonardo-Da-Vinci-Monalisa-Gioconda:1892.html>

van perdiendo su aura y se puede estimar lo dicho por Vattimo donde la obra se deprecia, se vulgariza, el ser se diluye y prolifera en objetos de función estética, simbólica y útil.



Figura N° 13: Latas de dulce ³²



Figura N° 14: Pablo Picasso (España 1881-1973). "Las Señoritas de Avignon", óleo sobre lienzo, 243,9cmx 233,7 cm. Cubismo. Museo de Arte Moderno de Nueva York. 1907.³³



Figura N° 15: Calzado y juego de sal y pimienta, en loza³⁴



Figura N° 16: Gustav Klimt (Austria, 1862-1918). "El beso", óleo sobre tela 180 cm x 180 cm. Galería Belvedere de Austria. (1907-1908)³⁵



Figura N° 17: Tetera y taza ³⁶ y plato cuadrado³⁷

³²<https://nesmendoza.wordpress.com/2015/06/13/lata/>

³³[https://www.ecured.cu/Las_se%C3%B1oritas_de_la_calle_Avi%C3%B1a_\(cuadro_de_Picasso\)](https://www.ecured.cu/Las_se%C3%B1oritas_de_la_calle_Avi%C3%B1a_(cuadro_de_Picasso))

³⁴<https://www.arteespana.com/objetosarte.htm>

³⁵<https://historia-arte.com/obras/el-beso-de-klimt>

³⁶<https://www.passion-estampes.com/goebel/duo-theiere-tasse-klimt-baiser-es.html>

³⁷<https://www.arteespana.com/objetosarte.htm>



Figura N° 18: Abanico³⁸ y bolso.³⁹



Figura N° 19: Sillón.⁴⁰



Figura N° 20: Edgar Degas. (París, 1834-1917). “El ballet de la Opera Hall, calle Le Peletier.” Óleo sobre lienzo. Impresionismo. 32 cm × 46 cm. Museo de Orsay, París, Francia. 1872.⁴¹



Figura N° 21: Paraguas⁴², estuches y bolsa.⁴³



Figura N° 22: Leonardo de Vinci, (Italia, 1452-Francia, 1519). “La última cena”. Temple y óleo sobre yeso. Renacimiento. 880 cm × 460 cm. Santa María delle Grazie, Milán, Italia. 1495-1497.⁴⁴

³⁸<https://www.todocoleccion.net/antiguedades/gustav-klimt-beso-abanico-madera~x87664576>

³⁹<https://www.passion-estampes.com/sacs/sac-cuir-klimt-12-es.html>

⁴⁰<https://culturainquieta.com/es/arte/diseño/item/11044-sillon-el-beso-de-klimt.html>

⁴¹[https://museoteca.com/r/es/work/905/degas_edgar/la_sala_de_danza_en_la_opera_de_la_calle_le_peletier/!](https://museoteca.com/r/es/work/905/degas_edgar/la_sala_de_danza_en_la_opera_de_la_calle_le_peletier/)

⁴²<https://www.umbrellaworld.co.uk/ballerina-degas-auto-folding-umbrella.html>

⁴³<https://www.zazzle.com.br/edgar+degas+bolsas>

⁴⁴<https://www.artehistoria.com/es/obra/ultima-cena-3>



Figura N°23:Estuche de anteojos, pañuelo y reloj de bolsillo.⁴⁵

Se vio que con W. Benjamin la obra es connotada por los factores determinativos de su valor cultural: la unicidad y lejanía. Al hacer del objeto una existencia única e irreplicable donde lo importante no es que sea visto, sino que exista, esas propiedades garantizan su autenticidad y originalidad. Al presentarse como su heredera más sublime, la obra de arte reviste en el momento de su nacimiento, las características del objeto religioso. En los objetos anteriores se aprecia cómo el valor cultural es el primero en perderse con la técnica. Al darle a la copia una validez objetiva se perturba el criterio de autenticidad y el de validez de la existencia plena. La obra ingresa así, según Vattimo, en un periodo de desacralización y debilitamiento progresivo, cuya consumación es el arte como *kitsch*. Ésto se completa cuando, además de la técnica moderna que estandariza, intervienen los medios de comunicación masivos a modo decisivo. Con la extensión del dominio de éstos, sobreviene el principio del fin del arte en la medida en que son ellos los distribuyen belleza en forma de información, cultura y entretenimiento. A través del *kitsch* se pone a disposición del gran público las grandes obras como suvenires y reproducciones baratas y con los medios de comunicación masivos, el arte se une a la vida. Pero no como la vanguardia lo postulara, en el sentido de unir arte como creación e imaginación a la praxis vital, sino como lo disponen las leyes objetivas del mundo. Así, la reciprocidad entre mundo artístico y mundo mercantil, que se verifica en las mercancías que se estetizan y en las obras de arte que asumen un precio y se mercantilizan, determina que la esfera productiva transfiera su legalidad a los productos del arte y que el capital se beneficie de los resortes estéticos que el arte provee. 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. Introducido 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 así cuando atribuye a la extensión de los medios de comunicación de masas el hecho de la estetización de la vida, pero no ubica esa expansión como parte de la extensión misma de la lógica fuerte del capital. En términos propios de la ontología débil, reconocer que el capital es el sujeto, sería incurrir en el incentivo reificante

⁴⁵<https://es.dhgate.com/product/vintage-bronze-da-vinci-works-the-last-supper/422461418.html>

de la metafísica. Esa autoimposición verifica el hecho de aludir a la forma de valor de cambio como la forma universal del darse del ser en la época del nihilismo. Para Vattimo, el nihilismo de fondo es la transformación del valor de uso en valor de cambio y que, gracias a él, la experiencia religiosa del arte, involucra respeto, devoción, recepción o contemplación religiosa, ahora se desliza hacia una experiencia: *percepción distraída*. Esa percepción se fundamenta en aquello que W. Benjamin caracteriza como *percepción homogeneizante*, 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 ahora se alegra con simples copias de aquellas realidades sagradas e inabordables. (Rossi, 2007:6). Vattimo se refiere al préstamo que la alta cultura le concede a la cultura popular, a la aparición del *kitsch*. Si los objetos que revisten esa condición pueden preciarse de rebosar vulgaridad y un ligero esplendor cargado de presuntuosa grandeza, se puede encontrar en ellos una capacidad para provocar efectos catárticos livianos, de convocar la ensoñación ligera y evasiva. Así la obra en sentido tradicional, el original, deja de ostentar los caracteres de fuerza, evidencia, permanencia, grandiosidad 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 consigue emanar desde las alturas su corromperse verificándose en la proliferación de objetos que la reproducen hasta el infinito, la evocan o la sustituyen. (Rossi, 2007:5).

Hay una facilidad comunicativa del *kitsch* que aparece en artistas como Marcelo Pombo (Buenos Aires,1959), Martín di Girolamo (Buenos Aires,1965), Karina El Azem (Buenos Aires,1970) y Andrés Compagnucci (Buenos Aires,1966), representantes de la generación argentina de los noventa. Sus obras resignifican la omnipresencia del *kitsch* en la sociedad de consumo, volviéndolo exasperante y no complaciente. Un ejemplo se encuentra en la obra de Andrés Compagnucci: *Recuerdo de Mar del Plata*, de 1996, pintura neobarroca, óleo sobre tela, 170 cm x 140 cm, de brillantes colores, que describe el exceso consumista y la atractiva artificialidad del souvenir comprado en un balneario argentino.



Figura N°24: Andrés Compagnucci. (Bs. As,1966). “*Recuerdo de Mar del Plata*”, 1996.

Por otro lado, el arte auténtico se amparó en ciertas posiciones renegando de todo elemento de deleite inmediato en la obra, al rechazar la comunicación y decidirse por el puro y simple silencio. En el mundo del consenso manipulado, el arte auténtico solo habla callando y la experiencia estética se da como negación de todos los caracteres que habían sido canonizados en la tradición, como el placer de lo bello. El criterio con el que se valora el éxito de la obra de arte es su capacidad de negarse: si el sentido del arte es el de producir una reintegración de la existencia, la obra será tanto más válida cuanto más tienda a esa reintegración y a resolverse en ella. Si el sentido de la obra es resistir a la potencia omnivorante del *kitsch*, su éxito coincidirá con la negación de sí misma. La obra de arte contemporánea manifiesta caracteres análogos a los del ser de M. Heidegger, es decir, se da solo como aquello que al mismo tiempo se sustrae. En este tipo de fenomenología filosófica del modo actual de darse el arte, no entran solo los fenómenos de ocaso del arte tales como utopía de la reintegración, estetización de la cultura de masas o suicidio y silencio del arte auténtico. Junto a estos fenómenos hay otros que representan la supervivencia del arte en su sentido tradicional, institucional. Aún existen teatros, salas de concierto, galerías de arte, artistas que producen obras, que se ubican sin conflicto dentro de estos marcos. Frente a los fenómenos de muerte del arte, se da como fenómeno alternativo la producción de obras de arte que se presentan como un conjunto de objetos diferenciados entre sí, no solo sobre la base de su capacidad de negar la condición del arte. El mundo de la producción artística efectiva no se caracteriza de modo adecuado sobre la base de este criterio; continuamente llaman la atención diferenciaciones de valor que escapan a esta clasificación simplista y que no se refieren a ella. La teoría del discurso de la muerte del arte puede representar una escapatoria sencilla, tranquilizadora en su redondez metafísica. La supervivencia de productos artísticos dotados de una articulación interna propia tiene una relación constitutiva con los fenómenos de la muerte del arte en los tres sentidos delineados. Para Vattimo es fácil mostrar que la historia de la pintura, de las artes plásticas o de la poesía de estos últimos decenios no tiene sentido si no se pone en relación con el mundo de las imágenes o del lenguaje de los medios de comunicación de masas. Se trata de relaciones que pueden entrar en la categoría irónico-cómicas, que duplican las imágenes y las palabras de la cultura masificada en el sentido de una negación de esa cultura. El hecho de que hoy se den vitales productos de arte se debe a que ellos son el lugar donde obran y se encuentran en un complejo sistema de relación los tres aspectos del ocaso del arte; como *utopía*, como *kitsch* y como *silencio*. *Utopía negativa* de la realización del sueño de integración de arte y vida, *kitsch* como estetización general de la existencia donde lo bello termina revistiendo lo banal y cotidiano, *silencio* como repudio de la comunicación exasperada. La fenomenología filosófica

de esta situación se completaría con el reconocimiento de que el elemento de la perpetua vida del arte en los productos que se diferencian aún, en el interior del marco institucional del arte, es el juego de estos distintos aspectos de su muerte. Esta situación se relaciona con la estética filosófica que por su carácter de duradera en la que se anuncia siempre la muerte del arte que siempre queda diferida, se puede designar con la expresión de *ocaso del arte*. La estética filosófica tradicional se tropieza con ellos con dificultad. A los conceptos de esta tradición le faltan referentes en la experiencia concreta. Quien se ocupa de estética y describe la experiencia del arte y de lo bello con el lenguaje conceptual heredado de la filosofía del pasado, experimenta cierta incomodidad al comparar ese carácter enfático con la experiencia del arte que él mismo hace o que ve en sus contemporáneos. Se puede salir de esa incómoda situación si se vuelca esta descripción en el plano de la utopía y de la crítica social. No hay obras de arte que puedan describirse así porque ya no es real el mundo de la experiencia humana integrada y auténtica, o, si se rechaza la terminología conceptual de la estética tradicional y se recurre a los conceptos positivos de la ciencia humana como la semiótica, la psicología, la antropología, la sociología. Estas actitudes continúan ligadas a la tradición, toleran que el mundo de los conceptos estéticos transmitidos por la tradición es el único posible para construir un discurso filosófico sobre el arte y mantienen ese mundo salvándolo de una perspectiva negativa utópica, crítica o declaran que la estética filosófica no tiene ningún sentido. En ambos casos se está frente a una muerte de la estética filosófica simétrica de la muerte del arte. La estética heredada de la tradición podría no ser ni el único sistema conceptual posible, ni un conjunto de nociones falsas por estar privadas de referente en la experiencia. Igual que la metafísica, la estética de la tradición es un destino, algo a lo que remitirse. El carácter de los conceptos de la estética madurada dentro de la tradición metafísica está ligado a la esencia de esa misma metafísica. M.Heidegger la describió como el pensamiento objetivante, como la época de la historia del ser en la que ese pensamiento se da, acontece como presencia. Con la exposición del problema ser-tiempo, el ser se da ahora como convalecencia, transmisión de mensajes, como algo que se desvanece, perece, nace y muere. El ocaso del arte se interpreta filosóficamente como aspecto de este acontecimiento más general que es el fin de la metafísica que concierne al propio ser. Se trataría de una muerte siempre diferida, que 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 en una contundente muerte. La *percepción distraída* de W. Benjamín no encuentra la obra de arte de cuyo concepto formaba parte integrante la aureola. No se da la experiencia del arte dentro del marco de una aceptación de los conceptos de la estética metafísica. Es posible que, en la experiencia del deleite distraído como la única

posibilidad de la situación, la esencia del arte interpele, obligando a dar un paso más allá de la metafísica. La experiencia del deleite distraído no encuentra obras, sino que se mueve a una luz de ocaso, de declinación y de significaciones diseminadas. Como en la experiencia estética, no encuentra grandes decisiones entre valores totales, el bien y el mal, sino que encuentra hechos micrológicos, respecto de los cuales, los conceptos de la tradición resultan enfáticos.

La estrategia del artista de hoy es trabajar los tres aspectos que hacen al ocaso del arte y que según Vattimo, entran en una relación compleja en los vitales productos del arte: *silencio*, *kitsch* y *utopía*. Una de las formas que tiene el arte para contestar el arte superficial, la belleza en forma de ocio y la percepción distraída resultante de ella, es el expediente del *silencio*. Se entiende no solo como una forma 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. El *silencio* sería como una estrategia que ayuda a la obra a ser un lugar de resistencia heroico, de elaboración de los padecimientos y de crítica implacable. Ejemplo son las obras del artista Víctor Grippo, (Buenos Aires, 1936-2002) como *La comida del artista* de 1991, una instalación compuesta de una puerta amplia entreabierta que conduce a una mesa estrecha con comida significativa por su pobreza (pan quemado) y por su abundancia (huevos dorados). Se observa todo un significado desarrollado en torno a la mesa, el umbral, las sillas, los alimentos, que aparecen negados en su función y ceden paso a los símbolos, maíz quemado, huevo de oro, berenjenas secas. Apunta a la geofagia como práctica en aquellas regiones del mundo donde la pobreza obliga a asar la tierra y a comerla. El significado sugiere una idea de muerte, de sacrificio, mesa divina y humana, el origen que V. Grippo atribuye al artista.



Figura N°25: Víctor Grippo (Bs. As,1936-2002). “*La comida del artista*”. Instalación. Colección Malba-Fundación Costantini. Buenos Aires.1991.⁴⁶

⁴⁶ <http://tacmusto.blogspot.com/2016/11/victorgrippo.html>



Figura N°26: Víctor Grippo. (Bs. As,1936-2002). “Vida, Muerte y Resurrección “. Colección Malba-Fundación Costantini, Buenos Aires. 1980.

En otra obra de V. Grippo, *Vida, muerte, resurrección* de 1980 recurrió a las fuerzas de la naturaleza que se abren paso ante las aparentes construcciones conceptuales. Se representan diez cuerpos geométricos, dispuestos de a pares, de forma idéntica, contruidos en plomo, un metal que utilizó desde comienzos de 1970. Los protos confinados en cinco de estos recipientes, por causa de la humedad y de los gases emanados en el transcurso de su fermentación, expanden las paredes de sus receptáculos, deformándolos, abriéndolos para mostrar su contenido bullente de reacciones orgánicas. El recurso de la vitrina como modo de presentación relaciona la obra con los dispositivos de observación controlada del laboratorio pero de igual forma con el museo y su mobiliario de exhibición, provoca un deslizamiento entre paradigmas científicos y artísticos enlazados por la equiparación que hace de las distintas vías de conocimiento.⁴⁷ El fenómeno que se produce es para el artista la antítesis del símbolo de muerte, de fijeza, que simbolizan el plomo y la vida: la semilla, la germinación que hace explotar la forma.⁴⁸ Conceptualistas y minimalistas se opondrán desde el silencio a los aspectos gastronómicos de la estetización generalizada de la industria cultural. Sus obras resultan la compensación de la presencia del *kitsch*. Se puede pensar que el *kitsch* es un factor necesario de consenso en medio de la hermeticidad de las formas vanguardistas. (Oliveras, 2018:333-336).

Según Vattimo el mundo es un carácter del *dasein* mismo, es un existenciario. Las cosas que se encuentran en el mundo antes que ser simples presencias, realidades provistas de una existencia objetiva, son instrumentos. La utilizabilidad de las cosas es su modo de darse más originario, el modo en que en primer lugar se presentan a la experiencia del hombre. Que las cosas sean instrumentos quiere decir que se presentan provistas de cierta significación respecto de la vida del hombre y de sus fines. El hombre está en el mundo siempre como ente referido a sus posibilidades propias, como alguien que proyecta y encuentra las cosas en primer lugar incluyéndolas en un proyecto. Como el modo de presentarse originario de las cosas en la

⁴⁷<http://tacmusto.blogspot.com/2016/11/victorgrippo.html>

⁴⁸proyectos.banrepultural.org/victor-grippo/es/exposicion-vg/transformacion-tomar-conciencia

experiencia del hombre no es aparecer como objetos independientes, sino como instrumentos, la objetividad misma de las cosas es un modo de determinarse particular de la instrumentalidad. Las cosas no son en sí, están en relación con el hombre como instrumentos, su ser está constitutivamente en relación con el ser proyectante del *dasein*. Las cosas como instrumentos nunca están aisladas, siempre son para algo. La cosa exige que esté dada una totalidad de instrumentos dentro del cual ella se define. Antes del medio individual está ya descubierta una totalidad de medios. El mundo es la condición para que aparezcan las cosas individuales, para que éstas sean. El mundo como totalidad de instrumentos está primero que las cosas como instrumentos individuales.

En otros términos, podríamos decir que el mundo se nos da solo en la medida en que ya tenemos siempre (esto es, originariamente, antes de toda experiencia particular) cierto "patrimonio de ideas" y, si se quiere, ciertos "prejuicios", los cuales nos guían en el descubrimiento de las cosas. (Vattimo,2006:32).

La totalidad de instrumentos se da solo en cuanto existe alguien que los emplea como tales, en cuanto esté el *dasein*, que les da sentido y utilidad. Primero que el mundo está el *dasein* y el *dasein* es ser en el mundo. La mundanidad del mundo se funda solo sobre la base del *dasein* y no al revés. El instrumento en cuanto está siempre construido en función de otro tiene carácter de referencia. Signos que son las instrucciones para usar dichos instrumentos. El ser en el mundo es estar familiarizado con una totalidad de significados. (Vattimo, 2006:28-31).

4.4 Obra de arte y lenguaje

Vattimo reconoce el esfuerzo por liberar el arte de la esclavitud del referente, de su sujeción al concepto solo figurativo del signo que ha dominado la mentalidad metafísico-representativa de la tradición occidental. En todo ello se ve aquello que M. Heidegger anticipó, la necesidad, sobre todo de la poesía de acceder a lo puramente originario: el ser. Ese ser originario no es para M. Heidegger simplemente ausencia, ni simple huella cuyo original es recortado con nostalgia, sino que es visto como lo otro del mundo, permaneciendo así fiel al pensamiento de la diferencia. Esta alteridad radical del mundo como trama total de las significaciones donde los entes adquieren el carácter de objetos, es pensada e interpretada por los poetas como silencio. Un habla auténtica solo tiene lugar si se mantiene en relación con lo otro del lenguaje: el silencio. Ese otro es alteridad absoluta porque no designa la ausencia de lenguaje en un sentido 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 *ab-grund*, de un abismo, de una falta de fundamento que se muestra, la nada y la muerte. La *physis* pensada como lo

sagrado, es señalada por el poeta en el acto de fundación del mundo por la palabra y se da a través del silencio. La condición del poeta es vivida como riesgo porque en la fundación de ese mundo su desafío es poner al mundo de la experiencia articulada en relación con el caos originario, con la apertura de lo sagrado. Así, lo 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. La relación del lenguaje con el silencio se entiende remitiéndola a la doble función, fundante y desfundante 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, funda el lenguaje que es vivido como posibilidad de posibles aperturas del mundo en el horizonte de la temporalidad y la finitud. La fundación que realiza la poesía se efectúa 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 estos conceptos los que de acuerdo a Vattimo están en la base del experimento en la poesía y en el arte contemporáneo. La poesía y la plástica contemporáneas 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 de la banalidad cotidiana. El enrarecimiento del lenguaje, el experimentalismo, la búsqueda de un grado cero o en un sentido opuesto, la proliferación de significantes sin ninguna legitimación en un referente, la liquidación de la metáfora en la alucinación del simulacro, no deben entenderse como fenómenos de creación de nuevos códigos sino como hechos que certifican el ocaso del lenguaje y junto con él, el del sujeto moderno. El arte del ocaso en el silencio es para Vattimo el que funda la posibilidad de experimentar lo real, allí donde la palabra se quiebra. (Rossi, 2007:8).

