

Elena Oliveras

ESTÉTICA
La cuestión del arte


PROF. GABRIELA ERÁZUN

LENGUAJE VISUAL 6

**IMAGEN**
Centro de Copiado

Calidad en
servicio de fotocopiado

España 386 - Cipolletti, R.N.
Tel.: 0299 477 5986

Ariel

Oliveras, Elena
Estética.- 1ª ed.- Buenos Aires : Ariel, 2005.
400 p. ; 25x16 cm.

ISBN 950-9122-89-0

1. Estética-Filosofía I. Título
CDD 111.85

Diseño de cubierta: Lucía Cornejo
Ilustración de tapa:
Liliana Porter. *Boy with postcard / Niño con postal*,
cibacromo, 88 x 68, 1999 (detalle)
Diseño de interior: Ana María D'Agostino

© 2004, Elena Oliveras

Derechos exclusivos de edición en castellano
reservados para todos los países de habla hispana:
© 2005, Grupo Editorial Planeta S.A.I.C. / Ariel
Independencia 1668, C1100ABQ Buenos Aires
www.editorialplaneta.com.ar

1ª edición: mayo de 2005

ISBN 950-9122-89-0

Impreso en Verlap S.A. Producciones Gráficas,
Spurr 653, Avellaneda,
en el mes de abril de 2005.

Hecho el depósito que prevé la ley 11.723
Impreso en la Argentina

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida,
almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico,
mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

*Para Andrés,
con todo cariño*

- ⁴⁷ T. W. Adorno. *Sobre Walter Benjamin*, op. cit., pp. 143-144.
- ⁴⁸ Cf. E. Morin. *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Seix Barral, 1961. Del mismo autor también resultan significativos: *L'esprit du temps* (París, Grasset, 1962) y *Las estrellas de cine* (Buenos Aires, Eudeba, 1964).
- ⁴⁹ T. W. Adorno. *Sobre Walter Benjamin*, op. cit., p. 141.
- ⁵⁰ *Ibid.*, p. 142.
- ⁵¹ T. W. Adorno. *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1983.
- ⁵² T. W. Adorno. "Lukács y el equívoco del realismo", en A.A.V.V. *Polémica sobre realismo*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, p. 45.
- ⁵³ *Ibid.*, p. 46.
- ⁵⁴ M. Horkheimer y T. W. Adorno. "La industria cultural", en *Dialéctica del Iluminismo*, op. cit., p. 150.
- ⁵⁵ M. Jimenez, *Theodor Adorno. Arte, ideología y teoría del arte*, Buenos Aires, Amorrortu, 1977, p. 163.
- ⁵⁶ J. Romero Brest fue catedrático de Estética en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Antes de realizar estudios de filosofía obtuvo los títulos de abogado y de profesor de Educación Física. Se desempeñó como director del Museo Nacional de Bellas Artes (1955-1963) y del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella (1963-1970). Fue también presidente de la Asociación Argentina de Críticos de Arte. Entre sus principales obras figuran: *Historia de las artes plásticas, La pintura europea contemporánea, Ensayo sobre la contemplación artística, El arte en la Argentina, Política artístico-visual en Latinoamérica*.
- ⁵⁷ J. Romero Brest. *Política Artístico-visual en Latinoamérica*, Buenos Aires, Crisis, 1974.
- ⁵⁸ "La diversión se acabó en todo el mundo". Entrevista a Romero Brest por Carlos Ulanovsky, *Clarín*, 15/7/1984, pp. 14-15.
- ⁵⁹ H. Marcuse (1898-1979) es autor de *Eros y civilización. El hombre unidimensional, Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada, El fin de la utopía, Razón y revolución, Cultura y sociedad*, entre otros. El "hombre unidimensional" es, para Marcuse, el hombre del capitalismo, que cierra toda posibilidad de elección diferente del consumismo o del rendimiento material. Es el modelo unidimensional americano que quiere imponerse en el mundo.

CAPÍTULO IX

LA ESTÉTICA DEL FIN DE SIGLO

1. Vattimo: la estetización general de la existencia

Gianni Vattimo (1936) —profesor de Estética de la Facultad de Letras de la Universidad de Turín, director de la *Rivista di Estetica* y miembro del Parlamento Europeo— desarrolla una línea de pensamiento enmarcada en la filosofía de Nietzsche y Heidegger. Con posterioridad a sus investigaciones sobre la estética antigua (*Il concetto di fare in Aristotele*, 1961) y sobre el significado filosófico de la poesía novecentista de vanguardia (*Poesía e ontologia*, 1967), se concentra en la filosofía alemana moderna y contemporánea. De su interés por Nietzsche dan cuenta, entre otros, *El sujeto y la máscara* (1974), *Introducción a Nietzsche* (1985) y *Diálogo con Nietzsche. Ensayos 1961-2000* (2002).

Traductor al italiano de las principales obras de Heidegger, Vattimo escribe *Ser, historia y lenguaje en Heidegger* (1963) e *Introducción a Heidegger* (1971). Recordemos que la atención a Heidegger también prevalece en filósofos como Gadamer, Pareyson y Derrida, quienes, al igual que Vattimo, fundan muchas de sus teorías en la noción del ser como *acontecer*. Asimismo, y llevado por su inclinación hermenéutica, Vattimo se ocupó del pensamiento de Schleiermacher. En 1968 escribe *Schleiermacher, filósofo de la interpretación*. Alumno y discípulo de Gadamer, Vattimo llegó a ser, él mismo, un pensador clave de la hermenéutica, a la que califica de *koiné* (lengua común) de nuestra época.

La bibliografía de Vattimo es muy extensa y, entre sus obras más influyentes, se cuentan: *El fin de la modernidad* (1985), *La sociedad transparente* (1989), *Ética de la interpretación* (1989), *Más allá de la interpretación* (1994), *Crear que se cree* (1996), *Nihilismo y emancipación* (2003).

Autor clave de la posmodernidad, Vattimo acuñó la expresión *pensiero debole* (pensamiento débil). En el prólogo de *Más allá de la interpretación* reconoce que ese concepto, que ocupa un lugar central en su ontología de la actualidad, sufrió frecuentes equívocos. Erróneamente se interpretó la idea de "debilidad" como una situación particular del pensamiento cuando, en realidad, el filósofo hacía referencia a un rasgo del ser. Sucede que el pensamiento no es hoy más débil o menos importante; la "debilidad", o mejor, el "debilitamiento", resulta ser

el rasgo constitutivo esencial del modo en que el ser se da en estos tiempos *crepusculares*, de incertidumbre radical. El “pensamiento débil”, precisa Vattimo, “no es un pensamiento de la debilidad, sino del *debilitamiento*: el reconocimiento de una línea de disolución en la historia de la ontología”.¹

DE LA UTOPIA* A LA HETEROTOPÍA**

“Pensamiento débil”, “condición posmoderna” (Lyotard) y *Ereignis* (evento) son todos conceptos relacionados. Si el ser, como vimos al tratar el pensamiento de Heidegger, es evento, acontecer, algo que se va dando, ya no podremos hablar de *Grund* (fundamento) sino de *Abgrund* (abismo).*** Debemos destacar que si bien la importancia de la idea heideggeriana de *Ereignis* es incontestable en la definición del concepto de obra de arte en general, *abierto* a una multiplicidad de significados, su vigencia resalta a la hora de comprender la particular situación —heterotópica— del arte de los últimos tiempos. Señala Vattimo en *La sociedad transparente*:

Sólo si el ser no se piensa como fundamento y estabilidad de estructuras eternas, sino, al contrario, como darse, como acontecimiento, con todas las implicaciones que esto comporta —ante todo un debilitamiento de base, porque como también dice Heidegger, el ser no es sino que *acaeece*—, sólo en estas condiciones, la experiencia estética como heterotopía, multiplicación de la ornamentación, desfundamento del mundo, tanto en el sentido de su situación sobre un trasfondo, como en el sentido de una desautorización global propia, adquiere significado y puede convertirse en el tema de una reflexión teórica radical.²

El lugar del arte se diluye hoy en los lugares del arte. No hay ya *un* lugar para él desde el cual se proyecte la utopía (no lugar). Pasamos entonces de la utopía a la heterotopía, a la multiterritorialidad del arte y del fenómeno estético. En efecto, el concepto de heterotopía hace referencia tanto al hecho de que el arte ingresa en contextos tradicionalmente no asimilados a él (por ejemplo, el espacio urbano o natural) como a su disolución en formas tradicionalmente no artísticas, como pueden serlo la publicidad, la moda o el diseño industrial.

La desautorización global de un *topos* (lugar) para el arte sustenta su situación heterotópica y hace que él se conecte cada vez más con lo “real”. De este modo, la “estetización general de la existencia”, a la que alude Vattimo, no es

* Utopía, del griego *ou* = no, y *topos* = lugar, significa etimológicamente: lugar que no existe. Hace referencia a un proyecto, por lo general irrealizable, conducente a una situación más feliz.

** Heterotopía, del griego *heteros* = otro; *topos* = lugar, hace referencia, en el presente contexto, a la diversidad de lugares en los que el arte o el fenómeno estético pueden manifestarse.

*** La partícula *ab*, como señalamos en el capítulo dedicado a Heidegger, indica separación, alejamiento, distancia.

una utopía teórica —como la que defendieron, en su momento, Marx* o Marcuse— sino una posibilidad concreta que ofrece la sociedad tecnológicamente avanzada de hoy. Los funerales de Lady Di, con el magnífico acompañamiento de la música de Elton John, transmitidos por televisión, los megaespectáculos musicales-visuales en los estadios de fútbol o el despliegue gimnástico de las Olimpiadas 2004 de Atenas en el espectacular escenario de Calatrava, son claras muestras del fenómeno —en el que estamos inmersos— de “estetización general de la existencia”.

Lo que acabamos de señalar tiene como consecuencia directa la des-definición del concepto de arte, lo que provoca, como advierte Vattimo, un notorio malestar e inquietud:

Gran parte del malestar y de la sensación de crisis que, creo, se advierten en el mundo del arte, parece estar ligada justamente a este fenómeno de estetización. Habiendo perdido sus límites —que las confinaban en el mundo de las puras imágenes, sin relación alguna con lo “real”— el arte y la experiencia estética han perdido, también, su “definición”.³

LA MUERTE DEL ARTE EN LA SOCIEDAD DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

A mediados de la década del 80, la idea de “muerte del arte” —sobre la que se reflexionó en distintos momentos de la historia del arte del siglo XX, particularmente en los años sesenta—, vuelve a ocupar el centro de la escena teórica. Entré las contribuciones más importantes se cuentan el ensayo “Muerte o crepúsculo del arte” (MCA) de Vattimo, incluido en *El fin de la modernidad* y publicado en italiano en 1985.⁴ Sus reflexiones tienen por marco la sociedad tecnológicamente avanzada donde todo, gracias al poder de los medios masivos de comunicación, puede ser conocido. Asimismo, el ensayo se encuadra filosóficamente dentro lo que se conoce como “fin de la metafísica”, en la senda abierta por Heidegger y anunciada por Nietzsche, quienes reflexionaron *más allá* de los grandes temas de la metafísica: ser, Dios, libertad. Para algunos, Nietzsche estaría todavía dentro del linde de la metafísica al teorizar el ser como “voluntad de poder”, pero no podemos olvidar que en *El crepúsculo de los ídolos*, hablaba de “cómo el “mundo verdadero” acabó convirtiéndose en una fábula” (título de uno de los capítulos); esta disolución de los *archai* (principios) y la negación de las pretensiones de objetividad que caracterizaron el desarrollo de la metafísica occidental lo ubica precisamente en el final de ésta.

Lo particularmente importante para Vattimo y otros representantes del fin de la metafísica es que desde Heidegger y su concepto de *Ereignis* (acontecer), el ser ya no puede ser pensado como *Grund* (fundamento) o como *arché* (princi-

* Intérpretes marxistas comparten la idea de que la separación arte-vida es fruto de la división social del trabajo. Postulan que esa separación se extinguiría con la revolución o transformación social orientada a una reapropiación de la esencia íntegra del hombre.

pio). En este sentido, la muerte del arte es una de las expresiones “que designan, o, mejor dicho, constituyen la época del fin de la metafísica”, afirma Vattimo. Con su des-definición, el arte pone de manifiesto la disolución de los *archai* y éste es un “acontecimiento que constituye la constelación histórico-ontológica, en la que nos movemos”, agrega el filósofo (MCA, p. 50).

Ubicado en la perspectiva de la ausencia de *Grund*, Vattimo retoma —y a su modo parodia— el concepto hegeliano de Espíritu Absoluto o Idea Absoluta; Hegel, cuya filosofía pertenece a la “historia de la metafísica”, aspiraba a que, en algún momento del desarrollo histórico, el Espíritu tuviera total conciencia de sí. Vattimo considera que hoy, por una generalización de la esfera de los medios de comunicación, todo lo que existe llega a ser conocido. Se trata, claro está, de una realización *pervertida* (*sic*) del triunfo del Espíritu Absoluto hegeliano pues ser y autoconciencia coinciden no gracias a la filosofía, como quería Hegel, sino gracias a lo que difunden los medios de comunicación y que no parece distinguirse hoy de la “realidad”.

Ciertamente, la esfera de los medios de comunicación de masas no es el Espíritu Absoluto hegeliano; sería, antes bien, una caricatura de éste. “Caricatura” por la forma superficial y efímera, por lo tanto *pervertida*, con la que hoy se presenta todo lo que es *globalmente conocido*. Debemos agregar que la mundialización de la información se encuentra resaltada, en los últimos tiempos, con el auge de Internet. Más allá de las publicaciones diarias de noticias por radio y televisión, Internet permite —con su amplia red de nodos (puntos de cruce)— acercar todo lo existente. Las posibilidades del conocimiento se multiplican cuando, en el espacio virtual, se elimina el espacio físico; ya no hay distancias: todos los que ingresen a la red están igualmente cerca de la información.

Debemos adelantar que la posición de Vattimo no es negativa con respecto a las “perversiones” señaladas. No ve en los cambios del presente consecuencias degenerativas sino potencialidades capaces de delinear nuevas formas de arte y de recepción que de ninguna manera deben ser menospreciadas. En otras palabras, es preciso que “el pensamiento se abra hasta para admitir el sentido no puramente negativo y deyectivo que la experiencia de lo estético ha asumido en la época de la reproductibilidad de la obra y de la cultura masificada” (MCA, p. 59). No es casual que Vattimo de lugar a ideas de Benjamin expuestas en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936), principalmente a aquellas referidas a la ampliación del campo de lo estético y a la eliminación del discurso sobre el genio y el aura de las obras.

A primera vista, el título del ensayo de Vattimo —“Muerte o crepúsculo del arte”— haría pensar en conclusiones nada positivas, pero en realidad no es así. La intención del filósofo es situarnos en un espacio de polémica, donde autores *apocalípticos* dirán que efectivamente asistimos a una muerte del arte⁵ mientras que otros, revisando los términos de una inevitable transformación, ven con beneplácito la aparición de nuevas técnicas y formas del arte que permiten una “generalización de lo estético”.

Los *apocalípticos* desplegarán sus críticas poniendo en la mira al turismo cultural, ejemplo de un consumo dirigido.⁶ El turismo —uno de los mayores

beneficiarios del creciente aumento del tiempo de ocio— permite que las “multitudes sedientas” (Danto) se acerquen a las “mecas” de la cultura, como pueden serlo el MOMA, el Centro Pompidou, la Tate Modern, la torre Eiffel o el Partenón. Pero el contacto del turista cultural con las obras de arte está lejos de ser serio y gratificante. Lo más frecuente es que se sienta desorientado y agobiado ante la cantidad de piezas que debería ver en las interminables salas de museos a las que es llevado. Puede llegar a sufrir el “síndrome de Stendhal”,⁷ un conjunto de síntomas físicos y psíquicos que el escritor francés describe en sus relatos de viaje por ciudades que condensan siglos de historia: malestar general, angustia, ansiedad, trastornos visuales, náuseas, vómitos. Stendhal en Florencia y el turista cultural de hoy son *víctimas*, podríamos decir, de una “sobredosis” de arte y belleza.

Pensando en el turismo cultural Abraham Moles (1920-1992) habla de las “migraciones pacifistas más grandes de la historia”⁸ y agrega que hoy estamos frente a un nuevo fenómeno: el placer raro, solitario, único, del individuo que contemplaba la fuente colmada de belleza —belleza que lo “sumergía” en la obra— es reemplazado por el placer de un número excesivamente elevado de individuos que vienen a *beber de la fuente*. Si son tantos, concluye metafóricamente, la fuente “se secará”. Curiosamente, la metáfora de la “sed” aparecerá luego en la expresión “multitudes sedientas” de Danto.

