

Kruk, María de los Milagros

Violencia hermenéutica y arte: Una lectura débil de la filosofía de Vattimo

**Tesis presentada para la obtención del grado de Licenciada en
Filosofía**

Directora: Solas, Silvia

Kruk, M. (2018). Violencia hermenéutica y arte: Una lectura débil de la filosofía de Vattimo. Tesis de grado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1747/te.1747.pdf>

Información adicional en www.memoria.fahce.unlp.edu.ar



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



Universidad Nacional de La Plata.
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
Departamento de Filosofía.

Tesis de licenciatura en Filosofía.

**Violencia hermenéutica y arte. Una lectura débil de la
filosofía de Vattimo.**

Directora: Dra. Silvia A. Solas

Alumna: Kruk María de los Milagros

Legajo: 86344/6

Fecha: Julio 2018

*Gianni Vattimo, Doctor Honoris causa,
Universidad Nacional de La Plata*

ÍNDICE

Introducción	7
Capítulo 1. La estética de Vattimo en el pensamiento contemporáneo.	13
1.2. Una breve introducción al pensamiento de Vattimo.	13
1.3 La estética hermenéutica.	16
1.3.1. La ontología de Vattimo.	16
1.3.2. Ereignis, verdad y arte.	22
1.3.3. Verwindung	27
1.4 Muerte del arte y el arte como oscilación. Estetización de la experiencia y estética como proyecto social.	31
1.4.1. Muerte del arte en la era pos-metafísica. Posmodernidad y pensamiento débil.	31
1.4.2. Estetización, desrealización y proyecto social.	39
Capítulo 2. Problematicación de la estética de Vattimo.	46
2.1. La muerte del arte y la actitud del artista según Vattimo.	46
2.2. Una aproximación a la problemática de la violencia dentro de la estética de Vattimo.	55
2.2.1 Hermenéutica, arte e innovación: el <i>shock</i> en la práctica artística.	56
2.2.2. Violencia y metafísica en la filosofía de Vattimo.	59
2.2.3 Violencia y arte.	73
Capítulo 3. Arte, violencia y la violencia como arte.	81
Conclusiones y discusión.	107
Bibliografía	113

INTRODUCCIÓN

Una buena forma de definir al filósofo italiano Gianni Vattimo, es como un pensador anti-metafísico. Controvertido representante de la posmodernidad, figura pública y política, Vattimo supo nutrirse de la academia y también del escándalo. Identificado con la escuela hermenéutica, habló sobre política, religión, ética y estética. Asimismo, Vattimo también es reconocido como un filósofo “pacifista”. Este pacifismo y su actitud anti-metafísica, se vinculan y resumen en la postura que tiene el filósofo, según la cual violencia y metafísica son indisociables. La forma del pensamiento metafísico, afirma, equivale a una imposición violenta. La racionalización total y las verdades últimas, solo logran coartar la libertad y someter toda diferencia, disidencia o discrepancia. El advenimiento de una posmodernidad que enaltezca la heterogeneidad, es para Vattimo, la posibilidad de emanciparnos de esa violencia metafísica.

Estas ideas sentaron las bases de lo que Vattimo denominó “pensamiento débil”: la experiencia de una existencia basada en la diferencia y la emancipación, una experiencia que puede abrirnos a una sociedad cada vez más heterogénea. Remisión a un fundamento, verdad como correspondencia, idea de totalidad, sujeto dominador de un objeto, son todas características de una ontoteología metafísica que Vattimo rechaza y considera que ya no se adecuan al “ser de esta época”.

Pero ¿es Gianni Vattimo un pensador del arte? Sí, también. Ese fuerte impulso anti-metafísico, podría definirse como un impulso estético. ¿Qué ve Vattimo en el arte para considerarlo una alternativa a la tradición? Ruptura. ¿Tiene Vattimo una teoría estética en torno a esta ruptura? Sí, y ésta acompaña toda su obra.

La propuesta fundamental de la filosofía de Vattimo está representada en su pensamiento débil, basado en una ontología débil u oscilante, la cual ya no aspira a fundarse en categorías últimas como estructuras trascendentes, inmanentes o causas primeras. La ontología de Vattimo tiene raíces en el pensamiento hermenéutico, heredado de Nietzsche, Heidegger y Gadamer. El concepto de debilidad presente en su propuesta, hace referencia a ese rechazo a lo metafísico como aspiración de conocimiento último y acabado, y resalta, por su parte, el carácter histórico y de época del ser del hombre. Para esta “nueva” existencia, la hermenéutica se postula a su vez, como la nueva forma de pensar esa existencia, que interpreta y dialoga con la misma, sin intención de

imponer un esquema. Para Vattimo, la disolución de la metafísica trae la posibilidad de una nueva racionalidad, pero esta vez, abierta a la diferencia, al diálogo y al consenso.

En esta nueva racionalidad, el arte ocupa un lugar destacado. También la ética. Ambas cuestiones se funden en la filosofía de Vattimo como terrenos donde la violencia metafísica (imposición, dominación, heteronormatividad) puede remitirse y dar lugar a una sociedad cada vez más tolerante. Es a partir del arte donde la paz puede empezar a emerger, mostrando lo diferente y naturalizando el extrañamiento que la metafísica intenta eliminar (Sütlz, 2009^a).

La estetización de la experiencia, otra de las propuestas teóricas de Vattimo, es el punto a través del cual la ontología débil u oscilante, puede anclarse en la sociedad como juego artístico y sacudir progresivamente, todos los hábitos metafísicos que nos impiden aceptar la existencia hermenéutica que nos permitirá vivir la diferencia sin conflictos.

Gianterio Vattimo nació el 4 de enero de 1936 en Turín, donde en 1954 inicia sus estudios en filosofía en la Universidad de Turín y entabla especial relación con el catedrático Luigi Pareyson, quien lo guiará e influirá fuertemente en su carrera. En 1959 se gradúa bajo la dirección de Pareyson con una tesina sobre Aristóteles. Luego de 1960, iniciando su trabajo como docente y su tarea de investigación, se aboca al estudio de Nietzsche y luego, de Heidegger. En 1962, gracias a la beca Humboldt, estudia con Gadamer en la Universidad de Heidelberg.

La publicación de su obra se inicia en la década de 1960 con sus estudios sobre Heidegger (1963, *Ser, historia y lenguaje en Heidegger*) y su obra *Poesía y ontología* (1967), en la cual presenta su elaboración de una ontología débil, es decir, hermenéutica. Durante 1970 y 1980 continúa sus estudios sobre Heidegger y Nietzsche (1971, *Introducción a Heidegger*; 1974, *El sujeto y la máscara*), profundizando su propuesta de una ontología hermenéutica y un pensamiento de la diferencia, derivados del rechazo a la metafísica y el pensamiento dialéctico que la caracteriza (1980, *Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger*). En esta etapa, Vattimo indaga la existencia posmetafísica del hombre, como esa existencia histórica-epocal, lejana ya a la concepción de un sujeto trascendental, unitario y autoconsciente (1981, *Más allá del sujeto*).

En 1983, edita junto a Pier Aldo Rovatti *El pensamiento débil* y ya explicitado el centro de su propuesta, se dedica a reflexionar sobre el arte, la religión y la política en la época actual

(posmodernidad), siempre desde su ontología declinante (1985, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*; 1989, *La sociedad transparente*). Comienza en este periodo a hacer principal hincapié en la presencia y determinación de los medios de comunicación en la sociedad que vivimos, destacando además el carácter positivo y emancipador que puede acarrear el *buen uso* de los mismos; una versión posmoderna del mundo devenido fábula, donde continuamos soñando, conscientes de ese sueño y sabiéndonos, además, demiurgos de este. Nuevamente la hermenéutica, se muestra como una manera de pensar más adecuada a una sociedad cada vez más diversa y dinámica, donde la visión totalizadora de la metafísica se vuelve insuficiente y problemática.

A partir de 1990, Vattimo hará resurgir su cristianismo, muy presente en su juventud, para emparentarlo a su ontología hermenéutica. En este periodo, de carácter más bien ético y político, presentará su concepto de la *Caridad*, el cual convoca a una forma de relacionarnos con el otro a través del reconocimiento de la diferencia. La propuesta ética de Vattimo parte de reconocer la debilidad en la existencia actual, donde la verdad, el bien o cualquier otra categoría metafísica, ya no deberían enfrentar al ser humano. Muy al contrario, lo que debe primar es el consenso, oponiéndose a toda aspiración de homogenización (*Después de la muerte de Dios. Conversaciones sobre religión, política y cultura*, 2010; *Adiós a la verdad*, 2010; *Creer que se cree*, 2008). Este planteo de secularización del concepto cristiano de *Caridad* en una visión política, obtiene su fundamentación en la permanente labor que Vattimo seguía realizando en su filosofía, labor que consistía en agudizar y profundizar su lectura nihilista y hermenéutica de la sociedad, lo cual iba llevándolo cada vez más a una ética de la diferencia (*Ética de la interpretación*, 1991; *Más allá de la interpretación*, 1995).

La obra de Vattimo fue construyéndose sobre esa estructura hermenéutica y nihilista, heredada de Nietzsche y de Heidegger, cuyo objetivo siempre pudo leerse como ético-político: la esperanza de una sociedad no metafísica, una sociedad que desvele todas las contradicciones de la visión moderna para que surja de esas ruinas, una sociedad de la tolerancia¹. Dentro de este plan, Vattimo dedicó muchas páginas a la cuestión del arte, mostrando la íntima vinculación de este con

¹ Citamos aquí una clara frase donde Vattimo define su filosofía: "El pensamiento débil es una secularización del pensamiento cristiano que no se despide de él, sino que lo actualiza: por ese motivo, yo hoy me definiría como un cristiano en la medida en que soy también alguien que hereda la idea de kénosis, de reducción de la violencia ligada a la pretensión de objetividad, y sobre todo la idea de caridad" (Savarino, Vercellone, 2007, p.37).

la hermenéutica y gracias a ello, su íntima vinculación con la existencia actual. El arte era el ámbito propio de la diferencia y de la labor interpretativa, siempre dinámico y abierto.

Ahora bien, ¿Cuál es la particularidad de la estética de Vattimo y que alcance tiene? Es esta pregunta la que comienza guiando el presente trabajo. El arte se alza en la filosofía de Vattimo como paradigma y modelo del ideal antimetafísico: instancia hermenéutica que permite la supresión de la violencia. Como lo define Sützl “el pacifismo estético de Vattimo” (2007^a). El fin de la metafísica, como nueva forma de pensar alejada de la violencia y la razón absoluta, posee su correlato en el fenómeno del fin del arte que anunciaría, a su vez, la nueva forma de darse de la existencia. En esta época del fin del arte, los artistas asumen diferentes posturas frente a la labor estética, su medio y el receptor. Las prácticas actuales rompen todos los viejos esquemas y sacuden desde el extrañamiento la institución misma del arte.

El arte se presenta en la filosofía de Vattimo como modelo de conocimiento y de vida que forma parte imprescindible de su ontología débil. Esta unión entre la estética y la ontología débil descansa a su vez en el objetivo ético que guía toda su obra: la superación de la violencia. Además, la estética de Vattimo se desarrolla y es entendida sobre la base de su concepción del ser como un ser histórico, eventual y versátil.

El objetivo de este trabajo es, dentro del marco provisto por la ontología débil, pensar la posibilidad de una violencia hermenéutica. Es decir, si Vattimo nos convoca a una existencia libre de violencia, aquí evaluaremos una remisión de esa violencia en las prácticas artísticas.