Hubo importantes eventos internacionales ejemplificadores de la utopía de la existencia reintegrada como la *Documenta X de Kassel*, en 1997, donde se vio la posibilidad de reunir poética y política. La utopía resultó en un terreno de investigación teórica unido al futuro como compromiso de los artistas hecho presente. Hoy se ve que los artistas replantean sus poéticas como lugares de experiencia teórica y práctica, ven en sus obras modelos de conocimiento y crítica social. Con estrategias propias se hacen responsables de la herencia de las vanguardias utópicas de principios de siglo XX. (Oliveras, 2018:330).

Continuando con lo anterior, Vattimo toma la idea de M. Heidegger, en donde el ser se aniquila en cuanto se transforma completamente en valor, define la esencia del nihilismo como el proceso de reducción del ser a valor de cambio. No ignora los sutiles resortes de la lógica

mercantil, pero su evaluación rehúsa toda remisión a una estructura o una lógica que reasuma los caracteres fuertes del ser, propios de la época de la metafísica. Retoma la interpretación de M. Heidegger de la reducción del ser a valor que se encuentra en F. Nietzsche cuando se refiere al nihilismo como el proceso de desvalorización de los valores supremos. No se trata, dice Vattimo, de que el nihilismo sea el ser que esté en poder del sujeto, sino que el ser se disuelva en el discurrir del valor, en las transformaciones indefinidas de la equivalencia universal. La conversión de la obra de arte en valor de cambio, en contraposición a sus cualidades intrínsecas por las que se asigna un valor cultural, es una realidad. Las transformaciones indefinidas de la equivalencia universal no parecen, en Vattimo, sugerir la capacidad de un objeto de ser cambiado por otro o transformado en su equivalente universal. La posibilidad de esa transformación se basa en la disolución del ser en mensaje o fábula. El equivalente universal no es el dinero, sino el lenguaje, lugar en el que las cosas pueden adquirir una especial movilidad debida a la movilidad misma de lo simbólico. Es en el lenguaje donde se despliega la familiaridad originaria con el mundo, como la condición de la experiencia históricamente finita y situada. Ninguna obra de arte tiene un valor en sí misma, sino que es la tradición, entendida como transmisión de mensajes lingüísticos, el medio en el que adquiere un lugar y peso para una rectificación y resignificación constantes. La fabulación del arte es la construcción de ese ámbito en el que la obra existe gracias a los discursos que hablan de ella y en el que la apropiación del sentido de la obra 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, en esas aventuras del acontecer se va construyendo como huella. Pierde todas las determinaciones relacionadas a una noción aurática de la obra, para asumir el carácter débil que se corresponde con el ser en su decadencia y pérdida de fundamento.

La hermenéutica es el modo en el que las obras de arte se ofrecen como vestigios de palabras pasadas y anuncio transmitido al juego de la interpretación. Aquí no hay un interlocutor que venza y reduzca al otro, sino donde los interlocutores son desarraigados de toda posición de fuerza. Es en el diálogo interpretativo cuando es experiencia de verdad y juego. La fusión de horizontes hermenéutica es el surgimiento de un tercero nuevo que pone en juego a los interlocutores en su ser. La experiencia de la verdad en el diálogo interpretativo consiste en habitar la verdad, decir la verdad es una experiencia poética y estética. Además de ser construida gracias a los discursos que le dan su peso y perentoriedad, la obra de arte y en particular la poesía se constituye en evento inaugural en la que se instituyen los horizontes históricos y de experiencia de las humanidades históricas. No puede ser experimentada como una cosa puesta en el mundo, sino que, como mundo del lenguaje, es ella misma una perspectiva alternativa y

global del mundo. Una visión de la obra de arte como creación de mundos posibles supone una visión del lenguaje donde es visto como un dejar aparecer que oculta, alumbrá y libera al mismo tiempo. 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. Es en el juego del derribe del lenguaje donde el ser experimenta su propia mortalidad. 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 retoma la noción de muerte de M. Heidegger, como la posibilidad permanente de la imposibilidad de todas las otras posibilidades más acá de ella, que constituyen la experiencia. Las posibilidades de la existencia se revelan y son vividas como puras posibilidades. En la poesía se da como efecto de silencio y en relación con el aspecto terrestre de la poesía, con lo que queda y dura. Resulta decisivo 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 un hecho fúnebre destinado a registrar rasgos y recuerdos de alguien a través del tiempo, pero para otros. El para otros, para Vattimo, es el destino de alienación radical de la obra, ella se concibe a sí misma como fórmula destinada a transmitirse, signada por la mortalidad. El hecho de que el monumento se conciba para perdurar en el tiempo es señal de su temporalidad y mortalidad. En la obra de arte está contenida explícitamente la alusión a la propia muerte. La muerte del arte no asume en Vattimo el carácter de un acontecimiento final sino, el de un exhibir constante las huellas de destrucción del paso del tiempo. La obra es un exponer la mortalidad constitutiva de todo ser histórico y finito. La muerte del arte no consigue un tono profético ni lo doloso del funeral. La alteridad del monumento, la nada y el silencio, acompañan el darse de la obra, en su mismo aparecer está su desaparecer como lo otro de sí mismo. (Rossi, 2007:9-11).

4.5 Arte y verdad

Cuando Vattimo hace referencia a M. Heidegger quien habla de la obra de arte como puesta por obra de la verdad explica que la obra es tal en cuanto expone un mundo y produce la tierra. La exposición de un mundo es el significado de apertura histórica que tiene la obra. La obra de arte es exposición de un mundo y también de la verdad del arte. La producción de la tierra es ponerla delante como el elemento oscuro donde tiene sus raíces todo el mundo, del cual extrae su vitalidad sin llegar a agotar su oscuridad. En el carácter terrestre de la obra de arte está el empleo del término *erde*, de la cuadratura del mundo desplegado en tierra y cielo, mortales y divinos. En la tierra habitan los mortales en cuanto tales y de ella se es remitido a la mortalidad que constituye el rasgo nihilista básico del *dasein* como totalidad hermenéutica. La obra de arte es una puesta por obra de la verdad porque expone mundos históricos, inaugura o anticipa

posibilidades de existencia que solo muestra con referencia a la mortalidad. En la obra de arte se lleva a cabo esa unión de fundamento y ausencia de fundamento que penetra toda la ontología heideggeriana. El templo griego exhibe sus propias significaciones históricas sobre la base de un hallarse físicamente en la naturaleza y registrando en su propia mole de piedra el cambio del tiempo atmosférico y con él, el paso del tiempo histórico. El elemento terrestre se manifiesta como el aspecto de arraigo de la obra de arte en la naturaleza, relacionado con el hecho de ser materia, pero en la que vive la *physis* concebida como maduración, crecimiento de un organismo que ha nacido y es destinado a morir. La obra de arte muestra su carácter terrestre, su mortalidad, su manera de estar sometida a la acción del tiempo,⁴⁹ no como un límite, sino como un aspecto positivamente constitutivo de su significación. Esta presencia de la mortalidad, de la naturaleza como suceso del hacer y del perecer, se articula en las interpretaciones de la obra de arte como idea límite. Podría ayudar el término expresión que indica que, en la obra de arte, más allá de la estructura, de la técnica y de las mismas disonancias, hay un algo más de significado que es como la expresividad de la obra. En la medida en que no se convierte en discurso y no se deja capturar en términos de mediación conceptual, este algo más es lo correlativo de la puntualidad de la experiencia estética. La obra de arte es siempre un símbolo del nacimiento y de la muerte, es algo que la interpretación y el discurso crítico no logra articular sino al recurso de declarar que es algo indecible. La experiencia estética atestigua que todo el trabajo discursivo de la interpretación y de la crítica sería incompleto si no concluyese en ese momento final con el concepto de catarsis. En toda obra de arte hay un elemento terrestre que no se convierte en mundo, en discurso, o en significado desplegado. Ese elemento alude a la mortalidad en el nivel de los contenidos de la obra, en los arquetipos que se pueden distinguir en ella, otras veces en el nivel del soporte material, la pátina del tiempo, el destino de olvido, de readmisión que encuentra la obra, la corrupción de la materia. Este elemento terrestre, dado que no es objeto posible de *discursus*, se da en una experiencia puntual designada como *erlebnis* y no es cierto que éste caiga en el horizonte del subjetivismo. El análisis del *dasein* que M. Heidegger desarrolló hace ver las estructuras constitutivas de la existencia fuera de la oposición entre subjetividad y objetividad. En la experiencia de la constitución del *dasein* como totalidad hermenéutica, en la experiencia del pensamiento rememorante y en el encuentro con la obra de arte como puesta por obra de la verdad, hay un elemento de ausencia de fundamento que es inseparable del fundamento. El arte se define como puesta por obra de la verdad debido a que mantiene vivo el conflicto entre mundo y tierra y funda el mundo mientras exhibe su falta de

⁴⁹como se da con la pátina de los cuadros o con la acumulación de las interpretaciones o con el hecho de desaparecer del recuerdo de ciertas obras que luego vuelven a adquirir vigencia según la evolución del gusto.

fundamento. Para describir en el nivel subjetivo esta experiencia de la ausencia de fundamento, del salto al *ab-grund*, de la mortalidad en el cual ya se está, el único modelo que hay disponible es el del *erlebnis*, el de la conciencia estética de la puntualidad, ahistoricidad, discontinuidad, en los caracteres en que ella se presenta como experiencia de mortalidad. En esta experiencia momentánea el *dasein* no encuentra la trascendencia ontológica de la naturaleza presente en la obra del genio, como pensaban los románticos, se halla como ente existente y mortal que en su capacidad de morir tiene la experiencia del ser de una manera diferente de aquella que es familiar a la tradición metafísica. (Vattimo, 1987:111-114).

En cuanto a la experiencia de verdad en general, Vattimo dice que no hay experiencia de verdad sino es como participación en una comunidad, no necesariamente cerrada como una parroquia, una provincia, una familia, o de comunitaristas. La verdad acontece como una construcción que está siempre en proceso de gestar comunidad dando lugar a la fusión de horizontes que no tiene ningún límite objetivo insuperable. En el pensamiento postmetafísico contemporáneo lo verdadero no reside en la correspondencia de la proposición con la cosa. Cuando se habla de correspondencia se alude a proposiciones verificables en el ámbito de paradigmas cuya verdad consiste en ser compartidos por una comunidad. (Vattimo, 2006:76). La experiencia de verdad es una experiencia interpretativa, de consenso, construida y de libertad, traduciéndola en una descripción transparente de la actividad simbolizadora. En todo momento los hombres son sujetos que se interesan ante algo, que es un evento, un suceso que puede aceptarse o rechazarse, esta es la interpretación. La hermenéutica está a favor de la continuidad del discurso y Vattimo dice que hay un principio de poder que garantiza que la verdad de la evidencia, de una proposición que se piensa, sea signo de verdad, pero no por sí misma, sino que también debería tener una autoridad que la garantice. En la posmodernidad esa autoridad no es central. Las minorías se han manifestado, comenzaron a escucharse, son culturas con sus normas y su propia legitimidad. No están sometidas a una sola, como ocurría en la modernidad. La verdad se funda democráticamente y la sociedad encuentra la verdad cuando acuerda, que es el modo en que los individuos y las comunidades encuentran libertad. Cada individuo decide estar a favor o en contra de una construcción de verdad social, la comparte o no y la elige por afinidades históricas o culturales. (Vattimo, 2011:1-7).

Como se vio antes, Vattimo aplicando la noción de M. Heidegger de puesta por obra de la verdad, hay dos aspectos: la obra es exposición de un mundo y producción de tierra. Exposición que M. Heidegger acentúa en el sentido de levantar algo para mostrarlo. La obra de arte tiene una función de fundamento y constitución de las líneas que definen un mundo histórico, una

sociedad o un grupo social que reconocen los rasgos constitutivos de la propia experiencia del mundo, los criterios secretos de distinción entre verdadero y falso, entre bien y mal. Hay una afirmación del carácter inaugural de la obra de arte, en ella más que en cualquier otro producto espiritual se revela la verdad de la época. El elemento esencial es la constitución de las líneas fundamentales de una existencia histórica. Aquello que se llama función estética como la organización del consenso, se reconoce en la obra y se intensifica la circunstancia de que cada cual pertenece a un mundo histórico. La obra entendida como puesta por obra de la verdad, en su aspecto de exposición de un mundo, es el lugar de exhibición e intensificación del hecho de pertenecer a un grupo. Esta función puede no ser solo propia de la obra de arte como logro individual, se mantiene y se cumple más en la situación en que desaparecen las obras individuales con su aureola en favor de un ámbito de productos relativamente sustituibles, pero de valencia análoga. El alcance de remitirse a la noción de obra como puesta por obra de la verdad se mide si se la relaciona con el segundo aspecto, la producción de la tierra. Vattimo refiriéndose al ensayo de M. Heidegger de 1936, esta idea hace referencia a la materialidad de la obra, al hecho de que, en virtud de esa materialidad no física, la obra se da como algo que se mantiene siempre en reserva. La tierra no es la materia en el sentido estricto de la palabra, sino que es su presencia como tal, su manifestación como algo que reclama siempre de nuevo la atención. Como en el caso del concepto de mundo, se trata de despojar el discurso de M. Heidegger de los equívocos metafísicos en los cuales corre el riesgo de caer. La tierra es donde se refieren siempre nuevas interpretaciones y ocasiona siempre nuevas lecturas, nuevos mundos posibles. Como dice el texto de M. Heidegger en el pasaje que habla de la tierra en el templo griego como su ser en relación con las incidencias de las estaciones, con el deterioro natural de los materiales o las páginas donde habla del conflicto entre mundo y tierra como el conflicto en el que se abre la verdad como *alétheia*. Quiere significarse que la tierra es la dimensión que en la obra vincula el mundo, como sistema de significados desplegados y articulados, con su otro que es la *physis*, que con sus ritmos pone en movimiento las estructuras con tendencia a la inmovilidad de los mundos histórico-sociales. La obra de arte es puesta por obra de la verdad porque en ella la apertura de un mundo como contexto de mensajes articulados, como lenguaje, es siempre referido a la tierra, a lo otro del mundo que en M. Heidegger tiene los caracteres de la *physis*, definida por la circunstancia de nacer, crecer y morir. Es aquello que madura en el sentido del ser vivo, pero también aquello que se temporaliza. Lo otro del mundo, la tierra, es lo que se manifiesta como aquello que se retrae siempre a una condición natural que lleva las señales del tiempo. La obra de arte es el único tipo de manufactura que registra el envejecimiento como un hecho positivo, que se inserta activamente en la determinación de

nuevas posibilidades de sentido. Este segundo aspecto del concepto de M. Heidegger le parece a Vattimo significativo porque abre el discurso hacia la temporalidad y lo perecedero de la obra de arte, algo ajeno a la estética metafísica tradicional. Todas las dificultades que la estética filosófica encuentra al considerar la experiencia del ocaso del arte, la experiencia del deleite distraído y de la cultura masificada se deben a que ella continúa razonando y atendiendo a la obra como forma presuntamente eterna y considerando el ser como fuerza, permanencia, grandiosidad que se impone. En cambio, el ocaso del arte es un aspecto de la situación más general del fin de la metafísica, en la cual el pensamiento es llamado a una *verwindung* de la metafísica en los varios sentidos del remitirse que tiene esta palabra como aceptación irónica, caída distorsionante, ponerse de nuevo, restablecerse de una enfermedad o de una convalecencia, remitirse a un mensaje o a alguien. La estética puede excusarse de su tarea de estética filosófica, si sabe captar en el ocaso del arte el anuncio de una época del ser, donde en la perspectiva de una ontología designada como ontología de la decadencia, el pensamiento se abra hasta para admitir el sentido no puramente negativo y deyectivo que la experiencia de lo estético asumió en la época de la reproductividad de la obra y de la cultura masificada. (Vattimo, 1987:53-59).

La obra de arte trata de ubicarse en el mundo superando su propia entidad, al pertenecer al ambiente que se abre a través de sí. El ser obra de la obra solo existe en esa apertura que ella misma deja abierta y que se actualiza, que es el conflicto entre mundo y tierra como valores donde la verdad no tiene fundamento que pretenda trascendencia, alude la experiencia de fundación de un mundo convertido en fábula. El poner en obra la verdad, opera la experiencia estética posmoderna que es de desarraigo toda vez que es posible asimilar esta realización con la interpretación que Vattimo hace sobre la sociedad de los medios de comunicación masivos. La apertura de lo ente, el acontecer de la verdad que permite el encuentro del mundo con la tierra, se soluciona en el impacto que provoca su desfondamiento, como revelación de un mundo vacío, que fuera de la historia no ofrece nada sólido, ni verdad ni fundamentos. (Hernández,2009:202).

4.6 Lo que queda del arte en el tiempo de estetización de la existencia.

Durante la modernidad hubo un énfasis marcado en el arte, dado que asumió una posición central respecto de otras formas de cultura y en la figura del artista considerado genio. Esto se comprende en una cultura donde el arte desplaza a la religión, significativo para las clases cultas. Ahora ese reemplazo, que lleva a la desvalorización de lo sagrado, genera una pérdida

de su sustancialidad que separa un arte culto del arte de masas. De forma opuesta, la estética de la hermenéutica se percibe más afín a la existencia social del arte. Se corre el riesgo cada vez más cerca de estar legitimando rápidamente las nuevas artes reproducibles, confundiendo la verdad de la obra con su poder de narcótico o con su éxito de mercado. El ejemplo de la música rock como fenómeno social es visible en grandes eventos como experiencias estéticas colectivas que son hoy fenómenos de masas como la moda, cine, conciertos, fútbol e incluso grandes concentraciones en torno al papa. Todos estos fenómenos hablan de una estetización de la vida social. Con ellos la estética filosófica de hoy debe medirse y confrontarse, pero quizá, no reestableciendo los límites de lo que sea verdaderamente el campo estético, sino preguntándose qué significado tenga, qué posibilidad proyectualmente válida, emancipatoria, abra la nueva situación estética social puesta en acción.(Vattimo,2020:189-190).La estetización como característica fundamental de la vida social posmoderna tiene un sentido ligado a la historia de la modernidad tardía como historia del debilitamiento del ser. Una concepción del arte inspirada en el nihilismo ontológico-hermenéutico no dejará de lado las transformaciones que la experiencia estética sufrió y está sufriendo en las sociedades tardoindustriales.

no se obstinará en buscar la verdad del arte únicamente en los lugares elevados, tradicionalmente reconocidos, sino que prestará atención también y sobre todo a la elasticidad difundida a partir de la impronta del mundo del mercado, de la información, que envuelve el conjunto de la vida colectiva. (Vattimo,1995:119).