Para Moles, el problema de la recepción artística en el mundo contemporáneo es cuantitativo pero tiene consecuencias cualitativas. La obra *muere* como consecuencia de una recepción que la *gasta*, haciéndola desaparecer como tal en la conciencia colectiva.

“¡Qué cosa extraña es la cultura si ése es decididamente el nombre que debemos dar a ese consumo!”, reflexiona Jean Cassou (1897-1986), quien asocia la recepción masiva a “la digestión de la boa”.⁹ Recuerda que, en 1966, a la gran retrospectiva “Homenaje a Picasso” que realizó el Museo de Arte Moderno de París, asistieron 800.000 espectadores. Pero ¿fue la obra o el personaje mítico mezclado en escandalosas relaciones amorosas difundidas por los medios lo que concitó tanto interés? Cassou, ex director de ese museo, se inclinó por la segunda alternativa.

Cassou hace asimismo referencia a las versiones resumidas de obras literarias en las que sólo se retiene el argumento, a los *digests*, a las adaptaciones de novelas célebres por el cine, la radio o la televisión, y se sorprende de ver que quienes realizan tales manipulaciones “no sean pasibles a las mismas penas que reciben los falsificadores de billetes de banco”.¹⁰ Lo mismo se podría decir de la industria discográfica, que adapta en diferentes estilos populares las composiciones de los grandes clásicos.

En el núcleo de la polémica que sostuvieron “apocalípticos” e “integrados” nos sitúa un conocido texto de los años sesenta: *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*¹¹ de Umberto Eco. El apocalíptico, observa Eco, “consuela al lector, porque le deja entrever, sobre el trasfondo de la catástrofe, la existencia de una comunidad de “superhombres” capaces de elevarse, aunque sólo sea mediante el rechazo, por encima de la banalidad media”.¹² Tal tipo de juicio de valor desaparece en la posición de los “integrados”, en la que él mismo se enrola.

VANGUARDIAS Y NEOVANGUARDIAS

Cuando Vattimo analiza las manifestaciones de la “muerte del arte”, encuentra que una de ellas posee un sentido “fuerte” y “utópico” y la otra, un sentido “débil” y “real”. Esta última es la que corresponde a la estetización generalizada, a la cultura transformada en un enorme organismo de comunicación. La forma de muerte fuerte y utópica responde a la aspiración revolucionaria de los artistas de vanguardia —futuristas o constructivistas, por ejemplo— de integrar sus obras en la praxis social. Sería éste el fin del arte como hecho específico, separado por las filosofías idealistas del resto de la experiencia humana.

Podemos observar que en torno de la utopía de una existencia reintegrada del arte se han articulado, en los últimos tiempos, importantes eventos internacionales. Así, la *Dokumenta X* de Kassel (1997) tuvo como eje temático la posibilidad de reunir poética y política. La utopía resulta, en este caso, tanto un terreno de investigación teórica ligado al futuro como de compromiso efectivo de los artistas concretado en el presente. No son pocos los artistas que replantean hoy sus poéticas como lugares de experiencia teórica y práctica; ven en sus obras modelos de conocimiento y de crítica social. De este modo, con estrategias propias, se hacen cargo de la herencia de las vanguardias utópicas de principios del siglo XX.

Vattimo está particularmente atento al fenómeno de la herencia de las vanguardias por parte de las neovanguardias de los años sesenta. En *La sociedad transparente* se refiere al pasaje de la *utopía* (de las vanguardias) a la *heterotopía* de las neovanguardias de la segunda mitad del siglo XX. Es el momento en que la obra —neovanguardista— pasa a ocupar un lugar “otro”, diferente de los espacios tradicionalmente asignados. El campo del arte se amplifica, “explota”, se vuelve parte de la vida *real* dejando de ser un momento “especializado”, un “domingo de la vida”, como decía Hegel.

La transformación más radical que se ha producido entre los años sesenta y hoy, en lo que respecta a la relación entre arte y vida cotidiana, se puede describir, me parece, como paso de la *utopía* a la *heterotopía*. Los años sesenta (y sin duda el '68 sobre todo, año en cuya contestación culmina ese movimiento, vivo, no obstante, ya desde inmediatamente después de la guerra) asisten a una amplia difusión de perspectivas orientadas a un rescate estético de la existencia, que niega, más o menos explícitamente, el arte como momento “especializado”, como “domingo de la vida”, en el sentido en que lo decía Hegel.¹³

No pocos artistas contemporáneos intentan alejarse del momento “especializado” de la vida, que es el que podría tener el espectador que concurre al museo tradicional y luego, ya en la calle, debe enfrentarse a la realidad de todos los días: “*business as always*”, como decía Marcuse. Esos artistas eligen no separar sus obras de la vida cotidiana; realizan acciones e intervenciones en el mismo espacio del caminante de la ciudad o transforman el paisaje natural (*land art*). Este arte “del lugar común de la gente”, como lo califica María Elena

Ramos, convierte a quien, desprevénidamente, transita por el espacio urbano o natural en casual espectador. Ramos habla de una “coherente conjugación de hechos” al referir a:

[...] un tipo de arte que irrumpe, que no es del todo reconocido, que es fundamentalmente experimental, que en muchos de sus postulados se asume como “arte de la calle”, “de los rincones”, “de los garajes”, “de los ríos o pequeños parques”: un arte para ser hecho incluso debajo de la tierra del parque urbano, en fin, un arte del lugar común de la gente.¹⁴

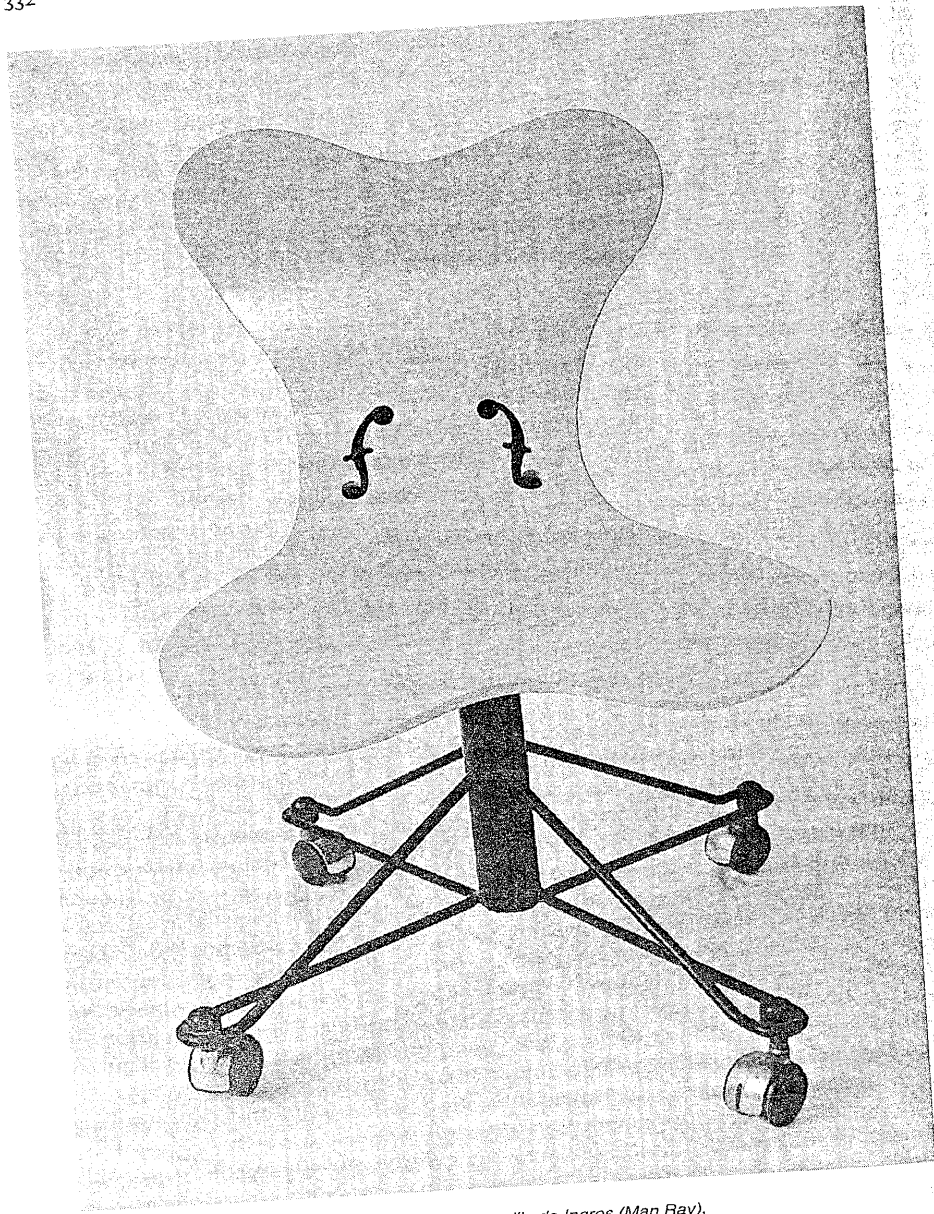
Uno de los ejemplos más espectaculares de *land art* o arte térreo, cercano a la idea kantiana de lo sublime, es *Lightning Field (Campo de rayos)* de Walter de María (1935). El cielo y el suelo de Nuevo México, en toda su inmensidad, fueron los “soportes” naturales de esta obra presentada en 1977. Para resaltar el *dibujo* de la luz en la noche de tormenta, De María instaló cuatrocientos postes de acero inoxidable. Su función era atraer los rayos que se generan durante las tormentas eléctricas que abundan en determinadas épocas del año.

El *land art* “sociológico” cuenta con un ejemplo sobresaliente e insólito en Perú: *Cuando la fe mueve montañas* del artista belga, radicado en México, Francis Alys (1959), quien contó con las colaboraciones de Rafael Ortega y Cuauhtémoc Medina. La acción tuvo lugar el 21 de abril de 2002. Ese día se produjo un “milagro profano” en las inmediaciones de la ciudad de Lima, cuando cientos de voluntarios, formando una línea y provistos de palas, literalmente desplazaron un sector de duna de cuatrocientos metros. Aunque ese desplazamiento fue infinitesimal, su resonancia metafórica fue enorme.

Como De María o Alys interviniendo la naturaleza, otros artistas en el fin de siglo producirán una explosión del arte más allá de sus fronteras, tomando al espacio de la ciudad como escenario de sus obras. En la Argentina se encuentran, entre otras, las “interferencias urbanas” de Graciela Sacco, las acciones del grupo *Escombros* y del *G.A.C.* (Grupo de Arte Callejero). Una acción de amplísima repercusión fue *El Siluetazo*, desarrollada en la plaza central de Buenos Aires —Plaza de Mayo— el 21 de septiembre de 1983, poco antes de las elecciones que devolvieron la democracia en la Argentina. Proyectado por Julio Flores (1950), Guillermo Kexel (1953) y Rodolfo Aguerreberry (1942-1997), contó con la participación de las Madres de Plaza de Mayo y tuvo por objetivo pedir por los 30.000 desaparecidos durante la dictadura militar. Los cuerpos ausentes fueron representados por siluetas dibujadas por artistas, estudiantes y el público en general, las que luego fueron pegadas en el lugar.

Entre los ejemplos más impactantes de arte integrado en el ámbito de la ciudad latinoamericana se encuentra *Lava tu bandera*, una acción del grupo peruano Sociedad Civil.¹⁵ La acción tuvo lugar el 19 y 20 de mayo de 2000, en la Feria de la Democracia de Lima. La corrupción del gobierno peruano exigía el *lavado* público del símbolo patrio, por lo que todos eran invitados a participar de ese ritual de purificación llevando banderas a la plaza para lavarlas con jabón y agua sacada de la fuente ubicada en el mismo lugar.

Podemos observar un doble movimiento de expansión del arte: por un la-



37. Ricardo Blanco. *La silla de Ingres (Man Ray)*, madera laminada, moldeada y laqueada, base de metal, 80 x 50 x 50, 1999.

do, los artistas extienden la frontera de los espacios tradicionales del arte; por otro, cada vez más, diversas disciplinas tradicionalmente consideradas no artísticas, como el diseño y la arquitectura, se aproximan al arte, deslimitándolo. Al referirse a la obra de Santiago Calatrava (1951), señala Ángel Kalenberg que la arquitectura —y también, podríamos agregar, el diseño— “proyectan significados”;¹⁶ cumplen así con una condición esencial de la obra de arte: el hablar de otra cosa, el ser *alegoría* (Heidegger). Lo que arquitectos como Calatrava construyen, ¿son edificios o gigantescas esculturas públicas y transitables? Creemos que los museos, estadios, hoteles, terminales de aeropuertos y ferrocarriles o puentes del arquitecto valenciano tienen, y a veces de manera superlativa, los principales atributos de la escultura. Como bien afirma Kalenberg: “A Calatrava lo animan los talentos del arquitecto, del ingeniero y del artista”.

En su *Silla de Ingres (Man Ray)*, el arquitecto y diseñador argentino Ricardo Blanco también nos introduce en un universo de significados, partiendo de la cita de una obra de Man Ray: su muy conocida fotografía *Le violon de Ingres* (1924). Sobre un cuerpo femenino desnudo, tomado de espaldas, Man Ray dibuja dos letras “f”. De este modo, se acentúa el parecido del cuerpo femenino con la forma de un violín. A la metáfora del parecido del cuerpo femenino es, por su forma, un violín—, se suma la connotación de “pasatiempo” de la expresión “violín de Ingres”. Como pasatiempo, Ingres tocaba el violín; de allí que ese enunciado designe cualquier actividad de entretenimiento. Entrelazando denotaciones y connotaciones, la *silla* de Blanco, con su sugerente título, teje una amplia red de significados. Así, este reconocido diseñador de sillas sale del dominio de la pura función del útil para pasar al hermenéutico del arte; muestra que el diseño, con toda razón, merece ser valorado como objeto de una experiencia estética. Por más importante que resulte su función práctica, al servir para sentarse, no es menos cierto que puede también *dar mucho que pensar* (Kant).

EL ARTE-ARTE

Por último, resta preguntar: ¿qué queda del arte-arte* en tiempos de estetización general de la existencia? ¿Cuál es la conclusión de Vattimo? En su opinión, a pesar de que el arte tienda a disolverse en la sociedad de los medios de comunicación, el *arte-arte* sigue todavía muy vivo. Corrigiendo su posición inicial —consistente en resolver la situación del arte actual en términos de la estetización de la existencia—, Vattimo manifestará de manera explícita la necesidad de mantener el *arte-arte* como lugar donde afloran “las raíces compartidas”. Es éste su modo franco de reconocer que no se debe dejar todo el poder en manos de los medios de comunicación de masas:

Creo que la obra de arte permanece en nuestros días porque ni la estetización social, ni el discurso articulado de la filosofía, agotan todas las raíces comparti-

* Arte-arte hace hincapié en lo que las obras artísticas tienen de más auténtico: trabajar en el plano de las raíces compartidas, de lo que no puede ser agotado por la estetización generalizada.



38. Andrés Compagnucci. *Recuerdo de Mar del Plata*, óleo sobre tela, 170 x 140, 1996. Foto: Gustavo Lowry.

das que nos unen, que traen el consenso. Esto es una idea que me parece importante, en la que estoy trabajando ahora. Para mí, efectivamente, el problema, es cómo justificar todavía el arte-arte, en un momento en el que parece que no existe. Pero esto lo corregí en mis teorías recientes, porque me parecía demasiado optimista pensar que la estetización de la sociedad resolvía toda la esencia del arte tradicional. Era una idea bastante buena si pensamos que también Walter Benjamin estuvo fascinado por este pensamiento. Pero estimo que alguna articulación del arte-arte tiene que ser conservada, sobre todo para no abandonar totalmente el poder en manos de los medios de comunicación de masas, de la televisión, por ejemplo.¹⁸

Frente a la banalización de todo lo que existe por obra de los medios masivos de comunicación, se afirma el carácter *inaugural* de los productos del arte. Así el *arte-arte* es justificado por Vattimo como lugar de la verdad (Heidegger), de una verdad en movimiento, intersubjetiva, que une a los seres humanos porque remite a raíces compartidas, por lo cual los artistas siguen cumpliendo hoy con una altísima misión.

La estrategia del artista de hoy es trabajar los tres aspectos que hacen a la muerte del arte y que, según Vattimo, entran en compleja relación en los “aún vitales” productos del arte: silencio, *kitsch* y utopía.

La fenomenología filosófica de nuestra situación se podría pues completar así con el reconocimiento de que el elemento de la perdurable vida del arte (en los productos que se diferencian aún, a pesar de todo, en el interior del marco institucional del arte) es precisamente el juego de estos distintos aspectos de su muerte [silencio, utopía, *kitsch*] (MCA, p. 55).