Provocación, instauración de lo lúdico, eliminación de los límites, escándalo, en definitiva: estetización en el arte. ¿Esta actitud en los artistas, no puede leerse como una violencia posmetafísica, débil y hermenéutica? Si en la modernidad la violencia y la metafísica se implicaban (Vattimo, 1992b), la posmodernidad lejos de superar esta instancia, podría remitirla dentro de lo artístico. Es esta la hipótesis que acompañará nuestra lectura de la filosofía de Vattimo. Una lectura que intenta identificar una violencia no destructiva, que no aspira ya al sometimiento, sino al extrañamiento como actitud hermenéutica. Si la metafísica es remitida en la posmodernidad ¿Puede el arte remitir la violencia en la actitud lúdica y provocativa de los artistas? ¿Podemos hablar de una *Verwindung* de la violencia en la estetización? Consideramos que dejar de lado la violencia, una vez remitida la metafísica, no termina de explicar cómo es que puede darse una *Verwindung* o remisión de la metafísica. Si la propuesta ética/ estética de Vattimo parte de la

noción de “fin de la metafísica”, la violencia, como característica intrínseca a esta, no puede dejarse de lado sin más, o simplemente aducir su superación.

Esta motivación, sumada a la producción artística de los últimos dos siglos, nos invita a reflexionar. Artistas enlatando “mierda de artistas” o exhibiendo su cuerpo mutilado. Artistas utilizando sus fluidos corporales para pintar o defecando en público ¿No se ha inmiscuido la violencia dentro de las prácticas y propuestas artísticas? La época de la diversificación de discursos que enuncia Vattimo, también posee estos discursos fuertemente disidentes y grotescos. Ensayar una descripción de ellos desde el pensamiento débil, es lo que proponemos en las páginas siguientes.

Para lograr tal cometido, el trabajo estará dividido en tres capítulos. En el primer capítulo presentaremos el pensamiento general de Vattimo como una propuesta hermenéutica-estética, dentro de la que nace su pensamiento débil u oscilante, como una ética a la vez que una ontología no-metafísica. Debemos también indagar y exponer la influencia que Nietzsche, Heidegger, Gadamer y Benjamin ejercen sobre el filósofo italiano. Haremos principal hincapié en Vattimo como un pensador no-metafísico para poder entender por qué su oposición a la violencia es tan determinante (cuestión también heredada y resignificada). Asimismo, debemos definir la estética hermenéutica como modelo de interpretación de la vida, a partir del cual entenderemos cómo la verdad, la trascendencia y otras categorías propias de la metafísica, llegaron a su “fin”. Identificar y definir las nociones claves de la filosofía de Vattimo, nos ayudarán a entender cómo su pensamiento estético es preponderante y estructurante en toda su propuesta.

En el capítulo segundo, nos adentraremos en la estética de Vattimo a la vez que intentaremos identificar dentro de aquella, puntos que nos permitan pensar una violencia no-metafísica, es decir, una violencia nihilista y hermenéutica. Para ello, abordaremos la muerte del arte como *Kitsch*, silencio y *Shock/Stoss*. Deseamos buscar y definir el marco de una violencia hermenéutica dentro de lo que Vattimo, recurriendo a filósofos como Nietzsche o Benjamin, plantea en su filosofía. En la segunda parte del capítulo, haremos un recorrido por la noción de violencia, sus definiciones y debates en torno a ella. Luego, volviendo a Vattimo, indagaremos nuevamente en su obra para realizar un acercamiento entre hermenéutica, arte y violencia.

Finalmente, en el capítulo tercero, analizaremos obras y artistas del siglo XX y XXI desde la lectura de una violencia débil, hermenéutica y nihilista. Intentaremos identificar las

características de esa violencia y sus consecuencias dentro de un esquema posmoderno o pos-metafísico.

Como ya mencionamos, la filosofía de Vattimo nos remitirá a otros filósofos. Pero también, la idea de la filosofía débil como una empresa ética, nos conducirá a mencionar y trabajar sobre algunos intérpretes de Vattimo, como lo son el teórico austríaco Wolfgang Iktzl, quien apoya la idea de una emancipación estética o una paz hermenéutica, o los teóricos Teresa Oñate, Andrés Ortíz-Osés o Santiago Zabala.

Este trabajo nació del cruce entre la lectura de la obra de Vattimo y las preguntas a las que nos enfrentan ciertas obras, artistas o productos culturales. La idea de una sociedad más emancipada, igualitaria, heterogénea, acompañaba a su vez el surgimiento de prácticas artísticas que muchas veces nos enfrentan a situaciones agobiantes, angustiantes o crueles. Se plateaba entonces la incógnita de la relación que podría haber entre el arte y la violencia ¿Cómo podemos describir o definir esa violencia? ¿Cómo se daría la violencia en el arte? La filosofía de Vattimo y su propuesta de una ontología débil y una estética hermenéutica donde la emancipación de la violencia metafísica era el objetivo, podía proveer las nociones para un análisis de esta característica del arte contemporáneo.

CAPÍTULO 1. LA ESTÉTICA DE VATTIMO EN EL PENSAMIENTO CONTEMPORÁNEO.

“Tal y como ha venido ocurriendo a lo largo de toda la edad moderna es muy probable que también hoy los rasgos más relevantes de la existencia, o para decirlo en términos heideggerianos, el «sentido del ser» característico de nuestra época, se anuncien y anticipen, de manera particularmente evidente, en la experiencia estética.”
Vattimo, 1990, p. 133.

1.2. Una breve introducción al pensamiento de Vattimo.

Para iniciar un estudio sobre la estética de Vattimo, debemos comenzar describiendo las líneas fundamentales de su pensamiento general y las características del mismo, para luego poder inscribir la estética dentro de su obra y dar muestra de la relevancia de la misma. Como ya dijimos, Vattimo condensa y representa aspectos de la hermenéutica, la posmodernidad, el nihilismo y la filosofía práctica, cuestiones que definieron su filosofía de la diferencia y la emancipación. Es importante entonces determinar cómo influyen estos en su pensamiento del arte.

¿Cómo podríamos definir la estética de Vattimo? Como el pensamiento de la diferencia, de la debilidad y la emancipación. El arte es para Vattimo, el terreno donde lo diferente puede impulsarse y sacudir la existencia del hombre hacia una libertad cada vez mayor. El arte no es ya una actividad al servicio de otras “necesidades del espíritu” (Gadamer, 1990), sino que representa una de esas necesidades. Si los rasgos de la existencia de una época se anuncian y anticipan en la experiencia estética (Vattimo, 1990), entonces podríamos preguntar si habitamos una existencia de la diferencia. Es sin duda esta incógnita, la que motiva y atraviesa el pensamiento estético de Vattimo.

La razón de que Vattimo parta y proyecte su pensamiento desde la diferencia, halla su explicación en la motivación moral desde la cual debe ser leída su filosofía. Como él mismo lo define, su pensamiento está acompañado por un fuerte esfuerzo de secularización de la filosofía, ya que esta debería tener una concreción socio-política como fin último e impulso primero (AA.VV, 1995). Es esto lo que conduce al autor a un pensamiento hermenéutico: en este marco, la hermenéutica, presupone la escucha y la posibilidad de una construcción consensuada de un discurso heterogéneo y dinámico; ya que para Vattimo lo que resulta más cuestionable de la

metafísica, es la idea de un fundamento último, perenne e incuestionable ante el cual solo resta callarse (Vattimo, Savarino, Vercellone, 2007).

Para entender la estética del filósofo italiano, es importante desde un inicio, explicitar las influencias y reappropriaciones que hay en su pensamiento. La filosofía de Vattimo tiene tres protagonistas principales, los cuales guiaron en él la idea y la concepción estética de la existencia: Nietzsche, Heidegger y Gadamer. Por otro lado, fue Luigi Pareyson, profesor de la Universidad de Turín, colega y maestro de Vattimo, quien lo acercó a la idea del estrecho vínculo entre estética y hermenéutica (Di Giusto, 2010). Vattimo dedicó su obra a interpretar, traducir y/o dialogar con estos autores. La obra y el pensamiento del filósofo turinés, y en particular sus ideas estéticas, amalgaman aspectos de esas filosofías heredadas:

[...] el que Nietzsche haya proclamado la necesidad de una «metafísica de artista», el que Heidegger haya renunciado a buscar el ser en la metafísica o la ontología, para buscarlo en la poesía, y el que Gadamer haya comenzado su libro con una ontología de la obra de arte. (Beuchot, 2007)

Es la imbricación de estos caminos filosóficos la que hará surgir la filosofía y la estética de Vattimo².

Nietzsche y Heidegger³ son sus puntos de partida. La postura compartida por ambos filósofos de que “algo” ha llegado a su fin, resulta crucial para Vattimo. El desvelamiento de la máscara, el rechazo heideggeriano a la metafísica y la racionalización técnica en el mundo moderno, motivan en Vattimo la idea de una filosofía de carácter ético-político donde se manifiesta la necesidad de establecer un nuevo orden, emancipado de la tradición metafísica. Una filosofía de la diferencia: diferente a lo anterior y diferente siempre consigo misma. La metafísica entendida como voluntad de dominar y someter el mundo –objetivación violenta-, ya está presente en la filosofía de Heidegger. Para este autor, la técnica como imposición del control total, culmina en una época donde el olvido del ser llega a su punto máximo, allí donde la manipulación controlada de los objetos por medio de la ciencia y la técnica, coloca al ente en un lugar privilegiado,

² Las obras de Vattimo: *Introducción a Heidegger; Diálogo con Nietzsche. Ensayos 1961-2000; Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger; Más allá de la interpretación*, dan un panorama sobre la reappropriación y la interpretación que hace de estos autores.

³ Luego de haberse graduado en 1959 en la Universidad de Turín con la tesis dirigida por Luigi Pareyson (Il concetto di fare in Aristotele), Vattimo quiso abocarse a la lectura de Adorno, lo cual fue desaconsejado por Pareyson. En su lugar, le recomendó la lectura de Nietzsche. En 1961, con la publicación de *Nietzsche* de Heidegger, comenzaría su lectura comparativa y crítica de ambos autores.

identificándolo incluso con el ser y la verdadera esencia del hombre (Leiro, 2009). En este mundo dominado por la técnica, hombre y ser pierden las significaciones que la metafísica le había conferido. La propuesta de Vattimo, de una “hermenéutica ontológica del debilitamiento”, se basa principalmente en la idea de un final de la historia, como un final de la metafísica y con ello, un progresivo avance hacia una sociedad cada vez menos violenta (Leiro, 2009). La diferencia, la debilidad y la emancipación son aspectos de una sociedad posmetafísica, donde no es el fundamento último lo que crea significación, sino los tránsitos hermenéuticos que caracterizan nuestra existencia actual.

Entonces bien, la estética de Vattimo es una estética hermenéutica, a la vez que está basada en una ontología hermenéutica.

Si quisiéramos definir *la* estética de Vattimo, podría objetarse que esta no está completamente sistematizada o completamente explicitada⁴, sino que representa un grupo de contenidos diversos y dispersos en sus escritos (Di Giusto, 2010). Pero es indispensable, por otro lado destacar que “La filosofía de Vattimo posee un núcleo constitutivo estético muy firme en la medida que la «ontología declinante» constata y apoya la difusividad del arte como modelo de conocimiento y vida.” (Álvarez, 2007). El arte ocupa un lugar central en la filosofía del filósofo italiano, alrededor del cual se constituye el resto de su pensamiento. No podríamos encontrar en la obra de Vattimo una diferencia tajante entre su estética, su filosofía política o su filosofía antropológica.