La hermenéutica crítica desde su vocación nihilista reconociendo el vínculo de derivación que la secularización mantiene con la experiencia estética y la tradición religiosa (arte y religión). Incluyen la identificación y experiencias de comunidad que se presentan hoy en el arte joven. La falta de esencia a la que ha llegado el arte contemporáneo se debe a que la secularización se realizó y vivió como abandono de toda la ilusión secundaria acerca de la capacidad y el deber del arte de funcionar como nueva mitología, como religión racional, como lugar en el que una sociedad o ciertos grupos sociales se reconocen a sí mismos y las convicciones que comparten. La secularización consiste en el hecho de que ya no hay un horizonte único compartido, la experiencia estética del arte incluso como mitología y religión racional es una experiencia plural. La religión también podría llegar a ser menos dogmática, disciplinaria, más estética, conforme con la edad del espíritu y aceptar las minorías. En la opinión de Vattimo, a pesar de que el arte tienda a disolverse en la sociedad de los medios de comunicación, sigue muy vivo. Se encuentra tratando de resolver la situación actual en términos de la estetización general de la existencia y manifiesta la necesidad de mantenerse como lugar donde emergen las raíces compartidas que unen al hombre y generan consenso. Este es su modo

de reconocer que no se debe dejar todo el poder en manos de los medios de comunicación masiva, como la televisión, que hacen ver como si el arte no existiera. A Vattimo le parece optimista pensar que la estetización de la sociedad resuelve toda la esencia del arte tradicional. Es una buena idea si se piensa que también W. Benjamin estuvo inclinado a pensar lo mismo. Vattimo cree que alguna articulación del arte tiene que ser conservada. Ante la banalización de todo lo que existe por la acción de los medios masivos de comunicación, se afirma el carácter inaugural de los productos del arte. El arte es justificado por Vattimo como lugar de la verdad según el pensamiento que toma de M. Heidegger, de una verdad en movimiento, intersubjetiva, que une a los seres humanos porque permite raíces compartidas, por lo cual los artistas siguen cumpliendo un importantísimo rol. (Vattimo, 1995:118-121).

4.7 La muerte del arte de la obra de arte

En una conferencia de 2013 llamada *La muerte del arte de la obra de arte*, Vattimo habló de la situación contemporánea del arte que marca una tradición en crisis: la de una obra perfecta en la era tecnológica. No solo se puede reproducir cualquier obra como la *Gioconda* en latas de dulce, sino que se puede hacer un arte tecnológico como el cine, donde no existe la idea del original, no hay un solo autor, porque es un trabajo colectivo si bien hay un director, es necesario que se articulen una serie de roles y de personas. Vattimo considera que las vanguardias de principios del siglo XX no fueron solo la exploración de nuevas técnicas y herramientas, sino un cuestionamiento de los límites del arte y de su función social en el mundo. Las vanguardias fueron en contra de un arte figurativo tradicional y se preguntaban si el cine era arte o una técnica para producir conexiones con las transformaciones sociales, tecnológicas y la producción audiovisual. Se expresaron en la imitación de la pintura japonesa que llevaron adelante algunos artistas debido al contrabando de arte oriental de ese momento o en los objetos africanos que expusieron en 1913 los artistas de *Der Blaue Reiter* como piezas de arte cuando en África eran objetos religiosos o mágicos. Las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX implicaron una toma de distancia de los artistas respecto de sus prácticas. La ruptura siguió desarrollándose a lo largo del siglo XX y se dice que todavía hay vanguardias. Andy Warhol fue un exponente de una forma de vanguardia que usaba medios tecnológicos novedosos. Hay otras formas de arte que pueden considerarse vanguardistas como el *land art*, mencionado anteriormente, una corriente artística donde las obras, mezcla de escultura y arquitectura, se construyen usando los elementos naturales del paisaje. Hay artistas que producen acontecimientos de arte como Claudio Parmiggiani, (Italia, 1943), amigo de Vattimo que hace

obras que no se pueden coleccionar. Una obra de este artista consistió en un mapa del mundo ilustrado que sepultó en un jardín en Alsacia, al noreste de Francia, en el valle del río Rin, mientras tomaba fotos y filmaba un documental de todo el proceso. Tiene otra obra compuesta de cuatro construcciones en distintos puntos del planeta, alejados entre sí, como *Faro de Islandia*, construido en el año 2000, a lo largo del camino que conduce a los glaciares y las partes más salvajes del territorio, en Reikiavik, ciudad capital de Islandia, situada en la costa. El tema básico habitual es conceptualmente una fuerza, una luz que se opone a un entorno sin emoción. El faro como construcción humana es su proyección emocional, un puesto fronterizo que lucha contra el espacio deshabitado, transparente en una jaula vacía. No hay una jaula más estrecha para un artista que un ambiente emocionalmente vacío. Otra obra simbólica contemporánea en vidrio fue una performance que ubicó en París, en un edificio cristiano del siglo XIII, el Collège des Bernardins, *Laberinto de cristales rotos*, en 2008-2009. Comprometido con el rol del guerrero con armaduras y murciélagos que llegaron al centro de un laberinto de placas de vidrio comienza a destrozarlos para abrir el camino y escapar de la prisión transparente que lo rodea, que es posible hacerlo solo con la fuerza del hombre.⁵⁰ Estas construcciones están conectadas porque son parte de una única obra, pero no se puede aprehenderla en un solo acto, ni observar o medir de una sola mirada. La arquitectura posmoderna tiene características similares.



Figura N°27: Claudio Parmiggiani. (Italia, 1943). “*Faro de Islandia*”, en la ciudad Reikiavik, Islandia.2000.⁵¹



Figura N°28: Claudio Parmiggiani. (Italia 1943). “*Laberinto de cristales rotos*”. en el edificio Collège des Bernardins. Paris. 2008-2009.⁵²

⁵⁰<https://mcarte.altervista.org/ancora-claudio-parmiggiani-biennale-di-venezia-2015/>

⁵¹<https://bookoffixedstars.tumblr.com/post/185014108582/claudio-parmiggiani-1943-the-icelandic>

⁵²<http://glassart.altervista.org/claudio-parmiggiani-labirinto-vetro/>



Figura N°29: Claudio Parmiggiani. (Italia 1943). “*Laberinto de cristales rotos*”. Galería de Arte Moderno en Bolonia. Italia.2003.

La misma instalación la realiza en la Galería de Arte Moderno en Bolonia, Italia. Inicialmente las ventanas del laberinto estaban intactas, luego el visitante con un martillo destroza el cristal para salir. El laberinto es un símbolo que aún hoy conserva su eficacia. C. Parmiggiani actualiza su significado en la dirección de un lenguaje que puede extenderse desde la tradición a la contemporaneidad. El desafío de encontrar la unidad oculta de la obra pasa por el cuerpo y los sentidos del observador que, en sí mismo resuelve la complejidad de la estructura.⁵³Su laberinto es una huella, una ruina, metáfora del individuo en el mundo, escenifica una catástrofe, invita al espectador a entrar en el cristal tratando de llegar a un centro físicamente inaccesible. Tiene una contradicción, además de no esconder, lo hace todo visible y que su fisicalidad sea pasable a simple vista, puede observarse en todas sus partes, pero no es accesible. C.Parmiggiani siempre trabaja más allá de la fisicalidad de la materia, detecta su vacío, resalta su ausencia. Revela que es necesario quitar el arte de la teatralidad, devolverlo a su soledad, a su silencio, a su luz necesaria, traerla otra vez a su noche, a la oscuridad misma del hombre. Para el artista es necesario arar dentro del alma para hacerla fértil. Una obra solo puede nacer en relación con su mundo espiritual y no con ese sistema de arte global que trafican alrededor del mundo mientras es solo una mentira global. Desde ese mundo el hombre sueña con la libertad, con estar solo. Otra dinámica constitutiva de la obra de Parmiggiani es la temporalidad. La obra se constituye como huella de un pasaje que ha tenido lugar y el fluir temporal es lo que permite descubrir el ser como evento. La relación con el espacio es un aspecto central en las creaciones del artista. Una obra puede hacer que un lugar cobre vida, si es capaz de hacerlo hablar, puede echar raíces en él como en un lugar absoluto. Este problema del diálogo con el lugar y del lugar con la obra, es algo delicado. Se pasa por un centenar de personas y todas son indiferentes, pero hay una en la que el hombre está. Lo mismo son los lugares. Hay una energía en ese lugar que está pulsando y hay que trabajar con esa energía, no contra ella. En muchos lugares esa energía no existe. Observó cómo el artista reinterpreta un

⁵³https://www.researchgate.net/figure/Jannis-Kounellis-Atto-Unico-Galleria-Nazionale-dArte-Moderna-Roma-2002-Foto-Paolo_fig4_307849927

mismo laberinto colocándolo en diferentes lugares. En 2003, con motivo de la exposición en la Galería de Arte Moderno de Bolonia, al colocar el laberinto en la sala central absorbe el espacio de la galería. En 2006 para el festival de Arquitectura en el Teatro Farnese de Parma, instaló el laberinto en el área del escenario revelando la función militar original del lugar, una armería y la nominación Teatro de Arte y Guerra. En 2008 volvió a proponer el laberinto del Collège des Bernardins de París, otorgando el valor espiritual de su obra al profundo sentido de silencio y solemnidad del colegio. Se trata de colocar un lugar sobre otro para construir rizomaticidad.⁵⁴ El poder implosivo del laberinto de vidrios rotos es el caso más evidente de la expansión existencial de la obra más allá de las fronteras de la instalación que también es parte física estructural del proceso artístico. El espacio resultante no es solo formal, estético, sino ético, político, es un espacio entendido como libertad, que oscila entre la duda, el sueño o la utopía. El artista realiza un diálogo con el espacio siendo fascinado por lugares llenos de historia y símbolos que recuerdan núcleos temáticos de producción: memoria, experiencia, la dimensión humana y la calidad espiritual de su trabajo. Los espacios contribuyen al proceso constitutivo de la obra la mayor parte del tiempo, son realizaciones focalizadas que se vuelven reales y activadoras de lugares preexistentes en cuanto a su reciprocidad funcionando como una realidad compleja, a la que se les devuelve densidad semántica original. (Aromando,2016:18-25).

Vattimo dice que hoy tomando a F. Nietzsche se ha muerto el arte de la obra de arte y tuvo razones para decir esto. Los artistas producen cada vez más instalaciones o acontecimientos de arte y menos objetos que se puedan coleccionar, es un efecto del devenir interior del campo del arte, de la filosofía y de la sociedad. El discurso de la tradición estética gira en torno a cómo se distingue esta experiencia de otras. Vattimo dice que la idea de producir objetos que se puedan comprar, coleccionar y guardar en los bancos ya no se identifica más con el arte. Hoy el arte no es eso. En la actualidad los museos exhiben muy pocas obras porque es costoso, el seguro para protegerlas es carísimo y se opta por guardarlas en el banco. Es una contradicción que ha sido conciente gracias a W. Benjamin porque distinguió el valor cultural del valor expositivo de la obra. Se puede tener la *Mona Lisa de Leonardo da Vinci*, pero si no se exhibe por temor a que la luz la dañe y se la guarda en una caja fuerte, con el paso del tiempo deviene un valor financiero. Para Vattimo es interesante el hecho de que sea posible que una obra de arte se reduzca y transforme en valor financiero. La obra de arte que se compra en el mercado es un producto moderno que nació con la burguesía que quería ser retratada y contrataba, pagaba artistas para ello. Los artistas anteriores a Rembrandt fueron servidores de los príncipes y se

⁵⁴<http://fooloptional.com/tests/arte/>

relacionaron con ellos por medio del mecenazgo, la arquitectura como la del Renacimiento está hecha sobre esa base, Bach escribió los conciertos brandeburgueses con la retribución del Duque de Brandeburgo.

La idea de la muerte del arte que se manifiesta de muchas maneras, se revela en forma revolucionaria con la exigencia de que el arte no sea solo un domingo en la vida, sino toda la semana. Un mundo en el cual el arte es algo excepcional, es un feo mundo.

La crisis de la noción de obra de arte dio lugar a muchas producciones artísticas que polemizan con la idea tradicional, como es el caso del arte conceptual, gusta, pero no como producto inmediato para contemplar, sino como acontecimiento mental, como algo que estimula. Significa que el arte deviene y puede devenir una forma de operación social, una forma de creación del mundo. Vattimo dice que, en esta idea se puede apreciar el pensamiento de M. Heidegger para quien la obra de arte es la puesta en obra de la verdad, lo que no quiere decir que la obra transmita un concepto filosófico absoluto, sino que crea y comunica un horizonte del mundo en donde la existencia adquiere otro sentido. Una experiencia después de la cual el espectador se siente diferente, cambia la visión del mundo, que dependerá también de las expectativas que tenga, de lo que signifique previamente esa obra para él.

Vattimo toma a M. Heidegger quien habla de la destrucción de la historia de la ontología significando que, toda la mentalidad que dominaba a la filosofía de su época, el positivismo, el cientificismo fue rechazada para poner en su lugar razones más verdaderas. Dice que cuando M. Heidegger hace referencia a que el ser no es el objeto, rechaza los presupuestos de la ciencia que para decir lo que son las cosas necesita tratar al ser como objeto. El rechazo es de carácter ético y político, no se puede decir que el ser es algo no descriptivo. Cuando menciona a M. Heidegger quien decía que se había olvidado el ser, no hacía referencia a lo que es, sino que se había olvidado todo principio crítico para pensar lo dado. Agrega que en M. Heidegger hay un componente vitalista que define la existencia humana como proyecto, que es aquel que sigue intentando apropiarse de algo. Continúa diciendo que su noción de ser, es la noción de lo posible en lo ya realizado, aquello que se presenta como una alternativa a lo existente. Lo llama la *diferencia ontológica*, que el ser no se identifica con los seres, que es como la luz en la cual los seres aparecen, pero que también hace aparecer las sombras. Vattimo propone una síntesis de M. Heidegger y W. Benjamin, dado que ambos piensan en tiempos mesiánicos y apocalípticos, en la posibilidad de una alternativa. Este sentimiento apocalíptico en la actualidad está justificado porque para Vattimo al igual que para M. Heidegger, el problema es el destino violento de la técnica tardomoderna. Esta visión dramática de la ciencia y de la técnica que M. Heidegger tenía en 1933, que explica su error y su ilusión antitecnológica, es hoy más vigente

que nunca. Parte de la batalla actual es cultural, tecnológica y audiovisual, no solo de producción de contenidos sino también de su desarrollo y circulación. La batalla cultural final será lograr el control de la distribución aún en manos de los centros de alta tecnología de pensamiento único del imperio.

A Vattimo le parece razonable pensar que la obra de arte brinda nuevas conceptualizaciones de la experiencia del mundo y al mismo tiempo deja algo por revelar. Una obra de arte como *La divina comedia* o como tantas obras de Shakespeare se pueden releer siempre, porque hay una vitalidad auténtica que no existe en otras obras. Se la vive como transformación de la experiencia. La verdad del arte no consiste en que dice algo verdadero, sino en que produce un cambio, una transformación. Vattimo recordando a su amigo Miguel Dufrey, estético francés que murió hace unos años, quien decía que le atribuía a la obra de arte el valor de sujetos, porque pueden interpelar, establecer un diálogo con el espectador, interrogarlo, responderle y estimularlo a nuevas interpretaciones. Si esta idea se la ve a la luz del problema del mercado capitalista y el valor cultural de la obra, se puede entender que el artista hoy funcione más como un operador social, sin desmerecer a los virtuosos de alguna técnica. Alguien que dibuja muy bien puede ganar dinero con su trabajo, hacer una exposición, dedicarse a la publicidad con un contrato que cumplir, pero no puede ser adelantado a su época porque para funcionar debe respetar la situación del momento si quiere mantenerse en el mercado del arte.

El arte como se está entendiendo hoy deviene más como una intervención en el mundo. En la sociedad actual no interesa producir artísticamente objetos de colección, sino algo diferente en términos políticos o proféticos. A Vattimo le interesa esta posibilidad del arte, aunque sea una manera de reducirlo. No cree que la creatividad tenga límites, siempre puede aparecer un nuevo *Leonardo* que cree una nueva *Mona Lisa*, pero le parece que, lo que sucede hoy es que los mismos artistas reaccionan en contra de este paradigma del arte y de la obra. La responsabilidad del artista es enorme, sobre todo cuando ya no está directamente protegido por un mecenas principesco o un burgués que le solicita su retrato. La falta de mecenazgo de la clase nobiliaria o burguesa es un problema para el artista, le añade responsabilidades que no tienen nada de artístico. El artista romántico se podía sentir bien porque se creía un genio o un profeta que anunciaba un mensaje a la humanidad, no solo estaba componiendo un concierto o dibujando para cumplir con alguien.

La propuesta de Vattimo es que los artistas hoy, para ser capaces de proponer un mundo y dar respuestas, tienen que estar en contacto con su tiempo y con las personas, lo que no sucede siempre. Le parece fundamental que cualquier artista tenga un contacto más profundo con el espíritu de su tiempo, proponer un mundo es dar respuesta a los interrogantes de esta época y

las preguntas llegan de las bases. El arte produce formas que se anticipan y al no ser esperadas, tienen la potencia de alojar el germen de una cultura nueva. Esta capacidad del arte de distinguirse es una herramienta fundamental para luchar contra el nuevo imperio de la tecnología capitalista que busca uniformar e imponer. Esa es una responsabilidad que Vattimo destaca y sigue siendo así en tanto lo bello es la imposición de un modelo o canon de belleza. La producción artística, al igual que la política, no consiste en lo que se dice, sino en el cambio que produce en el hombre, en la intervención que hace en el mundo. (Vattimo, 2014:11- 43).

4.8 Arte como modelo de la voluntad de poder

Vattimo hace referencia a F. Nietzsche cuando dijo que el arte en lugar de aparecer como un hecho del pasado se convertirá en el modelo para la definición de la *voluntad de poder*. En sus escritos se dará cuenta que, en la historia de la cultura occidental, el lugar donde sobrevivió el residuo dionisiaco que es una forma de libertad del espíritu, lo llamará voluntad de poder en el arte. Esta revalorización del arte por parte de F. Nietzsche es un hecho que madura junto con su pensamiento genealógico y dijo que con el progresivo conocimiento del origen aumenta la insignificancia del origen. Define al arte como una forma del espíritu que se mueve en el mundo de la pura apariencia, al contrario de la ciencia que persigue y alcanza la verdad. F. Nietzsche considera al artista como alguien que tiene una moral más débil que el pensador con respecto a la verdad y que quiere preservar las premisas más eficaces de su arte como lo fantástico, lo mítico, lo incierto, lo extremo, el sentido de lo simbólico, reconocidas como características de época que coinciden con la infancia de la humanidad. En estas épocas, dice Vattimo, que triunfa todo lo anterior por parte del artista como esta actividad de embestida de lo exterior y de todo lo dado por parte de la imaginación se origina en la presión de las emociones. Como también la ligereza y la frivolidad de la poesía sirven para aplacar temporalmente el ánimo excesivamente pasional, como fue la visión apolínea que serenaba la fuerza del impulso dionisiaco en la tragedia de su caoticidad. Pero luego la conexión entre arte y emociones supera esta función catártica del artista porque es psicológicamente niño y antropológicamente un residuo de épocas en las cuales predominaban lo fantástico, lo mítico, las pasiones, emociones a la manera de los niños o primitivos con dolencia e impetuosidad. La inspiración se asocia a estos mecanismos emocionales del arte y son la fuerza creativa que equivale a la potencia para embestir lo real con imágenes, símbolos y que ha sido atascada por algún obstáculo (sexualidad, racismo, adicciones, etc.) y fluye a partir de cierto punto de manera imprevista. La impetuosidad de la pasión con la que el artista vive las propias emociones es señal del carácter

de exceso que el arte manifiesta y a éste se enlazan otros que se podrían remitir todos al exceder: el carácter de la excedencia y el de la excepción. Excedente es el arte en su forma de exceso. Se habla de los griegos que logran balancear el ánimo demasiado pasional inventando fábulas con las cuales encubren, disfrazan, trasfiguran la realidad. Este impulso de inventar fábulas, máscaras tiende a volverse independiente de sus funciones originarias, de reequilibrio de pasiones y a convertirse en una autónoma costumbre de mentir. La excedencia del arte es mayor respecto de las otras formas espirituales como la religión, la moral, la metafísica, que F. Nietzsche considera cosas del pasado. Hablan de las fiestas de la memoria que se celebran para el arte, pero dicen que lo mejor del hombre ha sido heredado de sentimientos de épocas pasadas y sobretudo que donde esté la felicidad, está el placer del absurdo, placer que produce el arte, invirtiendo las leyes vigentes en el mundo de la realidad cotidiana. Ninguna de las formas del pasado moral metafísico de la humanidad que F. Nietzsche desenmascara en sus obras iluministas, tiene una posición tan ambigua y ambivalente como el arte. Este es un pasado, pero también un futuro, si se toma en serio la afirmación de que no hay felicidad sin el placer del absurdo, sin sobrepasar lo artístico como inversión o máscara. El arte excede el destino de desaparecer que es propio de las formas de la mentira metafísica y lo excede porque es juego, excepción, a diferencia de aquellas. No se puede profundizar esta conexión entre exceso, excedencia, excepción. El término excepción que podría parecer una señal de debilidad y de irrealidad del arte, domingo de la vida, suspensión provisional de las leyes, de lo real que se produce en las fiestas y de la jerarquía social, no lo es si como F. Nietzsche va poniendo en claro en el desarrollo de su pensamiento genealógico. La realidad en el fondo, no es otra cosa que fábula. Todos los caracteres de excedencia del arte son modos de distanciarlo de la única y valedera seriedad del conocimiento de la verdad. Cambian de valor y significado cuando al llevar hasta el final su obra de desenmascaramiento de la moral-metafísica, F. Nietzsche desenmascara también la fe en la verdad como instancia suprema, como verdadera, como norma hecha valer de modo terrorista contra la apariencia, contra la fábula y también contra la experiencia estética. Esta inversión se verifica en el paso de F. Nietzsche del segundo al tercer período de su obra con el descubrimiento de la idea del eterno retorno. En este paso permanecen casi todos los caracteres del arte que él ha especificado, pero no son señal de regresión, no en sentido desvalorizador del término, sino en connotaciones positivas de aquella forma ejemplar de exceso que es el arte y que se desarrolla más completamente en la noción de voluntad de poder.