La polémica en torno de la supuesta facilidad comunicativa del *kitsch* continúa y los artistas, desde sus obras, la exhiben. Es el caso de Marcelo Pombo (1959), Martín di Girolamo (1965), Karina El Azem (1970) y Andrés Compagnucci (1966), todos representantes de la generación argentina de los noventa. Sus obras resignifican la omnipresencia del *kitsch* en la sociedad de consumo volviéndolo exasperante, de ninguna manera complaciente. Así lo encontramos en *Recuerdo de Mar del Plata* de Compagnucci, una pintura neobarroca de rutilantes colores que describe el exceso consumista y la atractiva artificialidad del *souvenir* comprado en el mayor balneario argentino.

Debemos observar asimismo que, en mundo dominado por el “ruido” del *kitsch*, los artistas rompen la habitualidad y *hablan* callando. A la “muerte” del arte por obra de los medios masivos de comunicación, los artistas responderán a menudo con el silencio. Vattimo encuentra en Beckett el paradigma de este “suicidio de protesta”, que lleva a que su obra se refugie en posiciones programáticas de verdadera aporía.

Mercedes Casanegra sostiene que la estrategia del silencio ayuda a hacer de la obra “un lugar heroico de resistencia, de elaboración de los padecimientos, de crítica implacable”,¹⁹ situación que las obras de Víctor Grippo (1936-2002) muestran de modo ejemplar. No es casual que ellas hayan ocupado un lugar

central en la muestra "Entre el silencio y la violencia", curada por la crítica argentina.

Conceptualistas y minimalistas se opondrán, desde el silencio, a los aspectos gastronómicos* de la estetización generalizada de la industria cultural. Sus obras resultan la contrapartida de la presencia omnivorante del *kitsch*. Sin embargo, Gadamer encuentra en el *kitsch* un factor necesario de consenso en medio de la hermeticidad de las formas vanguardistas. Afirma el filósofo:

Si no me equivoco, el kitsch existe desde que existe la necesidad de algo común que ya no está al alcance de todos como una condición evidente.²⁰

2. Danto: la poshistoria del arte

Singulariza al pensamiento de Arthur Coleman Danto (1924) el intercambio fluido, y poco frecuente entre los filósofos, con la crítica de arte. Danto es un filósofo que se interesa y sabe de arte. Profesor de la Universidad de Columbia, como crítico de arte ocupó, en 1984, en la revista *The Nation*, el lugar que en los años cuarenta consagró a Clement Greenberg como vigoroso defensor del arte abstracto (más exactamente, del *planismo*). También es colaborador de la revista *Artforum*.

Debemos recordar asimismo que Danto es uno de los exponentes más destacados de la filosofía analítica de la historia. Entre sus libros más importantes traducidos al español figuran *Historia y narración: ensayos de filosofía analítica de la historia* (1965), *La transfiguración del lugar común* (1981) y *Después del fin del arte* (1997).

Si bien las ideas estéticas de Danto suelen ser ubicadas, al igual que las de Dickie, dentro de las teorías sociológicas del arte,²¹ por la importancia otorgada al contexto en el que surge la obra, sería demasiado reduccionista limitarse a tal encasillamiento. En el prólogo de *La transfiguración del lugar común* Danto sostiene que su aspiración es hacer una "filosofía analítica del arte".

EL ANTES Y EL DESPUÉS DEL ARTE

Danto, como Vattimo, es otro de los filósofos que, a mediados de la década del '80, retoman el tema de la "muerte del arte", el cual en los años '60 nutrió la polémica en torno de la legitimidad de la explosión del arte más allá de sus fronteras tradicionales. En *Después del fin del arte* (DFA)²² aclara Danto que la cuestión, con antecedentes en Hegel, no es nueva. Reconoce la importancia sustancial de Hegel como soporte de su propia visión sobre el arte y cita una

* Satisfacciones inmediatas.

conocida frase de las *Lecciones sobre la Estética*: "El arte nos invita a la consideración pensante, pero no con el fin de producir arte, sino para conocer científicamente lo que es el arte" (DFA, p. 36).

En los años 80, como vimos, el tema de la muerte del arte vuelve a "estar en el aire"; desde distintos lugares se reflexiona sobre el "fin" del arte, en sincronía con la discusión sobre la "condición posmoderna" (Lyotard), que dio un sello propio a la década.

En 1984 se publica "The End of Art" ("El fin del arte") de Danto como parte del libro *The Death of Art* (*La muerte del arte*);²³ asimismo, el historiador del arte Hans Belting publica, en 1983, *Das Ende der Kunstgeschichte? (¿El fin de la historia del arte?)*,²⁴ cuyo aporte Danto expresamente reconoce. Recordemos que, poco después, Vattimo publica el ensayo "Muerte o crepúsculo del arte" en *La Fine della Modernità* (1985).

En el primer capítulo de *Después del fin del arte*, Danto recuerda que Belting había destacado la existencia de una historia de la imagen "antes de la era del arte" —una "etapa de pre-arte"—, que estaría seguida por la "era del arte". El historiador alemán refiere al hecho de que, si bien existieron imágenes antes del 1400 d.C., en ellas el concepto de arte no jugó ningún rol; no existían clasificaciones desjerarquizadoras que marcaran diferencias entre el arte y la artesanía. Producir específicamente "arte" o "ser artista" quedaba fuera del programa operativo del autor. Por otra parte, las imágenes producidas antes de la "era del arte" solían estar ligadas al milagro; eran veneradas pero no admiradas como más tarde, en el *Quattrocento*, si lo serían las obras del genio. Se creía que para algunas pinturas de San Lucas (patrono de los artistas, quienes pertenecían al gremio de San Lucas en el Medioevo) la misma Virgen María había posado y que lo había ayudado a terminarlas.

La "era del arte" estuvo dominada por "grandes narrativas", relatos abarcativos que intentaban legitimar un estilo o una determinada tendencia por sobre otras. Uno de esos megarrelatos fue el de la imitación, y su principal defensor fue Giorgio Vasari. En su *Vidas de los más grandes arquitectos, pintores, escultores italianos* (1550), delineó la historia del arte como historia de la mimesis. La pintura resultó ser la heroína y sus adalides mayores, Leonardo, Miguel Ángel y Rafael. Los mayores elogios del arquitecto y teórico italiano recayeron en el parecido, algo que, más tarde, autores como Gombrich²⁵ desaprobaban rotundamente.

Danto cita la descripción que hace Vasari de la Mona Lisa pintada por Leonardo.

La nariz, con sus bellas y delicadas ventanas rosadas, puede creerse fácilmente que esté viva [...] las mejillas encarnadas parecen no estar pintadas, sino ser verdaderamente de carne y sangre; quien mira atentamente al abismo de la garganta puede llegar a creer que ve el latido de su pulso (DFA, p. 71).

¿Qué hubiera dicho Vasari de un hiperrealista como Chuck Close (1940)? Probablemente se hubiera extasiado con su *sharp focus realism*; realismo agudo que encarna de manera superlativa en las esculturas de John de Andrea

(1941) o Duane Hanson (1925-1996). El mismo De Andrea decía que lo único que le faltaba a sus personajes era que “respiraran”; que su “pulso latiera”, podríamos agregar parafraseando a Vasari.

Además de la imitación, la abstracción fue otro megarrelato histórico con el que se intentó describir y organizar la historia del arte. Su defensor fue el crítico norteamericano Clement Greenberg (1909-1994). Considerado el “crítico del gusto” —siendo su gusto el reflejo de la época en la que creció como crítico (los años 50)— toma como modelo de interpretación el formalismo kantiano. Partiendo de Kant y de la importancia de la forma por encima del contenido (o representación), Greenberg construye una narrativa de la modernidad, destinada a reemplazar a la antigua vasariana. Defenderá lo nuevo apartándolo totalmente de la imitación; de allí su franco desprecio por el surrealismo. “Para alguien despectivo, como los críticos de la escuela de la invectiva greenbergiana, eso [el surrealismo] no fue realmente *arte*” (DFA, p. 31).

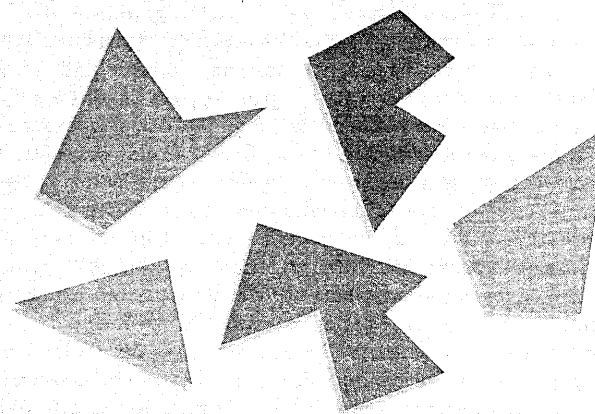
Greenberg, el “más grande narrador de la modernidad”, según Danto (DFA, p. 30), considera a Kant el primer modernista verdadero porque fue el primero en criticar el significado mismo de crítica. De manera similar, él pondrá en primer plano a aquellas obras que no hablen de otra cosa que de sí. El artista conceptual Joseph Kosuth dirá, en los años 60, que la tarea principal para un artista de nuestro tiempo es “investigar la naturaleza misma del arte”.²⁶

Para Greenberg, Manet fue el Kant de la pintura modernista. Así como Kant puso en el centro de su investigación las condiciones que hacen posible el conocimiento, Manet hizo otro tanto con la pintura, llamando la atención sobre las condiciones que la hacen posible, por ejemplo, la superficie plana del soporte.

Las pinturas de Manet se volvieron las primeras imágenes modernistas, en virtud de la franqueza con la cual se manifestaban las superficies planas donde eran pintadas” (DFA, p. 29).

Según la cronología de Danto, el inicio de la modernidad no estaría en Manet sino en Van Gogh y Gauguin. Serían ellos “los primeros pintores modernistas” (DFA, p. 30). Sus obras marcarían un nuevo nivel de conciencia, develador de un principio de discontinuidad enfrentado a la continuidad de la mimesis, es decir al respeto, punto por punto, de los aspectos visuales del objeto. En su famoso ensayo de 1960, “Pintura modernista”,²⁷ Greenberg considera que aquello que resulta central en la evolución del arte no es lo representado sino la representación. El cambio mayor que produce el pasaje del arte “premoderno” al arte de la modernidad es, según él, el paso de la pintura mimética a la no mimética. Eso no significa que la pintura tuviera que volverse totalmente abstracta, sino solamente que sus rasgos representacionales fueron secundarios en la modernidad, “mientras que habían sido fundamentales en el arte premodernista” (DFA, p. 30). Es decir que la mimesis, de existir, no sería lo principal.

La historia del modernismo continuará con los impresionistas y luego con Cézanne. En estas y otras etapas sucesivas se producirá la purgación o purifica-



39. Raúl Lozza. *Pintura N° 142*, óleo sobre madera, 83,3 x 100,3, 1948.

ción genérica que alcanza su punto culminante, de acuerdo a Greenberg, con la abstracción, o mejor con el planismo (exaltación del aspecto esencial plano de la superficie pintada). El planismo, que va contra la ilusión de la tercera dimensión, es la única condición de la pintura no compartida con ningún otro arte, como lo ejemplifican de manera ejemplar Kenneth Noland (1924) o Morris Louis (1912-1962).

Esencialmente no ilusionistas son las pinturas de Raúl Lozza (1911), un maestro del arte concreto argentino que —de haberlo conocido— Greenberg seguramente no hubiera menospreciado. Eliminando la ilusión del cuadro-ventana y aplicando el principio de la “co-planareidad” (ubicación de los elementos a igual distancia real y perceptiva del plano) y de la “cualimetría” (medida de la forma-color), Lozza intenta hacer del arte de la pintura un hecho bidimensional, presentando así elementos que muestran su propia realidad. Manteniendo viva su combativa posición ideológica de los años ’40, Lozza considera imprescindible acostumar al espectador al contacto directo con las cosas y no con las ficciones de las cosas. De este modo aspira a llegar “hasta el contexto donde el hombre vive, piensa y actúa”.²⁸ En sus pinturas, lo que vemos es lo que es. Desaparecida la idea de “cuadro”, entramos en la dimensión del objeto, lo

que explica que cada elemento plástico encuentre su lugar ideal en la pared: *conceptualmente* lo que se enmarca no es “pintura” sino un trozo de pared. Consideramos que es esta faceta conceptual de la obra de Lozza lo que la hace “contemporánea”, más allá del (desaparecido) purismo greenbergiano.

El final del arte modernista, de lo “puro”, se produce según Greenberg con la aparición del *pop art* y su regreso a la representación. Lo que para Danto es un punto de inflexión altamente positivo —el *pop art*—, para Greenberg significa la decadencia del arte. También otra manifestación de los '60, el *op art*, es relegado por él a la categoría de simple la novedad. Es que Greenberg no era capaz de tomar en serio a ninguna forma de arte después de la gran narrativa de la abstracción. Recuerda Danto que, en 1992, dos años antes de su muerte, seguía sosteniendo que nada realmente importante había sucedido en los últimos treinta años, que nunca la historia del arte se había “movido tan lentamente” (DFA, p. 119).

No sólo Greenberg fue defensor absoluto de la abstracción; también Malraux llegó a sostener, como antes Mondrian, que “el verdadero arte como la verdadera vida sigue un *único camino*”, y ese camino era el de la abstracción. Malraux llegó a decir en los años '50 que, con ella, el arte había conquistado su plena libertad y que “ya no volvería atrás” (esta aseveración quedó invalidada, como sabemos, en los '60, lo que muestra la nulidad de las perspectivas en materia de arte). Greenberg consideraba que hacer arte abstracto era un imperativo que venía de la historia; de allí que le resultara inaceptable el surrealismo, tendencia que —ejemplificada en el virtuosismo de Dalí— sólo estaría respaldada por su éxito de mercado.

Hoy las grandes narrativas de la historia del arte, como las de Vasari o Greenberg, han llegado a su fin. “Ningún arte está ya históricamente mandado contra ningún otro arte. Ningún arte es más verdadero que otro, ni más falso históricamente que otro”, afirma Danto (DFA, p. 49).

Hablar, como lo hace Danto, de un fin de la *historia del arte* —de la *poshistoria del arte*— y no de un fin *del arte*, significa que un modo exclusivo, paradigmático, de pensar ha desaparecido definitivamente. Supone que la *era dominada por normativas artísticas* llegó a su fin. De este modo, si la era del arte tuvo un comienzo histórico en el *Quattrocento*, también tuvo una terminación. Ésta se produce después de la primera mitad del siglo XX; concretamente, en 1964, cuando Warhol expone sus *Brillo Boxes* en la Stable Gallery, en la calle 74 Este de Nueva York.

Considera Danto que a partir de la apropiación de las populares cajas de jabón ninguna narrativa resultaría dominante. Warhol afirmaba en una entrevista de 1963:

¿Cómo podría alguien decir que algún estilo es mejor que otro? Uno debería ser capaz de ser un expresionista abstracto la próxima semana, o un artista pop, o un realista, sin sentir que ha concedido algo (DFA, p. 58).

Debemos insistir en que la opinión de Danto no es, como a veces se malinterpreta, que el arte *ha muerto* o que se encuentre debilitado; lo que han muerto son los grandes relatos hegemónicos que nutrieron la historia del arte. Por

eso nos encontramos hoy en la “poshistoria”, momento en que cualquier forma de arte que surgiera no intentaría fortalecer algún tipo de narrativa “en la que pudiera ser considerada su etapa siguiente” (DFA, p. 27).

La situación provocativamente imprevisible, discontinua, del arte actual es lo que hace a su efervescente vitalidad. El arte hoy está más activo que nunca. Por eso, para un filósofo interesado en el arte como es Danto, ésta es “una época maravillosa para estar vivo”. No hay ningún signo de agotamiento interno, sino más bien todo lo contrario. Sucede que el arte contemporáneo ha sido el lugar de experimentaciones asombrosas, enormemente más rico que la imaginación filosófica. Para Danto, interesado en las artes, ha sido una época maravillosa para estar vivo. He sido beneficiado por las extraordinarias ideas de Cindy Sherman, Sherrie Levine, Mike Bidlo, Russell Connor, Komar y Melamid, Mark Tansey, Fischli y Weiss, Mel Bochner y muchos otros (DFA, p. 16).



40. Andy Warhol, *Brillo Box* (Caja Brillo), serigrafía sobre madera, 34 x 41 x 30, 1964
© 2005 Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / Artists Rights Society (ARS), Nueva York.