Intentaremos exponer en este trabajo, el papel determinante del pensamiento estético dentro de la filosofía de Vattimo. Para ello, deberemos analizar los supuestos y fundamentos de su ontología hermenéutica en los que descansa la estética hermenéutica que propone Vattimo, una estética de la existencia actual con aspiraciones emancipadoras de la violencia metafísica.

⁴ Como menciona Álvarez (2007), no podemos encontrar en la filosofía de Vattimo un “*sistema de las artes*” o una “*semiótica del arte*” y resalta en este descuido un coherente compromiso con la premisa “*el arte como órgano de la interpretación*”. Afirma además que esta característica “(...) no excusa para nada la glosa de su teoría hermenéutica del arte. Como era de esperar, lo que importa a Vattimo es más las *pervasività* u omnipresencia difusiva del arte que la tipología de sus formas, estilos o modos.” (2007, p. 153).

1.3 La estética hermenéutica.

“no hay experiencia de verdad sino como acto interpretativo.”

(Vattimo, 1995, p.41)

1.3.1. La ontología de Vattimo.

“La hermenéutica filosófica nace en el siglo XX cuando, con Heidegger y Gadamer, toma consistencia la tesis según la cual la verdad es esencialmente una experiencia de interpretación y la existencia tiene una estructura intrínsecamente hermenéutica” (Savarino, Vercellone, 2007, p. 33). La hermenéutica es necesariamente una experiencia no metafísica y creativa⁵. Es esta idea la que va a inspirar la ontología de Vattimo: la creencia en el fin de la metafísica, y más precisamente, la realidad de ello en la experiencia que transitamos actualmente. Definir este final, también va a ser una importante empresa dentro del pensamiento de Vattimo, que en este trabajo solo mencionaremos pero no podremos analizar en rigor⁶.

Hoy en día, según Vattimo, preferimos la concepción hermenéutica antes que la metafísica, por razones que se fueron construyendo históricamente y dieron, a su vez, resultados históricos que devinieron en la concepción actual (Vattimo, 1995). Para dar cuenta de ello, Vattimo pone como referencia la frase de Nietzsche, “Dios ha muerto”. Dios, que antes era el centro de la red de seguridad de un estado de mundo, hoy deviene innecesario:

[...] hoy, que esta obra de aseguramiento está, aunque sea relativamente, cumplida, y vivimos en un mundo social formalmente ordenado, disponiendo de una ciencia y de una técnica que nos permite vivir en el mundo sin el terror del hombre primitivo, Dios parece una hipótesis demasiado extrema. (Vattimo, 1995, p.44)

La hermenéutica es la consecuencia de ese sentimiento: si Dios ya no es necesario y el mundo se ha convertido en fábula, solo hay lugar para interpretaciones cuyo valor de verdad solo es reconocido como una mera interpretación, la cual puede ser reemplazada por otra interpretación.

⁵ Vattimo afirma en torno a la hermenéutica: “[...] es un clima, una sensibilidad de la época. [...] la hermenéutica de hoy en día se presenta como demasiado poco caracterizada filosóficamente, y por eso puede parecer tan aceptable, urbana e inocua.” (Vattimo, 1995, p.38). De forma general, la hermenéutica es la filosofía delimitada por Heidegger y Gadamer, que marcan sus elementos constitutivos: ser y lenguaje.

⁶ Que hoy podamos tener un pensar crítico sobre la metafísica es “(...) posible precisamente porque hoy nos encontramos en su consumación, porque estando aún dentro de su radio de acción, percibimos oscuramente que yo no es completamente el nuestro, de ahí que podamos enunciarlo, objetivarlo.” (Rodríguez, 1995).

Entonces, la experiencia de la hermenéutica viene de la mano del “debilitamiento” de la metafísica. Este debilitamiento es pensado “nihilistamente” cuando comprendemos que la metafísica no es esencial a la existencia del hombre, sino una forma de pensamiento completamente sustituible por otra. Es decir, es una forma de “estar en el mundo”, un ser eventual que expone los rasgos propios de su existencia. Si Vattimo nos presenta la posibilidad de un pensar no metafísico, es porque nuestra forma de estar en el mundo ha despegado de la forma acuñada por la tradición, y hoy estamos frente a algo nuevo que está en contradicción con aquello.

En una de sus obras tempranas, *“Poesía y ontología”*, Vattimo intenta sentar las bases de una estética ontológica. En esta obra, de carácter heideggeriano, donde se retoma la idea de la obra de arte como fundante e inaugural, Vattimo postula una estética en la que la obra se reconoce como instancia de manifestación del ser. Esta empresa es modificada y corregida por Vattimo en ediciones posteriores de *“Poesía y ontología”*, dadas ciertas consecuencias indeseadas a las cuales arriba su estética ontológica (Vattimo, 1993). Pero más allá de esto, se anuncian cuestiones centrales en lo que será su concepción ontológico-hermenéutica del arte y la existencia. Entre ellas:

- El ser es entendido eventualmente o como acontecimiento, y no sustancialmente. Es decir, el ser no es aquello que puede ser develado como verdadero e inmutable detrás del ente. El ser no es un ente, no es un *aquello*. El ser, es sus épocas en las cuales se va dando. No es eterno, sino que es la posibilidad histórica y eventual del darse de los entes mismos.
- La obra de arte sienta originalidad. La obra inaugura una apertura, algo que antes no existía. Es irrupción de una novedad radical en tanto no es deducible o anticipable. Es quiebre con el devenir. Esto se funda en el carácter eventual del ser.
- La obra de arte genera extrañamiento. La característica principal de la novedad de la obra es enfrentarnos a un significado que no se deja reconocer en nuestro esquema, sino que choca y nos obliga al dialogo para poder así, establecer los puentes para la comprensión del mundo que inaugura la obra para nosotros.

Son estos puntos, los que Vattimo delimita y presenta en *“Poesía y ontología”*. Ya podemos observar la inclinación hermenéutica de su propuesta, allí donde intenta demostrar que el arte es una actividad interpretativa y comprensiva, la cual puede extenderse como modelo general de comprensión (Vattimo, 1992). La idea de que la forma artística es el modelo eminente y

paradigmático de la forma hermenéutica general, es una clara presencia de la influencia de Payreson en el joven Vattimo (Álvarez, 2007).

En sus obras posteriores, comenzará a ser más notable y determinante la influencia del nihilismo nietzscheano, por un lado y las ideas de Heidegger, por el otro⁷. Vattimo intentará amalgamar en su filosofía ambos puntos, realizando una lectura nihilista de la hermenéutica heideggeriana. Para el autor, la filosofía de Heidegger, a pesar de su rechazo al nihilismo, sólo es debidamente comprendida, si se reconoce la determinante influencia de Nietzsche⁸. Esta lectura, marca el camino de la filosofía de Vattimo como una “hermenéutica débil”: las categorías de Heidegger son reapropiadas desde el nihilismo de Vattimo, que a su vez está condicionado por las categorías de Heidegger. Es esta combinación, el origen de su “debilidad”. La ontología hermenéutica, fundamento de la estética hermenéutica, o mejor, dos caras de la misma moneda que es el hombre actual, se fundan en ideas resultantes de esta dinámica e imbricación entre ambos pensadores.

Dicho esto, ¿Qué es entonces la ontología hermenéutica? Según Vattimo “(...) es un movimiento filosófico de límites inciertos, puesto que son amplísimos: el filón maestro de este movimiento parte de Heidegger, sobre todo del Heidegger de las últimas obras, y encuentra un puesto en *Verdad y método* de Gadamer [...]” (Vattimo, 1999^a, p. 23). Vattimo plantea un “mapa” de la ontología hermenéutica que incluye pensadores como Ricoeur, Derrida, Foucault, analíticos norteamericanos, entre otros. Todos influidos por la hermenéutica, según Vattimo y aún cuando los mismos autores rechazarían esto.

La ontología hermenéutica retoma la reivindicación heideggeriana del círculo hermenéutico, reconociéndolo como la posibilidad de conocimiento que define nuestra existencia, nuestra “forma

⁷ No vamos a analizar en este trabajo las razones por las cuales Vattimo nutre su pensamiento principalmente de estos autores. Simplemente citamos: “(...) Nietzsche y Heidegger han modificado profundamente, mucho más que cualquier otro pensador presente en nuestro horizonte cultural, la noción misma de pensamiento, por lo cual después de ellos «pensar» asume un significado distinto del que antes tenía” (Vattimo, 1999^a; pp. 5).

⁸ Vattimo dedicó libros a estas cuestiones de su análisis comparativo y reconstitutorio entre las filosofías de Nietzsche y Heidegger. Mencionamos arbitrariamente: “Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger.” (1999^a); “Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica” (1992^a); “Más allá de la interpretación” (1995).

de estar en el mundo”⁹. Es Gadamer, como apunta Vattimo, quien sistematiza en *Verdad y Método*, los lineamientos de la ontología hermenéutica partiendo de la concepción heideggeriana acerca del círculo hermenéutico (Vattimo, 1999^a). Recordemos que el círculo es para Heidegger ontológico, ya que deviene de la estructura misma del Dasein: “El ente al que en cuanto ‘ser en el mundo’ le va su ser mismo, tiene una estructura ontológica circular” (2007, p. 172). El Dasein es una totalidad hermenéutica¹⁰.

Si enumeramos los tres elementos que constituyen la ontología hermenéutica, observamos la herencia heideggeriana: rechazo de la «objetividad» como ideal del pensamiento, generalización del modelo hermenéutico a todo campo del conocimiento y la lingüisticidad del ser¹¹ (Vattimo, 1999^a). La hermenéutica se postula así como el correcto conducirse del conocimiento del hombre. No podríamos aspirar a una forma de conocimiento que no sea hermenéutica. Si bien, ni Heidegger ni Gadamer desarrollan una teoría explícita del carácter hermenéutico de la ciencia en general y sobre todo, la ciencia de la naturaleza, Vattimo insiste en resaltar que cualquier tipo de conocimiento es hermenéutico (Vattimo, 1999^a).

Ahora bien, la cuestión hermenéutica del hombre, para Vattimo, solo puede ser leída en la época del fin de la metafísica, es decir una época donde el nihilismo debe asumirse como la única e inevitable actitud en un tiempo pos-moderno¹². Es entonces que la influencia de Nietzsche

⁹ Cuando Heidegger destaca la importancia de retornar a la pregunta por el ser, entiende que es indispensable explicar los ejes fundamentales o los «modos constitutivos» del preguntar, entre ellos, el comprender e interpretar. Destaca que una de las características sobresalientes de esos modos constitutivos, es la de componer un círculo, donde “damos por supuesto” el objeto de la pregunta. Este “dar por supuesto” hace referencia a la precomprensión que tenemos de las cosas que nos rodean. No habitamos un medio que nos es plenamente desconocido, sino que “Toda interpretación se mueve, además, dentro de la descrita estructura del “previo.” (Heidegger, 2007, p. 170). Para el círculo hermenéutico, no podemos indagar lo que no comprendemos. Además, cuando preguntamos, no buscamos un fundamento, sino una explicitación sobre lo interrogado. Para Heidegger, ver un *circulus vitiosus* (Heidegger, 2007) en esto, equivale a no captar de raíz qué es el comprender. Esta forma de conocimiento en realidad, para Heidegger, es la expresión de la estructura del “previo” del Dasein mismo. No podemos aspirar comprender e interpretar las cosas “en sí”, dado que solo podemos operar en la estructura del Dasein y no sirve de nada proyectarla a otras formas de existencia. El comprender e interpretar se mueven en el plano de lo “previo”. De no ser así, retornaríamos a la idea platónica de esencias inmutables y eternas.