Contra las interpretaciones de tipo heideggeriano, que entienden la voluntad de poder como la extrema manifestación de la organización racional y técnica de la realidad por parte del hombre,

convertido también él en objeto de planificación total, subrayar el significado de la voluntad de poder como arte significa, según la hipótesis que aquí propongo, y solo a modo de esbozo, evidenciar la voluntad de poder en su alcance esencialmente destructurante. (Vattimo, 1986:91).

Vattimo explica el significado esencialmente destructurante de la voluntad de poder que se manifiesta en relación con los aspectos del arte que se han resumido bajo la noción de exceso. Es arte toda la actividad de embestida de lo externo por parte de lo interno, de imposición a las cosas de las imágenes, fantasías, valores simbólicos, inventados por el sujeto bajo el estímulo de emociones e impulsos instintivos. Esta actividad aparece relegada entre aquellas que el desarrollo del hombre científico ha superado, pero está presente la tendencia a no considerar el arte como perteneciente única y exclusivamente al pasado. El posterior desarrollo del pensamiento de F. Nietzsche va hacia aquella posición resumida en cómo el mundo terminó por convertirse en fábula, no hay hechos, solo interpretaciones. Solo hay producciones simbólicas que son el resultado de determinadas jerarquías de fuerzas emocionales y que dan lugar a determinadas configuraciones. Una dada interpretación que prevalece como verdadera se convierte en norma, pero es un acto de fuerza. Es a este juego del hacerse valer de interpretaciones sin hechos, de configuraciones simbólicas que son resultado de juegos de fuerza y que se convierten en agentes del establecerse de configuraciones de fuerzas, es que F. Nietzsche llama el mundo como voluntad de poder. Este mundo es como una obra de arte que se hace por sí misma. El arte hace de modelo de la voluntad de poder, no es pensado, en términos de gran estilo, de forma cerrada, sino en términos de impetuosidad de pasiones que en los últimos fragmentos se convierte en instinto sexual, gusto por la mentira, arrogancia del artista de creerse genio, imposición a las cosas de configuraciones producidas por el sujeto que no tienen nada, o casi nada de la forma clásica. Se debe pensar a la voluntad de poder como voluntad de forma, de definitividad y de dominio. Caracterizada como arte, producción de símbolos, que no actúan como equilibradores de pasiones sino como mecanismos emocionales en sí mismos, que ponen en movimiento la vida emotiva, la voluntad de poder se revela en su esencia destructurante. (Vattimo, 1986:88-92).

Se podría ejemplificar lo dicho anteriormente con la pintura neoexpresionista del artista norteamericano Jean Michel Basquiat (Brooklyn, 1960-1988). Su pintura fue de características agresivas combinando humor e ironía, elementos esquemáticos, directos, con palabras escritas en inglés o castellano. Hizo emerger un primitivismo que se expresó como en esta obra seleccionada, en rostros de seres humanos o animales cuyas bocas aparecen entreabiertas mostrando los dientes. Usó las palabras para subrayar el poder de las imágenes al igual que el color. Los cambios cromáticos se producen violenta y gestualmente sin transiciones y con

tendencia a emplear la mancha, el emborronamiento para distribuir colores distintos en diversas zonas. Hay multitud de elementos que hacen que su obra fuera muy heterogénea y personal. (Cirlot, 1994:288-289). Su obra fue una batalla desde el interior embistiendo hacia el exterior, expresando su inconformidad social y la de las minorías, en este caso racial por ser afroamericano y adicto.



Figura N°30: Jean Michel Basquiat. (Brooklyn, 1960-1988). “Niño y perro”.1982.⁵⁵

El poder que el arte realiza está ligado a su representar el triunfo de la organización unitaria sobre las impulsiones centrífugas, sobre la multiplicidad, movilidad, desorden de los impulsos. Cuanto más se esfuerza F. Nietzsche por analizar qué significa este triunfo de la fuerza en el arte, más comprende que la idea de organicidad, simplicidad geométrica, rigor estructural se le desmenuza entre las manos. El arte le parece como la puesta en movimiento de impulsos que no se dejan unificar, coordinar fácilmente y que en su extremado afinarse, rozan lo patológico. Es ésta la dirección en que se mueve el fragmento en el cual la función tonificante del arte no se ejercita al dominar los materiales y los medios por parte del artista o las pasiones por parte del espectador, sino al potenciar las pasiones como medio que tiene el hombre de afirmarse contra y por encima de la aparente negatividad de la existencia. (Vattimo, 1986:99).

4.9 Otros ejemplos de estetización general de la existencia

Algunos ejemplos de obras de arte que dan a conocer lo posmoderno como estetización general de la existencia puede ser el *arte urbano o callejero* y como ejemplo, Banksy, artista británico que empleaba paredes libres de las ciudades como soporte de sus obras. trató de sensibilizar al mundo de lo que pasaba en la sociedad, comunidad y sus peligros.

⁵⁵ <http://www.theartwolf.com/masterworks/basquiat.htm>



Figura N°31: Banksy. (Reino Unido,1974).” Niña y soldado.” Grafiti en la calle de la ciudad de Belén, en Cisjordania (Palestina).2005-2006.⁵⁶

Por otro lado, la artista Graciela Sacco, nacida en Rosario, Provincia de Santa fe, Argentina. (1956-2017), trataba de mostrar situaciones sociales irresueltas, planteos acerca del hambre, de los peligros y de las amenazas, del espacio mínimo que se necesita para vivir o el registro de gente en tránsito, de los migrantes, las fronteras y los que quedan afuera. Problemas universales, que atraviesan las geografías y los tiempos. Nunca aceptó ser encasillada en un arte político, se molestaba con quienes pretendían ver en su obra algún tipo de manifiesto revolucionario. Realizó esta interferencia urbana en 1994, en Rosario.⁵⁷



Figura N°32: Graciela Sacco. (Rosario, 1956-2017). “Bocanada”. Interferencia urbana en las calles de Rosario. Santa Fe.1994.⁵⁸

Una acción fue *El Siluetazo*, iniciativa colectiva, realizada por primera vez en la Plaza de Mayo, Buenos Aires, durante la tarde del 21 de septiembre de 1983. Planteada por Rodolfo Aguerreberry, (Buenos Aires,1942-1997), Guillermo Kexel, (Buenos Aires,1953) y Julio Flores, (Buenos Aires,1950). Pensaron en la posibilidad de hacer una obra que respondiera a las necesidades del contexto, donde se reclamara por los ausentes de una manera diferente. Agrupaciones estudiantiles de centros universitarios, manifestantes convocados por Madres de Plaza de Mayo y transeúntes de Buenos Aires, prestaron su cuerpo para delinear la silueta de cada cuerpo ausente. Culminó con una gran intervención urbana que ocupó parte de la ciudad,

⁵⁶<http://www.michemix.com/blog/theme/entry/index.php?title=Banksy-Arte-en-las-Calles#.XNMEu45KjDc>

⁵⁷<https://www.bellasartes.gob.ar/paginas/el-museo-nacional-de-bellas-artes-rinde-homenaje-a-graciela-sacco/>

⁵⁸<http://www.vivodito.org.ar/node/121>

resultando en siluetas realizadas sobre papel que ocuparon las calles y quedaron estampadas en paredes, persianas como señales urbanas, exigiendo así verdad y justicia.⁵⁹



Figura N°33: Julio Flores (Buenos Aires,1950), Guillermo Kexel (Buenos Aires,1953), Rodolfo Aguerreberry (Buenos Aires,1942-1997), Madres de Plaza de Mayo. "El Siluetazo" Acción. Bs.As.1983.⁶⁰

El arte y el diseño se combinan en los objetos creados por Ricardo Blanco, arquitecto y diseñador industrial argentino que son de uso y percepción estética. Pone de manifiesto la dificultad en establecer actualmente un sistema de objetos estabilizados. En el mundo desordenado de hoy, no existen estatutos unívocos y más aún cuando un mismo objeto puede ostentar más de una etiqueta dentro del sistema de objetos, con funciones opuestas. A *La silla de Ingres (Man Ray)* de 1999, alguien podría haberla comprado en una casa de decoración y usarla para sentarse haciendo que desaparezca en el uso. Cuanto más un objeto útil cumple con su función, menos se ve y se advierte su presencia cuando deja de funcionar. Podría darse el caso del espectador que contempla la silla en el museo, se detiene frente a ella y analiza sus significados. Otro descubrirá sus afinidades con la tendencia conceptual y así con su experiencia estética escuchará lo que la obra dice, sus múltiples voces. Las obras hablan de muchas maneras para el que quiera o pueda oír. El título guiará la lectura y el espectador superpondrá imaginariamente una fotografía de Man Ray, *El violín de Ingres*, donde se ve un cuerpo desnudo de mujer al que se han agregado dos *f* invertidas asociando la figura femenina con la forma de una guitarra o de un violín. La femineidad está resaltada por el tocado de su cabeza que remite a las odaliscas de Ingres. Habla del cuerpo de la mujer, señalando que por su forma es metafóricamente un violín. Para otro lector la obra develará la connotación de pasatiempo, porque se supo que, como pasatiempo, Ingres tocaba el violín. Se establece una amplia red de significados en los que se incluye la mujer-pasatiempo y la servicialidad del cuerpo femenino, disponible para ser utilizado con fines prácticos: sentarse. Las figuras retóricas utilizadas son dispares, hay un recurso a la metáfora, a la sinécdoque, a la metonimia, pero el recurso dominante sería la ironía. Así devuelve al mundo lo que el arte había expropiado. Las

⁵⁹<https://castagninomacro.org/page/exposiciones/id/85/title/El-Siluetazo>

⁶⁰<http://revistamutt.com/visuales/el-siluetazo-ponerle-el-cuerpo-a-la-desaparicion/>

apropiaciones del arquitecto responden al diseño incongruente, con inéditas articulaciones de elementos que ocupan un lugar contrario al habitual despertando sorpresa. Si *La silla de Ingres* (Man Ray) habla de la mujer y se puede decir lo que es propio de toda obra de arte, hace mundo, pone en figura aspectos del mundo contemporáneo, habla del relativismo, de la desdefinición de lo existente, de la desilusión y desencanto al descender la imagen idealizada de la mujer al más insignificante nivel.



Figura N°34: Ricardo Blanco. (Buenos Aires, 1940-2017), arquitecto y diseñador industrial argentino. “*Silla de Ingres*” (Man Ray). Madera laminada, moldeada y laqueada, base de metal. 1999.⁶¹



Figura N°35: Man Ray, (Emmanuel Radnitzky, Filadelfia, 1890-París, 1976) artista modernista estadounidense. “*El violín de Ingres*”. Museo: Centre Pompidou, París, Francia. Tinta Fotografía (30 x 20,9 cm.). 1924.⁶²

Este es el destino de hoy con su característica racionalización, intelectualización y desencantamiento que hacen que se retiren de la vida pública los últimos y más sublimes valores buscando refugio en el reino extraterreno de la vida mística, en el arte o en la fraternidad de las relaciones inmediatas y recíprocas de los individuos. Como el resto de sus contemporáneos, R. Blanco sintió el desencantamiento del mundo, sentimiento resultante de emociones simples como el miedo o complejas como la angustia, no lo sitúa en una negatividad, sino que muestra rasgos de positividad que hablan del sentimiento de poderío según F.Nietzsche, propio del artista.⁶³ Como último ejemplo, la obra anterior de Man Ray es resignificada en una

⁶¹<https://www.lanacion.com.ar/arquitectura/asientos-que-se-asocian-con-el-arte-nid730559>

⁶²<https://historia-arte.com/obras/el-violin-de-ingres-de-man-ray>

⁶³Temas. Temas de la Academia. Dimensión Estética de lo emocional hoy. Academia Nacional de Bellas Artes. República Argentina, N° 7, octubre.2017. Elena Oliveras. Capítulo “Homenaje a Ricardo Blanco. La ironía como lúcido despliegue de la subjetividad”, páginas 7-12.

Recuperado de:<https://docplayer.es/86601742-Dimension-estética-de-lo-emocional-hoy.html>

combinación de arte y video con un tema musical interpretado por Shakira⁶⁴ y Nicky Jam,⁶⁵ llamado *Perro fiel* de 2017 donde se aprecia en esa captura de pantalla, la forma de interpretación e inclusión tecnológica en un video de YouTube como recurso de difusión masivo.

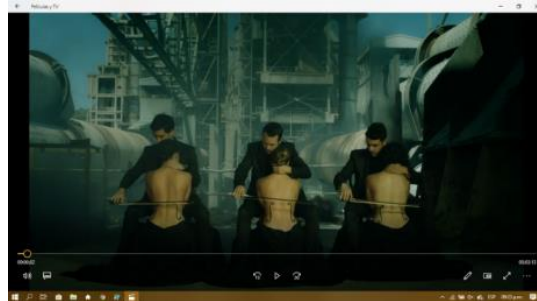


Figura N°36: Shakira ft. Nicky Jam. “*Perro Fiel*“. Captura de pantalla. YouTube(video musical oficial).2017.⁶⁶

⁶⁴Shakira Isabel Mebarak Ripoll (Colombia, 1977), conocida artísticamente como Shakira, es una cantautora, productora discográfica, actriz, bailarina, empresaria, embajadora de buena voluntad de UNICEF y filántropa colombiana.

⁶⁵Nick Rivera Caminero. (Estados Unidos,1981), cantante estadounidense nacionalizado en Colombia de reguetón y trap latino.

⁶⁶<https://www.youtube.com/watch?v=SHq2qrFUIGY>

5-De la utopía a la heterotopía

La transformación principal que se produjo desde 1960 hasta hoy, con respecto a la relación entre arte y vida cotidiana se describe como el paso de la utopía a la heterotopía. En esos años se asiste a una difusión de perspectivas orientadas a un rescate estético de la existencia que niega al arte como momento especializado. Si hay un campo del arte en sentido definido, alude a una sensación universal de armonía, basado en el uso de objetos, en el establecimiento de equilibrios satisfactorios entre individuo y ambiente. Se persigue utópicamente una unificación entre significado estético y existencial, que enlaza orientaciones teóricas y políticas. Se le adjudica una actitud de distancia hacia aquello llamado el arte de las obras de arte, a favor del rescate revolucionario de toda la existencia, que hoy no parece quedar gran cosa. Es infrecuente que en el discurso crítico sobre las artes se plantee el problema del significado general del arte junto al significado y valor de la obra. Lo que constituía la esencia de la vanguardia y su verdadero alcance utópico, el de cuestionar la esencia del arte con la obra individual, hoy ya no está en circulación. Si el arte en su sentido tradicional vuelve al orden, en la sociedad se disloca la sede de la experiencia estética como despliegue de la capacidad del producto estético para hacer mundo, para crear comunidad. Vattimo refiere que la experiencia de lo bello se caracteriza por el reconocerse en una comunidad que disfruta del mismo tipo de objetos bellos, naturales y artísticos. El juicio es reflexivo, tiene en cuenta al sujeto como miembro de una comunidad y la experiencia de lo bello es la de pertenecer a esa comunidad.

La cultura de masas ha multiplicado y convertido en macroscópico este aspecto de la esteticidad, evidenciando una problemática frente a la que hay que tomar posición. En la anterior sociedad podía vivirse el consenso de la comunidad respecto al goce de un objeto bello como asentimiento de la humanidad en general. Cuando se disfruta de un objeto bello, se testifica y se vive la pertenencia a una comunidad pensada como contingente o problemática, la comunidad humana. Pero la cultura de masas no ha nivelado la experiencia estética, viniendo a homologar todo lo bello a los valores de esa comunidad. La sociedad burguesa europea, que se sentía portadora privilegiada de lo humano, evidenció la multiplicidad de lo bello, haciendo aparecer la palabra de otras culturas, a través de la investigación antropológica y a subsistemas internos, a la propia cultura occidental. El final de la utopía del rescate estético de la existencia mediante la unificación de lo bello con lo cotidiano se ha producido en paralelo y por los mismos motivos con el final de la utopía revolucionaria de los años sesenta debido a la explosión

del sistema, de la historia impensable como curso unitario. Cuando la historia ha llegado a ser historia universal, por haber tomado la palabra todos los excluidos, las minorías, se hizo imposible pensarla como un curso unitario dirigido a lograr la emancipación. La utopía en sus aspectos estéticos implicaba este marco de referencia de la historia universal como curso unitario. Se ha disuelto, también en lo estético, por el efectivo tener lugar de una universalidad que se manifiesta en el acceso a la palabra de diversos modelos de valor y de apreciación. Lo que sucedió sobre la relación entre la experiencia estética y vida cotidiana, no es sólo la vuelta del arte a sus sedes canónicas, sino el delinarse de una experiencia estética de masas donde surge la palabra de múltiples sistemas de valoración comunitaria, los de las variadas comunidades que se manifiestan, se expresan, se reconocen en modelos formales y mitos diferentes.