En síntesis, si el arte moderno se caracterizaba por encarnar lo nuevo y el posmoderno por la devaluación de la categoría de la novedad, el arte contemporáneo —de hoy— se caracteriza por su nomadismo, por su pluralismo. Hoy, en arte, todo es posible. No podemos decir que un estilo se imponga por sobre otro. No hay ninguna normativa predominante, como sí lo hubo en el período posmoderno, con su recurrente cita al pasado, con su recuperación de la pintura y el gran tamaño. Explica Danto que el arte contemporáneo podría definirse por el hecho de que el arte del pasado está disponible para el uso que los artistas le quieran dar. Lo que obviamente no está disponible es el espíritu en el cual fue creado ese arte. “El paradigma de lo contemporáneo es el *collage*”, concluye Danto (DFA, pp. 27-28).

LA TRANSFIGURACIÓN DE LO BANAL

El primer capítulo de *La transfiguración del lugar común* (TLC) lleva por título “Obras de arte y meras cosas”, y recuerda la distinción Heidegger entre “mera cosa”, útil y obra de arte, tal como fue expuesta en “El origen de la obra de arte”.

¿Cómo es posible que objetos cotidianos, efímeros, insignificantes, como una simple caja de jabón, con casi ninguna probabilidad de ser *candidata* al goce estético, llegue a ser obra de arte? No lograremos responder a esa pregunta sin recurrir a algún tipo de consideración filosófica. Afirma Danto: “De repente, en el arte avanzado de los años sesenta y setenta, la filosofía y el arte convergían. De repente era así, y se necesitaban el uno al otro para autorreconocerse” (TLC, p. 17). Luego, en *Después del fin del arte*, Danto sostendrá: “El mundo del arte contemporáneo es el precio que pagamos por la iluminación filosófica” (DFA, p. 21).

El reconocimiento del arte se vuelve dramático cuando la pregunta “¿qué es arte?” pasa a ser “¿cuándo hay arte?” (Goodman),³⁰ cuándo algo que en el sistema de los objetos ocupaba un lugar dentro de lo “no artístico” pasa a ser considerado “artístico”. ¿Qué explica que un *ready-made* sea reconocido como “obra” y sus banales homólogos de una serie industrial no? ¿No tienen acaso los mismos rasgos físicos?

Danto se concentra en el concepto de “lo indiscernible”, al menos en cuanto a lo que vista y oído se refiere. Con este concepto se abre el segundo capítulo de *La transfiguración del lugar común*, que lleva por título “Contenido y causalidad”. Danto recuerda allí —y rinde homenaje— a Jorge Luis Borges (1899-1986), quien, en “Pierre Menard, autor del Quijote”, tuvo “la gloria” (*sic*) de haber captado el problema de la indiscernibilidad en relación con las obras literarias. Por ello, “la contribución de Borges a la ontología del arte es enorme” (TLC, p. 69).

En el relato de Borges, un fragmento de Menard se presenta como verbalmente idéntico a otro del *Quijote*.³¹ ¿Cuál es el motivo por el cual ese oscuro poeta simbolista decide reescribir la célebre novela? Contrariamente a lo que podríamos suponer no trata de identificarse con Cervantes (hacerlo hubiera sido más fácil pero menos interesante, según Borges); tampoco pretende actualizar los contenidos de la obra, como cuando se reescribe Hamlet ubicándolo en

el siglo XIX. “Como todo hombre de buen gusto, Menard abominaba de estos carnavales inútiles, sólo aptos para ocasionar el plebeyo placer del anacronismo o (lo que es peor) para embelesarnos con la idea primaria de que todas las épocas son iguales o de que son distintas.”³¹ Tampoco el propósito de Menard era “copiar”, separándose así la copia del original. Su idea era escribir un *Quijote* igual, que coincidiera palabra por palabra, línea por línea, con la célebre obra.

Cervantes y Menard: dos autores diferentes y un mismo texto “indiscernible”. Ninguna palabra ha sido quitada o agregada en él, ningún signo de puntuación ha sido alterado; sin embargo, según observa Borges, el texto de Menard es “casi infinitamente más rico. Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza”.³² El lector deberá entonces emprender la insólita tarea de descubrir qué diferencia existe entre dos textos iguales (uno, escrito en el siglo XVII, y el otro en el siglo XX). Dentro de ellos, una expresión quizá llame particularmente su atención: “la verdad, cuya madre es la historia [...]”. Hay mucho de sospechoso en esta afirmación redactada en el siglo XX. En el siglo XVII podría haber sido un elogio retórico de la historia. Pero Menard, contemporáneo de William James, no habría podido sostener que la historia es efectivamente “madre” de la verdad. “La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que *juzgamos* sucedió” (la cursiva es nuestra).³³ En diferente contexto temporal, la afirmación de Menard, aun cuando sea verbalmente idéntica a la del novelista español, dice algo distinto; se tiñe de ironía, resignifica el texto apropiado y así lo vuelve “casi infinitamente más rico”, infinitamente “más sutil”.

Borges nos dice que el *Quijote* de Menard es infinitamente más sutil que el de Cervantes, mientras que el de Cervantes es incomparablemente más tosco que su homólogo, a pesar de que todas las palabras que contiene la versión de Menard se pueden encontrar en el de Cervantes y en su posición correspondiente. Cervantes “opone a las ficciones caballerescas la pobre realidad provinciana de su país”. Menard, por el contrario (*¡por el contrario!*) elige para su realidad “la tierra de Carmen durante el siglo de Lepanto y de Lope”. Se trata, por supuesto, de descripciones del mismo lugar y la misma época, pero la forma de referirse a ellos pertenece a épocas diferentes: no habría sido factible para Cervantes referirse a España como a “la tierra de Carmen”, siendo Carmen una personalidad literaria del siglo diecinueve, desde luego, familiar para Menard (TLC, p. 68).

De manera similar al *Quijote* de Menard, las *Brillo Boxes* o los *zapatos* de Dalila (Delia) Puzovio (1942), cuando cambian su contexto originario (el del supermercado o el de la zapatería, respectivamente), y pasan a ser expuestos en una galería o en un museo, dicen algo diferente, tienen un *plus* de significado.

Los *Dalila doble plataforma* —dieciséis pares de zapatos ubicados en cubos de acrílico dentro de un gran exhibidor de acero (300 x 300 x 30 cm), con luces en su interior— fueron expuestos en el Instituto Di Tella en ocasión del Premio Internacional 1967. Al mismo tiempo, los mismos modelos diseñados por la artista, y exhibidos en el marco de la “institución arte” (Dickie), se vendían en un negocio de la zona. La obra, que podía así ser vista como un *work in progress*, obtuvo una mención especial del jurado integrado por Alan Solo-

mon, Edward de Wilde y Jorge Romero Brest (el Premio Internacional recayó en Robert Morris).

Podríamos decir que la indiscernibilidad de los zapatos de Puzzovio era mayor aún que la de las *Brillo Boxes*. Los zapatos expuestos en el “mundo del arte” y los exhibidos en una zapatería eran, en este caso, *idénticos*; habían sido hechos con el mismo material (cuero). Eran tan idénticos como el *Quijote* de Cervantes y el de Menard, o como el *Secador de botellas* de Duchamp y el que se vendía en un bazar de París. En esto diferían de las cajas de Warhol, realizadas en madera contrachapada (y no en cartón, como las originales) sobre la que fue pegada una serigrafía que reproducía el *packaging* original. La razón de tal reproducción era que, para los artistas del *pop art*, resultaba de tanta importancia un objeto de consumo masivo como cualquier otro. De este modo las barreras, antes infranqueables, entre *high culture* y *low culture* se derrumbaban. Cualquier objeto de consumo, seriado y banal, podía ser motivo tan digno de representación como un paisaje o un desnudo en el arte tradicional.

Obras como las *Brillo Boxes* o los zapatos de Puzzovio vuelven urgente el tema del reconocimiento del ser (esencia) de la obra de arte. ¿En esta urgencia, cómo nos puede ayudar la filosofía? Danto recurrirá al *principio de identidad de los indiscernibles* de G. W. Leibniz (1646-1716):

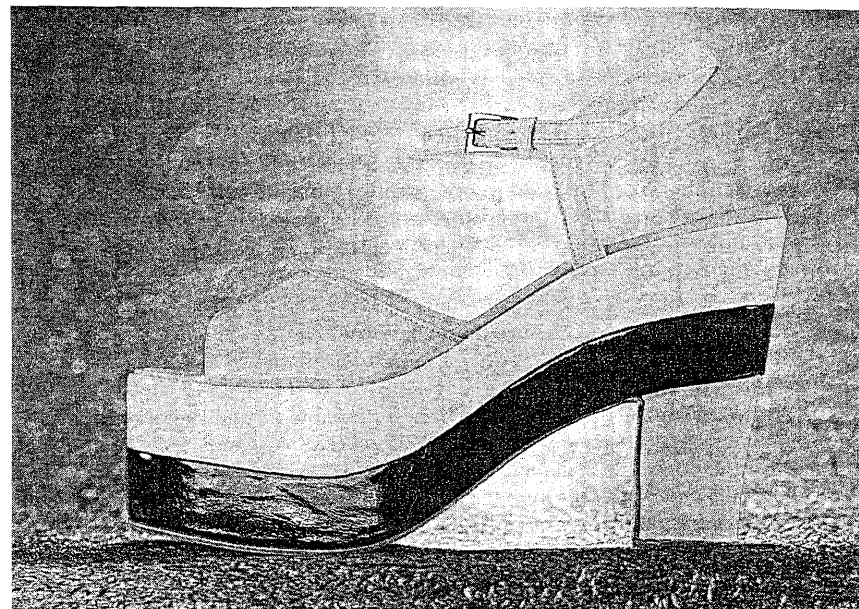
De una teoría de Leibniz se deduce que si dos objetos tienen las mismas propiedades son idénticos [...]. De aquí ha de inferirse que si todas las obras en cuestión tienen las mismas propiedades han de ser idénticas (TLC, pp. 67-68).

Contradiendo a Leibniz, Borges mostrará que aunque dos objetos tengan las mismas propiedades no son idénticos. Ellos estarían compartiendo *algunas* propiedades: las que el ojo puede identificar. De este modo, el *Menard* de Borges tiene el efecto filosófico de forzarnos a apartar la vista de la superficie de las cosas, y a preguntarnos dónde residen sus diferencias (si no es en la superficie). Así descubrimos que dos obras perceptivamente indiscernibles *no son iguales*. No lo son porque toda obra es *sobre algo* y ese “algo” varía de obra en obra, debiendo ser actualizado, en todo momento, por el receptor. Danto observa que:

El público de Menard tendría que ser un público perspicaz y darse cuenta, al leer su obra, de que estaba dirigida a una realidad que ya incluía la obra de Cervantes como una característica histórica de la misma, así que en la última obra estaría incluida la referencia a la obra anterior (TLC, p. 70).

De este modo, para discernir entre obras perceptivamente indiscernibles, o entre obras de arte y sus símiles no artísticos, es fundamental considerar la *referencia*, la condición alegórica —el decir *otro*—, de la obra que ya había sido destacado por Heidegger. Entrevistado por J. Fernández Vega dice Danto:

Supongamos que un artista encuentra unos zapatos viejos, los salpica con un poco de pintura y los titula *Los zapatos de Van Gogh*. Cualquiera que conozca la pintura de Van Gogh sabrá a dónde apunta ese artista. Podemos evocar el ensayo de Heidegger sobre el tema y terminará siendo una experiencia poderosa.³⁴



41. Dalila Puzzovio. *Dalila doble plataforma* (detalle), cuero flúo, 300 x 300 x 30, 1967.
Foto: Alejandro Kuropatwa.

Entre los ejemplos que presenta Danto se cuentan los *Múltiples* de Joseph Beuys (1921-1986), realizados con chocolatines cuadrados sobre un papel blanco. Cuando revisamos el contexto de la obra de Beuys, marcada por la Segunda Guerra Mundial, advertimos que el chocolate era un objeto muy significativo: los soldados estadounidenses llevaban chocolates, los vendían, y con una pequeña ración hasta podían conseguir una chica. “El chocolate se convirtió en objeto de deseo durante la guerra y la *referencia* de Beuys evoca esos sentidos” (la cursiva es nuestra).³⁵

También toma Danto el caso de Janine Antoni (1964), quien exhibió en el Museo Whitney una gran pieza de chocolate de casi 300 kilos. La artista había masticado el material, escupiéndolo y modelándolo con la forma de un corazón como los que se regalan para el día de San Valentín (día de los enamorados). El interés del chocolate residía, en ese caso, en incluir una enzima que los humanos secretan en el acto sexual. Además, masticar un alimento para luego escupirlo remitía a la bulimia, una enfermedad generalizada entre los jóvenes. La pieza de Antoni permitía así articular un conjunto de significados ausentes en el acto común del consumo material del chocolate. El alimento, podríamos decir desde una perspectiva semiótica, había pasado a ser “signo”, lugar de significados a descubrir mediante un esfuerzo de interpretación.

La problematicidad del arte estriba precisamente en la dificultad de descubrir sus “signos”, situación que se agrava en el caso de los productos más intelectuales (o conceptuales) del arte poshistórico. Ellos requieren de una teoría del arte, de conocimiento de la historia del arte y del “mundo del arte”. Ya no cuenta la capacidad del ojo de juzgar lo bueno y lo malo, como quería Greenberg. Y no es casual que él dejara de hacer crítica en el momento en que el arte se vuelve más reflexivo. El ojo no puede explicar por qué unas simples cajas de jabón son obras de arte. Concluye Danto en su crítica a Greenberg que cuando éste juzga obras de tipo conceptual, lo hace con “una torpeza que casi deja sin aliento” (DFA, p. 107).

En suma, una obra de arte se diferencia de los demás objetos (banales) cuando, a pesar de tener las mismas cualidades físicas, resulta *transfigurada*. Y esto supone actualización semántica, pensamiento e interpretación. Dice Danto:

Quando visitas una exposición tienes que ir preparado a pensar como filósofo y como artista. Lo que no puedes esperar es entrar, ver y salir. Hay que pensar. Pensar sobre cuál es la declaración que hace allí el artista, qué hace y qué significa su obra. Tienes que leer, tienes que pensar y mirar. Tienes que trabajar para hacer la lectura artística, para que poco a poco la obra revele sus secretos.³⁶

Hacer la “lectura artística” es, para Danto, encontrar en ella una forma de ver el mundo. La *transformación del lugar común* se cierra con la siguiente reflexión sobre la *Brillo Box*:

Como obra de arte, *Brillo Box* hace algo más que insistir en que es una caja de Brillo con sorprendentes atributos metafóricos. Hace lo que las obras siempre han hecho: exteriorizar una forma de ver el mundo, expresar el interior de un período cultural, ofrecerse como un espejo en el que atrapar la conciencia de nuestros reyes (TLC, p. 295).

Frente a la pregunta ¿puede cualquier objeto —el más banal, el menos “original”— ser obra de arte?, podríamos responder que, efectivamente, cualquiera *puede* serlo, pero esto no quiere decir que cualquiera *deba* serlo: lo será si puede “exteriorizar una forma de ver el mundo”, o mejor, si puede “hacer mundos” (Goodman).

¿POR QUÉ WARHOL Y NO DUCHAMP?

La pregunta filosófica sobre el arte ha salido del mismo arte, según Danto. Sólo cuando, desde la producción de artistas como Warhol, se presentó el problema de que cualquier cosa podía ser una obra de arte, se pudo pensar en términos filosóficos sobre el arte. Un texto de Danto lleva el sugerente título de “The Philosopher as Andy Warhol” (El filósofo como Andy Warhol).³⁷ Convertir a Warhol en un genio filosófico escandalizó por igual a críticos y filósofos, pues se decía que él era incapaz de proferir una sola frase coherente frente a una

obra. Pero, en realidad, para Danto, la filosofía de Warhol estaba *en* su obra, más allá de lo que el “personaje” pudiera aportar.

Sólo cuando la historia del arte llega a su fin —y se ingresa en la poshistoria del arte— se puede llegar a la conciencia de la verdadera naturaleza del arte. Esto ocurre, según Danto, con las *Brillo Boxes* de Warhol; son ellas las que marcan el comienzo de la poshistoria del arte instalando la pregunta filosófica sobre qué es arte.

¿Por qué Warhol y no Duchamp?, podemos preguntar. ¿Acaso Duchamp no es la cabeza de serie de la mayor ruptura epistemológica que afectó al arte? Danto no deja de valorar el aporte radical del artista francés en la primera década del siglo XX, de su gesto antiartístico que lo convierte en un “adelantado”. Pero no es menos cierto que Duchamp tuvo que esperar hasta los años sesenta —cuando se da la explosión del arte fuera de las fronteras tradicionales—, para ser plenamente reconocido. La lección de Duchamp no fue entendida por el mundo del arte sino mucho tiempo después de producida. Resulta significativo el hecho de que al atropello desdefinitorio del *ready-made* dadaísta le siguiera el surrealismo, con su retorno a medios más tradicionales, como la pintura o la escultura.