¹⁰ Vattimo insiste en que “Se puede, en efecto, pensar- todavía con Heidegger- que toda experiencia de verdad es una articulación interpretativa de una precomprensión en la que nos encontramos por el hecho mismo de existir como seres-en-el-mundo; pero no creer que la precomprensión sea estructural, constitutiva de nuestra humanidad como tal...” (Vattimo, 1995, p.42). En definitiva, la mayor contradicción que puede albergar la hermenéutica es la errónea aspiración de describir la interpretación humana de forma “permanente”. La hermenéutica no es solo una teoría sobre la historicidad de la verdad, sino que ella misma es una “verdad” histórica.

¹¹ Vattimo recurre a la frase de Gadamer: “Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache”.

¹² “El nihilista consumado o cabal es aquel que comprendió que el nihilismo es su (única) chance.” (Vattimo, 1996, p. 23). Esto es lo que se define como un «nihilista consumado», aquel que entendió el panorama de su época, y no pretende aferrarse a viejas estructuras. Vattimo nos exalta a ser nihilistas cabales, a consumarnos como tales.

termina de moldear la ontología hermenéutica de Vattimo. Sólo cuando se da el debilitamiento de las aspiraciones de fundamentación universal de la metafísica, puede la hermenéutica surgir. Para Vattimo, la propuesta de Nietzsche representó un quiebre, ya que alteró la estructura misma del mundo tal como era y había sido concebido hasta el momento:

[...] esta transformación puede ser eficaz y puede dar lugar al nuevo pensamiento solamente si, a la vez, las estructuras del dominio son demolidas allí donde su raíz es más resistente, en la «gramática», o sea, en el corazón mismo de las categorías que ordenan nuestra experiencia elemental del mundo [...]. (Vattimo, 1999^a; p. 6).

Nietzsche estimuló el surgir de un pensamiento sin “temores” metafísicos. Pero ese pensamiento que había abandonado las viejas estructuras, no era un pensamiento “vacío” como llegó a tildarse: “El nihilismo es el horizonte hermenéutico de nuestra cultura posmoderna. [...] Pero no se trata de celebrar el nihilismo, que sería no celebrar nada, sino de considerarlo una transmutación del viejo pensamiento rígido o metafísico en flexible pensamiento simbólico” (Ortiz-Oses, 2007, p.68).

Podemos pensar entonces, que Nietzsche dotó a la hermenéutica de una “vocación nihilista”, lo que para Vattimo se transcribe hoy en una “hermenéutica débil”, es decir una hermenéutica sin pretensiones de alcanzar una verdad textual u “objetiva” (verdad no correspondentista). Para Vattimo, hoy en día se consuma el anuncio de Nietzsche, según el cual “no hay hechos, solo interpretaciones” (“*gerade Thatsachen giebt es nicht, nur Interpretationen*” (Nietzsche, 1999)). La ontología hermenéutica solo puede surgir y ser entendida en un momento del pensamiento donde las nociones de la metafísica hayan perdido su carácter fundamental y trascendente.

Mario Perniola, analiza en un artículo la relación entre estética y ontología en Vattimo, y propone una lectura histórico-contextual del pensamiento de Vattimo. Según el autor, en la Italia

Entendemos por nihilismo el proceso de “desvalorización de los valores supremos”, es decir, de los fundamentos. Vattimo vio que tanto Nietzsche como Heidegger entendieron al nihilismo de la misma manera: la muerte de Dios, en el caso de Nietzsche; y la desvalorización del ser en la época de la técnica, en Heidegger. Ambas, portan una carga «negativa» en tanto rompen con la estructura tradicional metafísica y las nociones tradicionales contenidas en ella, como Dios, verdad, realidad. Tanto Nietzsche como Heidegger plantean una situación de quiebre, donde ya nada puede volver positivamente a replegarse en el fundamento sin más.

Sin embargo, mientras Vattimo ve en Nietzsche la decisión del nihilismo como única posibilidad, para Heidegger hay algo mejor y mucho más deseable que el nihilismo. En esta instancia nos topamos con la interpretación propia que realiza Vattimo de Heidegger como una especie de “nihilista no resuelto”, comprometido aún con las estructuras metafísicas que él mismo está viendo desmoronarse. De alguna manera, Heidegger seguía convencido de que la diferencia ontológica, era sostenida por algo “más allá”. No está dentro de la finalidad de este trabajo abordar la interpretación que hace Vattimo sobre la filosofía de Heidegger. Hacemos referencia a los siguientes textos de Vattimo que hablan sobre el tema: “Apología al nihilismo” en *El fin de la Modernidad* (Vattimo, 1996).

de fines de siglo XX y principios del XXI, la gran agitación y cambios en lo social, económico y político, favorecieron que los intelectuales optaran por la estética como “[...] un conjunto de soluciones teóricas a un único problema, en cierto sentido ontológico [...]” (2007, p.163). Mientras que otras disciplinas conservaban viejas categorías y estructuras, lo cual les impedía ofrecer enfoques apropiados para las problemáticas del momento, el pensamiento estético asumió la tarea de saldar esas carencias. Se oponía firmemente a la dialéctica y al organicismo, intentando fundar un nuevo horizonte.

Por su parte, la premisa de la cual partiría Vattimo es el carácter pasado y “superado” de la tradicional oposición metafísico-dialéctica de realidad y apariencia. Para el filósofo italiano, solo habría oposición entre dos apariencias: una apariencia buena y una apariencia mala (Perniola, 2007). Esto no es más que el resultado del “enmascaramiento”, por el cual la “apariencia mala” nos lleva a creer en la existencia de una realidad metafísica, con un valor trascendente. Por otro lado, la “apariencia buena”, no esconde la característica versátil, dinámica y siempre cambiante de la experiencia humana. Es decir, la actitud hermenéutica. Para Vattimo, entonces, el conflicto se reduce a la oposición entre dialéctica (como actitud metafísica) y hermenéutica. No hay realidad que desenmascarar, solo una actividad de enmascaramiento que podemos transitar creativamente y conscientemente.

La ontología es estética, y ambas son hermenéuticas para Vattimo. El arte es el modelo privilegiado de la hermenéutica. Y esto por la actitud que ha adoptado el arte a partir del siglo XX: ruptura y quiebre¹³. Como resalta Perniola a través de palabras del mismo Vattimo: “[...] la estética representa la última trinchera en la que se combate por la existencia «de símbolos no instrumentalizados para sostener una determinada configuración de la ficción canonizada como ‘verdad’»” (2007, p.170).

La estética hermenéutica, en su carácter disruptivo y generador de símbolos, es en definitiva, una forma primera e inaugural de captar la eventualidad del ser y la verdad como acontecimiento. La experiencia estética de Vattimo, solo es correctamente apreciada si entendemos la estrecha conexión con el nuevo sentido del ser en la tardo-modernidad. No es ocioso entonces, precisar las nociones ontológicas que participan de aquella conexión.

¹³ Analizaremos esto con mayor detalle en el capítulo II.

1.3.2. Ereignis, verdad y arte.

“¿Qué se hace del ser en un pensamiento que reconoce no poder identificar la verdad con la objetividad de las cosas afirmadas por la experiencia (pretendidamente) inmediata o por el método científico-positivo?” (Vattimo, 1995, p.49). Si la hermenéutica devela la imposibilidad de atenernos a conceptos metafísicos, la pregunta por el ser y nuestra experiencia de esa pregunta, deben modificarse si no queremos recaer en una actitud metafísica.

La ontología de Vattimo se basa en esa consigna: la experiencia del ser ha cambiado. Analizaremos entonces los aspectos de ese cambio, que condicionan a su vez, la estética hermenéutica propuesta por Vattimo.

En la ontología hermenéutica nihilista¹⁴ de Vattimo, es imprescindible entender al ser como evento (*Ereignis*)¹⁵, es decir, como aquello que “acaece”, aquello que “se da” (Conill, 2007). Es decir: “[...] el sujeto no es el portador del a priori kantiano, sino el heredero de una lenguaje histórico-finito que hace posible y condiciona el acceso a sí mismo y al mundo.” (Vattimo, 1995, p.46). El *Ereignis*¹⁶, es para Vattimo una noción clave dentro del panorama del pensamiento y comprensión posmoderna (Sütl, 2007). Como refuerzan las palabras de Vattimo: “La ontología no es otra cosa que interpretación de nuestra condición o situación, ya que el ser no está en modo alguno fuera de su ‘evento’ el cual sucede en el ‘historicizarse’ suyo y nuestro.” (Vattimo, 1996, p.11).

Ahora bien ¿Qué es el *Ereignis* y cuáles son sus consecuencias? y en particular, conforme a nuestro interés, ¿cómo impacta esto en la estética hermenéutica de Vattimo? Álvarez destaca que la ontología de Vattimo posee un núcleo estético determinante y constitutivo (Álvarez, 2007). Veamos si esto es así y porqué.

¹⁴ Recordemos que Vattimo califica la relación entre hermenéutica y nihilismo como “difícilmente negable”. Solo mencionamos como referencia el ensayo “La vocación nihilista de la hermenéutica” (Vattimo, 1995).

¹⁵ El *Er-eignis*, en la filosofía de Heidegger, traducible por “acontecimiento de transpropiación”, es “el ámbito en sí mismo oscilante, mediante el cual el hombre y el ser se alcanzan el uno al otro en su esencia y adquieren lo que les es esencial al perder las determinaciones que les prestó la metafísica” (Heidegger, 1990, p.89).

¹⁶ En este trabajo usaremos el término “Ereignis” y no “Er-eignis”. La discusión en torno a la traducción o diferencia entre esos conceptos, no es el objetivo propuesto en este trabajo. Por ello, nos atenemos solo al tratamiento que hace Vattimo y alguno de sus intérpretes.

Partiendo de la obra de 1936 de Heidegger, Vattimo va a imbricar ser, verdad y obra de arte a través del lenguaje: “[...] es ante todo en el lenguaje donde se despliega la familiaridad originaria con el mundo que constituye la condición de la experiencia no trascendental pero siempre históricamente finita y ‘situada’.” (Vattimo, 1985, 62). Este horizonte donde ya está arrojado el ser, un horizonte siempre finito y por tanto histórico y mutable es lo que hace que la verdad y el ser mismo, no sean categorías metafísicas, sino aquello que “acaece”. Define Vattimo nuevamente retomando a Heidegger que es a partir de “*El origen de la obra de arte*, la verdad –ante todo y más fundamentalmente que conformidad de la proposición con la cosa- es el abrirse de horizontes históricos y de destinos en los cuales se hace posible toda verificación de proposiciones” (1985, p. 63).

La obra o las obras de arte tienen un valor determinante en tanto son eventos inaugurales en los horizontes de sentido de los mundos del hombre. Este valor puede ser entendido en tanto presentar una instancia novedosa o alternativa a la existente (Vattimo, 1985). Esta instancia inaugural no es una instancia de revelación en tanto un descubrimiento, es por esto que se habla de mundos y no de mundo. Es decir, los mundos que funda el arte son mundos de sentido, hermenéuticos y no necesariamente consumados. No estamos hablando aquí de una relación correspondentista entre arte y estado de cosas.