La esencia moderna de la experiencia estética ha venido a desplegar todo su alcance y se ha redefinido: lo bello es experiencia de comunidad, pero cuando ésta se realiza como hecho universal se multiplica, se plurifica en forma imparable. Se vive en una sociedad intensamente estetizada donde lo bello se realiza instaurando comunidad, mientras por esa misma intensificación se disuelve la otra dimensión de la universalidad: la identificación de la comunidad estética con la comunidad humana. En la estética también se experimenta lo que acontece en la ciencia, que siempre había parecido el lugar donde se daba el mundo como objeto único; se experimenta que el mundo no es uno, sino muchos. Aquello llamado mundo es el ámbito residual y el horizonte regulador en el que los mundos se articulan. Es probable que la experiencia estética en la sociedad de masas, el acelerado difundirse de bellezas que hacen mundos, esté determinada por el hecho de que también el mundo unitario del cual la ciencia creía poder hablar, se revele como multiplicidad de mundos diversos. No es posible hablar de experiencia estética como pura expresividad, puro colorido emotivo, múltiple del mundo, como se hacía cuando se pensaba que había un mundo dado y que era posible encontrarlo con los métodos de la ciencia. Esto obliga a afrontar el problema de redefinir la esteticidad y cuestiona que sea posible definirla por delimitación o aislamiento. Se está frente a frente con una realización imprevista y distorsionada de la utopía. El despliegue de la experiencia estética como experiencia de comunidad y no como apreciación de estructura se da sólo en el mundo de la cultura de masas, del historicismo difuso, del fin de los sistemas unitarios. No es sólo de una pura y simple realización de la utopía, sino de una realización suya distorsionada y transformada: la *utopía estética* actúa sólo desplegándose como *heterotopía*. Se vive la experiencia de lo bello como reconocimiento de modelos que hacen mundo y comunidad

sólo en el momento en que estos mundos y estas comunidades se dan explícitamente como múltiples. Hay un hilo conductor normativo que responde al recelo que insiste en que, si lo bello es, en cualquier caso, sólo experiencia de comunidad, no se puede contar con ningún criterio para distinguir la comunidad violenta de los nazis que escuchan a Wagner o la de los rockeros que se preparan para la violencia y el vandalismo, de la comunidad de los fans de Beethoven o de La Traviata. Al constatar que la universalidad se realiza hoy bajo el aspecto de la pluralidad, se puede asumir legítimamente como criterio normativo dicha pluralidad explícitamente vivida como tal. Eso que legítimamente y no sólo para la falsa conciencia de la ideología era la llamada de la comunidad humana universal, la expectativa de que en torno al valor de lo bello burgués se concentrase el consenso de todo ser humano digno de tal nombre, se ha convertido hoy, en condiciones distintas de la historia del ser, en referencias explícitas a la multiplicidad. El reconocimiento de sí mismos que realizan grupos y comunidades a través de sus propios valores de belleza, admite intrínsecamente una norma, dada por el modo de acontecer, por el *wessen* del arte y de lo estético en las condiciones histórico-destíales. Esta norma es que la experiencia del reconocimiento de una comunidad en un modelo debe realizarse en referencia expresa a la multiplicidad de los modelos, convirtiéndola en canon, siendo producto de una cultura histórica exagerada. La experiencia estética se hace inauténtica cuando en las condiciones actuales de pluralismo vertiginoso de los modelos, el reconocimiento que un grupo logra de sí mismo a través de sus propios modelos se vive y se presenta como identificación entre tal comunidad y la humanidad. Presenta lo bello y la comunidad que lo reconoce como valor absoluto. La verdad posible de la experiencia estética en la tardomodernidad es el coleccionismo, la movilidad de las modas, el museo, el mercado como lugar de circulación de objetos cuya referencia al valor de uso se ha desmitificado, convirtiéndose en simples objetos de cambio. No sólo de intercambio monetario, sino de intercambio simbólico, son tarjetas de presentación y reconocimiento de grupos. No es exagerado suponer que parte de los discursos teóricos de la estética filosófica y de la crítica de arte se entienden si son vistos como esfuerzos por hacer valer, aún hoy, criterios estructurales en la consideración de las obras de arte. No todas las teorías se mueven en ese sentido liberador. La capacidad de la obra de arte para hacer mundo se piensa siempre en plural, no en un sentido *utópico*, sino *heterotópico*. Vattimo refiriéndose al ensayo de M. Heidegger sobre *El origen de la obra de arte* de 1936 dice que él no habla del mundo, sino de un mundo y tácitamente de muchos mundos. Se encuentra el sentido profundo de la experiencia estética y de la misma experiencia

historiográfica en su capacidad de hacer vivir al hombre en dimensión imaginaria otras posibilidades de existencia que dilatan los confines de la posibilidad específica que cada uno realiza en su cotidianidad. Retoma el pensamiento de M. Heidegger quien dice que se debe salir del horizonte cientifista para ver el sentido de la experiencia estética en la aparición de un mundo o mundos que no son imaginarios y constituyen el ser mismo, son acontecimientos de ser. Para la transformación de la experiencia estética en los últimos veinte años, Vattimo explicita dos de las implicaciones contenidas, referentes en el paso de la *utopía* a la *heterotopía* como aspecto perceptible de modo inmediato, la liberación de lo ornamental y como significado ontológico, el aligerarse del ser. La liberación de lo ornamental o el descubrimiento del carácter de ornamento de lo estético, de la esencia ornamental de lo bello, es el sentido mismo de la heterotopía de la experiencia estética. Lo bello no es el lugar de manifestación de una verdad que en ello encuentre expresión sensible, provisional, anticipatoria o educativa como ha querido la estética metafísica de la tradición. La belleza es ornamento en el sentido de que su significado existencial, el interés al que responde, es la dilatación del mundo de la vida en un proceso de reenvío a otros posibles mundos de vida, que no son solamente imaginarios, marginales o complementarios del mundo real, sino que son los que componen y constituyen en su juego recíproco y en su residuo, el mundo real. La esencia ornamental de la cultura de la sociedad de masas, lo efímero de sus productos, el eclecticismo que la domina, la imposibilidad de reconocer en ella cualquier esencialidad, lo que hace hablar de *kitsch* para referirse a esta cultura, corresponde plenamente al *wessen* de lo estético en la tardomodernidad. No es volver a las valoraciones estructurales, centradas en el objeto bello, como resulta posible adoptar una actitud selectiva en relación a dicha cultura. Lo *kitsch*, si existe, no es aquello que no responde a criterios formales rigurosos y se da en la inautenticidad de la carencia de un estilo fuerte. Es aquello que, en la época de la ornamentación plural, pretende valer como un monumento más perenne que el bronce. Esto se puede ejemplificar en estas reproducciones múltiples de la *Venus de Botticelli*, en estatuillas baratas, producidas en serie con materiales ínfimos; usualmente yeso, resina o plástico. Comparadas con sus modelos, estas copias presentan proporciones muy deformadas y el acabado de los detalles es indeterminado.



Figura N°37: "Nacimientos de Venus" de Botticelli. Italia. Estatuillas baratas, producidas en serie con materiales ínfimos: usualmente yeso, resina o plástico. Comparadas con sus modelos, estas copias presentan proporciones muy deformadas y el acabado de los detalles es indeterminado.⁶⁷



Figura N°38: Sandro Botticelli. (Florencia, Italia, 1445-1510). "El nacimiento de Venus". Temple sobre lienzo Renacimiento. 278, 5 cm x 172,5 cm. Galería Uffizi, Florencia, Italia. 1485.⁶⁸

Se reivindica así la estabilidad, definitividad y perfección de la forma clásica del arte. Ni la estética teórica ni la crítica parecen hoy estar preparadas para orientarse dentro del mundo de lo estético tardomoderno fuera de la referencia duradera e ideológica, fuera de la estructura del objeto. Se puede discutir si se da realmente esta insuficiencia de la estética y de la crítica, pero si como le parece a Vattimo, esto es un hecho, depende de que no haya sido advertida la segunda implicación del paso de la *utopía* a la *heterotopía* como carácter de la experiencia estética: de que no se han advertido aquellas consecuencias tuyas que se sitúan en el nivel ontológico. De ahí deriva dice Vattimo, la sorprendente importancia de la ontología de M. Heidegger para el pensamiento. Sólo ella parece ser capaz de abrir al hombre auténticamente a la experiencia de la tardomodernidad sin insistir en una referencia permanente o sobreentendida a los cánones y principios metafísicos. Se ve por la sustancial incapacidad que revela en lo que se refiere a considerar la experiencia estética de la cultura de masas como oportunidad destinal y no como perversión de valores y esencias auténticas. Vattimo se refiere al esfuerzo realizado por W. Benjamin en el ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* que estaba orientado en esa dirección, pero quizá demasiado vinculado a una concepción dialéctica de la realidad para alcanzarlo. Ahora refiriéndose a M. Heidegger, Vattimo dice que éste, por el contrario, criticando la identificación metafísica del ser con el objeto, con

⁶⁷<https://www.wikiwand.com/es/Kitsch>

⁶⁸<http://algargosarte.blogspot.com/2014/11/el-nacimiento-de-venus-de-botticelli.html>

la estabilidad estructural del dato, deslegitima de modo radical la nostalgia por la forma clásica, por la valoración fundada sobre la estructura. Solo si el ser no se piensa como fundamento y estabilidad de estructuras eternas, sino como acontecimiento con todas las implicaciones que esto permite, ante todo un debilitamiento de base, como también dice M. Heidegger, el ser no es, sino que acaece. Solo en estas condiciones la experiencia estética como *heterotopía*, multiplicación de la ornamentación, desfundamento del mundo en el sentido de su situación sobre un trasfondo y de una desautorización global propia, adquiere significado y puede convertirse en el tema de una reflexión teórica radical. Sin esta referencia ontológica, si se intenta leer como una vocación y un destino, las transformaciones de la experiencia estética de los últimos tres decenios parecen solo una presunción historicista, un ceder a la moda, típico de la debilidad de quien quiere obsesivamente mantenerse al ritmo de los tiempos. Los tiempos tienen un ritmo y revelan una dirección si son leídos e interpretados. La apuesta por la *heterotopía*, puede no ser solo frivolidad si conecta la experiencia estética transformada de la sociedad de masas con la llamada a una experiencia que no es metafísica del ser. Siguiendo a M. Heidegger se puede esperar que el ser sea lo que no es, lo que se disipa y afirma en la diferencia de no ser presencia, estabilidad, estructura, así se podrá, en medio de la explosión de carácter ornamental y heterotópico de lo estético hoy, encontrar algún camino. (Vattimo, 1990:155-172).

Vattimo está atento al fenómeno de la herencia de las vanguardias por parte de las neovanguardias de los años sesenta. Se refiere al pasaje de la utopía de las vanguardias a la heterotopía de las neovanguardias de la segunda mitad del siglo XX. La obra pasa a ocupar un lugar distinto de los espacios tradicionalmente asignados. El campo del arte se amplifica, se vuelve parte de la vida real. Muchos artistas contemporáneos tratan de alejarse del momento especializado de la vida, que es el que podría tener el espectador que asiste al museo tradicional y después en la calle se enfrenta a la realidad diaria. Esos artistas eligen no separar sus obras de la vida cotidiana, realizan acciones, intervenciones en el mismo espacio del hombre que camina la ciudad o transforman el paisaje natural. Este arte del lugar común de la gente, convierte a quien desprevenidamente transita por el espacio urbano o natural en espectador casual. Se observa un doble movimiento de expansión del arte. Uno de ellos es que los artistas extienden las fronteras de los espacios tradicionales del arte y otro es que distintas disciplinas tradicionalmente consideradas no artísticas, como el diseño y la arquitectura se acercan al arte borrando sus límites. El lugar del arte se diluye hoy en los lugares del arte. No hay un lugar para el arte desde donde se

proyecte la *utopía*, el no lugar. Se pasa desde la *utopía* a la *heterotopía*, a la multiterritorialidad del arte y del fenómeno estético. El concepto de *heterotopía* hace referencia al hecho de que el arte ingresa en contextos tradicionalmente no asimilados por él, como el espacio urbano o natural, como a su disolución en formas tradicionalmente no artísticas como son la publicidad, la moda o el diseño industrial. La desautorización global de un topo, un lugar para el arte sustenta su situación heterotópica y hace que se conecte cada vez más con lo real. Así la estetización general de la existencia de la que habla Vattimo es una posibilidad concreta que ofrece la sociedad tecnológicamente avanzada de hoy. Los funerales de personajes famosos con el acompañamiento musical de grandes artistas transmitidos por televisión, los grandes espectáculos musicales-visuales en los estadios de fútbol o el despliegue gimnástico de muchas de las olimpiadas en un escenario especialmente diseñado, son muestras del fenómeno en el que se está inmerso hoy, de estetización general de la existencia. Tiene como consecuencia la desdefinición del concepto arte, que provoca, según Vattimo, un importante malestar e inquietud. (Oliveras, 2018:326-327).

La obra de Santiago Calatrava Valls (Benimámet, 1951), arquitecto, ingeniero civil y escultor español, su arquitectura y su diseño proyectan significados que cumplen con una condición esencial de la obra de arte: el hablar de otra cosa, el ser alegoría. Calatrava construye obras que son edificios y a su vez, esculturas gigantes, públicas, habitables. Se cree que los museos, estadios, hoteles, terminales de aeropuertos, ferrocarriles, puentes del arquitecto valenciano tienen a veces exageradamente los principales atributos de la escultura.



Figura N°39: Santiago Calatrava Valls (Benimámet, 1951), arquitecto, ingeniero civil y escultor español “*Ciudad de las Artes y las Ciencias*”. Valencia.1998.⁶⁹

⁶⁹<http://comunitatvalenciana.com/actualidad/valencia/noticias/24-horas-en-la-ciudad-de-las-artes-y-de-las-ciencias>



Figura N°40: Santiago Calatrava Valls (Benimámet, 1951), arquitecto, ingeniero civil y escultor español
“Torre de comunicaciones” de Montjuic, Barcelona, 1992.⁷⁰



Figura N°41: Santiago Calatrava Valls (Benimámet, 1951), arquitecto, ingeniero civil y escultor español
“Puente de la Mujer”. Buenos Aires, 1998-2001.⁷¹

⁷⁰<http://www.elarquitectoviajero.com/la-barcelona-olimpica-ii-la-torre-de-calatrava/>

⁷¹<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-66012/clasicos-de-arquitectura-puente-de-la-mujer-santiago-calatrava>

6-Ornamento y monumento

Aquí Vattimo hace una interpretación hermenéutica de los escritos de M. Heidegger, uno presentado en conferencia, llamado *El arte y el espacio de 1969*⁷², donde el autor tiene una visión inmensa de la obra de arte a pesar de que la verdad se asiente en lo periférico y la decoración. Además, Vattimo retoma la tesis del ensayo *El origen de la obra de arte de 1936* aplicándola a la escultura y a las demás artes del espacio. Reconoce consecuencias y modificaciones del discurso estético sobre el ornamento, ubicándolo dentro de su ontología débil, donde el ser es evento de fondo. Plantea que esta novedad está dentro del proceso de transformación del pensamiento de M. Heidegger y configura un movimiento posterior que se verifica en escritos situados después de ese cambio. La conferencia señala la culminación de un proceso de redescubrimiento de lo espacial por M. Heidegger y un alejamiento de las posiciones donde la temporalidad era la dimensión guía para reformular el ser y un alejamiento de elaboraciones ontológicas posteriores. Para Vattimo es difícil decir cuál era el significado de este redescubrimiento porque está el riesgo de entenderlo como orientación hacia posiciones místicas. La atención al segundo M. Heidegger que se concentra en el espacio, no puede ser interpretada como predominio de metáforas espaciales. En la concepción del arte y las implicaciones estéticas, la conferencia y la nueva atención que ella atestigua a la espacialidad, aclara el concepto de obra como puesta por obra de la verdad, que se refleja en la concepción del ser y lo verdadero. Vattimo se propone mostrar que esto tiene consecuencias en el discurso estético sobre el ornamento, diciendo que la concepción de M. Heidegger en el carácter verdadero de la obra de arte parece opuesta a un reconocimiento de los derechos del ornamento y la decoración. La obra entendida como puesta por obra de la verdad, inauguración de mundos históricos, poesía que hace época, parece concebida según el modelo de las grandes obras clásicas porque se realiza, no mediante una conciliación y perfecta adecuación de lo interno y de lo externo, de la idea y de la apariencia sensible, sino mediante la perduración del conflicto entre mundo y tierra. Según Vattimo, la estética de M. Heidegger parece admitir la obra como clásica porque la piensa como fundadora de historia, inauguración e institución de modelos de existencia histórica y de destino donde su ser consiste en un acaecer de verdad. Entonces la función inaugural de la obra como evento de verdad se desarrolla porque en ella se verifica la exposición de un mundo junto con la producción de tierra. Piensa estos conceptos en relación

⁷²Heidegger, M. *Die Kunst und der Raum, St. dallen, lirker Verlag*, 1960, traducción italiana de C. Angelino (con texto alemán), Génova, 11 Melangolo, 1984.

a la poesía y es difícil que no proporcione lugar a una predilección por una concepción fuerte del carácter inaugural del arte. El interrogante en cuanto a la exposición de un mundo y producción de tierra, ahora se dirige hacia la escultura y a las demás artes del espacio, Antes de la conferencia de M. Heidegger sobre *El arte y el espacio de 1969*, Vattimo dice que se podía tener idea de esto, recurriendo a citas del filósofo alemán Hans-Georg Gadamer (Marburgo, 1900-Heidelberg, 2002), en páginas de su texto *Verdad y método de 1960*, donde las conclusiones de la concepción de M. Heidegger de la obra de arte como acaecer de verdad, eran retomadas en una perspectiva que aseguraba a la arquitectura como arte del espacio fundadora respecto de todas las artes, en el sentido de asignarles su puesto y comprenderlas.

La arquitectura es una forma de arte que da forma al espacio. Espacio es lo que abarca a cuanto está en el espacio. Por eso la arquitectura abarca a todas las demás formas de representación: a todas las obras de las artes plásticas, a toda ornamentación. Proporciona además el lugar para la representación de la poesía, de la música, de la mímica y de la danza. En cuanto que abarca al conjunto de todas las artes hace vigente en todas partes su propio punto de vista. Y éste es el de la *decoración*. La arquitectura conserva éste incluso frente a las formas artísticas, cuyas obras no deben ser decorativas sino que deben atraer hacia sí en el carácter cerrado de su sentido. (Gadamer, 2003:209).

En el párrafo anterior Gadamer, explica por qué la arquitectura es fundadora de todas las artes, da espacio, ocupa ella misma un espacio y es abierta al espacio circundante. Para Vattimo el hecho de que M. Heidegger conciba la función de apertura del arte con referencia a un arte espacial, aclara cómo debe entenderse el conflicto entre mundo y tierra y el significado del concepto de tierra. El texto de 1969 no se limita a aplicar las tesis del ensayo de *El origen de la obra de arte de 1936* a las artes espaciales, sino que aporta un esclarecimiento decisivo, análogo al que se da con la noción de ser para la muerte, en el paso del escrito de *Ser y tiempo* de 1927 a las obras ontológico-hermenéuticas de su último período. En el ensayo sobre *El origen de la obra de arte*, había teorizado una esencia *dichterisch* de todas las artes en el sentido en el que *dichten* indica crear e inventar, más específicamente en que dicho verbo indica la poesía como arte de la palabra. Para Vattimo en el ensayo no era evidente cómo el conflicto entre mundo y tierra se verificara en la poesía como arte de la palabra. Uno de los ejemplos más claros que daba M. Heidegger, era tomado de las artes del espacio, el templo griego. Descartando que tierra y mundo se identifiquen con materia y forma de la obra, el sentido de estos conceptos venía a identificarse con el de tematizado o tematizable: el mundo, y con el de no tematizado y no tematizable: la tierra. La tierra en la obra era presentada, producida: *her-gestellt* como tal y solamente ésto distinguía

la obra de arte de la cosa instrumento de la vida cotidiana. La tentación en la que cayó la crítica de M. Heidegger, era entender estas tesis como la distinción entre un significado explícito de la obra: el mundo que ella abre, expone y un conjunto de significados que quedan siempre en reserva: la tierra, que puede ser legítimo en la medida en que la tierra es concebida en la dimensión de la temporalidad. Si se piensa en términos temporales el hecho de mantenerse la tierra en reserva aparece como la posibilidad de mundos futuros, de ulteriores aperturas históricas y de destino; una reserva siempre disponible a ulteriores exposiciones. Para Vattimo, M. Heidegger nunca dio carácter explícito a la teoría en este sentido, tal vez a causa de su resistencia a reducir la tierra a un mundo no presente, pero presentificable. El paso decisivo se da, cuando la meditación se dirige a las artes del espacio, como en el escrito de 1969. No es el único, sino que ya en *Conferencias y artículos* de 1954, el morar poético es entendido como un *ainráumen*, como un hacer espacio en el sentido posteriormente desarrollado por Gadamer. En *El arte y el espacio de 1969* este *ainráumen* se precisa en su doble dimensión: es al mismo tiempo un disponer lugares: localidad y un poner esos lugares en relación con la libre vastedad de la comarca. Para Vattimo tanto en el texto de Gadamer referido tomando como comentario al texto de M. Heidegger, las artes decorativas y de circunstancia tienen su esencia en el hecho de operar en un sentido doble: atraen la atención del observador y lo remiten más allá de la obra misma, hacia el más vasto contexto vital que la acompaña. Se puede considerar legítimamente este juego de localidad: *ortschaft* y comarca: *gegend* como una especificación del conflicto entre mundo y tierra del que habla el ensayo sobre *El origen de la obra de arte*, M. Heidegger, quien encuentra esta relación y donde en *El arte y el espacio de 1969* trata de explicar cómo se da en el arte espacial, la puesta por obra de la verdad que es la esencia de todo arte. La escultura, por ejemplo, es puesta por obra de la verdad en cuanto es acaecer de espacio auténtico, en lo que el espacio tiene de propio y es el juego de localidad y comarca en el cual la cosa obra es puesta en primer plano como agente de una nueva ordenación espacial y como punto de fuga hacia la libre vastedad de la comarca. Lo abierto o la apertura son los términos con los que M. Heidegger designaba a la verdad en su sentido original, que hace posible entender lo verdadero como conformidad de la proposición con la cosa. Pero en ningún otro lugar como en este escrito resulta claro, que estos términos no indican solo la apertura como inaugurar o fundar, sino en forma igualmente esencial el abrirse como dilatarse y extenderse, dejar en libertad, poner en el fondo. Eso que se pone en el fondo es mostrado en su figura delimitada, definida y en un sentido inseparable. Vattimo al aclarar, en el juego de localidad y comarca, este doble significado de la apertura como fondo, el escrito sobre *El arte y el espacio de*