La o-posición de Duchamp al mundo del arte (es conocido su poco interés en exponer) contrasta con la posición tolerante de Warhol. Advierte Danto que Duchamp pertenece a la “época de los manifiestos”, al enfrentamiento declarado con todo lo anterior. En efecto, los dadaístas buscaban el *shock*, la sorpresa, el escándalo, para interferir el circuito institucionalizado del arte. No fue esto necesario para los artistas pop, quienes voluntariamente se incorporaron en un sistema del que Warhol resultó una de sus principales estrellas. Tampoco suscribieron a los alegatos de sus predecesores contra el arte anterior; no sintieron que el pasado fuera algo de lo cual hubiera que desprenderse, por el contrario, lo integraron (como cuando Warhol suma recursos informalistas en sus trabajos pop).

En “The Philosopher as Andy Warhol”, Danto presenta otra diferencia entre Duchamp y Warhol, al comparar el famoso urinario *Fuente* (1917) y las cajas Brillo.³⁸ *Fuente* está cargada de significados relativos a la diferencia de sexos, a la privacidad, a la sanidad; en cambio, las *Cajas* serían en primer lugar obvias, no interesantes. Decimos “en primer lugar” porque al incorporar no objetos reales sino sus imágenes masivas, Warhol, al igual que Duchamp, aporta significados: señala, por ejemplo, el hecho de que las apariencias *son* nuestra realidad. “Si quiere conocer todo sobre Andy Warhol —dijo el artista en una entrevista de 1967— sólo mire a la superficie.”

EL MUSEO Y LAS MULTITUDES SEDIENTAS

Danto hace referencia al importante rol del museo, habida cuenta de los sustanciales cambios producidos en el arte. Sujeto a la presión de los artistas, el museo no puede dejar de dar cabida a las nuevas manifestaciones. Al hacerlo, este espacio institucional resulta “un campo disponible para una reordenación

constante" (DFA, p. 28). Su alta misión queda resumida en esta frase del filósofo: "En cierto sentido el museo es causa, efecto y encarnación de las actitudes y prácticas que definen el momento poshistórico del arte" (DFA, p. 28).

En el capítulo "Los museos y las multitudes sedientas", incluido en *Después del fin del arte*, recuerda Danto que la idea del "gran museo" está ligada a la sed de cultura de los pueblos. Se encarna en el proyecto del protagonista de la novela *La copa dorada* (1904) de Henry James, Adam Verver, un opulento coleccionista que acumula obras de la más alta calidad. Retirado de los negocios, y en señal de agradecimiento hacia todos los que, con su trabajo, lo habían ayudado a convertirse en un hombre poderoso, decide levantar un "museo de museos", que diera cabida al arte y al conocimiento en general. Su empresa responde a la inmensa "sed" de belleza y de conocimiento que cree encontrar en el pueblo. Su museo cumpliría con la alta misión de sacarlo de la servidumbre de la ignorancia.³⁹

Algo del espíritu de Verver permanece en la creación de los grandes museos, tal el Museo Metropolitano de Nueva York. Danto refiere concretamente al Museo de Brooklyn, abierto al público en 1897. Ubicado en el punto más alto de Brooklyn, se pensó que iba a ser un "museo de museos", consagrado a diferentes áreas del conocimiento (incluso estaba previsto un museo de filosofía). Aunque sólo el ala oeste fue erigida, ésta transmite un sentido totalizador a través del templo clásico inserto en su fachada, con ocho columnas colosales.

La creación del museo encontraría un fuerte sentido en el poder transformador de la experiencia estética. Luego de recordar una experiencia de Ruskin, vivamente impresionado y transformado por la pintura de Veronese, *Salomón y la reina de Saba*, concluye Danto que esto ayuda a entender el sentido de las exhibiciones de arte en general. Aclara que su efecto es impredecible, contingente, a causa de algún estado particular de la mente: la misma obra no afecta de igual manera a diferentes personas o incluso a la misma persona de igual manera en diferentes ocasiones. De allí que volvamos una y otra vez a las grandes obras: "no porque veamos algo nuevo en ellas cada vez, sino porque esperamos que ellas nos ayuden a ver algo nuevo en nosotros" (DFA, p. 188).

Se supone que, en los museos, las obras nos *afectan* como afectó Veronese a Ruskin, al transformar su visión y hacerle adquirir una nueva filosofía de vida. Y el hecho de que no podamos convivir con ciertas obras (Danto recuerda el caso de un espectador que manifestó que no se imaginaba viviendo con una de las fotografías colgadas en una muestra), aumenta aún más el sentido de los museos al ponerlas a nuestra entera disposición.

La aspereza de muchas obras del arte contemporáneo no sólo hace imposible la convivencia con ellas; también hace imposible el acercamiento del espectador dentro del mismo museo. En consecuencia, será tarea principal de éste facilitar, con recursos pedagógicos adecuados, la aprehensión de obras cuyas ambiciones vayan más allá de una apariencia agradable. Un camino importante a recorrer por el público sería el de la filosofía o el de la teoría del arte, con lo cual los museos pasarían a ser no sólo espacios para la visión sino también, y principalmente, para el pensamiento.

En nuestra opinión, tentativas como la de la Tate Modern de Londres, de reemplazar la apática distribución cronológica de las obras por divisiones más

dinámicas, como la referida a la oposición conceptual-sensible, contribuyen a agilizar el pensamiento del espectador. Allí la atención es permanentemente llevada a descubrir semejanzas o diferencias conceptuales más allá del visibilismo o de las divisiones historiográficas instituidas.

ARTE PÚBLICO Y ARTE DEL PÚBLICO

Es impensable que el museo presente obras con las cuales el público llegue siempre a sentirse identificado. Repara Danto en el hecho de que éste tiene necesidad de "un arte propio", fuera del marco del museo. Entre los ejemplos de arte extramuseístico, destinado a "des-tribalizar" al museo,⁴⁰ retiene *Culture in Action*, un conjunto de ocho intervenciones y acciones de tipo performativo realizadas durante 1992-1993 en la ciudad de Chicago, basado en la necesidad de pasar de un arte "para ellos" a un arte "de ellos". Su curadora, Mary Jane Jacob, intentó ir más allá de los conocidos proyectos de "arte público", como podría serlo un monumento conmemorativo o el *Tilted Arc* de Richard Serra (1939) ubicado en una plaza de Nueva York y que debió ser sacado del lugar por expreso pedido de los que circulaban por la zona. *Culture in Action* apuntaba a un "arte del público" y a la participación directa del espectador. Se trataba de una forma de arte que ponía "igual énfasis en el artista y en la audiencia".⁴¹

La pregunta capital que plantea un "arte del público" es: ¿cómo puede el arte representar al público cuando hay, en realidad, muchos públicos? Precisamente *Culture in Action* intentó dar cabida a esa pluralidad aceptando proyectos que, si bien podían interesar a un público en general, tenían destinatarios particulares, como podían serlo los habitantes de determinados barrios de Chicago, quienes participaron activamente en la concreción de los trabajos. En esto se diferenció de *Sculpture Chicago*, un proyecto escultórico dirigido al "gran público" o al casual espectador que circulaba por parques, plazas y otros espacios abiertos, como los del centro de la ciudad de Chicago. Con la idea de hacer un "arte de ellos", *Culture in Action* llegó, en cambio, al barrio y a los suburbios de la gran ciudad habitados por comunidades de diferentes etnias.

La crítica político-social fue eje de muchas de las acciones de *Culture in Action*, como la de Iñigo Manglano-Ovalle. Nacido en 1961 en Madrid, criado en Bogotá y residente en Chicago, este artista, naturalizado norteamericano en 1989, ha desarrollado en sus obras el tema de la inmigración y de la segregación. Su intervención de 1993 en el evento de Chicago señaló la violencia dentro de su barrio, en el West Town. Habitado por mexicanos, portorriqueños y sudamericanos, tiene un altísimo nivel de criminalidad. En el primer tramo de su obra trajo a la memoria el pasado reciente: iluminó faroles de la calle como lo hacían los serenos, según relatos del abuelo del artista. Los encargados de concretar esta especie de "ritual" fueron los más jóvenes del barrio; de este modo se estableció contacto con diferentes generaciones y hacía al recuerdo más persistente. El contrapunto de la memoria del pasado fue la conciencia del presente, concretamente en lo referido a la necesidad de prevenir el delito en un barrio donde se calculaba que, durante 1993, morirían más de doscientos

cincuenta personas en hechos de violencia. A esa situación inminente refería “Descanse en paz”, una instalación con once videos que mostraban imágenes de la vida cotidiana de jóvenes habitantes del barrio, quienes, poco tiempo atrás, habían muerto víctimas de la violencia.

Entre las manifestaciones de *Culture in Action* comentadas por Danto se encuentra *We Got It!* (nombre de una conocida golosina). La acción comenzó a ser desarrollada a comienzos de 1993, con una serie de pasos que involucraron, en un primer momento, a doce trabajadores de la fábrica Bakery, Confectionery and Tobacco Workers' International Union of America, Local N° 552. Durante una semana, ellos experimentaron en la modificación del gusto de la golosina, alterando su cantidad normal de chocolate, almendras y azúcar. La “novedad”, que también incluía el *packaging* y la publicidad, fue llevada al público, considerado no sólo receptor sino parte de la obra, como *protagonista* del consumo. En este caso, el público se convirtió literalmente en “degustador” de arte (podemos suponer que algunos habrían encarnado mejor que otros al “delicado de gusto” de Hume). El protagonismo del público puso de manifiesto su habitual marginalidad en el circuito del arte. Considerando que esta vez sí había ingresado en él: “*We Got It!*” (Nosotros lo alcanzamos!) podría haber sido su (quizás) feliz conclusión.

La idea de los organizadores de *We Got It!*—Simon Grennan y Christopher Sperandio, egresados de la Universidad de Illinois, Chicago—era, de algún modo, cumplir con la intención de las vanguardias utópicas de unir arte y vida, celebrando el trabajo y la creatividad. Se preguntaban si más allá del consumo de un logo corporativo, no sería bueno saber quiénes son aquellos que hacen lo que diariamente consumimos, por lo cual decidieron que en el *packaging* de la golosina quedaran registrados sus nombres junto a los de los doce trabajadores de la fábrica. Todos exhibían, además, sonrientes rostros en las imágenes de los afiches de promoción.

Si bien la nueva golosina no tuvo demasiado éxito (el público siguió prefiriendo el gusto tradicional), *We Got It!* fue considerado un ejemplo significativo del arte extramuseístico de participación. Pero, volvemos a preguntar: ¿es esto arte? Danto responderá, como vimos, que si es arte debe ser *sobre algo*, debe estar referido a algo. Entonces, la experiencia de *We Got It!*, como la de Janine Antoni (quien también utilizó chocolate en su obra), debería ser capaz de generar significados capaces de abrir un camino de interpretación simbólica. Todo lo cual pondrá de manifiesto la importancia decisiva de la *poiesis* del espectador (Jauss).

3. Dickie: la “institución arte”

George Dickie (1926), profesor emérito de filosofía en la Universidad de Illinois, Chicago, es autor, entre otros, de *Art and the Aesthetics* (1974), *The Art Circle: a Theory of Art* (1984), *Evaluating Art* (1988), *The Century of Taste* (1996) y *Introduction to Aesthetics. An analytic Approach* (1997).

No obstante su filiación en la filosofía analítica, Dickie, al igual que Danto, presta especial atención al marco sociológico del arte. En ambos resalta la imposibilidad de definirlo de manera inmanente. El “mundo del arte” es, para Dickie, el factor determinante de esa definición. Precisamente, a aclarar los términos de la condición contextual del arte apunta su “teoría institucional”.

EL MUNDO DEL ARTE

Especialista en la teoría estética del siglo XVIII, Dickie estudió el placer desinteresado del espectador frente a las obras de arte, en el que básicamente se hizo consistir la experiencia estética; pero él observa que no es éste el factor que todas las obras tienen en común sino el hecho de que ellas funcionan como tales dentro del “mundo del arte”, del que forman parte artistas, público, críticos, curadores, directores de galerías y museos, etcétera.

En la primera versión de su teoría institucional del arte, Dickie dará especial importancia a la adjudicación de *status* artístico por parte de un grupo socialmente reconocido—críticos, curadores, directores de museos e historiadores de arte—; luego, en la segunda versión de su teoría, los términos centrales serán el artista y el público. Bürger, por su parte, aclara que el concepto de “institución arte” refiere “tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las *ideas* que sobre el arte dominan en una época dada y que determina esencialmente la recepción de las obras”⁴⁴ (la cursiva es nuestra). Las *Brillo Boxes* de Warhol no hubieran podido ser arte en una época anterior: lo son porque se insertan en una idea hoy aceptada de arte.

Frente a la “institución arte”, nuestro juicio personal acerca de lo que es arte no tendrá ningún valor. Imaginemos este caso: tengo sobre mi mesa de trabajo un hermoso cenicero de cristal comprado en una tienda de regalos; es bello, de volumen sugerente, capaz de reflejar la luz del día o la de una lámpara de escritorio; su transparencia me permite ver a través de él las formas de otros objetos próximos y todo el espacio circundante. Podría afirmar que ese cenicero es, *para mí* (y sólo para mí) una obra de arte. Tan posible es esta afirmación como ridículo e inverosímil sería considerar que pudiera hacerlo ingresar en un remate o en una subasta de renombre internacional para obtener con él lo que sí podría lograr con una obra reconocida. ¿Por qué ese cenicero no es una “obra de arte” sino simplemente un útil (Heidegger) que me ayuda a organizar mi mundo, a sentir más comodidad en él? ¿Qué hace que algunos objetos posean el *status* de “obra de arte” y otros no? La respuesta de Dickie en la primera versión de su Teoría Institucional es clara: algunos objetos reciben de la “institución arte” el *status* de “artístico” y otros no.

CUANDO EL “AUTOR” NO ES EL QUE HIZO LA OBRA

Detengámonos en el curioso caso del *Secador de botellas* de Duchamp, también conocido como *Porta-botellas* (*Porte-bouteilles*), *Escurridor* (*Egouttoir*) o

Erizo (Hérisson). Hasta cierto momento de la historia —hasta 1914 exactamente— ese objeto fue simplemente un accesorio de cocina que servía para secar botellas, de uso tan común como el que tiene hoy un secador de platos o de cubiertos. Era parte del mundo doméstico, no del “mundo del arte”. En el momento pre-consumista al que él pertenece, las botellas y los frascos no eran descartables; se guardaban, previo lavado y secado, para ser reutilizados más adelante. Era un momento, además, en el que se disponía de mayor tiempo para la cocina y era en el espacio doméstico (no en el supermercado), donde se producían y conservaban mermeladas, salsas y todo tipo de alimentos de larga vida.

Duchamp eligió y compró su secador de botellas en el Bazar de l'Hotel de Ville de París, en mayo o junio de 1914:

La idea de la elección me ha interesado de una manera metafísica... Y eso fue el comienzo. Compré ese día un secador de botellas en el Bazar de l'Hotel de Ville y me lo llevé a casa.⁴³

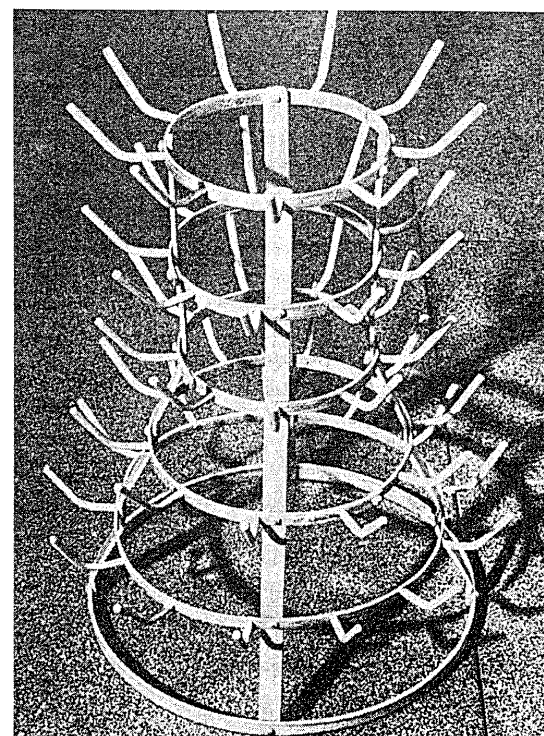
El objeto comprado por Duchamp era de hierro galvanizado, tenía 59 x 37 cm, y servía para cincuenta botellas. Desde Estados Unidos envía una carta a su hermana Suzanne el 15 de enero de 1916 en la que, luego de referir a su neologismo *ready-made*, le da instrucciones para “completar” el que había adquirido en el Bazar de l'Hotel de Ville:

Cuando subiste a mi estudio, viste la rueda de bicicleta y el escurridor. Los había comprado como esculturas acabadas. Ahora me ha venido una idea a propósito del escurridor: escucha.