La verdad en la obra no opera en tanto adecuación. Ni siquiera fue pensado así en Heidegger:

[...] la puesta por obra de la verdad como la entiende Heidegger se realiza, no mediante una conciliación y perfecta adecuación de lo interno y de lo externo, de la idea y de la apariencia sensible, sino mediante la perpetuación del conflicto entre ‘mundo’ y ‘tierra’ en la obra. (Vattimo, 1985, p 74.)¹⁷

El artista funda a través de su interpretación realizada en la obra. Es sin duda un gesto hermenéutico. Si el debilitamiento de la metafísica nos muestra la debilidad del lenguaje instrumentalista (tendencia “objetivizadora” de la técnica), el hombre debe buscar en el lenguaje libre de ese instrumentalismo, un ámbito donde pueda aún indagar y experimentar con la palabra: el campo de la actividad artística (Sützl, 2007b).

¹⁷ En su conferencia “El origen de la obra de arte”, Heidegger aborda la cuestión de la verdad en el arte, y es en esta conferencia donde la define como esta tensión-relación entre mundo y tierra. Ver: Heidegger, M. (2010), “El origen de la obra de arte”, en M., Heidegger Caminos de Bosque. Madrid, España: Alianza.

En un análisis que hace Vattimo del texto de Heidegger “*El origen de la obra de arte*”, afirma que:

La verdad que puede darse, que puede ser “puesto por obra” no es sencillamente la verdad metafísica (evidencia, estabilidad objetiva) con un carácter de “eventualidad” en lugar de carácter de estructura. Esa verdad que se da en un acaecer que para Heidegger se identifica casi sin residuos con el arte, no es la evidencia del darse del objectum al subjectum sino el juego de apropiación y expropiación que en otro lugar Heidegger designa con el término *Ereignis*. (Vattimo, 1985, p. 78)

Lo que quiere Vattimo es conducirnos a la conclusión de que la verdad no puede acaecer en la obra sino es en una “ontología débil” (Vattimo, 1985)¹⁸. *Ereignis* y verdad operan de alguna manera en la obra de arte, dado que en su carácter hermenéutico, el ser manifiesta su carácter, allí donde el lenguaje es más “libre”.

Por otro lado, también podemos reconocer en la obra de Vattimo, la herencia de Gadamer. Como afirma Conill: “[...] la hermenéutica de Vattimo quiere ser una radicalización de la gadameriana, que no se reduzca ni a una mera apología de la multiplicidad irreductible de los universos culturales, ni remita a una nueva metafísica [...]” (2007, p.125). Como Gadamer, Vattimo también desea reivindicar una noción de verdad más amplia que la delimitada por el método científico-positivista (Vattimo, 1995) que incluya (y parta de) al ámbito del arte.

En este aspecto, Vattimo resalta el cambio o debilitamiento, de la relación tradicional metafísica entre ser y verdad. Esto, solo pudo apreciarse cuando las herramientas de la hermenéutica lograron imponerse: “La generalización de la noción de interpretación hasta hacerla coincidir con la misma experiencia de mundo es, en efecto, el fruto de una transformación en el modo de concebir la verdad que caracteriza a la hermenéutica [...]” (Vattimo, 1995, p.41). Dentro de este tránsito, el arte, como también destaca Gadamer, es “anticipado”¹⁹.

¹⁸ Debemos tener en cuenta que esto es una interpretación que hace Vattimo de la obra de Heidegger y no estamos seguro que podamos extraer esta conclusión de forma tan directa, ya que Heidegger no agota la discusión y el análisis en torno a la obra de arte y su nexa con la verdad.

¹⁹ Vattimo refuerza esta idea a lo largo de su obra. Destacamos la siguiente frase: “(...) lo que una hermenéutica claramente consciente de la propia vocación nihilista ha de hacer es retomar y radicalizar las posiciones hermenéuticas estándar (...) La radicalización, como hoy habría de estar claro, consiste en situar las tesis clásicas de la hermenéutica contemporánea, sobre todo la de Gadamer, dentro del marco de la historia del nihilismo como historia de la modernidad, es decir, de la secularización.” (Vattimo, 1995, p.105).

Es interesante indagar lo siguiente: hermenéutica y experiencia estética posmetafísica, se presentan como “síntomas” inherentes al ser de esta época (como elementos de *nuestro* círculo hermenéutico). No se da uno sin el otro y parecen implicarse necesariamente. Como lo resalta el propio Vattimo:

[...] la hermenéutica sustituye la verdad como apropiación de la cosa mediante una representación adecuada por una verdad entendida como habitar y como experiencia estética más que como cognitivo-apropiativa; pero esta experiencia estética es pensada a su vez como su efectivo configurarse en la época de la metafísica cumplida, a la que pertenece la ontología hermenéutica. (1995, p.135).

La irrupción del ser de esta época, condiciona hermenéuticamente nuestra experiencia de verdad, que se torna estética por las propias características ontológicas del ser actual. Es aquí donde se aprecia el carácter anticipado del arte: la experiencia estética se ha modificado al punto de perder todo rasgo o categorías clásicas. El lenguaje del arte, está libre de los prejuicios del cientificismo y puede construir una concepción de verdad innovadora, es decir, hermenéutica (Vattimo, 1995). Es el arte quien devela el conflicto con las categorías metafísicas y expone el cambio en nuestro estar en el mundo. A la transformación en lo estético, le debe corresponder una transformación en otros ámbitos del ser²⁰.

¿El arte ha experimentado un cambio tan profundo? Para Vattimo, la experiencia del arte actual solo se reconoce y se inscribe en la diferencia que muestra con el arte clásico, aquel anterior a las primeras vanguardias. Como resalta el autor:

[...] es anacrónico, ilusorio, decididamente *Kitsch*²¹ el concebir el encuentro con la obra de arte en los términos clasicistas de la perfecta identificación entre contenido y forma, completud, carácter definitivo de la obra [...], del mismo modo es ideológico y mistificador pensar aún en el «eureka» del científico en su laboratorio como el momento principal, como modelo mismo del significado de la experiencia de verdad. (Vattimo, 1995, p. 138).

La experiencia estética expone las características de un ser hermenéutico: diverso, anclado a *su* mundo y en permanente diálogo con aquel y consigo mismo; generando así, el significado siempre cambiante a la pregunta por la existencia. Mientras la tradición metafísica disolvió el ser

²⁰ La teoría de la “generalización del carácter hermenéutico” desde el arte, está presente en toda la obra de Vattimo. Si bien no desarrollamos aquí el tema en profundidad, podemos destacar la lectura de su ensayo “Razón hermenéutica y razón dialéctica” (1985) como una interesante exposición de la problemática.

²¹ En este marco, *Kitsch* es entendido como un arte “falso”, un arte que pretende que la obra ostente “[...] las características de completud, rotundidad, armoniosa conciliación y perfecta compenetración de contenido y forma [...]”, las cuales en realidad representan el ideal del arte clásico, y las cuales eran pensadas como *propias* del arte. (Vattimo, 1995).

en la objetividad de la ciencia y la técnica, hoy, el ser se reintegra en la temporalidad y en la muerte, experimentando la multiplicidad que esto acarrea. El ser, entendido así, como *Ereignis*, rompe el esquema metafísico de la estructura a priori y perenne²² (Vattimo, 1995).

El arte es entonces irrupción y extrañamiento. Nos obliga al enfrentamiento y al gesto hermenéutico que genera el encuentro con lo diferente. La experiencia estética se basa en un desfondamiento²³, una ruptura, al igual que la verdad entendida hermenéuticamente como apertura: la verdad del ser eventual, solo puede asumirse como desfondamiento, es decir, una visión no metafísica y no correlativa de la verdad. En la época de la tardo-modernidad, la verdad como apertura que sugiere Vattimo, no es ni la integración armoniosa en una visión orgánica y teórica; ni tampoco, el distanciamiento histórico-relativista. La verdad como apertura es entendida más bien en su función crítica hacia la misma verdad y el método en general, que provoca “[...] un pasaje siempre renovado «de aquí a allí»” (Vattimo, 1995, p.144)²⁴.

Este desfondamiento y su vínculo con el *Ereignis*, pueden pensarse en términos nietzscheanos como desenmascaramiento. En su análisis de la obra de Vattimo y sus raíces nietzscheanas, Sützl (2007) menciona la oposición entre lo apolíneo y dionisiaco que Nietzsche pautó en su obra “*El Nacimiento de la Tragedia*”, tensión entre dos fuerzas, una que enmascara y otra que tiende a desenmascarar. Es decir, una potencia metafísica de imposición de fundamentos y máscara, y una potencia antimetafísica²⁵. Pero el desenmascaramiento no es en sí una verdad en tanto devela un “mundo verdadero”- si esta fuera la intención, no haríamos más que retornar a la

²² “¿El sistema cerrado y definitivo de las categorías kantianas quizás no se quiebra también, e incluso precisamente por ello, a causa del descubrimiento de la multiplicidad de los universales culturales, esto es, por la irreducible pluralidad de las condiciones a priori de los saberes? Esta multiplicidad, sin embargo, quedaría quizás sólo como algo dado de hecho, privado de carga filosófica, si la filosofía por su parte no lo ligase al descubrimiento de la temporalidad constitutiva del ser [...]” (Vattimo, 1995, p.140).

²³ Vattimo se reapropia de la terminología heideggeriana y define la experiencia posmoderna como *desfondamiento*. La experiencia hermenéutica de la “verdad” se inscribe *sobre* una multiplicidad irreducible de voces; esa «locación» -ese *sobre*- ancla a su vez una *Über-lieferung*, es decir, una herencia activa de un pasado abierto al cambio. Esta «locación desfondante», el *Erörterung*, es una alternativa a la verdad metafísica, que Vattimo representa en la metáfora de un *habitar abierto* en un suelo nutrido de una herencia y un presente activo y heterogéneo. Es decir, la experiencia hermenéutica oscila entre la pluralidad de voces que socaba la posibilidad de un fundamento último y la herencia como permanente transmisión, reapropiación y transformación de la existencia.

²⁴ Para un abordaje más detallado de la cuestión de la verdad en la hermenéutica, mencionamos a forma de referencia los siguientes artículos de Vattimo: “La verdad de la hermenéutica” (Vattimo, 1995); “Ética de la comunicación o ética de la interpretación” (Vattimo, 1991).

²⁵ Sützl define la metafísica como “(...) la necesidad temerosa de seguridad que no acontece sin violencia” (2007^a, p. 60).

concepción de fundamento. El desenmascaramiento no es un camino hacia la verdad, sino más bien un quiebre entre los conceptos mismos de verdad y realidad. Los emancipa. ¿Qué queda entonces una vez que esta implicación se desvanece? Interpretaciones, máscaras buenas y el imperativo de seguir soñando sabiendo que se sueña.

Entendemos así por qué es tan importante para Vattimo la noción heideggeriana de ser como *Ereignis*: el ser ya no puede ser algo que está “más allá”, entendido platónicamente, sino que tiene que estar arrojado a cierta dinámica, que la eventualidad puede ofrecerle. Si el ser es evento, construcción de época, Vattimo tiene la seguridad de vincularlo con esta ruptura entre la realidad y el fundamento, la cual llama posmodernidad.