1969 permite ver algo que en el ensayo de 1936 había quedado implícito. El hecho de definir la obra de arte como puesta por obra de la verdad es una tesis que concierne a ella y al concepto de verdad. La verdad que puede darse, tiene un carácter de eventualidad. Esa verdad que se da en un acaecer que se identifica con el arte, no es la evidencia del darse del *objectum* al *subjectum* sino el juego de apropiación y expropiación que M. Heidegger designa con el término *ereignis*. Si se medita en la escultura y en las artes espaciales en general, el juego de transapropiación del *ereignis*, que es el del conflicto entre mundo y tierra, se da como juego entre localidad y libre vastedad de la comarca. Entonces Vattimo concibe que se encuentran significativos elementos para considerar la noción de *ornamento*. Se puede apreciar en la conferencia *El arte y el espacio de 1969*, que la relación entre centro y periferia no tiene el sentido de fundar una tipología, la distinción entre un arte que se mira y un arte al que no se presta atención, ni tampoco suministra claves de interpretación de las manifestaciones del arte contemporáneo frente al arte del pasado. Para M. Heidegger no se trata de definir el arte decorativo como un tipo específico de arte, ni de determinar los rasgos peculiares del arte actual, pero sí, reconocer el carácter decorativo de todo arte, si se tiene presente su insistencia en la significación verbal del término *wessen*, esencia, no es algo separado de aquello que se refiere también al vuelco entre centro y periferia que caracteriza al arte contemporáneo. Se tiene acceso a la esencia del arte en una situación en que éste se brinda y tiene que ver con la esencia del arte en general, porque es el modo en que se esencializa en esta época del ser. El resultado es la reelaboración del sentido del ser, la despedida del ser metafísico y de sus caracteres fuertes, sobre cuya base se legitiman las posiciones de desvalorización de los aspectos ornamentales del arte. Lo que realmente es, el *ontos on*, no es el centro frente a la periferia, la esencia frente a la apariencia, lo duradero frente a lo accidental y mutable, la certeza del objeto dado al sujeto frente a la vaguedad e imprecisión del horizonte del mundo. En la ontología débil de M. Heidegger, el acaecer del ser es un evento marginal, poco llamativo, de fondo. No quiere decir que el hombre se deba colocar frente al poco darse periférico de lo bello en una pura contemplación mística. Para Vattimo la estética de M. Heidegger no fomenta una actitud de atención a las pequeñas vibraciones de los bordes de la experiencia, sino que mantiene una visión monumental de la obra de arte. A pesar de que el acaecer de la verdad en la obra se verifica en la forma de lo periférico y de la decoración, para M. Heidegger continúa siendo cierto que lo que queda lo fundan los poetas. Se trata de un quedar que tiene el carácter de residuo más que del *aere perennius*. El monumento está hecho para durar, pero no como presencia plena de lo que recuerda, que permanece sólo como recuerdo. Las técnicas del arte y antes que todas las

otras, la versificación en la poesía, se entienden como recursos minuciosamente institucionalizados, monumentalizados, que también ellos transforman la obra en residuo, en monumento capaz de durar porque ya desde el principio se ha producido en la forma de lo que está muerto. Dura, no por su fuerza, sino por su debilidad. Desde el punto de vista de M. Heidegger, dice Vattimo, hay muchos sentidos en que la obra de arte puede concebirse como acaecer de la verdad débil, como monumento. Se la puede entender como monumento arquitectónico que contribuye a constituir el fondo de la experiencia del hombre, aunque por sí misma la obra es objeto de una percepción distraída, pero no en el sentido suficiente y metafísico que informa la concepción del ornamento, para quien el ornamento tiene la forma del monumento entendido como revelación de nuestro rostro más verdadero. Un carácter monumental todavía clásico, aún cuando trata de liberarse de estas ataduras mediante la dislocación de la perfecta correspondencia entre interno y externo en un futuro que haya de sobrevenir. En el monumento, que es el arte como acaecer de la verdad en el conflicto de mundo y tierra, no surge una verdad profunda y esencial; en este sentido la esencia es *wessen* con significado verbal, acaecimiento de una forma que no revela ni encubre un núcleo esencial, pero que al sobreponerse a otros ornamentos constituye el espesor ontológico de la verdad-evento. Vattimo dice que se podría continuar desentrañando otros significados de la ontología débil de M. Heidegger en relación con una concepción ornamental y monumental de la obra de arte. El arte ornamental, como constitución de fondos a los que no se presta atención, como aderezo que no tiene ninguna legitimación en un fondo auténtico o propio, encuentra en la ontología de M. Heidegger algo más que una justificación marginal. El arte ornamental llega a ser aquí el fenómeno central de la estética y de la meditación ontológica. Lo que se pierde con esta fundación y fondo del ornamento es la función crítica, de la distinción entre decoración como adorno y lo propio de la cosa y de la obra. La validez crítica de esta distinción parece hoy agotada, sobre todo en el plano del discurso de las artes y de la crítica militante. La filosofía, acomodándose a las conclusiones de la ontología hermenéutica de M. Heidegger, se da cuenta de este agotamiento que ha sobrevenido y se esfuerza por radicalizarlo con el objetivo de la construcción de modelos críticos diferentes. Desde el punto de vista de M. Heidegger hay muchos sentidos en que la obra de arte puede concebirse como acaecer de la verdad débil, como monumento, la obra es texto y como tal, abierta a una infinidad de interpretaciones. (Vattimo, 1986:73-81).

6.1-Artes del espacio

6.1.1-Hermenéutica de Vattimo y arquitectura posmoderna

El discurso de la arquitectura moderna comenzó a disolverse de manera decisiva hacia los años setenta. Hay preferencia de lenguajes posmodernos que destrozan los códigos y principios universales, subjetivos del movimiento moderno evidenciando la presencia de la ontología débil de Vattimo, al dar una interpretación más general de la ontología de M. Heidegger. Aquí la obra de arte deja de ser monumento en el sentido fuerte y el acaecer de la verdad en la obra se verifica en la forma de lo periférico, de la decoración, donde es posible apreciar una valorización de los aspectos ornamentales del arte. Se analiza una corriente específica de esos años definida como *Neorrealismo*, donde están las arquitecturas de Robert Venturi⁷³ y Charles Moore⁷⁴.

En una publicación de R. Venturi: *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura* de 1966, supone la aparición del primer texto programático de una doctrina que asumió la condición de vanguardia en los setenta y parte de los ochenta. Su objetivo era refutar la idea básica del movimiento moderno donde la organización formal de un edificio obedece a una lógica deductiva, unitaria y satisface su propio significado estético. Evidencia la multiplicidad de lógicas que concurren en el proyecto de arquitectura y denuncia el carácter represivo de la exclusión a favor de aquello que se considera expresión del espíritu del tiempo. Para R. Venturi los arquitectos actuales son arcaicos y espontáneos para lo compleja que es la arquitectura. Al tratar de romper con la tradición, idealizaron lo primitivo y elemental a expensas de lo variado y sofisticado. Luego se siguió con un gusto por la complejidad y la contradicción: la relación de pares de atributos entre los que R. Venturi mostró su preferencia y dijo:

Prefiero los elementos híbridos a los «puros», los comprometidos a los «limpios», los distorsionados a los «rectos», los ambiguos a los «articulados», los tergiversados que a la vez son «impersonales», a los aburridos que a la vez son «interesantes», los convencionales a los «diseñados», los integradores a los «excluyentes», los redundantes a los «sencillos», los reminiscentes que a la vez son innovadores, los irregulares y equívocos a los directos y claros. Defiendo la vitalidad confusa frente a la unidad transparente. Acepto la falta de lógica y proclamo la dualidad. (Venturi, 1980:25).

⁷³Robert Venturi: (1925-2018, Filadelfia, Pensilvania), arquitecto estadounidense, perteneció al movimiento arquitectura postmoderna.

⁷⁴Charles Willard Moore, (1925-1993), arquitecto estadounidense, profesor, escritor, ganador de la Medalla de Oro del AIA en 1991.

El desarrollo del libro se afirma en propuestas teóricas. Primero, en el modo de establecer la relación entre complejidad, sistematicidad y orden. Cuando R. Venturi confiesa su gusto por la complejidad y la contradicción tuvo como propósito sustituir el sistema estético como constructo mental abstracto que impone sus reglas al objeto arquitectónico, por un procedimiento capaz de reconocer las singularidades planteadas por cada caso, sin renunciar a un cierto orden que evite la incoherencia y la arbitrariedad de la arquitectura incompetente. Encuentra en la composición académica, la pauta operativa capaz de suplir al sistema, relativizando cuanto tiene de estructura y sobrevalorando cuanto en ella hay de proceso. En la arquitectura histórica el sistema garantiza la unidad del objeto; el movimiento moderno introduce el programa funcional y tecnológico, como principio de identificabilidad de la forma. R. Venturi opera con criterios compositivos de la Academia. Segundo, se analiza la idea de historia implícita en las referencias a la arquitectura del pasado. R. Venturi trata de hacer ver de nuevo el pasado de un modo diferente. Tanto el sistema expositivo, como el método argumental utilizado, refuerzan la relevancia que adquiere la historia en la idea de arquitectura que sostiene en su obra. Señala que su interés no se dirige a la costumbre, sino a una forma de conocimiento del pasado, racionalmente considerado como precedente. Diciendo,

Sin embargo, si la única forma de tradición, de transmisión del pasado, consiste en seguir los caminos de la generación precedente con una adhesión tímida o ciega a sus éxitos, la «tradición», no se deberá ciertamente apoyar (...) la tradición, tiene un significado mucho más amplio. La tradición no puede heredarse, sólo puede obtenerse mediante un gran esfuerzo. (Venturi, 1980:20).

Venturi usando una cita de Aldo Van Eyck,⁷⁵ quien dice que el arquitecto moderno ha estado insistiendo continuamente en lo que es diferente en su época hasta tal punto que ha llegado a olvidar lo que no es diferente, lo que es esencialmente igual: establece el marco que inscribe su actitud ante la historia. Con otra publicación de R. Venturi, *Aprendiendo de Las Vegas, El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica* de 1972, evidencia una rectificación de los principios defendidos en *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*. El nuevo libro admite un cambio en la mirada de aspectos que no pasan desapercibidos al inspeccionar su arquitectura. Parte de una declaración que expresa las razones del cambio y revela su sentido:

⁷⁵Aldo Van Eyck, (1918-1999), arquitecto holandés es recordado como el Gran Hombre Viejo de la arquitectura holandesa. Perteneció al movimiento arquitectónico del estructuralismo, influyente en la historia de la arquitectura de su país.

“Tras la publicación de *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*, empezamos a comprender que muy pocos edificios salidos de nuestro despacho eran complejos y contradictorios; al menos no lo eran en sus cualidades puramente arquitectónicas de espacio y estructura, consideradas en oposición a su contenido simbólico”. (Venturi, Izenour, Scott Brown, 1982:159)

Acentúa R. Venturi que no habían sabido introducir en sus edificios los atributos cuya reivindicación y elogio constituía el núcleo argumental de *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*. Se inicia una etapa cuya arquitectura sería calificada de fea y ordinaria. El razonamiento que la defiende frente a la heroica y original, supone una implícita autocrítica a los argumentos que planteaban una alternativa al movimiento moderno. Se rechazaba la arquitectura moderna por su insistencia en fundamentar su significado estético en una lógica unitaria, exclusiva y por ser incompetente, producida fuera de los criterios que históricamente habían definido la calidad arquitectónica. Al establecer nuevos valores de la forma, se asentaban las bases de un concepto de calidad alternativo al mantenido por el movimiento moderno. Ahora se reconoce el carácter arbitrario e inmotivado de la complejidad y la contradicción respecto a la demanda real de la forma. Ello induce a modificar el marco de referencia de la práctica del proyecto, redefinir la idea de arquitectura, el rol del arquitecto y reconocer la imposibilidad de integrar en un objeto unitario los diversos requisitos funcionales, estéticos y simbólicos que inciden en la obra de arquitectura. Se produce un giro notable, el arquitecto que asumía un papel activo en el proceso histórico, irreductible al de agente de necesidad, ahora se reconoce que no es tiempo de referirse a lo que debe ser, sino a lo que es. Aquello que es, limita la misión del arquitecto a una solución de los problemas utilitarios y a la acrítica gestión de los sistemas simbólicos del consumo. La iconografía y los medios mixtos de la arquitectura comercial de carretera marcaron el camino. La selección histórica de arquitecturas complejas es sustituida por edificios comerciales del conjunto urbano a lo largo de una calle o carretera. Se trata de insertar en la arquitectura la realidad cotidiana de la gran ciudad, todavía no experimentada, que pueda servir de modelo. R. Venturi analiza las relaciones y combinaciones entre arquitectura y simbolismo, con la intención de demostrar que en este paisaje existe un orden y una unidad. La polémica con el movimiento moderno renace en la teoría que, en Las Vegas, se pueden aprender lenguajes menos restringidos que respondan a necesidades sociales y estéticas de la época contemporánea. La tarea del arquitecto es la de seguir trabajando sobre el efecto de las necesidades y de las expectativas convencionales de la gente. La defensa que hace R. Venturi de la arquitectura antigua vuelve a la lógica de responder a esas expectativas, usando el material reconocible, cotidiano, convencional que está a disposición. Recupera el sentido

común de la belleza en el gusto corriente y popular. La poética de lo feo y ordinario, en contraste a lo heroico y lo original, se inscribe en esta observación no-valorativa del ambiente existente. Quería demostrar que la cultura arquitectónica y urbanística americana tiene un referente autónomo respecto a la visión europea tradicional de la ciudad y que aprender de la arquitectura europea es una postura nostálgica. R. Venturi postula una edificación con una cierta familiaridad con las arquitecturas comerciales, que se convierten en fuentes de simbolismo. Muestra el valor de lo viejo en un nuevo contexto, extrayendo un renovado significado para convertir en lo insólito, lo ordinario. El símbolo es el resultado de esa elaboración que contiene lo cotidiano que se formalizará en la permanencia y lo extraño dado por la distorsión de la forma, el cambio de escala y de contexto.

Una obra como *La Casa Guild* fue para R. Venturi el paradigma de la arquitectura, un pabellón decorado, en oposición a la arquitectura de *Crawford Manor* (1962-1966) de Paul Rudolph⁷⁶. Referencias iconográficas, sistemas constructivos, características del programa, uso de elementos arquitectónicos convencionales y actitud ante la ornamentación, son aspectos en los que se funda la adscripción de uno y otro edificio a ideas de arquitectura diferentes.



Figura N° 42: Robert Venturi (1925-2018, Filadelfia, Pensilvania). *La Casa Guild*. (1960-1963).⁷⁷

La Casa Guild superpone una composición monumental apoyada en elementos convencionales de edificación de viviendas a un programa típico de arquitectura residencial.⁷⁸ Mientras que *Crawford Manor* hace un uso expresivo de una tecnología avanzada, rechazando formas y elementos arquitectónicos convencionales.

⁷⁶Paul M. Rudolph, (1918-1997), arquitecto estadounidense diseñó *Crawford Manor*(1962-1966).

⁷⁷<https://www.artehistoria.com/es/obra/guildhouse-filadelfia> 2017.

⁷⁸Venturi junto a J. Rauch, fueron arquitectos de *Casa Guild* (1960-1963), ubicada en un barrio humilde de Filadelfia. Edificio de apartamentos para mayores, construcción barata, de vivienda social. En su fachada está el rechazo de los ideales modernistas. El simbolismo de la decoración con una original ironía pasa a ser feo y ordinario. El cobertizo es rectamente ordinario, pero de ladrillos y ventanas simbólicos. No buscó la belleza. El Posmodernismo devolvió las formas clásicas a la arquitectura del siglo XX en forma de ornamento innecesario. Regresaron elementos del Renacimiento Italiano y la Antigua Roma, aplicados de forma contradictoria e irónica. <https://architecturalvisits.com/casa-guild-venturi-posmodernismo/> 2017 por Helena Ariza.



Figura N°43: Paul M. Rudolph, (1918-1997), arquitecto estadounidense. *Crawford Manor*.(1962-1966).⁷⁹

R. Venturi concluyó que al delimitar las licencias iconográficas a la decoración de la envoltura y al referirse a imágenes interiorizadas por la conciencia colectiva, se sirve mejor a los usuarios, recuperando la continuidad con la arquitectura tradicional. Se abandona la necesidad de explicar el proyecto de arquitectura como un todo, hay ruptura de la unidad de la obra en base a diversos criterios. La autonomía figurativa del cerramiento respecto de la organización espacial fueron rasgos teóricos primordiales del cambio operado en su arquitectura a fines de los sesenta. Esta disolución de la unidad conceptual del objeto plantea la necesidad de establecer nuevos criterios de proyecto; la forma se descompone en organización e imagen: La arquitectura depende, para su percepción y creación, de la experiencia pasada y la asociación emotiva. Estos elementos simbólicos y representativos suelen estar en contradicción con la forma, la estructura y el programa a los que van asociados en el mismo edificio. La organización se identifica con la sola disposición funcional del programa, sin otros valores que los de la eficacia, la imagen trata de adscribirse a los sistemas simbólicos de la realidad. La necesidad de aprender de las cosas, la recuperación del hábito de mirar el entorno sin juicios de valor, fueron consignas sobre las que al principio se apoyó R. Venturi. Una arquitectura de estilo y signos opuesta a la arquitectura espacial. Su reivindicación, el desagravio con que intenta rehabilitar la iconografía del arte comercial popular, componente básico de una arquitectura socialmente menos restringida y estéticamente más vital que los exagerados edificios del pasado reciente. La adopción de un simbolismo populista fue el correlato del desplazamiento del centro de interés, desde la forma a la imagen: su sentido histórico, la recuperación de un dogma superador del relativismo histórico y de acabar con la mística revolucionaria, utópica y purista del movimiento moderno. El espíritu del tiempo que en *Aprendiendo de Las Vegas* se identifica como específico a partir de 1975, residiría en la relatividad que la coyuntura

⁷⁹*Crawford Manor* (1962-1966) de Paul M. Rudolph, (1918-1997), arquitecto estadounidense, diseñó esta vivienda pública para ancianos, ícono brutalista del movimiento moderno tardío, es una torre de quince pisos apilada irregularmente, de múltiples unidades residenciales, articulada con bloques de hormigón acanalado. <https://www.docomomo-us.org/event/crawford-manor-a-brutalist-model-for-public-housing> 2017

introduce en la dinámica civilizadora; actualizada en un intercambio simbólico que se apoya en lo feo y ordinario. En la arquitectura R. Venturi sustituye la espacialidad por el simbolismo, se abandona el principio que históricamente había constituido la referencia para cualquier juicio estético al proponer el universo iconográfico de la producción comercial como marco en el que la significación arquitectónica se inscribe sin definir ningún sistema de principios que permita controlar y evaluar el trasvase simbólico. Cualquier criterio de valor pierde toda relación con el objeto, para referirse solamente a la intención del proyectista: la oportunidad del punto de vista o el ingenio con que se plantea la solución fueron los atributos sobre los que se estableció el juicio.