Aquí, en Nueva York, he comprado objetos similares y los he llamado *ready-made*. Tú conoces suficientemente a los ingleses para comprender el sentido de “ya terminado” que yo le atribuyo a estos objetos. Los firmo y les pongo una inscripción en inglés. Te voy a poner algunos ejemplos: he comprado una gran pala para la nieve en la que he escrito *In advance of the broken arm* (en previsión de un brazo partido...). No intentes interpretar esto en un sentido romántico, impresionista o cubista —no tiene nada que ver. Otro *ready-made* se llama “Urgencia a favor de dos veces”... Todo este rollo tiene una razón: vete a buscar el escurridor. Voy a hacer un *ready-made* a distancia. En el interior del círculo de la base le escribirás la leyenda que te pongo al final, con pequeñas letras pintadas de blanco plateado con un pincel, y lo firmarás “Marcel Duchamp” con el mismo tipo de letra.⁴⁴

Lamentablemente, se ha perdido la página de la carta que contenía la inscripción y, años más tarde, Duchamp no se acordaba qué había escrito. También se ignora si Suzanne Duchamp cumplió efectivamente con el pedido de su hermano.

Podemos imaginar la sorpresa de cualquier ama de casa francesa al enterarse que *el mismo* (al menos visualmente) secador de botellas que ocupaba un discreto lugar en su cocina, se había convertido en “obra de arte”. Su desconcierto sería mayúsculo al enterarse que *lo mismo* por lo que ella había pagado



42. Marcel Duchamp. *Egouttoir o Porte-bouteilles (Secador de botellas)*, ready-made, hierro galvanizado, 59 x 37, 1914. © ADAGP, París, 2005

unos pocos francos, alcanzaba precios altísimos en el mercado de arte. Con el tiempo, quizás, entendería la importancia del nombre que acompaña a los objetos. Recordemos lo sucedido en una casa de subastas japonesa, donde se iba a vender un cuadro cuya base inicial era de ochenta y tres modestos dólares. El cuadro era *el mismo* que más tarde se vendió en más de medio millón. ¿Qué había sucedido? El cuadro había entrado en contacto con un nombre: Van Gogh.

Si, como vimos al referirnos a la idea de lo “perceptivamente indiscernible”, el secador de botellas de la asombrada ama de casa era igual físicamente al de Duchamp, pero no resultaban idénticos; uno poseía *calidades no visuales* que el otro no poseía: había saltado el escalón del útil y había pasado a ser *también* obra de arte. Decimos “también” porque podríamos imaginar a un excéntrico poseedor del *Secador* de Duchamp que decidiera mantener la función utilitaria anterior, colocándole encima frascos y botellas.

Al entrar en un nuevo contexto (artístico), el secador de Duchamp llama la atención sobre sí y comienza a hablarnos de *otra cosa*. Pasa a ser una *cosa mental* (Leonardo), habla del quiebre de un *sistema* de objetos establecido y plantea la necesidad de un nuevo concepto de arte, luego de la ruptura epistemológica del dadaísmo. Debemos notar que los dadaístas no sólo cuestionan al arte anterior sino a la “institución arte”, que determina qué es obra de arte y qué no lo es. Dice Bürger:

El dadaísmo, el más radical de los movimientos de la vanguardia europea, ya no critica las tendencias artísticas precedentes, sino la *institución arte* tal y como se ha formado en la sociedad burguesa.⁴⁵

Como ya observamos, el concepto de “institución arte” de Dickie incluye no sólo al aparato de producción y distribución de la obra de arte sino a las ideas que cada época tiene del arte.

PRIMERA VERSIÓN DE LA TEORÍA INSTITUCIONAL

Guiado por ideas de Mandelbaum y Danto, Dickie elabora una teoría institucional del arte que comienza a desarrollarse en “Defining Art” (1969) y se completa con *Art and the Aesthetic* (1974).⁴⁶ En 1984, respondiendo a algunas críticas, produce una segunda versión, publicada en *The Art Circle*.⁴⁷ A ambas hace referencia en el capítulo “La teoría institucional del arte”, incluido en *Introduction to Aesthetics (IA)*.⁴⁸

La primera versión de la teoría institucional del arte se encuentra expresada en estos términos:

Una obra de arte, en sentido clasificatorio, es (1) un artefacto (2) una serie de aspectos que le han sido conferidos por su *status* de candidata para la apreciación dado por alguna persona o personas actuando en nombre de alguna institución social (el mundo del arte) (*IA*, p. 4).

De las teorías tradicionales Dickie conserva el concepto de “artefacto”, por el que entiende: “un objeto hecho por el hombre, específicamente con vistas a su uso posterior”. En su concepto (ampliado) de artefacto entran también los poemas, las performances, las danzas. Lo importante, más allá del objeto físico, es que se trata de algo realizado por el hombre. El primer problema que se le plantea a Dickie es, ¿en qué medida el *ready-made* es un artefacto hecho por un artista?

Algunos niegan que tales cosas sean arte, porque, afirman, no son artefactos hechos por artistas. Puede demostrarse, creo, que son artefactos de los artistas (*IA*, p. 4).

Será necesario introducir el concepto de “doble artefacto” para entender por qué un *ready-made* es realmente un objeto del mundo del arte. De este

modo, Dickie llama la atención sobre el hecho de que la artificialidad de un objeto puede ser lograda de varias maneras, según haya sido trabajado materialmente o conceptualmente. En este último caso, estamos ante un *objeto complejo*. Un mingitorio del tipo Bedfordshire Plano, fabricado por J. L. Mott es, en cambio, un *objeto simple* producido por J. L. Mott. Adquirido por Duchamp en un negocio ubicado en el número 118 de la Quinta Avenida de Nueva York se transfigura en *Fuente*, pasa a ser un artefacto del mundo del arte: el *artefacto Duchamp*. En consecuencia, para un objeto de una misma serie habría dos autores: el que diseñó el objeto que fue luego fabricado y el que creó una idea para ese objeto. Lo que el *ready-made* pone de manifiesto es que el artista ya no necesita pintar o trabajar la materia, que la obra de arte no requiere necesariamente de trabajo manual; puede tenerlo, pero no es esto esencial.

El concepto más significativo de la primera versión de la teoría institucional de Dickie es “conferir status”. Pero podemos preguntar, ¿quién confiere status a la obra de arte en general y al *ready-made* en particular? Según la definición de André Breton (1896-1966) todo comenzaría con el artista. En *Faro de la Novia* (1934) habla de “objetos manufacturados promovidos a la *dignidad* de objetos de arte por la elección del artista” (la cursiva es nuestra). La definición del líder del surrealismo, algo pomposa, no habría sido suscripta por dadaístas como Duchamp, quien decía a propósito del *ready-made*: “es una obra que no es una obra de arte”, “es una obra que no es una”, “es simplemente una distracción”. La importancia de la elección del artista en la definición de Breton (recogida en el *Diccionario abreviado del surrealismo*, de 1938) sería criticada por quienes veían en ella un autoritarismo excesivo, con el que llegaría inexorablemente a una “muerte del arte”.

De acuerdo a Dickie, quien confiere el *status* de obra de arte no es el artista sino la “institución arte” a través de sus representantes socialmente cualificados, como podrían serlo los directores de museos y galerías, los críticos, los curadores o los historiadores de arte. Ahora bien, ¿qué significa exactamente “conferir status”? Dickie presenta los siguientes ejemplos: el otorgamiento del título de caballero por parte del rey, la declaración de marido y mujer hecha por un juez, el otorgamiento del grado de doctor por una Universidad o la elección de alguien como presidente del Rotary Club. Son todos casos en los que una persona o varias *confieren* a otras un determinado *status*. De la misma manera un artefacto podría adquirir el *status* de candidato para una apreciación dentro del “mundo del arte”.

La primera versión de la teoría institucional de arte pareciera decir: “una obra de arte es un objeto del que alguien ha dicho: ‘Bautizo a este objeto como una obra de arte’”. Y es aproximadamente así, aunque esto no signifique que llegar a ser arte, como concebía la primera versión, sea un asunto simple. En el momento en que se bautiza a un niño se tiene como trasfondo la historia y la estructura de la iglesia. Que algo sea arte tiene como trasfondo la complejidad bizantina del mundo del arte (*IA*, p. 7).

Pregunta Dickie: ¿cómo se le confiere a una obra el *status* de candidato para la apreciación? ¿Cuál es el trasfondo institucional existente? La colocación de un artefacto en un museo supone de por sí que se le ha conferido el *status* de obra de arte. De este modo, cuando las máscaras negras pasan del Musée de l'Homme al Museo de Arte Moderno de París, se les está dando un nuevo *status* artístico, por encima del antropológico hasta entonces reconocido. Pero Dickie, humildemente, se autocritica al considerar que la noción de “conferir *status*”, en el caso del arte, resulta “excesivamente vaga”. Observa que no sucede lo mismo cuando se trata de conferir *status* legal. En este caso, los lineamientos de la autoridad están explícitamente definidos e incorporados dentro de una ley. No hay ninguna legalidad codificada semejante en el caso del arte. De allí que Dickie concluya que *la institución arte es informal*. Notemos que fue Monroe C. Beardsley quien hizo que Dickie reparara en el error de usar el lenguaje de las instituciones formales —estado, corporación, universidad— para describir una institución informal. Si bien existe una práctica adjudicadora de *status*, éstas carecen de un fundamento inapelable de autoridad. Dickie tendrá especialmente en cuenta las observaciones de Beardsley cuando redacta la segunda versión de su teoría institucional.

SEGUNDA VERSIÓN DE LA TEORÍA INSTITUCIONAL

Dickie corrige su primera versión de la teoría institucional teniendo en claro que ser algo obra de arte no implica un *status* que se confirió sino, más bien, “un *status* que se logró como resultado de la creación de un artefacto destinado a un público dentro o sobre el trasfondo del mundo del arte” (IA, p. 9). Así, la segunda versión de la teoría institucional pondrá el acento en el artista y el público. Mientras que Suzanne Langer ponía en el centro de la definición de arte el hacer del artista, Dickie considera su acción siempre en relación con el público. Langer sostenía que el arte “es la creación de formas simbólicas del sentimiento humano”. Esta afirmación es cuestionada por Dickie porque existen contraejemplos que la niegan; además pierde de vista el hecho de que el artista crea *para* un público, aun cuando pueda darse el caso de que él decidiera no mostrar su obra, por ejemplo, al considerar que ella no es digna (aún) de ser mostrada.

El hecho de que los artistas retengan algunas de sus obras, porque las juzgan indignas de presentación, muestra que las obras son cosas de una *clase* para ser presentadas; de otra manera, no tendría sentido considerarlas indignas de presentación (IA, p. 10).

La noción de público es siempre el trasfondo de la actividad del artista y, en el caso de que rechace mostrar su obra, existiría, según Dickie, una “doble intención”: la de crear una clase de cosa para ser presentada y la de no presentarla realmente.

Si el artista trabaja *para* un público, ¿cómo se define éste?, ¿qué es lo mínimamente exigible a un público de arte? Lo *mínimo* exigible es la conciencia de

la clase particular de cosa que se le presenta, es decir, la conciencia de que *eso* que le muestra es *arte*. Quien no llegue mínimamente a esa conciencia, no podrá ser considerado *público de arte*. Luego, en un contacto más profundo con la obra, podrá también penetrar en sus significados más profundos, acercándose al “lector modelo” (Eco), dotado de una serie de competencias interpretativas.⁴⁹

Entre las competencias imprescindibles para entender gran parte del arte contemporáneo, se cuentan las ideas relativas a la indiscernibilidad perceptiva trabajada por Leibniz, Danto y Borges, a las que nos hemos ya referido. También Duchamp, al acuñar el término *inframince* (ultraleve) hace referencia a esas importantes ideas. Uno de los ejemplos de *inframince* que él aporta es el del olor del humo del tabaco cuando se mezcla con el aliento del que lo exhala. La diferencia entre un artefacto simple y un *ready-made* se ubica, precisamente, en el rango de lo *inframince*, de lo difícilmente discernible, de lo que sólo un reducido sector del público puede llegar a aprehender.

Recurriendo nuevamente a la noción de artefacto y de “mundo del arte”, Dickie presenta su segunda versión de la teoría institucional colocando en el centro al artista y al público. Debemos observar que, aunque no figure la palabra “artista”, está implícita en los términos “creado” y “para ser presentado”.

Una obra de arte es un artefacto de una clase creado para ser presentado ante un público del mundo del arte (IA, p. 13).

Luego de esta definición, Dickie se detiene en cada uno de los cuatro términos de la proposición, ampliando sus rasgos definitorios y aclarando que ellos son lógicamente circulares:

Un artista es una persona que participa con entendimiento en la confección de una obra de arte.

Un público es un conjunto de personas cuyos miembros están preparados, hasta cierto grado, para comprender un objeto que les es presentado.

El mundo del arte es la totalidad de todos los sistemas del mundo del arte.

Un sistema del mundo del arte es un marco para la presentación de una obra de arte por un artista ante un público del mundo del arte (IA, p. 13).

Por “sistema del arte” debemos entender: organismos estatales, empresas editoriales, medios de difusión y de promoción, museos, galerías de arte, todos “marcos” para la presentación de la obra de arte.

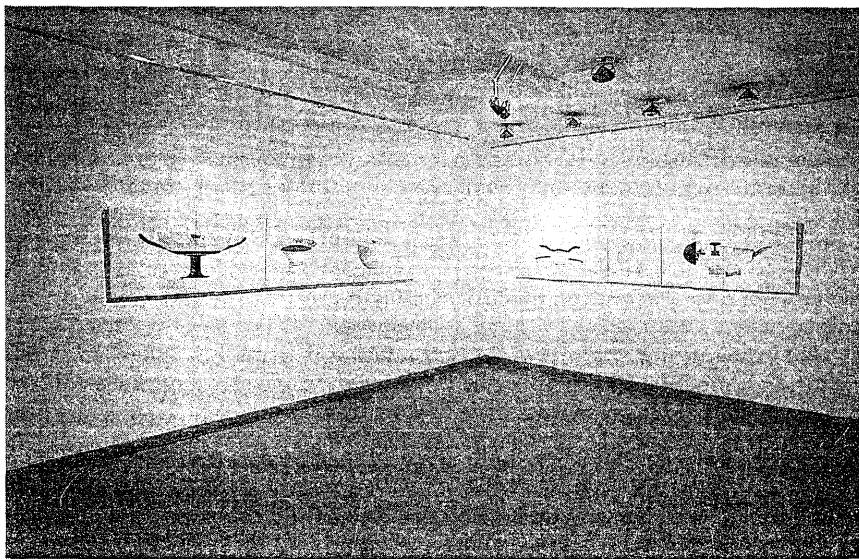
LA ELECCIÓN PERSONAL

Frente a los sistemas del mundo del arte, la elección personal carece de efectividad. Motivada por esta situación, la artista argentina Alicia Herrero (1954) pone en el centro de su obra la independencia electiva del sujeto. Como

parte de una poética de sesgo feminista que ella viene desarrollando desde hace tiempo, coloca en *display* una serie de objetos que el ama de casa podría elegir más allá de ciertos “títulos de nobleza”.⁵⁰

Como el vencedor en la contienda, en su serie de pinturas *Mi botín* Herrero se “apodera” imaginariamente de valiosas piezas de colección y las fija sobre la tela. En su “botín”, encontramos una cerámica de Wedgwood (Victorian and Albert Museum), un vaso Kamáres (Museo Arqueológico de Cadia), un jarrón K’ang-hi del siglo XVII (Museo de Arte Decorativo de París), una salsera de Limoges y un vaso Art Deco, pertenecientes a colecciones privadas. Las piezas han sido pintadas respetando la posición frontal con las que se las fotografía para ilustrar catálogos de casas de subastas o notas de revistas especializadas.

La particularidad de la colección paródica de Herrero está en la inclusión de recipientes menos jerarquizados de uso cotidiano —una taza, una tetera, una pava, una jarra para vino— que nos apartan del canon establecido, colocando una pregunta de base: ¿qué hace que algunos objetos sean vistos como “artísticos”, prestigiosos, dignos de colección, y otros no? La pregunta queda flotando, pero hay algo que no puede negarse: más allá de la “institución arte” está y estará siempre el individuo que valora no sólo lo consagrado, distante y aurático, sino también lo cercano; es el caso del ama de casa implícita en la serie de Herrero, quien alterando una percepción rutinaria cotidiana, despliega su libre elección seleccionando un simple utensilio de cocina para exhibirlo, *por puro placer estético*, en un estante de su cocina.