1.3.3. Verwindung

El término *Verwindung* es, según Vattimo, un término capital dentro del discurso de la posmodernidad (Vattimo, 1996). Este término describiría características propias de la existencia actual, existencia del *Ereignis* pos-moderno y pos-metafísico, y explicaría la forma del pensamiento que sustituye la dialéctica como forma de pensamiento de la metafísica. Vattimo funda su concepción de la *Verwindung* en la interpretación que hace de la conferencia de Heidegger “Identidad y diferencia” (1957), principalmente en la cuestión de que puede darse un “sobreponerse a la metafísica”, en una nueva instancia de la existencia²⁶.

Dentro de la interpretación de Vattimo, lo destacable de la *Verwindung* es su naturaleza no dialéctica. Es decir: mientras que la *Überwindung* es una superación donde se da una supresión, la *Verwindung* se plantea como un sobreponerse, un remitirse. Dentro de las diferentes acepciones de esta palabra podemos encontrar: remitirse de una enfermedad, como convalecencia; por otro lado, remitir un mensaje; y también, como remitirse a alguien, en el sentido de confiar (Vattimo, 1996). Es decir que la *Verwindung* no puede ser entendida como superación dialéctica, como

²⁶ Es Heidegger en su conferencia “Identidad y diferencia”, quien utiliza el término *Verwindung*, cuando analiza la relación entre la técnica y el *Er-eignis*. La *Verwindung* es para el filósofo alemán, la posibilidad que ampara la existencia -en nuestro caso particular, el mundo técnico-, de llegar a un acontecimiento más originario (Heidegger, 1990, p.87 y s.). Es decir, “sobreponernos” de un estadio al otro, dentro de lo que podemos llamar acontecimientos. Hoy, podemos sobreponernos en lo que Heidegger llama *Er-eignis*, porque hemos podido desprendernos de las determinaciones que impuso la metafísica. Ver: Heidegger, M. (1990), *Identidad y diferencia*. Madrid, España: Anthropos. (Ed. Bilingüe).

negación y abolición del estadio precedente. Sino que más bien, la *Verwindung* es la situación en la que nos encontraríamos si superamos una dura enfermedad: si bien hemos sanado, siempre persistimos en sus secuelas.

Según Sützl, la *Verwindung* es un concepto clave en la filosofía de Vattimo, ya que nos permite pensar un enfrentamiento con la tradición metafísica, pero con características no metafísicas. Es decir, poder afrontar la tradición, sin perpetuar sus esquemas. En Vattimo, *Verwindung* tendría dos sentidos principales: por un lado, retomando a Heidegger, hace referencia a la “superación” de la metafísica; por el otro, dentro del debate de la posmodernidad, la *Verwindung* se refiere al abandono de la modernidad en el surgimiento de una nueva época, con nuevas características (Sützl, 2007a)²⁷. Pero ambos sentidos se encuentran estrechamente vinculados, ya que no es posible pensar la pos-modernidad lejos de la “superación” de la metafísica.

Entonces, podemos afirmar que para Vattimo, la *Verwindung*, describe nuestra relación con la metafísica, y con ello, con una estructura que si bien no se identifica con nuestra experiencia de existencia, está vigente “de alguna manera”. Como ya hemos mencionado, el advenimiento de la pos-modernidad como nueva época donde se prescinde de fundamentos últimos y únicos, cambió nuestra relación con la forma dialéctica de pensar. Vattimo se pregunta, si ya no pensamos dialécticamente la realidad, como una totalidad coherente y hegemónica, ¿cómo pensamos la realidad y a nosotros mismo en la actualidad no metafísica? Y en particular, ¿Somo capaces de abandonar la metafísica?

Como respuesta a la primera pregunta, Vattimo encuentra en la *Verwindung* la descripción de nuestro operar pos-moderno. En cuanto a la segunda pregunta, es en la naturaleza misma de la *Verwindung* donde se delinea la respuesta. Si nos asumimos dentro de una experiencia no metafísica de la realidad, no es posible superar o suprimir a la tradición metafísica, en favor de una instancia “más verdadera” o real, ya que eso resulta tan metafísico como la tradición que se busca eliminar. Esto, nos obliga a convivir de alguna manera con esa tradición, con esa secuela permanente que se esconde latente como una enfermedad incurable. Eso es la *Verwindung*. La

²⁷ Se Puede agregar el sentido que Vattimo rastrea en Nietzsche, ya que, en su elaboración de la *Verwindung*, Vattimo se remite a Nietzsche, aceptando que el autor nunca utilizó la palabra, pero que puede identificarse algo similar a lo denotado por la *Verwindung*, en su concepción de “enfermedad histórica” (Sützl, 2007). Puede consultarse “El nihilismo y lo posmoderno en la filosofía” (Vattimo, 1996).

distorsión que puede darse en la existencia contemporánea, depende y se basa en la existencia metafísica.

La *Verwindung* podría resumirse en un movimiento no dialéctico, sino más bien hermenéutico de conservación-distorsión-vaciamiento. A la aceptación o resignación de lo heredado, como conservación, dada la ausencia de fundamento que retenga esa herencia como esquema de justificación rígido, se da un proceso de distorsión. Eso, genera un vaciamiento como desfondamiento o extrañamiento de la herencia. Pero no con fines a develar su verdad, sino por la conciencia de esa falta de unidad fundamental. La *Verwindung* es usar las categorías de la traición metafísica, pero distorsionando su valor metafísico originario, cuando ya no se aspira acceder a un *ontos on*.

Si es así, podemos identificar en la *Verwindung* ciertos rasgos de lo que podemos llamar aceptación y asimilación. La convalecencia, ya sea de una enfermedad o un dolor, nos enfrenta a cierta resignación para poder seguir adelante; nos obliga a aceptar para poder continuar. La metafísica no puede ser dejada de lado sin más, siempre formará parte de nosotros, como una secuela a la cual debemos resignarnos. La *Verwindung* no se limita entonces a ser una distorsión, sino que requiere de una digestión previa: asimilación y modificación (Alonzo Loza, 2014).

Por otra parte, Vattimo afirma que la *Verwindung* “es solo comprensible en el seno de una visión «débil» de lo que significa pensar.” (Vattimo, 1988, p.18); esto es, dentro de una ontología débil tal como él la plantea. La *Verwindung* es entender la “debilidad” de un pensamiento sin fundamentos últimos. Es decir, si aún hoy utilizamos conceptos de la metafísica, no es porque los consideremos fundamentales, sino, como afirma Vattimo, carecemos de conceptos mejores (Vattimo, 1990). Asumir la existencia actual desde la *Verwindung* es asumir la existencia desde una remisión o convalecencia del pasado metafísico, pero desde una distorsión “desfondante”.

La *Verwindung* se emparenta a su vez con la experiencia del *Andenken* heideggeriano, entendido este como rememoración, forma de pensar a través de las huellas y las marcas, no de la presencia. Esta forma, es correlativa al *Ereignis* en tanto concibe al ser como “ausencia”, como acaecer histórico sin fundamento trascendente ni estable. El *Ereignis* y la correlativa *Verwindung* que posibilita una apertura histórica, “[...] comprende al ser no como fundamento sino como falta de fundamento (*Abgrund*), como huella y transmisión descolorida de restos arqueológicos, la rememoración ubica al hombre en un proyecto desfondado.” (Rossi, 2007).

La *Verwindung* se da en el momento de la “muerte de” o del “fin de”. Cuando ya no podemos perpetuar el pensamiento totalizante y unitario, la *Verwindung* viene a asumir esa herencia y resignificar sus categorías (conservación-distorsión-vaciamiento). Así se dio por ejemplo el arte a partir del siglo XX, cuando a través de “la muerte del arte”, las viejas categorías de la estética tradicional comenzaron a ser remitidas y reapropiadas, pero en un arte que pareciera no ajustarse a lo que esas categorías solían significar. Si aún hoy conservamos nociones de la estética tradicional, las hemos vaciado de su contenido trascendente y fundador. Pero este es el tema del próximo apartado.

Por último, debemos notar, que la *Verwindung* es destacada por los intérpretes de Vattimo como el concepto clave de su ética de la diferencia promovida en su ontología débil (ver Sützl 2007^a, 2007b; Di Giusto 2010; Perniola 2007). Retomaremos esto cuando hablemos de la violencia en el capítulo siguiente.

*

En este apartado hemos intentado analizar las nociones y los tópicos necesarios para entender la estética de Vattimo inscripta dentro de su propuesta de una ontología débil. El arte no puede entenderse lejos e independientemente de su concepción de ser como *Ereignis*, un ser de características hermenéuticas que devela una nueva forma de *estar en el mundo* cuando quiebra toda continuidad con la metafísica y su concepción de verdad como correlación. El ser de la hermenéutica, no domina un mundo, sino que inmerso en él, constituye la relación del hombre con el mundo, recurriendo al lenguaje y la actividad interpretativa de un sujeto dinámico e histórico. La verdad es una actividad creativa y estética: estética, hermenéutica y ser, constituyen los “elementos” del círculo hermenéutico que definen la existencia actual.

1.4 Muerte del arte y el arte como oscilación. Estetización de la experiencia y estética como proyecto social.

La estética hermenéutica se plantea, según lo que venimos analizando, como un modo privilegiado dentro la actividad vital. En un estadio no-metafísico de la experiencia, la hermenéutica se postula como el modo de acceso al mundo, un mundo que se caracteriza por la experiencia de desarraigo y extrañamiento, es decir desfondamiento; a la vez que dentro de esta experiencia de lo “otro” se encuentra nuestra única forma de “fundar” nuestro “estar en el mundo”. El arte, por su parte, es la experiencia identificada con la transformación, el desarraigo y así, con la “verdadera” experiencia de este mundo (Vattimo, 1995).

En este sentido, Heidegger postuló la poesía como evento inaugural de sentido, de horizonte de época y como darse de la verdad (Heidegger, 2010). El arte anunciaría “la venida de una nueva época”, de manera casi mesiánica, cuando pone de manifiesto el quiebre y la inauguración. De manera análoga, para Vattimo las vanguardias de principio de siglo XX también habrían sido la prueba inaugural de los cambios venideros: tecnologización, comunicación y estetización.

Ahora bien ¿Cuál es la característica de ese “nuevo arte” que inaugura el “ser hermenéutico”? El arte de la época del final de la metafísica es un “no-arte”, un arte de después de la “muerte del arte”. Esta idea que expresa Vattimo, irá acompañada de varias nociones que intentaremos develar y analizar en este apartado: estetización, desrealización y *Verwindung*.

El fin del arte, o la muerte del arte, debe ser entendido como un conjunto amplio de fenómenos donde se condensa el *Ereignis* y la *Verwindung*, como forma de pensamiento no metafísica. Estetización, tecnificación, percepción distraída, heterotopía son aspectos de una experiencia o forma artística no identificable con la concepción del arte tradicional. Debemos analizar esto, para poder entender el arte actual.

1.4.1. Muerte del arte en la era pos-metafísica. Posmodernidad y pensamiento débil.

En uno de sus textos más conocidos, “*Muerte o crepúsculo del arte*” (1996), Vattimo va a establecer su teoría del arte como un fenómeno del fin de la metafísica. Los cambios acontecidos en el campo del arte, serán pensados por Vattimo como la manifestación del darse hermenéutico

o débil del ser actual: es decir que la muerte del arte, solo puede ser entendida dentro del fenómeno aún mayor que es la muerte de la metafísica, como nueva instancia del ser (Vattimo, 1996).