Hay una vinculación entre la arquitectura de R. Venturi y la mirada hermenéutica de Vattimo basándose en las artes del espacio de la filosofía de M. Heidegger; en el sentido del ornamento, de la esencia decorativa y periférica que tiene todo arte en general. En las distintas teorías desarrolladas por R. Venturi en su etapa del simbolismo olvidado de la forma arquitectónica, en torno a la poética de lo feo y ordinario, en contraposición a lo heroico y original, donde el simbolismo explícito está directamente vinculado con el carácter heráldico de los elementos denotativos, en contraste, con el carácter fisonómico y connotativo de la arquitectura propia del movimiento moderno. Hay que interpretar que estas teorías sólo se pueden constatar en la esencia de lo decorativo y del ornamento, donde alcanza su máxima expresión el simbolismo explícito de R. Venturi. No se deja de afirmar la proximidad, el diálogo que se puede establecer entre la arquitectura de R. Venturi y los resultados de la interpretación hermenéutica que hace Vattimo en torno a las artes del espacio, como son pensadas en la filosofía de Heidegger. La esencia de la arquitectura de R. Venturi es estrictamente simbólica y decorativa y el punto máximo de esta afirmación encuentra su correspondencia en las teorías sobre la concepción de la arquitectura como *tinglado decorado* y en el simbolismo explícito de la poética de lo *feo y ordinario*, asociada al *tinglado decorado*. Donde se puede encontrar una vinculación entre la práctica arquitectónica de R. Venturi y las interpretaciones hermenéuticas de Vattimo se refiere a la idea de la ontología débil, del *andenken* o recuerdo.

Esto no quiere decir, si seguimos el trabajo de excavación y de continua remeditación que Heidegger dedica a los poetas, que uno deba colocarse frente al poco llamativo darse periférico de lo bello en una pura contemplación de tipo místico. La estética heideggeriana no fomenta una actitud de atención a las pequeñas vibraciones de los bordes de la experiencia, sino que a pesar de todo mantiene una visión monumental de la obra de arte. Aun cuando el acaecer de la verdad en la obra se verifica en la forma de lo periférico y de la decoración, para Heidegger continúa siendo cierto que "lo que queda lo fundan los poetas" (según el dístico de Holderlin que Heidegger comenta repetidamente). Se trata empero de un quedar que tiene el carácter de residuo

más que del aere perennius. El monumento ciertamente está hecho para durar, pero no como presencia plena de aquello que recuerda que permanece precisamente solo como recuerdo (y, por lo demás, la verdad del ser mismo no puede darse para Heidegger sino en la forma de la rememoración). (Vattimo, 1986:80).

Entendida desde la ontología débil, la obra de arte es lo que queda, el residuo, el monumento no como presencia plena, sino como huella que invita a recordar, que convoca al *andenken*, pensar rememorativo que se mueve no en el terreno de lo siempre presente, del fundamento, sino en el horizonte histórico y contingente. En la idea de historia implícita en las referencias a la arquitectura del pasado se puede constatar la tesis de Vattimo en la obra de R. Venturi acerca del *andenken*. Trata de hacer ver de nuevo el pasado, pero de un modo diferente; tanto el sistema expositivo, como el método argumental utilizado, refuerzan la relevancia que adquiere la historia en la idea de arquitectura que R. Venturi sostiene en su obra. Desde el principio señala que su interés no se dirige a la costumbre, sino a una forma de conocimiento del pasado, racionalmente considerado como anterior. La necesidad de recuperación activa de la tradición y la conveniencia de la continuidad histórica en los aspectos esenciales de la arquitectura son convicciones que se contradicen sólo en apariencia: en el primer R. Venturi, son momentos sucesivos de un mismo proceso lógico. El método argumental de *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura* consiste en verificar con ejemplos extraídos de arquitecturas históricas diversas, unas máximas ya establecidas sobre algunos atributos que se pretenden indispensables al hecho arquitectónico y que el espíritu reductivo del movimiento moderno extinguió: la complejidad de la forma y su exclusivismo a un solo sistema lógico-estético. El recurso a la arquitectura histórica como principio de autoridad del argumento exige reconocer la continuidad de los aspectos esenciales de la arquitectura, por encima del cambio histórico; se obliga a una recuperación esforzada combativa y subjetiva de la tradición. La fe en las permanencias históricas está condicionada a un sistema de preferencias que determina qué arquitecturas del pasado merecen sobrevivir. Es claro que R. Venturi concibe la arquitectura desde la ontología débil, como el residuo, el monumento no como presencia plena, sino como huella. Hay ausencia de fundamento. Se vuelve al pasado para rememorar, retomar-aceptar-distorsionar, en realizarse en la confrontación de la heredad del pensamiento pasado. Esta forma de volver al pasado sería más que rememorar o coleccionar documentos o monumentos históricos. Supone tomar una postura crítica, de cómo se pensaría el *ser*, experimentándolo en la historia de los pensadores, de los artistas. Esta rememoración es fabulación, leyenda, diferente de la

metafísica. Vattimo cree que la historia del pensamiento es precisamente historia de fabulaciones, de diferentes juegos de lenguaje.

A la luz del escrito sobre El arte y el espacio de 1969, el acaecer de la verdad en el arte, un problema en el que Heidegger no deja de meditar hasta sus últimas obras, termina por significar lo siguiente: a) que la verdad que puede acaecer no tiene los caracteres de la verdad como evidencia temática sino que tiene más bien los caracteres de la "apertura del mundo", lo cual significa tematización y al propio tiempo colocación de la obra en el fondo; b) que estando la verdad así concebida, el arte, que es puesta por obra de la verdad, viene a definirse en términos bastante menos enfáticos de lo que generalmente se cree cuando se habla de Heidegger. La función, en cierto modo regidora y fundadora que un autor nutrido de heideggerismo como Gadamer asigna a la arquitectura (en el ya recordado Verdad y método) puede legítimamente extenderse para significar que el arte en general tiene para Heidegger, y precisamente en cuanto es puesta por obra de la verdad, una esencia decorativa y "periférica".

Estas dos conclusiones no se comprenden en todo su alcance si no se las inserta en una interpretación más general de la ontología heideggeriana como "ontología débil": el resultado de la reelaboración del sentido del ser es verdaderamente en Heidegger la despedida del ser metafísico y de sus caracteres fuertes sobre cuya base, en definitiva (y aunque sea en virtud de más largas cadenas de mediaciones conceptuales), se legitiman las posiciones de desvalorización de los aspectos ornamentales del arte. (Vattimo, 1986:79).

A partir de *Aprendiendo de Las Vegas*, la arquitectura de R. Venturi se sustrae de la idea de la arquitectura como obra de arte, se limita a una solución de los problemas utilitarios y a la acrítica gestión de los sistemas simbólicos de consumo, configurando el fondo sobre el que el eclecticismo simbólico, la representatividad, el convencionalismo, la incoherencia, el pragmatismo y la fealdad brillan como atributos estéticos de la nueva arquitectura. A partir de aquí lo que es *el ontos on*, no es el centro frente a la periferia, la esencia frente a la apariencia, lo duradero frente a lo accidental y mutable, la certeza del objeto dado al sujeto frente a la vaguedad e imprecisión del horizonte del mundo. En la ontología débil de M. Heidegger el acaecer del ser es un evento marginal, poco llamativo, un evento de fondo. (Febres, Valbuena, 2008:11-25).

Lo que importa subrayar es el hecho de que el arte ornamental, ya como constitución de fondos a los que no se presta atención, ya como aderezo que no tiene ninguna posible legitimación en un fondo auténtico, en un fondo "propio", encuentra en la ontología heideggeriana algo más que una justificación marginal; el arte ornamental llega a ser aquí el fenómeno central de la estética y, en última instancia, de la meditación ontológica. (Vattimo, 1986:81).

El concepto de posmodernidad en arquitectura lo usó por primera vez Charles Jencks⁸⁰ entre 1975-1976 para dar punto final al extremismo de la vanguardia y plantear un regreso

⁸⁰Charles Jencks, (Estados Unidos, 1939-Inglatera, 2019), arquitecto paisajista, teórico, historiador de la arquitectura estadounidense. Conocido por sus escritos como "*El lenguaje de la arquitectura posmoderna*" de 1977 donde señaló la muerte de la arquitectura moderna el 15/7/1972, 3:32 hs pm cuando el proyecto de vivienda pública Pruitt-Igoe fue dinamitado en St. Louis, Missouri.

parcial a la tradición, con especial énfasis en el rol esencial de la comunicación con el público. Suministró importancia al hecho de que la comunicación instantánea que existe en el mundo actual, debido a la televisión y a las tecnologías informáticas, favoreció el eclecticismo mundial y un entrecruzamiento general de interferencias. Tecnológicamente la sociedad actual tiene los suficientes elementos para poder programar estilos y productos de carácter personal, el uso de ordenadores y de las técnicas de producción automatizada hizo posible la existencia de viviendas y espacios públicos que reflejan aspectos de la tradición local y muestran cómo los avances tecnológicos permiten construir de forma individualizada. Hubo una tendencia a situarse en la línea historicista y a decidirse por el eclecticismo. Se incorporan elementos de carácter tradicional a un lenguaje derivado del conocimiento arquitectónico. Surgió un estilo híbrido con molduras decorativas y elementos tradicionales como el arco en las entradas principales. Un ejemplo de este estilo, se ve en obras más tardías de R. Venturi donde aplica la complejidad, la contradicción, la ambigüedad, la tensión frente a la franqueza, con interés en los elementos de doble funcionalidad con respecto a los destinados a una sola función. Usó elementos híbridos en oposición a los puros, tendió a la vitalidad desordenada frente a la unidad obvia. Inició la recuperación de arquitecturas olvidadas, con la idea de revalorizar lo comercial y el eclecticismo del siglo XIX en beneficio de una mejor comunicación de masas. En la *Casa Brant de Greenwich* en 1971 logró vincular la concepción de la vivienda y la colección de arte decorativo de sus propietarios. El exterior de ladrillo vidriado en dos tonalidades de verde y unas líneas de metal brillante que bordean la superficie, la fachada principal, una gran curvatura, una desproporción de elementos como los ventanales o la terraza lateral. En el interior hay cambios de eje y de escala generando discontinuidad.



Figura N°44: Robert Venturi (1925-2018, Filadelfia, Pensilvania). “*Casa Brant de Greenwich.*” Connecticut. Estados Unidos. (1970-1973).

R. Venturi ⁸¹trabajó teniendo en cuenta la integración en el contexto urbano. En sus obras, los edificios situados en el entorno son en general restaurados para que se establezca una comunicación entre lo nuevo y lo viejo. Combinó indiscriminadamente elementos del pasado con otros contemporáneos. (Cirlot, 1994:340-343).

Otro ejemplo sería esta obra



Figura N°45: R. Venturi, J. Rauch y Scott Brown, “Pabellón Gordon Wu Hall, Butler College”. Princeton. Nueva Jersey. Estados Unidos. (1980-1983).

Esta obra es el pabellón *Gordon Wu Hall para el Butler College en Princeton* donde usó una arquitectura ambigua, entre moderna y novecentista con una clásica permisividad formal y figurativa.⁸² Intenta acomodar esta obra a condiciones preexistentes incluyendo detalles históricos y referencias explícitas como el patrón heráldico sobre la entrada, las piedras clave, los ventanales estilo tudor-gótico o las bolas de piedra sobre pilares en los pasos que definen un conjunto de caminos a través del Campus de Princeton. El diseño para el nuevo edificio del *Butler College* recoge señales importantes de lo que está a su alrededor promoviendo una identidad propia. Su larga forma y posición central lo convierten en un nexo visual que conecta y une los edificios preexistentes. El ladrillo, el acabado de piedra caliza y las tiras de ventanas adheridas a la entrada, cuyo ajuste descentrado y lateral en el edificio, está marcado por un panel de granito en blanco y negro, que recuerda los principios

⁸¹Robert Venturi, profesor de arquitectura teórica en Pennsylvania. Trabajó en varios estudios y con John Rauch realiza la *Casa Vanna Venturi* y la *Casa Guild*. Sus proyectos son de apariencia sencilla, esconden planos complejos y abundantes alusiones históricas, características que no tenían que ver con la arquitectura funcionalista de la época. En el estudio de Venturi, Rauch y Scott Brown su mujer, realizó proyectos entre los años setenta y ochenta, como el *Franklin Court* en Filadelfia, la renovación y ampliación del *Museo de Arte en el Allen Memorial* en Oberlin, Ohio, el *Gordon Vu Hall* en la Universidad de Princeton y el ala *Sainsburg*, 1986-1991, ampliación de la *National Gallery de Londres*. En 1991 recibió el premio Pritzker y en 1992 ganó el concurso para el diseño de la terminal del ferry en Whitehall, en Nueva York. <http://catalogo.artium.org/book/export/html/7762>.

⁸²http://oa.upm.es/43283/1/Parte_4_Capitulo_2_Contestacion_Arquitectura_Moderna_opt.pdf .pp520-527

ornamentales renacentistas, simboliza la entrada a la universidad y al edificio en su conjunto. El sitio donde se construyó es irregular, inclinado, estrecho, con la dificultad de proximidad de otros edificios y la necesidad de una nueva sala para compartir una existente. Paralelo al *Wu Hall* hay un paseo peatonal que armoniza las laderas de los ejes norte-sur con rampas, escalones, muros de contención y pequeños cortes. Las áreas resultantes de esta disposición de los espacios exteriores crean lugares para reuniones y descanso. En el extremo sur del edificio diseñaron una pequeña plaza, en el cruce del *College Walk*, una de las principales calles peatonales del Campus y *Butler College Walk*. Aquí *College Walk* se amplía para acomodar el acceso a nuevos dormitorios y salvaguardar el *Butler Memorial* que identifica uniendo los tres edificios que forman el *Butler College*.⁸³El proyecto planteó a los arquitectos el diseño de un edificio que proporcionara una nueva identidad a la universidad, como punto focal para su vida social otorgando un sentido de cohesión a las instalaciones ya existentes con estilos dispares. Cuando R. Venturi diseñó el *Gordon Wu Hall* lo describió como un guión visual que conecta los dormitorios adyacentes ya existentes. En el vestíbulo de entrada, una escalera conduce a través de un ventanal, hacia un salón de descanso, a las oficinas administrativas y a la biblioteca en el piso superior. El salón y la biblioteca incluyen grandes ventanales ampliando visualmente sus espacios pequeños. El primer tramo de escaleras se extiende hacia un lado formando grandes gradas que permiten sentarse. La extensión de la escalera sugiere un barrido hacia arriba, sirve como espacio informal de espera o reunión. En ocasiones se convierte en anfiteatro. El edificio comedor con altos ventanales curvos en dos niveles en cada uno de sus extremos proporciona una sensación de grandeza recordando los comedores góticos de Princeton. Los techos bajos, las largas ventanas y los muebles de madera crean una nueva escala de intimidad y confort que permiten que la sala se convierta en un lugar agradable. La fachada principal de *Wu Hall* es una mezcla de elegancia y desidia, delgada y tensa, sobresale, se curva para sugerir una expresión de contundencia. Está perforada por bahías horizontales de ventanas al ras con la superficie del edificio dándole elegancia.⁸⁴ La identidad propia, pero compartida con las instalaciones ya existentes incluye en su construcción paredes de ladrillo ocre, molduras de piedra caliza y bahías de ventanas que se adhieren a la arquitectura gótica tradicional de

⁸³Esta disposición en conjunción con la ubicación del *Wu Hall* ha dado identidad al extremo occidental de *College Walk*. *Gordon Wu Hall* es la pieza central del *Butler College*, un comedor de ladrillo situado entre los edificios de dormitorios, diseñado para identificar el *College* de residentes graduados en la Universidad de Princeton.

⁸⁴Las ventanas están divididas en paneles más pequeños para aparentar antigüedad. Las puertas de entrada son de madera, como en la vieja escuela, pero por encima de ellas un frontón de mármol blanco que ocupa toda la altura del frente expone un patrón de círculos, arcos y triángulos en mármol gris oscuro.

Princeton. Se han realizado ornamentaciones con mármol blanco, negro y gris. El edificio está adaptado para personas con discapacidades.⁸⁵

En la arquitectura posmoderna en general hay un recurso constante que es un lenguaje irónico propio de la parodia. Para conseguirlo se emplea la desproporción de elementos o la introducción de fragmentos clásicos como columnas o arcos en zonas dedicadas a albergar objetos propios del mundo actual como coches, televisores, ordenadores, creando un contraste agresivo y agudo. Hay uso de múltiples metáforas, pero predomina aquella relacionada con la imagen antropomórfica. El hombre y su relación con el entorno, sea el mundo animal o vegetal, el cuerpo humano, el rostro serviría como punto de partida para desarrollar determinadas zonas de la vivienda como las fachadas. Las ventanas serían los ojos, la entrada, la boca y la simetría serviría para enfatizar el parecido. Hay mezclas que hacen que las obras se vuelvan ambiguas. El lenguaje posmoderno en arquitectura se apoya en la confluencia de lo clásico y de la tecnología actual. A través del Clasicismo desarrolla una sintaxis y una gramática universal con el empleo de columnas, cúpulas arcos y elementos de decoración, mientras que gracias a la tecnología se consiguen resultados de gran perfección. (Ciriot, 1994:344-363). Un ejemplo de lo dicho aquí es la obra del arquitecto Charles Willard Moore.⁸⁶



Figura N°46: Charles W. Moore (1925-1993), “Plaza Italia”, Nueva Orleans, Estados Unidos, (1975-1978).

Se trata de una plaza de forma semicircular. Su diseño se inspira de forma irónica o satírica en detalles romanos y renacentistas como las columnatas en forma de hemiciclo, la torre del reloj, el templo romano o el campanario. En medio de la plaza se encuentra una

⁸⁵<https://es.wikiarquitectura.com/edificio/gordon-wu-hall/>

⁸⁶Charles Willard Moore (1925-1993), arquitecto estadounidense, profesor, escritor, ganador de la Medalla de Oro del AIA en 1991.

fuelle que representa la península italiana. Se utilizan distintos materiales como el acero inoxidable o el neón y destaca por sus colores vivos.⁸⁷

6.1.2-Hermenéutica de Vattimo y escultura posmoderna

La escultura posmoderna, desde fines de 1950 hasta ahora, se ubica en el campo expandido, un concepto definido por Rosalind Krauss y ampliado por José Luis Brea. Es combinación de relaciones dando lugar a un eclecticismo con respecto a materiales, métodos, medios y disciplinas tradicionales. La práctica se define en relación a operaciones lógicas como ideas o conceptos. Para que sea considerada obra de arte admite el uso de cualquier medio actual.⁸⁸

El artista que realizó una forma de escultura posmoderna es Doménico Paladino,⁸⁹ que hacia 1980 implementó un cambio y sus obras comenzaron a tener alusiones a religiones, a mitologías, con signos esotéricos. De compleja iconografía, sus obras no narran historias, no tienen explicaciones, sólo alusiones. Los elementos que utiliza no quieren decir nada, aunque el espectador se tienta a interpretarlos. Son frecuentes las referencias a otros estilos y épocas anteriores y los yuxtapone creando un lenguaje único. Se pueden encontrar elementos de arte bizantino en conexión con el cuatrocento italiano, mosaicos antiguos, esculturas romanas. Técnicamente trabaja pinturas, esculturas, mosaicos, frescos, dibujos y se auxilia del collage, uniendo diferentes elementos, combina colores puros realizando contrastes. Crea tondos de figuras enigmáticas en el centro de rostros inexpresivos como máscaras. En estas obras se aprecia el contraste figura y fondo, con muchos signos cabalísticos y esotéricos generando misterio en los conjuntos. (Cirlot, 1994:279 -280).

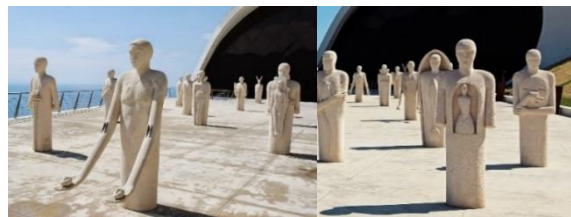


Figura N°47: D. Paladino (Italia, 1948). "Testimonio". Auditorio Oscar Niemeyer. Villa Rufolo. (1998/1999).⁹⁰

⁸⁷<http://asombrosaarquitectura.blogspot.com/2013/12/plaza-de-italia-piazza-ditalia.html>

⁸⁸Hasta fines del siglo XIX, la escultura histórica era considerada un monumento, ornamento de la arquitectura u objeto decorativo. Luego en la modernidad, entre 1900 y 1950, adquirió mayor autonomía.