43. Alicia Herrero. *Mi botín*, instalación, 27 pinturas sobre tela de 60 x 50 c/u, 1997. Centro Cultural Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires.

4. Gadamer: las bases antropológicas de la experiencia estética

Hans-Georg Gadamer (1990-2002), discípulo de Heidegger, es el fundador de la “nueva hermenéutica”. Esta teoría filosófica de la interpretación, inspirada en la ontología existencial de su maestro, parte de la idea del “acontecer” de la verdad y busca el “método” a seguir para captar el despliegue histórico de ese acontecer, especialmente como se manifiesta en la tradición del lenguaje.

La obra más influyente de Gadamer en el campo hermenéutico es *Verdad y método. Fundamentos de una filosofía hermenéutica* (1960). Comprender e interpretar textos, aclara en la Introducción, “pertenece con toda evidencia a la experiencia humana del mundo”.⁵¹ Otros de sus textos más destacados son: *El problema de la conciencia histórica* (1963), *La dialéctica de Hegel* (1971), *La razón en la época de la ciencia* (1981), *Los caminos de Heidegger. Estudios de una obra tardía* (1983).

Si Dickie, tanto como Danto, se detienen en aspectos sociológicos del arte, Gadamer trae a un primer plano aspectos *antropológicos* capaces de justificarlo, luego de tantas pretendidas “muertes” (él refiere principalmente a la ruptura epistemológica duchampiana). El arte es importante no sólo por la superior calidad de lo creado, sino porque responde —mejor que ningún otro medio— a necesidades básicas del hombre, concretamente, a la necesidad de juego, de símbolo y de “fiesta” (como lugar de comunicación). A tales cuestiones está dedicada la segunda parte de *La actualidad de lo bello* (AB),⁵² que analizaremos a continuación.

EL JUEGO

Gadamer presenta en primer lugar su idea de arte como juego. Siendo éste una necesidad fundamental del hombre, no se podría pensar en absoluto la cultura humana sin un componente lúdico. En este sentido, recuerda el aporte de pensadores como Huizinga y Guardini, quienes mostraron que la práctica del culto religioso comportaba un elemento lúdico.

En nuestro capítulo dedicado a Heidegger, presentamos varias definiciones de poesía extraídas de escritos de Hölderlin. Una de ellas afirmaba que la poesía es la ocupación “más inocente de todas”.⁵³ Es inocente precisamente porque aparece bajo la forma del juego, fuera de lo *eficaz* en el orden mundano, de la seriedad de las decisiones que en todo momento son *debidas*. La definición de Hölderlin, que Heidegger coloca en el primer plano de su reflexión sobre la esencia de la poesía, es de alguna manera “corregida” por el poeta en otra de sus afirmaciones. La poesía sería también “el más peligroso de los bienes” porque, en la inocencia y en la espontaneidad del juego, muestra *lo que es*.

Como Hölderlin, Gadamer se detiene en los aspectos esenciales del juego. Uno de ellos es el *movimiento*. Particularmente evidente en el arte es el hecho de que éste resulta ser un *automovimiento* que no tiende a una meta final sino al movimiento en cuanto movimiento. Gracias a él, el ser viviente accede a su

autorrepresentación. Ya Aristóteles había visto en el automovimiento el carácter fundamental de lo viviente en general. Resume Gadamer: “Lo que está vivo lleva en sí mismo el impulso de movimiento, es automovimiento” (AB, p. 67). Estamos ante un fenómeno de *exceso* de vitalidad (y de conciencia de estar vivo). Es bien sabido que un niño enfermo no juega, no se mueve.

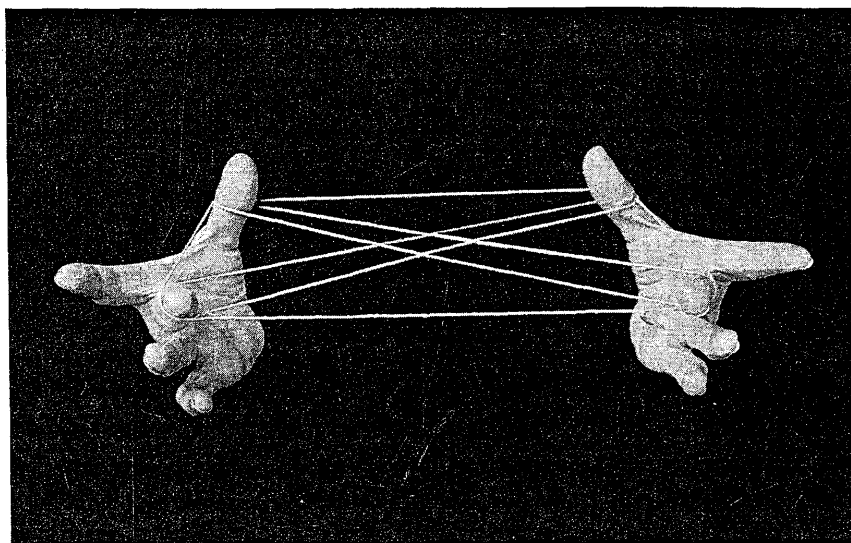
Además del movimiento, otro de los rasgos esenciales del juego es la *repetición*. Observa Gadamer que en las expresiones “juego de luces” o “juego de las olas” se hace referencia a un movimiento que se repite, a un ir y venir, a un movimiento de vaivén cuyos extremos no constituyen ninguna meta final: todo se resuelve en un espacio de juego.

La necesidad de volver a jugar el juego puede ser observada en el caso del artista que vuelve una y otra vez a su obra, y también en el caso del espectador que vuelve una y otra vez a ver la misma pieza que atrajo su atención, que vuelve a escuchar una y otra vez la canción que lo cautivó. Repetir el juego no es algo mecánico sino *original*. Así lo vemos en *Juego de manos* de Matilde Marín (1948), una serie de fotografías en las que se repite la imagen de dos manos femeninas que juegan con hilos, dibujando figuras etéreas a medida que ellos se tocan, se alejan o se enredan. La obra recuerda una vieja costumbre, casi ritual, y una tradición del mundo infantil; pone de manifiesto, junto a la necesidad del juego, el ingenio del sujeto para entretenerse con lo mínimo y su capacidad de concentrarse en movimientos que parecen no terminar nunca. También rescata el placer del dominio del propio cuerpo y de la posibilidad —mágica— de lograr, a través de él, el control del tiempo.

Característica principal del juego humano, observa Gadamer, es la particular inclusión de la razón. La *humanidad* del juego humano es que éste puede ordenarse *como si* tuviese fines, y recuerda cuando un niño va contando cuántas veces pica la pelota en el suelo antes de escapársele. Pero la racionalidad del juego humano resulta ser una “racionalidad libre de fines” (AB, p. 68), afirmación en la que encontramos un claro eco de la idea kantiana de “finalidad sin fin” de la belleza libre.

Otra de las características del juego es la participación. Jugar supone un *jugarcón*. Basta con mirar alguna vez al público de un partido de tenis por televisión. “Es una pura contorsión de cuellos” (AB, p. 69). Existe *participatio*, participación interior en el juego, por la cual el espectador pasa a ser parte de éste. Observó Gadamer que “uno de los impulsos fundamentales del arte moderno es el deseo de anular la distancia que media entre audiencia, consumidores o público y la obra” (AB, p. 70). Ese impulso encuentra uno de sus mejores ejemplos en la instalación, un arte que hemos definido como “de la presencia” (del cuerpo del espectador),⁵⁴ y que hemos analizado en el capítulo VI.

La *participatio* del espectador en el “juego del arte” produce una notable transformación. Visitar un museo nos modifica. “Después de visitar un museo, no se sale de él con el mismo sentimiento vital con el que se entró: si se ha tenido realmente la experiencia del arte, el mundo se habrá vuelto más leve y luminoso” (AB, p. 73). Recordemos que Nietzsche ya había hecho referencia al efecto tónico del arte.



44. Matilde Marín. *Juegos de manos, Movimiento I*, fotografía, 50 x 75, 2000.

EL SÍMBOLO

Si el ser humano tiene necesidad de juego, también tiene necesidad de simbolizar, de entrar en contacto con “un fragmento de Ser que promete completar en un todo íntegro al que se corresponda con él” (AB, p. 85). La experiencia simbólica del arte es, en síntesis, una experiencia de integridad: nos hacemos uno con la obra completándola momentáneamente en su trascendencia a través del tiempo y completándonos nosotros en ella también.

La determinación simbólica de la obra de arte indica que existe en ella un espacio vacío, en blanco, que el espectador debe llenar. “Todo es símbolo y atraso...”,⁵⁵ decía Fernando Pessoa, haciendo referencia al necesario aporte del receptor, quien, con su trabajo interpretativo, completa la obra. Pero, aunque crea completarla, siempre habrá un “atraso” en lo relativo a una completud total que sabemos imposible.

Gadamer recuerda que uno de los significados de la palabra símbolo, en su origen griego, era “tablilla de recuerdo”, una forma de reconocimiento entre un anfitrión y su invitado, quien recibía de aquél una *tessera hospitalis*. Era ésta una tablilla que había sido partida en dos para que cada uno conservara una mitad, de modo que si, luego de mucho tiempo, algún descendiente del invitado llegaba a la casa del anfitrión, éste o alguno de sus familiares estarían en con-

diciones de reconocerlo. También el amor, tal como se encuentra expuesto en el *Banquete* de Platón, podría ser interpretado como la unión de dos partes que se encuentran. Lo mismo podríamos decir de la obra de arte en su relación con el espectador.

La obra de arte, dirá Gadamer siguiendo a su maestro Heidegger, es símbolo y también alegoría, es decir que tiene la particularidad de remitir a otra cosa que no se puede tener o experimentar de modo inmediato. Habida cuenta de la depreciación de la alegoría frente al símbolo, Gadamer se preocupará por rehabilitarla. Es ésta, precisamente, una de las cuestiones de mayor interés de *Verdad y método*.⁵⁶ Recuerda allí Gadamer que en el concepto de símbolo resuena un trasfondo metafísico que resulta indiferente al uso retórico de la alegoría, presumiblemente sujeta a un texto previo que debe ilustrar.

La alegoría y el símbolo tienen en común la representación de *otra cosa*, pero lo que habla en la alegoría es un texto que existe previamente, y que se presenta a través de ella de manera más aprensible, mientras que el símbolo sería esencialmente inagotable, no reductible a nada preexistente. Interesados en mostrar lo inagotable del símbolo, los autores románticos propiciaron la depreciación de la alegoría. En las teorías románticas de Goethe, Schelling y Solger, el símbolo es separado de su función original de documento, credencial o distintivo, para ser elevado al rango de “signo misterioso”, propio de las auténticas obras de arte. Sin embargo, argumenta Gadamer, también la alegoría puede abrirse a una multiplicidad de significados, más allá del “control” de un texto previo y de toda autoridad interpretativa limitante. *Eso otro* que la obra de arte nos dice en tanto símbolo, también puede decirlo en tanto alegoría. En ambos casos ella tiene el poder de abrirse en una multiplicidad de significados posibles, para hacernos experimentar la totalidad del mundo experimentable en un determinado momento del devenir histórico.

LA FIESTA

La metáfora de la fiesta sirve a Gadamer para hacer más vívido el poder comunicativo del arte. Si el ser humano necesita jugar (por lo cual la obra de arte se justifica como juego) e integrarse en una totalidad de significados (por lo cual la obra se justifica como símbolo), no es menos cierto que tiene también necesidad de estar comunicado con los demás. De allí otra de las justificaciones antropológicas del arte.

Fiesta y arte son sinónimos de participación. Fiesta es lo que une a todos; la fiesta es *para todos*. De allí que decimos que “alguien se excluye” si no participa. “La fiesta es comunidad, es la presentación de la comunidad misma en su forma más completa” (AB, p. 99). Algo semejante ocurre con el arte. Recordemos ya que Nietzsche había acentuado el hecho de que el arte es el más alto punto de comunicabilidad entre los hombres.

Mientras el trabajo separa y divide, la fiesta une. Y, en el caso del arte, la posibilidad de estar unidos con otros se da aun en el silencio y en la más absoluta soledad. Estamos solos frente a una obra, pero igualmente estamos comunica-

dos con todos los que, sentimos, podrían participar de nuestro mismo disfrute estético.

Como sucede con el juego, la necesidad de la fiesta se refleja en su repetición. Las fiestas se repiten; *retornamos* a las fiestas (periódicas). La fiesta es repetición y celebración. Hay fiesta cuando se celebra algo, cuando se festeja algo, aunque más no sea el hecho del encuentro con otros. Hölderlin había observado que “somos una conversación / y podemos oír unos de otros”. El autor, a través de sus obras, *conversa*. En este sentido, Dickie había notado que cuando un artista hace arte, lo hace para un *público* y, no obstante el hermetismo del arte actual, sus representantes no dejan de tener en la mira al receptor.

La experiencia temporal de la fiesta le permite a Gadamer introducir la idea de un “tiempo lleno” o “tiempo propio”. Es éste el tiempo particular del arte. Diferente del tiempo del trabajo o del tiempo “para algo”, es decir “del tiempo de que se dispone, que se divide, el tiempo que se tiene o no se tiene, o que se cree no tener” (AB, p. 103), el tiempo del arte no necesita ser llenado porque está en sí mismo lleno. Detalla Gadamer que cuando nos enfrentamos al tiempo que hay que llenar, se presentan dos alternativas extremas: el aburrimiento y el ajetreo. Las dos son formas vacías; en una, sentimos la vaciedad del no tener nada para hacer, en la otra, la vaciedad de no tener nunca tiempo, de tener siempre algo por hacer. En ambos casos, el tiempo no se experimenta como tiempo, como sí se experimenta en el caso de la fiesta y del arte. Cuando hay fiesta, “ese momento, ese rato, están llenos de ella” (AB, p. 104). Cuando ingresamos en el tiempo de la fiesta, éste se vuelve festivo; cuando ingresamos en el tiempo del arte, éste se vuelve estético. Son tiempos que no se pueden computar ni juntar pedazo a pedazo hasta formar un tiempo total.

Lo particular del tiempo de la fiesta es que “ofrece tiempo, lo detiene, nos invita a demorarnos. Esto es la celebración. En ella, por así decirlo, se paraliza el carácter calculador con el que normalmente dispone uno de su tiempo” (AB, p. 105). Lo mismo sucede con la obra de arte. En consecuencia, la experiencia estética se definirá por el descubrimiento del tiempo propio de la obra y por nuestra participación de él. Dice Gadamer: “Lo que hay que encontrar es el tiempo propio de la composición musical, el sonido propio de un texto poético; y eso sólo puede ocurrir en el oído interior” (AB, p. 108). No sólo las artes temporales, como la música, tienen tiempo propio; también lo tienen las artes espaciales como la pintura o la escultura, en la medida en que en ellas se desarrolla un *discurso*.

La importancia del descubrimiento del tiempo propio de la obra lleva a Gadamer a criticar dos formas desviadas de recepción. Una, es la de lo siempre igual: “se oye lo que ya se sabe” (AB, p. 122). “Tengo para mí —agrega— que aquí está el origen del *kitsch*, del no arte” (AB, p. 122). La otra forma imperfecta de recepción se ubica en el extremo del *kitsch*: es la del degustador de estética. “Va a la ópera porque canta la Callas, no porque se represente esa ópera en concreto” (AB, p. 122). Gadamer afirma que esto no proporciona ninguna experiencia del arte, que debe contar con la discreción de los actores; éstos no deben exhibirse a sí mismos, sino ante todo evocar la obra, su composición y su coherencia interna, hasta alcanzar la evidencia de ésta.

Notemos, para concluir, que al finalizar la primera parte de *La actualidad de lo bello* Gadamer hacía referencia a Duchamp. La supuesta muerte del arte que inauguraría su obra, llevó al filósofo a legitimar antropológicamente la existencia del arte a través de los conceptos de “juego”, “símbolo” y “fiesta”. Al finalizar la segunda parte de *La actualidad de lo bello* nuevamente alude a Duchamp. Hace referencia a la obra no objetual (antiarte, no-arte) y vuelve a fijar su posición personal. En su opinión, el arte no objetual puede tener “exactamente la misma densidad de construcción y las mismas posibilidades de interpelarnos de modo inmediato” que el arte de otros tiempos. Como toda obra de arte, es una conformación permanente y duradera; al ingresar en ella, al crecer en ella, crecemos más allá de nosotros mismos. “Que en el momento vacilante haya algo que permanezca. Eso es el arte de hoy, de ayer y de siempre” (*AB*, pp. 123-124), concluye Gadamer. Y el arte permanece, justificado antropológicamente, porque es y seguirá siendo “juego”, “símbolo” y “fiesta”.