Lo primero que debemos destacar es que “fin” hace referencia más bien a una “disolución” y no tanto a una superación. Esta idea se inscribe dentro de la crítica que hace Vattimo a la dialéctica, como pensamiento correspondiente a la “existencia metafísica”, es decir una existencia de la totalidad y la unidad. Como ya hemos destacado, la experiencia hermenéutica actual, no se puede identificar con un «desde»... «hacia», ya que en definitiva, para Vattimo no se va dejando nada atrás (Vattimo, 1988), sino que oscilamos entre la apertura y la fundación (experiencia del desfondamiento)²⁸. Esta experiencia opuesta a la “superación” (*Überwindung*) característica de la dialéctica, es la *Verwindung*, es decir, reconocer que la metafísica es un pasado que opera en nosotros como un punto de referencia, el cual no abandonamos, sino que rememoramos.

Dentro de esta experiencia de la *Verwindung*, el “fin de” para Vattimo no debe entenderse entonces como una noción que describa o pueda corresponderse con cierto estado de cosa; “Es más bien un acontecimiento que constituye la constelación histórico-ontológico en la que nos movemos” (Vattimo, 1996, p. 50). Y el “fin del arte” es la urdimbre de sucesos en la que el arte no existe ya como fenómeno específico y claramente delimitado, sino que libre de toda tradición y sujeción a cualquier funcionalidad pautada, vaga en busca de su propia “verdad” e incluso, podemos agregar, identidad. Es decir, el arte se libera por un lado de la idea moderna del arte como instancia separada e independiente de la realidad (el arte por el arte), y por otro, de la concepción pre-moderna del arte como instancia inferior de la experiencia y accesoria. El arte de después del fin del arte es una experiencia débil del propio arte. Como lo destaca Argullol, el arte de después del “fin del arte” acontece en una dualidad nacimiento-muerte (Argullol, 1996).

El concepto de “muerte del arte” de Vattimo, retoma el sentido que fuera vislumbrado por Adorno cuando hablaba de una muerte del arte, pero en un “sentido extrañamente pervertido.”

²⁸ En este sentido, estamos reapropiándonos de la lectura que hace Vattimo de las ideas heideggerianas de mundo y tierra. Al final de su texto “Muerte o crepúsculo del arte” (1996) Vattimo hace alusión a estos términos, afirmando que la obra, siguiendo la propia teoría de Heidegger del '36, tiene dos aspectos: por un lado, la obra es “exposición” (*Aufstellung*) de un mundo, y por otro “producción” (*Her-stellung*) de la tierra. Es decir, la obra expone su propia época como mundo histórico y construcción de época. En este sentido, la obra expone el fundamento cuando el espectador reconoce los propios caracteres de su existencia en la obra. La producción, por su parte, hace referencia a la temporalidad inacabada de la obra en tanto siempre es pasible de nuevas interpretaciones y lecturas. Vattimo llama a esto el *hic et nunc*. La tierra posibilita la *apertura* de la obra en su característica de “padecer” la temporalidad.

(Vattimo, 1996, p. 49). Si la “muerte de” puede entenderse en la esfera de la sociedad industrial, es porque puede leerse en términos no-metafísicos, y no ya bajo concepciones como la hegeliana. Para Vattimo, esto es así porque el “sentido perverso” de la muerte del arte, viene de la mano de los procesos de comunicación masiva del siglo XX. Es decir, si la “muerte de” entendida como superación “en pos de” un estadio superador (aquí podemos decir, de mayor develamiento de la Conciencia), se *pervirtió*, fue porque las innovaciones tecnológicas de la era de la comunicación, reemplazan las ideas de progreso universal, racionalización de la realidad y conocimiento total, por una universalización del dominio de la información que caricaturiza la Autoconciencia: hoy asistimos a una “[...] generalización del universo de representaciones difundidas por esos medios, que ya no se distingue de la ‘realidad’.” (Vattimo, 1996, p. 49). Hoy asistimos a la caricatura de la Autoconciencia del Espíritu Absoluto hegeliano, como modelo metafísico de realidad.

La muerte del arte se da entonces en este marco general de “caricaturización” de la “muerte de”: esto es, el fin de la metafísica, pero no entendida dialécticamente como superación «hacia», sino como el advenimiento del *Ereignis* y la *Verwindung*: “La muerte del arte es una de esas expresiones que designan o, mejor dicho, constituyen la época del fin de la metafísica tal como la profetiza Hegel, la vive Nietzsche y la registra Heidegger.” (Vattimo, 1996, p.50).

En “*Muerte o crepúsculo del arte*” (1996), Vattimo identificará la muerte del arte con lo que él llama “estetización general de la experiencia”. Si la práctica artística deja de ser un fenómeno específico, es en parte porque el arte “explotó” fuera de los límites que lo contenían (Vattimo, 1996). Es entonces, con las vanguardias del siglo XX, que el arte comienza la indagación en esa oscilación de nacimiento-muerte: comenzando con la negación de los lugares e instituciones tradicionalmente asignadas a la práctica artística, hasta la negación de la práctica artística en sí, problematizando la naturaleza del artista y su obra. Como afirma el autor, el éxito de una obra dependerá fundamentalmente de su menor o mayor capacidad de negarse, en un tono muchas veces más bien irónico (Vattimo, 1996).

Para la muerte del arte, un paso decisivo en esta auto-ironización y profundización de la explosión por fuera de los límites, fue la técnica. Los avances tecnológicos aplicados a la práctica artística, permitieron esta generalización de lo estético. La estetización de la que nos habla Vattimo, puede ser interpretada como una difuminación del arte, el cual abandonando sus límites tradicionales impuestos por la academia y/o el museo, alcanza una propagación solo asequible

desde la intervención técnico-tecnológica. Vattimo identificará la muerte del arte con el surgimiento de los medios de comunicación de masas²⁹. Se corre el riesgo en este punto de reducir la esfera de los *mass media* a la producción artística, reducción un tanto problemática. Pero Vattimo reconoce que el fenómeno de la muerte del arte, presenta varias aristas, entre ellas destaca la extensión del dominio de los medios de comunicación, generadores de consenso y modeladores de realidad; no obstante, aún permanece una actividad artística agitada, dinámica y “tradicional”. Vattimo va a contemplar esta actividad como una oposición e incluso, una actitud disidente ante la imposición de los medios de comunicación masivos³⁰. Para el filósofo italiano, los artistas eligen entre plegarse a la cultura *kitsch* o abandonarse a un *suicidio de protesta* al adentrarse en la propia negación de la obra³¹.

En definitiva, la muerte del arte depende del fin de la metafísica siempre que entendamos que, hasta el siglo pasado, el arte permanecía sujeto a categorías que hoy no pueden abordarlo. No nos limitamos a hablar de un cambio en el arte como si fuera un cambio de estilo. La experiencia de la obra artística, antaño regida por una experiencia de la integración en un sistema total, hoy deviene “percepción distraída”, donde priman las significaciones diseminadas. El abandono de la seguridad que proveía la metafísica nos obliga a vivir en una *Verwindung* de la antigua tradición, pero que desprovista de su valor originario se torna una experiencia irónica y “distraída”, fomentada hoy por los medios de comunicación que caricaturizan la percepción y la integración del hombre dentro de lo “real”. En definitiva, hoy asistimos a una *perversión* de lo que Hegel afirmaba: “[...] el arte sustituye ilusoriamente la realidad efectiva por sus producciones.” (Hegel, 2017, p 38), mientras “[...] produce, en vez de vitalidad efectivamente real, sólo el simulacro de la vida.” (Hegel, 2017, p. 35). Este simulacro de la vida, llegará a imponerse de tal manera que reemplazará categorías dialécticas superadoras y terminará identificándose con la autoconsciencia, en tanto los medios masivos comenzarán a crear realidad (Vattimo, 1996).

²⁹ El surgimiento de la “sociedad transparente” (Vattimo, 1990) marca esta vinculación entre pos-modernidad, estetización, tecnologización y cultura de masas. El concepto mismo de sociedad transparente es una ironización de la posibilidad de la Autoconsciencia del Espíritu Absoluto hegeliano.

³⁰ “Creo que es fácil mostrar que la historia de la pintura o de las artes plásticas o, mejor aún, la historia de la poesía de estos últimos decenios no tiene sentido si no se pone en relación con el mundo de las imágenes de los medios de comunicación de masas o con el lenguaje de ese mismo mundo” (Vattimo, 1996, p. 55)

³¹ Esto nos conduce a preguntarnos si la única posibilidad de negación de la obra es aquella que niega la obra entendida kantianamente como instancia de integración y comunión social. Negar la obra se equipara a destruir la institución artística pensada sobre todo, desde las putas de un pensamiento kantiano o neokantiano.

La lectura que hace Vattimo parece anunciar una época de disolución del arte. En realidad, debemos hablar de la época de disolución del ser tal como era planteado desde la metafísica. Esto conduce a que la estética filosófica, si continúa aferrada hoy a las categorías pasadas, solo pueda leer la actualidad artística desde la decadencia y el deterioro. Sin embargo, para Vattimo, entenderlo así es un error derivado de la aplicación de un esquema pasado a un presente más bien esquizofrénico. El “fin de” es una disolución que solo puede ser subsanada por una actitud de *Verwindung* que nos permita “[...] admitir el sentido no puramente negativo y deyectivo que la experiencia de lo estético ha asumido en la época de la reproductividad de la obra y de la cultura de masificada.” (Vattimo, 1996, p. 59). Esta época del ser, inaugurada por el fin de la metafísica, una época de una ontología débil, representa para Vattimo una esperanza positiva de una sociedad más heterogénea, permeable y tolerante, donde la explosión del arte o la estetización tiene un papel fundamental.

Para delimitar el concepto de muerte del arte, Vattimo hace referencia a las reflexiones que hiciera Marcuse y afirma que muerte del arte, como oposición a la “metafísica del arte”, se da cuando los artistas, principalmente las vanguardias del siglo XX, rechazan la clasificación kantiana que encerraba al arte en una experiencia a-teórica y meramente sensual. El arte de principio del siglo pasado, rompe esos límites que le fueran impuestos y “[...] se proponen como modelos de conocimiento privilegiado de lo real y como momentos de destrucción de las estructuras jerarquizadas de las sociedades y del individuo, como instrumentos de verdadera agitación social.” (Vattimo, 1996, pág. 50). La muerte del arte como experiencia del *Ereignis*, plantea una “agitación social” allí donde promueve la actividad artística como una actividad disruptiva, crítica y hermenéutica.

Con las primeras vanguardias, la muerte del arte se reviste de un espíritu revolucionario. La eliminación de los límites tradicionales tenía como objetivo, sacudir desde los cimientos toda la teoría estética. Las neovanguardias continúan con el mismo impulso, pero ya con una aspiración menos totalizante y menos “metafísica” (Vattimo, 1996). Si las vanguardias aún guardaban un resabio metafísico al considerarse capaces de develar una verdad latente, las neovanguardias culminarán la muerte del arte en su versión débil de la motivación original de la explosión del arte fuera de sus límites. En definitiva, la muerte del arte se equipara al debilitamiento de cualquier intento de generalización conceptual o significativa dentro del arte. La muerte del arte, inaugura

la experiencia del arte como oscilación: nacimiento-muerte, novedad-vetusto. Según Vattimo, el abandono de la aspiración revolucionaria original tiene que ver con una progresiva asimilación de la existencia actual como no-metafísica, hermenéutica y débil: “las ambiciones metafísicas revolucionarias de las vanguardias históricas, se revelan más limitadas, pero también más cerca de la experiencia concreta actual.” (Vattimo, 1996, p.51). Las obras de la neovanguardia identifican la explosión del arte, no como una experiencia metafísica, sino como la experiencia inmediata de un *hecho estético integral* (Vattimo, 1996). La obra se sustrae del ámbito de valoración donde solía estar. Niega su “esencia” y los artistas toman la iniciativa de problematizar la propia condición de la obra.