⁸⁹Doménico Paladino, (Italia, 1948), pintor y escultor italiano representante de la Transvanguardia, movimiento fundado por Achille Bonito Oliva hacia 1980. tuvo contacto con artistas alemanes a través de viajes como con Kiefer, Baselitz, Lupertz, Penck. Existieron puntos en común entre esos representantes del Neoexpresionismo alemán y la Transvanguardia italiana.

⁹⁰En 1999, una exposición en la South London Gallery aparece "Testimonio", una nueva colección completa de veinte esculturas en piedra blanca de Vicenza.



Figura N°48: D. Paladino (Italia, 1948). “Puerta de Lampedusa”. Puerta de Europa. (2008).⁹¹



Figura N°49: D. Paladino (Italia, 1948). “Caballo en Capodimonte”. Lago de Orta, cerca de Villa Bossi. (2009).⁹²

Otro escultor que ofrece una obra atrayente por su concepción de la escultura, por el carácter distinto y nuevo que tienen sus piezas es Anish Kapoor.⁹³ A inicios de los años ochenta sus esculturas se harían más simples, de configuraciones geométricas como cubos, pirámides, estructuras troncónicas y de colores rojo, amarillo y azul. Las piezas están hechas en yeso, después recubiertas con pigmentos en polvo en estado puro, que cubre la pieza y parte del suelo donde se asienta la obra de manera directa, sin ningún tipo de apoyo o pedestal. Kapoor reproduce la tradición existente en la India al colocar a la entrada de los templos polvo rojo y cuando el fiel entra al recinto sagrado, sus pies desnudos quedan impregnados de ese polvo y luego deja sus huellas sobre el pavimento del templo. Esto mismo se ve en la obra “*Arena blanca, miijo rojo y muchas flores*” de 1982.⁹⁴ En su obra se observan configuraciones que semejan elementos arquitectónicos o que se refieren al mundo orgánico vegetal, animal o al mundo geológico de los cristales. En otras obras usa la piedra caliza, que aparece tallada en formas geométricas cúbicas no tan regulares y en algunas de sus caras pueden observarse perforaciones que corresponden a la zona del centro. La irregularidad de la talla y la falta de un proceso de pulido final dan a estas piezas un carácter sorprendente por su proximidad al mundo primitivo. Esto último se ve en la obra *Campo vacío*, de 1989, hecha de arenisca y pigmento, dieciséis fragmentos de tamaños variables. (Cirlot, 1994:336-337).

⁹¹Monumento en memoria de los inmigrantes fallecidos en el mar.

⁹²En 2009, un grupo de sus esculturas se mostró al aire libre en Orta San Giulio, Lago de Orta, entre las diversas obras había un caballo rojo flotando a la orilla frente a Villa Bossi, el Ayuntamiento.
<http://vacioesformaformaesvacio.blogspot.com/2014/12/mimmo-paladino-escultura.html> 2014

⁹³artista británico de origen hindú, nacido en 1954 en Bombay.

⁹⁴hecha de madera, cola y pigmentos de 1,01 x 2,41 x 2,17 metros.



Figura N°50: Anish Kapoor (Bombay, 1954). “Arena blanca, mi hijo rojo y muchas flores”. South Bank Centre Londres. (1982).



Figura N°51: Anish Kapoor (Bombay, 1954). “Campo y vacío” Galería Lisson. Londres. (1989).

Kapoor insiste a pesar de los cambios de materiales que hace en sus distintas obras, en la exploración de un tema recurrente que es el espacio. Supuso un viraje en su interés sobre este concepto. Del lugar de la pieza hacia el interior de ésta, recreado u horadado, para insistir en el vacío como oscuridad primigenia. Dada la disposición y concepción de sus esculturas, muchas veces se extienden hacia una instalación, poniendo de manifiesto el valor que concede al espacio inherente a la obra, al lugar que ocupa y su escala. Para Kapoor lo más importante es lograr una obra que resulte autogenerada, que no conserve marcas de la manufactura ni del proceso de creación, que ocupe un lugar en el mundo, que posea un nombre propio. La obra adquiere un valor autónomo más allá de la existencia del artista, importa su contemplación, por eso denomina a la obra como un ritual.⁹⁵

⁹⁵<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/anish-kapoor.1991>.

7- Consideraciones finales

En este recorrido sobre la hermenéutica de Vattimo, teoría que explica muchos fenómenos de la contemporaneidad, el interés fue el de relacionar y encontrar correspondencias entre sus conceptos para visualizarlos en el arte. Se pudo apreciar con ejemplos un acercamiento a los movimientos del arte en la postmodernidad. Vattimo le da un gran protagonismo a la aparición de los medios de comunicación masivos, de reproductibilidad técnica y a los medios informáticos. En su pensamiento son ellos, los que organizan la vida del hombre, como lo fue en la modernidad Dios y el fundamento. Todo esto se ha diluido y trajo consigo el debilitamiento del ser que proporcionó a Vattimo el impulso para fortalecer su teoría, con el fin de la metafísica argumentada por M.Heidegger y el final de los metarrelatos por J.F.Lyotard.⁹⁶(Lyotard, 1979:9). Así dio lugar Vattimo a la elaboración de su teoría del *pensamiento débil* entendida como *debilitamiento del ser*.

En el arte aparecieron conceptos, desarrollados en este escrito, como los de *extrañamiento*, *desarraigo*, *oscilación* entre el *fundamento*, *desfundamento* como consecuencia del encuentro con la obra de arte actual, que ha modificado su esencia. Pierde su *aura* y se da una *estetización generalizada de la existencia*, como historia del debilitamiento del ser y la *percepción distraída*. Entonces se encuentran objetos estéticos que debido a la técnica reproductiva adquieren una función simbólica y útil. Tomando una obra de arte de la modernidad como envío de una tradición y reproduciéndola según la técnica y el material, el conjunto de simbologías, por la cantidad, se vuelven desleídas por ser frecuentemente reproducidas y reducidas. En la contemporaneidad esos objetos quizá sean lo único perceptible en la sociedad de masas. También realizan aperturas de mundos históricos, pero con la incorporación del tiempo, representado por la tierra, donde arraiga el conjunto de símbolos que constituye el mundo de la obra y que lleva implícitos el paso del tiempo. Por eso el mensaje transmitido es diferente con respecto a la obra original, tomado como mensaje fluidificado, citado y distorsionado en esos objetos estéticos. Ellos son ejemplos de la debilidad del ser, de su acaecer como evento.

Se encontraron ejemplos del estallido del arte fuera del ámbito tradicional destinado a las obras de arte del pasado, como consecuencia de la estetización generalizada de la

⁹⁶Jean-François Lyotard. (Versalles, 10/8/1924-París21/4/1998). Filósofo francés, con su libro *La condición postmoderna* (1979), hizo un informe del estado del conocimiento de ese momento, estableció que la época posmoderna se caracteriza por la decadencia de la legitimación de varios niveles de existencia a través de los grandes relatos y por la emergencia de una multiplicidad de lenguajes irreductibles entre sí. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/lyotard.htm>

existencia. El arte se vuelve autorreflexivo y cuestiona su propio estatuto. Obras como las de Joseph Beuys, Richard Long, Walter de María, Francis Alÿs. El cuestionamiento sobre qué es considerado obra de arte, cómo los objetos colocados por Jeff Koons en instituciones tradicionales del arte, continúan el camino abierto por M. Duchamp en los años sesenta.

Luego se ejemplificó cómo una serie de televisión como son los *Simpsons*, masivamente difundida en muchos países realiza citas, parodias o apropiación de obras modernas, consideradas sagradas, pero distorsionándolas como las de Edward Hopper de 1942 o la de Norman Rockwell de 1954. Cómo los medios de comunicación masiva hacen referencia a ciertas obras, que de esa manera se ven disminuidas en su ser con distintas interpretaciones dadas.

Se vio que el mercado del arte se favoreció con las técnicas de reproducción porque ciertas obras repetidas en láminas o en cualquier otro material, se venden como copias a partir de un original y adquieren un atractivo que a mucha gente le satisface tenerlas. Hay una reciprocidad entre la obra de arte reproducida, que adquiere características de mercancía, tiene un precio y hay una estetización de objetos que se envuelven de una belleza formal como productos de consumo masivo.

Se encontraron ejemplos del *ocaso del arte* en todas sus manifestaciones: como *kitsch*, *silencio*, *utopía negativa* de reintegración.

Con respecto a las artes espaciales se hallaron ejemplos de lo dicho por M. Heidegger y tomado por Vattimo, donde la arquitectura y la escultura también instauran un mundo y elaboran tierra. Tiene que ver con el espacio que ellas necesitan para su realización y para tener una continuidad en el lugar y generar pertenencia. Es aplicable a las artes del espacio, el concepto de obra como puesta por obra de la verdad que se refleja en la concepción del ser y de lo verdadero. Se precisa según M. Heidegger en su doble dimensión, es al mismo tiempo un disponer lugares, localidad y un poner estos lugares en relación con la libre vastedad de la comarca. Es puesta por obra de la verdad en cuanto es acaecer de espacio auténtico, en lo que el espacio tiene de propio y ese acaecer es el juego de localidad y comarca en el cual la cosa obra es puesta en primer plano como agente de una nueva ordenación espacial, pero también como punto de fuga hacia la libre vastedad de la comarca. Se encontraron ejemplos de esto en las obras arquitectónicas de Robert Venturi, de Charles Willard Moore y esculturas de Doménico Paladino y Anish Kapoor.

Es importante recordar el pensamiento de Vattimo para el arte actual, que lo considera como una intervención en el mundo. Dice que en la sociedad actual no interesa producir artísticamente objetos de colección, sino algo proféticamente diferente. Le interesa esta posibilidad del arte aunque sea una manera de reducirlo. No cree que la creatividad tenga límites pero le parece que lo que sucede hoy, es que los mismos artistas reaccionan en contra de este paradigma del arte y de la obra. Agrega que la responsabilidad del artista es enorme, sobre todo cuando ya no está directamente protegido por un mecenas principesco o un burgués que quiere su retrato. La propuesta de Vattimo es que los artistas hoy, para ser capaces de proponer un mundo y dar respuestas tienen que estar en contacto con su tiempo y con las personas, cosa que no sucede siempre. Le parece fundamental para cualquier artista que tenga un contacto más profundo con el espíritu de su tiempo, proponer un mundo es dar respuesta a los interrogantes de esta época y las preguntas llegan de las bases. El arte produce formas que se anticipan y al no ser esperadas, tienen la potencia de alojar el germen de una cultura nueva. Esta capacidad del arte de distinguirse es una herramienta fundamental para luchar contra el nuevo imperio de la tecnología capitalista que busca uniformar e imponer. Esa es una responsabilidad que le interesa a Vattimo destacar y sigue siendo así en tanto lo bello es la imposición de un modelo o canon de belleza. La producción artística, al igual que la política, no consiste en lo que se dice, sino en el cambio que produce en el hombre, en la intervención que hace en el mundo.

8-Glosario

ab-grund: del alemán, falta de fundamento, abismo.

aere perennius: del latín, bronce.

ainráumen: del alemán, hacer espacio, disponer lugares.

alétheia: del griego, verdad, sinceridad de los hechos y la realidad, que no está oculto, es evidente, es verdadero, desocultamiento del ser.

andenken: del alemán, recuerdo, rememoración, repensar, pensamiento rememorante, concibe el ser como ausencia.

a priori: del latín, previo a, principio anterior de la experiencia que se adquiere mediante la deducción.

arché: del griego, principio u origen.

aufklrung: del alemán, etapa o momento preparatorio de la emancipación.

aufstellung: del alemán, exposición de mundo, instalación.

dasein: del alemán, el ahí del ser, ser ahí, término que adopta M. Heidegger para indicar el modo de ser propio del ser humano, con la finalidad de repensar la tradición ontológica occidental, ser en el mundo, que siempre se está proyectando en las posibilidades de ser, las cuales constituyen su propio ser. De su obra *Ser y Tiempo* de 1927.

dichterisch: del alemán: poetizar, crear, inventar.

dichten: del alemán, poesía como arte de la palabra.

discursus: del latín, discurso.

energeia: del griego, energía.

epojé: del griego *epokhé*, suspender, sustracción del ser.

erde: del alemán, tierra.

ereignis: del alemán: evento, acaecer del ser, rememoración, envío.

erfahrung: del alemán, experiencia como modificación que sufre el sujeto cuando encuentra algo que tiene importancia para él.

ergon: del griego, trabajo, producto.

erlebnis: del latín, vivencia, experiencia vivida, puntual, momentánea.

erscheinen lassen: del alemán, dejar aparecer.

frónesis: del griego, phronēsis es la virtud del pensamiento moral, sabiduría, prudencia.

geborgenheit: del alemán, seguridad, protección, amparo, integración, conciliación, reintegración.

egend: del alemán, área, comarca.

gegen-stand: del alemán, estar frente.

gering: del alemán, bajo, insignificante, irrelevante.

geschick: del alemán, envío, destino, misión, don del ser.

ge-stell: del alemán, imposición, recolocación, reposición, reinstalación.

geworfenheit: del alemán, concepto heideggeriano sobre el estado vital del ser humano, procede de werfen: arrojar, tirar, deyectar.

grund: del alemán, fundamento.

günde: del alemán, fundar.

her-gestellt: del alemán, producido.

herstellung: del alemán, producción de tierra.

humanities: del inglés, humanidades.

in finitum: se utiliza en la expresión latina ad infinitum: hasta lo infinito.

kebre: del alemán, reverso, vuelta, conversión, torsión.

koiné: del griego, lenguaje común.

logos: del griego, lóghein, cálculo, razón, pensamiento, palabra, habla, razonamiento, discurso.

objectum: del latín, objeto.

ontos on: del griego, mundo o ámbito de las ideas según Platón, lo realmente real, inmutable, eterno, simple.

ortschaft: del alemán, localidad.

physis: del griego, naturaleza, crecer o brotar, que nace, crece, muere, ser para la muerte.

pietas: del latín, piedad, fe religiosa. Para los romanos, respeto, reverencia por los dioses, por el país, las costumbres, la tradición y la familia, los padres, el deber, amor, gratitud, lealtad, honor.

seisdenken: del alemán, pensamiento, creencia.

shock: del inglés, choque, golpe.

stellen: del alemán, poner.

stoss: del alemán, empujón, golpe.

subjectum: del latín, asiento.

tout court: del francés, de todos modos.

uber-lieferung: del alemán, transmisión, sobre entrega.

uebermensch: del alemán, superhombre, ultra hombre.

verwindung: del alemán, reponerse de, disponerse de nuevo a, restablecimiento, superación, caída distorsionante, ponerse de nuevo, proyectarse hacia el futuro, dislocación, distorsión.

wessen: del alemán, esencia.

wir-kung: del alemán, fortuna, recepción, interpretación, efecto modelador del gusto, del lenguaje y de los marcos de existencia de las generaciones siguientes.

9-Bibliografía

- Aromando, Giulia. (2016). *Il corpo esteso: cinestesia ed estetica nei labirinti di Kounellis, Parmiggiani e Pistoletto*, en Medea, vol. II, n. 1.
- Barros, M. (2020). Crítica. Ensayo. *Gianni Vattimo, ¿auténticamente posmoderno?* El Cultural. Recuperado de <https://elcultural.com/gianni-vattimo-autenticamente-posmoderno>.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos Ininterrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires, Argentina: Taurus.
- Bettendorff, M.E, Prestigiácomo, R. (2002). *El relato audiovisual*. Primera edición. Buenos Aires, Argentina: Longseller.
- Brea, J. L. (1996). “Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90”. Revista: Arte, Proyectos e Ideas, nº 4, tomo I. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.
- Cirlot, L. (1994). *Historia Universal del Arte .Últimas tendencias*, Barcelona, España: Planeta S.A.
- Febres, A. E, Valbuena, R E. (2008). *Vattimo y Venturi hacia una interpretación hermenéutica*. Revista de arte y estética contemporánea. Estética (13), Mérida.
- Gadamer, H. G. (2003). *Verdad y Método*. Décima Edición. España: Sígueme Salamanca.
- Goar Sánchez. YouTube. (2005). *Encuentro con Gianni Vattimo. Gianni. Vattimo: Filosofía Hermenéutica Estética Dios*. De <https://www.youtube.com/watch?v=f3Q-MnaJ4yI>
- Heidegger, Martín. (1960). *Sendas perdidas. Holzwege*. Buenos Aires. Editorial Losada, S.A.
- Hernández, B. (2009). *Posmodernidad y Obra de Arte de Heidegger a Vattimo*. Revista de Filosofía.65.
- Lyotard, J.F. (1979). *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Oliveras, E. (2018). *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires, Argentina: Emecé.
- Oliveras, E. (2019). *Estética. La cuestión del arte en el siglo XXI. Nuevas perspectivas teóricas* Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Oñate, María Teresa y Arribas, Brais G. (2016). *La postmodernidad. Jean-François Lyotard y Gianni Vattimo*. Buenos Aires, Argentina .Editorial Bonallettera Alcompas, S.L.
- Pavón, H. (2011). *Vattimo, Gianni. La construcción de la verdad*. Revista Ñ Clarín Filosofía, Buenos Aires.

Recuperado de:

https://www.clarin.com/rn/ideas/filosofia/Gianni_Vattimo_en_Buenos_Aires_0_B12XCcxpv7e.html

- Rorty, R., Vattimo, G. (2006). *El futuro de la religión*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Rossi, M. J. (2007). *El Ocaso del arte y la estetización general de la vida en Gianni Vattimo*. A Parte Rei. Revista de Filosofía. 54.
- Ruiza, M., Fernández, T., Tamaro, E. (2004). *Biografía de Friedrich Nietzsche. Biografía de Hans-Georg Gadamer. Biografía de Immanuel Kant. Biografía de Martin Heidegger. Biografía de René Descartes. Biografía de Thomas S. Kuhn*. En Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea. Barcelona, España.

Recuperado de:

<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/n/nietzsche.htm>, junio de 2020

- Seoane, Andrés. (27 mayo 2020). Entrevista. *Necesitamos-una sociedad de diálogo no de autoridad*. El Cultural.

Recuperado de:

<https://elcultural.com/gianni-vattimo-necesitamos-una-sociedad-de-dialogo-no-de-autoridad>.

- Shakira, YouTube. (2017) *Perro Fiel ft. Nicky Jam* (Video Oficial).

De <https://www.youtube.com/watch?v=SHq2qrFUIGY>

- Vattimo, G. (1986). *Las aventuras de la diferencia Pensar después de Nietzsche y Heidegger* Barcelona, España: Ediciones Península.
- Vattimo, G. (1987). *El fin de la modernidad*. Barcelona, España: Gedisa S.A.
- Vattimo, G. (1990). *La sociedad transparente*. Barcelona, España: Paidós.
- Vattimo, G. (1995) *Más allá de la Interpretación*. Barcelona, España: Paidós.
- Vattimo, G. (2006). *Introducción a Heidegger*. Barcelona. España: Gedisa S.A.
- Vattimo, G. (2014). *Conferencia con motivo de la distinción Doctorado Honoris causa de la Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires, Argentina: edición literaria de F. Garamona, 1ª ed. FEDUN.
- Vattimo, G. (2014). *Dios es Comunista. Conversaciones con M.González Magnasco y A. Farías*. Buenos Aires, Argentina.: edición literaria de F. Garamona. 1ª ed. FEDUN.

- Vattimo, G. (2014). *Esperando a los bárbaros*. Buenos Aires, Argentina: edición literaria de F. Garamona. 1ª ed. FEDUN.
- Vattimo, G. (2020). *Alrededores del ser*. Barcelona, España: Galaxia Gutenberg, S.L.
- Verdú, D. (2019). Entrevista. *Gianni Vattimo: Espero morir antes de que reviente todo*. El País.
Recuperado de:
https://elpais.com/cultura/2019/06/27/actualidad/1561645934_992756.html