Fragmentos seleccionados

Vattimo, Gianni. “Muerte o crepúsculo del arte”, en *El fin de la modernidad, nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*

trad. Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 1996 (v. or. 1985), pp. 49-59

En *El fin de la modernidad, nihilismo y hermenéutica* Vattimo pone en relación el pensamiento de Nietzsche y de Heidegger y reflexiona, de modo específico, sobre el fin de la época moderna y el comienzo de la posmodernidad. Analiza la vigencia del nihilismo, la crisis del humanismo, la cuestión de la verdad en la ontología hermenéutica y otros temas más particulares, que atañen directamente al arte, como la confrontación de las ideas de “ornamento” y “monumento”. Otro tema de interés del libro es el traslado al campo del arte de las nociones de “estructura de las revoluciones científicas” y de cambio de paradigma, provenientes de Kuhn. En el capítulo “Muerte o crepúsculo del arte” Vattimo analiza las consecuencias de la sociedad industrial avanzada en la creación, distribución y recepción de la obra.

La muerte del arte en la sociedad industrial avanzada

Como muchos otros conceptos hegelianos, también el de la muerte del arte resultó profético en lo que toca a los fenómenos verificados en la sociedad industrial avanzada, aunque no en el sentido exacto que tenía en Hegel, sino más bien, como solía enseñarnos Adorno, en un sentido extrañamente pervertido. ¿No es acaso cierto que la universalización del dominio de la información puede interpretarse como una realización pervertida del triunfo del espíritu absoluto? La utopía del retorno del espíritu a sí mismo, de la coincidencia entre ser y autoconciencia com-

pletamente desplegada, se realiza de alguna manera en nuestra vida cotidiana como generalización de la esfera de los medios de comunicación, como generalización del universo de representaciones difundidas por esos medios, que ya no se distingue (más) de la “realidad”. Naturalmente, la esfera de los medios de comunicación de masas no es el espíritu absoluto hegeliano; tal vez sea una caricatura de éste, pero de todas maneras no es una perversión de ese espíritu en un sentido exclusivamente degenerativo, puesto que más bien contiene, como a menudo ocurre con las perversiones, potencialidades cognoscitivas y prácticas que deberemos examinar y que probablemente delinee lo que está por venir (p. 49).

Estetización general de la existencia

[...] la muerte del arte es algo que nos atañe y que no podemos dejar de tener en cuenta. Ante todo, como profecía y utopía de una sociedad en la que el arte ya no existe como fenómeno específico, en la que el arte está suprimido y hegelianamente superado en una estetización general de la existencia. El último pregonero de este anuncio de la muerte del arte fue Herbert Marcuse, por lo menos el Marcuse de la rebelión juvenil de 1968. En la perspectiva marcusiana, la muerte del arte se manifestaba como una posibilidad que se ofrecía a la sociedad técnicamente avanzada (es decir, en nuestros términos, a la sociedad de la metafísica realizada). Y semejante posibilidad no se expresó tan sólo como utopía teórica. La práctica de las artes, comenzando desde las vanguardias históricas de principios del siglo XX, muestra un fenómeno general de “explosión” de la estética fuera de los límites institucionales que le había fijado la tradición. Las poéticas de vanguardia rechazan la delimitación que la filosofía (sobre todo de inspiración neokantiana y neoidealista) les impone; no se dejan considerar exclusivamente como lugar de experiencia ateórica y apráctica sino que se proponen como modelos de conocimiento privilegiado de lo real y como momentos de destrucción de la estructura jerarquizada de las sociedades y del individuo, como instrumentos de verdadera agitación social y política. La herencia de las vanguardias históricas se mantiene en la neovanguardia en un nivel menos totalizante y menos metafísico, pero siempre con la marca de la explosión de la estética fuera de sus confines tradicionales. Esa explosión se convierte, por ejemplo, en negación de los lugares tradicionalmente asignados a la experiencia estética: la sala de conciertos, el teatro, la galería de pintura, el museo, el libro; de esta manera se realiza una serie de operaciones —como el *land art*, el *body art*, el teatro de calle, la acción teatral como “trabajo de barrio”— que, respecto de las ambiciones metafísicas revolucionarias de las vanguardias históricas, se revelan más limitadas, pero también más cerca de la experiencia concreta actual. Ya no se tiende a que el arte quede suprimido en una futura sociedad revolucionaria; se intenta en cambio de alguna manera la experiencia inmediata de un arte como hecho estético integral (pp. 50-51).

- Belting, Hans. *The End of the History of Art*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- Bozal, Valeriano (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas II*, Madrid, Visor, 1996.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.
- Cabanne, Pierre. *El arte del siglo XX*, Barcelona, Polígrafa, 1983.
- Casullo, Nicolás (comp.). *El debate modernidad/posmodernidad*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1995.
- Duchamp, Marcel. *Notas*, Madrid, Tecnos, 1989.
- Duve, Thierry de. *Kant after Duchamp*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1996.
- García Leal, José. "De las vanguardias a la teoría institucional del arte", en *La modernidad como estética*, XII Congreso Internacional de Estética, Instituto de Estética y Teoría de las artes, Madrid, 1993 (pp. 186-193).
- Genette, Gérard. *La obra de arte I*, Barcelona, Lumen, 1997; *La obra de arte II*, Barcelona, Lumen, 2000.
- Goodman, Nelson. *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, 1990.
- Guasch, Ana María. *El arte del siglo XX en sus exposiciones 1945-1995*, Barcelona, Serbal, 1997.
- Hobsbaum, Eric. *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1999.
- Hofmann, Werner. *Los fundamentos del arte moderno*, Barcelona, Península, 1992.
- Jiménez, José. *Teoría del arte*, Madrid, Tecnos/Alianza, 2002.
- López Anaya, Jorge. *Ritos de fin de siglo. Arte argentino y vanguardia internacional*, Buenos Aires, Emecé, 2003.
- . *Estética de la incertidumbre*, Buenos Aires, Fundación Federico Klemm, 1999.
- . *El arte en un tiempo sin dioses*, Buenos Aires, Almagesto, 1995.
- López Gil, Marta. *Zonas filosóficas. Un libro de fragmentos*, Buenos Aires, Biblos, 2000.
- . *Filosofía, modernidad y posmodernidad*, Buenos Aires, Biblos, 1996.
- . *Obsesiones filosóficas del fin de siglo*, Buenos Aires, Biblos, 1993.
- Liotard, Jean-François. *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 1996.
- Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de conceptos. Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna*, Madrid, Akal, 1994.
- Menna, Filiberto. *La opción analítica en el arte moderno*, Barcelona, Serbal, 1984.
- Moles, Abraham. "Peut-il encore y avoir des oeuvres d'art?", revista *Bit International*, Zagreb, 1968.
- Morgan, Robert C. *El fin del mundo del arte y otros ensayos*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.
- Oliveras, Elena. *La levedad del límite*, Buenos Aires, Fundación Pettoruti, 2000.
- . "Argentinische Kunst in den Neunziger Jahren", en Rafael Sevilla y Ruth Zimmerling (eds.), *Argentinien. Land der Peripherie?*, Länderseminar des Instituts für Wissenschaftliche Zusammenarbeit mit Entwicklungsländern, Tübingen, Bad Honnef, Horlemann, 1997, pp. 111-121.
- Perniola, Mario. *La estética del siglo XX*, Madrid, Visor, 2001.

- Thomas, Karin. *Hasta hoy. Estilos de las artes plásticas en el siglo XX*, Barcelona, Serbal, 1988.
- Vilar, Gerard. *El desorden estético*, Barcelona, Idea Books, 2000.

ORIENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

La pluralidad de manifestaciones producidas en el siglo XX hace que la bibliografía específica relacionada resulte también muy variada, tanto en los aspectos históricos como teóricos.

A los efectos de complementar o contextualizar el pensamiento de los autores incluidos en la sección Fuentes, consideramos de gran interés recurrir a los siguientes textos: *La estética del siglo XX* de Mario Perniola, *La obra de arte I y II* de Gérard Genette (especialmente el capítulo "El estado conceptual"), *Ritos del fin de siglo* de Jorge López Anaya, *Obsesiones filosóficas del fin de siglo* de Marta López Gil y *Teoría del arte* de José Jiménez. Asimismo, aconsejamos la lectura de dos textos canónicos de la segunda mitad del siglo XX: *Del arte objetual al arte de conceptos* de Marchán Fiz y *La opción analítica en el arte moderno* de Filiberto Menna.

Notas

- 1 T. Oñate. "Entrevista a Gianni Vattimo", en *10/Suplementos*, Anthropos, diciembre 1998, p. 153.
- 2 G. Vattimo. *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 171.
- 3 G. Vattimo. "El museo y la experiencia del arte en la postmodernidad", en Rosa María Ravera (ed.), *Estética y crítica*, Buenos Aires, Eudeba, 1998, p. 102.
- 4 G. Vattimo. "Muerte o crepúsculo del arte", en *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1996.
- 5 Cf. E. Oliveras. *La muerte del arte*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1973.
- 6 En *La vida cotidiana en el mundo moderno* (Madrid, Alianza, 1972), Henri Lefebvre define a la sociedad neoliberal como "sociedad burocrática de consumo dirigido".
- 7 G. Magherini. *La síndrome di Stendhal*, Gruppo Editoriale Fiorentino, Florencia, 1989.
- 8 A. Moles. "Peut-il encore y avoir des oeuvres d'art?", revista *Bit International*, Nº 1, Zagreb, 1968.
- 9 J. Cassou. "Art et Contestation", en *Art et Contestation*, Bruselas, La Connaissance, 1968, p. 14.
- 10 *Ibid.*, p. 11.
- 11 U. Eco. *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1973 (v. or. 1965).
- 12 *Ibid.*, p. 13.
- 13 G. Vattimo. "De la utopía a la heterotopía", en *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 155.

- 14 M. E. Ramos. *Acciones frente a la plaza*, Caracas, Fundarte, 1995, p. 9.
- 15 Cf. G. Buntix. "Lava la bandera: el Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura en Perú", en *Globalización e identidad cultural*, Cuenca, Cuadernos de la Bienal de Cuenca, 2002, pp. 79-92.
- 16 A. Kalenberg. "Santiago Calatrava", en catálogo del Museo Nacional de Artes Visuales, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, 1999.
- 17 Véase E. Oliveras. *La metáfora en el arte*, Buenos Aires, Almagesto, 1993, pp. 174-177.
- 18 Entrevista de Jorge López Anaya a G. Vattimo. "El arte-arte en la sociedad de los medios de comunicación", *La Nación*, Suplemento Cultura, 6 de febrero de 1994.
- 19 M. Casanegra. "Entre el silencio y la violencia", catálogo *Entre el silencio y la violencia*, Buenos Aires, Fundación Arte BA y Espacio Fundación Telefónica, 2004-2005, p. 33. Véase asimismo las contribuciones de G. Sarti, "Reflexiones sobre la tabla de Víctor Grippo" (en revista *Conceptos*, Buenos Aires, Universidad Museo Social Argentino, vol. 78, N° 2, 2003), y M. Pacheco, "Víctor Grippo: Un conceptualismo caliente" (en David Eliot ed., *Argentina 1920-1944*, Museum of Modern Art, Oxford, 1994).
- 20 H. G. Gadamer. "¿El fin del arte? Desde la teoría de Hegel sobre el carácter de pasado del arte hasta el antiarte de la actualidad", en *La herencia de Europa. Ensayos*, Barcelona, Península, 1990, pp. 65-83.
- 21 Cf. F. Pérez Carreño. "Estética analítica", en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, t. II, Madrid, Visor, 1996, p. 90.
- 22 A. C. Danto. *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999.
- 23 Cf. B. Lang (ed.). *The Death of Art*, Nueva York, Haven Publ., 1984.
- 24 H. Belting. *Das Ende der Kunstgeschichte?*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 1983. El autor eliminó el signo de interrogación en su ampliación posterior del texto (*Das Ende der Kunstgeschichte: Eine Revision nach zehn Jahre*, Munich, Verlag C.H. Beck, 1995). El escrito de 1983 fue traducido al inglés en 1987 (*The End of the History of Art*, Chicago, Univ. of Chicago Press).
- 25 E. H. Gombrich. *Arte e ilusión*, Barcelona, G. Gilli, 1979 (v. or. 1959).
- 26 J. Kosuth. "Art after Philosophy", *Studio International*, octubre 1969.
- 27 C. Greenberg. "Modernist Painting", en John O'Brian (comp.), *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, vol. 4: *Modernism with a Vengeance: 1957-1969*, pp. 85-93.
- 28 R. Lozza. *Teoría estructural del color*, Buenos Aires, edición del autor, 2004, p. 66.
- 29 Cf. N. Goodman. "Cuándo hay arte", *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, 1990, pp. 87-102.
- 30 Cf. el esclarecedor texto de E. de Olaso, "Sobre la obra visible de Pierre Menard", en *Jugar en serio. Aventuras de Borges*, México, Paidós y Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
- 31 J. L. Borges. "Pierre Menard, autor del Quijote", en *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, p. 39.
- 32 *Ibid.*, p. 44.
- 33 *Ibid.*, p. 45.

- 34 J. Fernández Vega. "Una libertad sin esperanza" (entrevista con Arthur C. Danto), Buenos Aires, *Clarín*, Suplemento Cultura y Nación, 8 de abril de 2001, p. 3.
- 35 *Ibid.*
- 36 A. Danto. "El arte ahora es más intelectual que sensual", Madrid, *El País*, Suplemento "Babelia", 28 de julio de 2001, p. 20.
- 37 A. Danto, "The Philosopher as Andy Warhol", *Philosophizing Art*, University of California Press, 1999, pp. 61-83.
- 38 *Ibid.*, p. 74.
- 39 El tema del museo en la ficción literaria ha sido estudiado por María Cristina Ares en "Representaciones de los museos en la literatura", ponencia incluida en *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis*, II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, CAIA, 2003, pp. 553-564.
- 40 El Museo Judío de Nueva York o el Museo Nacional de Mujeres en las Artes en Washington son, para Danto, ejemplos de retorno al "tribalismo".
- 41 M. J. Jacob, Michael Brenson y Eva M. Olson. *Culture in Action*, Seattle, Washington, Bay Press, 1995, p. 14.
- 42 P. Bürger. *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1974, p. 62.
- 43 *Entrevistas de G. Charbonnier a Marcel Duchamp*, París, O.R.T.F., 6 December 1960 - 2 January 1961 (nuestra trad.).
- 44 Cf. por J. Mink. *Marcel Duchamp, 1887-1968*, Colonia, Taschen, 1996, p. 57.
- 45 P. Bürger. *Teoría de la vanguardia*, op. cit., p. 62.
- 46 G. Dickie. "Defining Art", *The American Philosophical Quarterly* (1969), pp. 253-56; *Art and the Aesthetic*, Uthaca, Nueva York, Cornell University Press, 1974.
- 47 G. Dickie. *The Art Circle*, Nueva York, Haven Publications, 1984.
- 48 G. Dickie. *Introduction to Aesthetics. An Analytic Approach*, Nueva York, Oxford, University Press, 1997, cap. VIII: "The Institutional Theory of Art", pp. 82-93. Utilizaremos la trad. de Graciela de los Reyes: George Dickie, *Teoría institucional del arte*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2002.
- 49 U. Eco. *Lector in Fabula*, Barcelona, Lumen, 1981, pp. 81 y ss.
- 50 Cf. Elena Oliveras. *La levedad del límite*, Buenos Aires, Fundación Pettoruti, 2000, pp. 48-49.
- 51 Hans G. Gadamer, *Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme, 1993, p. 23 (v.or. 1975).
- 52 H. G. Gadamer. *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1996.
- 53 M. Heidegger. "Hölderlin y la esencia de la poesía", en *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, Barcelona, Ariel, 1983, p. 56.
- 54 Cf. E. Oliveras. "La instalación, arte de la presencia", *Espacio de Arte*, Rosario, Año 2, N° 4, 1994 (versión parcial de la ponencia "El concepto de teatralidad en la instalación", presentada en el III Congreso Internacional de Teatro, GETEA, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1994). Incluida en E. Oliveras. *La levedad del límite*, Buenos Aires, Almagesto, 2000.
- 55 F. Pessoa. *La hora del diablo*, Buenos Aires, Emecé, 2000, p. 30.
- 56 H. G. Gadamer. *Verdad y método*, op. cit.