La muerte del arte en sentido débil, es en definitiva la estetización de la experiencia. La misma, no solo debe ser entendida desde las características de una experiencia pos-metafísica, sino que no puede ser comprendida independientemente de la tecnologización, en tanto difusión ampliada de contenidos multimediales, culturales y artísticos³². El advenimiento de las nuevas tecnologías determina la generalización del ámbito de lo estético: es la verdadera explosión que las primeras vanguardias no admitían, atadas aún a una concepción metafísica de la realidad:

La idea benjaminiana de las modificaciones decisivas que sufre la experiencia estética en la época de la reproductibilidad indica el paso de la significación utópica revolucionaria de la muerte del arte a su significación tecnológica que se resuelve en una teoría de la cultura de masas (Vattimo, 1996, p.52)

Es entonces que podemos afirmar los dos sentidos de la muerte del arte: un sentido fuerte y utópico identificado con las primeras vanguardias, donde el arte aspira a una reintegración aún en un sentido metafísico³³; y por otro lado, un sentido débil, identificable con el arte iniciado por las

³² Para Vattimo, el paso de la modernidad a la posmodernidad, está principalmente determinado por la intensificación de los fenómenos comunicativos y la necesaria tecnología de la comunicación, que a su vez, amplía esa intensificación. La técnica no afecta sólo a la ciencia o la producción económica, sino que tiene su punto más determinante en la comunicación, cuestión que nos arroja a la era de la debilidad del ser —no metafísica. (Vattimo, 1990, p. 90 y ss.)

³³ Gadamer realiza una lectura del “fin del arte” que podríamos comparar con esta idea de Vattimo. Para Gadamer, una de las particularidades de la existencia actual es la ausencia de mito, es decir aquello de lo que nadie se atreve a dudar y que vale para todos y todo, teniendo un gran poder vinculante al generar la familiaridad en la existencia. En lo referente al arte, es equiparable al estilo como aquello que orchestra la actividad del artista y que la hace “legible” a cualquier receptor. Lo que devino con el “fin de” es la ausencia de estilo, de lo común. En el arte actual, ya no hay evidencia de unidad en las obras realizadas por los artistas; por el contrario, después del “fin del arte”, lo que podemos identificar es una búsqueda devenida de la pérdida, porque “(...) a todas las pérdidas sentidas le corresponde una necesidad y un esfuerzo por recuperar lo perdido.” (Gadamer, 1990, p. 73). Es esta reconstrucción lo que define para Gadamer la práctica del artista actual, una actualidad que se extiende desde principios del siglo

neovanguardias, como propiamente una estetización general de la experiencia, mediada por los *mass media*. Es decir que en la estetización, la técnica tiene un lugar determinante, como posibilidad concreta del advenimiento de la generalización de lo estético en la sociedad y la actividad del hombre (Murcia, 2011).

En su reflexión del arte, y en particular, en torno a la técnica, Vattimo va a recurrir a la filosofía de Benjamin, dado que la considera permanentemente vigente y determinante en la problemática de la tecnologización de las formas artísticas (Vattimo, 1990). Además, Vattimo ve en Benjamin la coincidencia con su propia teoría, cuando ambos identifican en las nuevas tecnologías ciertas “chances positivas” (Vattimo, 1990; 1996).

Al igual que Benjamin, Vattimo cuestiona las categorías tradicionales que acompañan los conceptos de aura, genio y autenticidad (Vattimo, 1990; 1996). Como destaca Murcia “el propio Benjamin anticipa el cuestionamiento de la institución artística cuando hace depender el aura de la obra de arte tradicional de su valor cultura, ritual y místico.” (2011, p. 212). La tecnologización de la información y las técnicas de reproducción dieron impulso a la cultura de masas y lograron instituir un “arte” que logró desplazar la sacralidad de la obra de arte.³⁴

Vattimo entiende que en la teoría de Benjamin, ya se gesta la idea de una estetización tal como él la piensa: la técnica logra quebrantar el aura como categoría metafísica del arte a la vez que los medios de comunicación masiva, distribuyen belleza en forma de información, cultura y entretenimiento (Murcia, 2007). La muerte del arte sobreviene cuando la tecnología de comunicación ahoga el fenómeno artístico y lo banalizan en la vida cotidiana, en una estetización general de la existencia³⁵.

pasado. El artista no se resigna a la pérdida, sino que por el contrario, actúa según la expectativa de que puede surgir una nueva experiencia de lo común y lo verdadero. Como afirma Gadamer, una obra de arte lograda es aquella que logra unir eso que se desmoronó (Gadamer, 1990).

³⁴ Es interesante pensar los puntos de encuentro y reapropiaciones que la teoría de la estetización de Vattimo establece con la idea de des-sacralización de la obra en Benjamin.

³⁵ Gadamer también desarrolla una teoría en torno a la relación entre la técnica y el arte que puede pensarse conjuntamente a la teoría de Vattimo: para Gadamer, al igual que para Vattimo, en “fin de” es el resultado de un hecho más general que ampara la existencia actual del hombre como una existencia disgregada y plural (Gadamer, 1990). En lo relativo al arte, el “fin de” hizo primar el desconcierto y la llegada de una profunda irrupción que nos desafía a reflexionar. Hoy lo que priman son las exigencias de la industria y la técnica moderna, las cuales lograron crear en el espectador una ceguera que lo deshabitúa a la mirada (Gadamer, 1990), insertándolo en una vorágine ligada más bien al trabajo y la producción. La obra es su espacio y su tiempo, y hoy la obra debe satisfacer las exigencias de un receptor adecuado a los ritmos de la publicidad y las técnicas de reproductividad.

¿Qué caracteriza a este “nuevo arte”, el arte no sagrado y banalizado? Nuevamente Vattimo recurre a Benjamin e identifica este “nuevo arte” con la expresión “percepción distraída”. Este deleite distraído pareciera presentarse como la mejor manera de definir nuestra situación actual y el *Wesen* de un arte que comienza a desligarse de la estructura metafísica, ya que la percepción distraída hace referencia a esa percepción que no busca una reintegración en la obra, ni en el arte, sino que se mueve cómodamente en una cantidad variable de significaciones diseminadas. Reconoce y se deleita en “hechos micrológicos” (Vattimo, 1996)³⁶. Por su parte, según Vattimo, la percepción distraída no conduce necesariamente a la idea adorniana de una audiencia corrompida o sometida a la acción de los medios de comunicación; sino que, esa percepción, a la cual se le ofrece una variedad dinámica y cambiante de materiales disimiles, puede desarrollar una capacidad crítica basada en esa misma diversidad y pluralidad no hegemónica. La estetización, la tecnología y su resultante percepción distraída, lejos de homologar nuestra experiencia de mundo, nos obligaría a asumir una actitud crítica para abordar ese permanente flujo de contenido: el “sujeto mediático” actual (Murcia, 2011), lejos de poseer una estructura trascendental a priori, siempre se haya en permanente constitución de sí mismo y su existencia como experiencia de un mundo, y esto se da cuando su experiencia se enriquece de las múltiples “voces” y relatos que le llegan a través de la comunicación cada vez más extensa, intensa y heterogénea. La versatilidad de opinión, hoy no es entendida como falta de coherencia, sino como aceptación de la falibilidad inherente a nuestra existencia.

La muerte del arte y la estetización, no son para Vattimo, instancias negativas o perversamente negativas o degeneradas. Por el contrario, Vattimo se muestra optimista ante la “muerte de” como ocaso de la metafísica. Como el mismo afirma: “[...] a menudo ocurre con las perversiones [que contienen], potencialidades cognoscitivas y prácticas que debemos examinar y que probablemente delineen lo que está por venir.” (1996, p.49).

La muerte del arte, como un conjunto amplio de fenómenos entre los cuales podemos contar la tecnificación, la estetización, la percepción distraída y la cultura de masas, es solo posible en una época del ser con las características del *Ereignis*, y su consecuente experiencia débil y oscilante, donde la *Verwindung* da el marco necesario para una *fundación/desfondamiento* del ser.

³⁶ Como el “hombre de buen temperamento” del que habla Nietzsche en *Humano demasiado humano*. Ver: Nietzsche, F. (2001). *Humano demasiado humano*. p. 62. Madrid: Akal.

1.4.2. Estetización, desrealización y proyecto social.

Ya hemos hecho referencia al importante y determinante lugar que tiene en la filosofía de Vattimo, la ética como objetivo de su pensamiento. Veamos ahora, cómo se vinculan en su pensamiento el arte, la hermenéutica y la emancipación, para luego abocarnos a la propuesta de pensar la problemática de la violencia dentro del campo que pautan esos tres conceptos.

Para comenzar, debemos notar que el concepto de estetización, más allá de describir un suceso en el arte, por el cual se borran los límites impuestos por la estética tradicional y nos permite hablar de un arte vinculado a la vida; la estetización posee sus raíces en la ontología que propone Vattimo como debilidad y “desrealización”. Es decir que la estetización no se limita a ampliar las formas artísticas hacia ámbitos no convencionales; sino que estamos hablando de la era del mundo como imagen³⁷: la existencia misma adopta categorías estéticas³⁸.

En la posmodernidad, la “realidad” se conforma a través del entrecruzamiento de múltiples imágenes, interpretaciones y reconstrucciones (Di Giusto, 2010). La estetización echa por la borda la idea hegeliana de que la obra de arte pueda ser la manifestación sensible de la idea, porque el concepto mismo de “realidad” ya no se plantea como una posibilidad real de integración y autenticidad.

“Los medios masivos cumplen cabalmente lo que señalaba Nietzsche de la transformación de la realidad en fábula, el enmascaramiento de lo real” (Beuchot, 2007; pp, 100). En definitiva, la estetización tornó la realidad en fábula. Para Vattimo, que esto sea así, es motivo de celebración, ya que este proceso, ampararía la única posibilidad real de emancipación, es decir, una libertad no violenta.

En un capítulo agregado a la segunda edición italiana de *La sociedad transparente*, llamado “Los límites de la desrealización”³⁹, Vattimo profundiza lo que ya había trabajado en otros

³⁷ Vattimo aborda las ideas que trabaja Heidegger en “La época de la imagen del mundo” (En, Caminos de bosque, 2010)

³⁸ Otro autor que utiliza el término estetización para referirse al arte contemporáneo, es Lipovetsky. En su libro “La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico”, el autor define la estetización como un proceso indisoluble del capitalismo y de la mercantilización del arte. No es objetivo del presente trabajo indagar la posible discusión entre ambos autores. Ver: Lopotesky, G. & Serroy, J. (2015). “La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico”. Barcelona: Anagrama.

³⁹ Ver: Vattimo, G. (2000). *La società trasparente*. Milano: Garzanti.

capítulos del mismo libro (“El arte de la oscilación” y “Posmoderno: ¿una sociedad transparente?”) en torno a los medios de comunicación y su impacto sobre la vida y construcción de “realidad” (Vattimo, 2000). La realidad deja de tener el valor objetivo y último que solía tener para los modernos; hoy, la experiencia posmoderna, se deja nutrir de las imágenes e interpretaciones para construir una “objetividad temporaria”: se llega al debilitamiento completo de la realidad como estructura trascendente y sostén de la existencia.

La posmodernidad nihilista y hermenéutica, como la define Vattimo, asume la movilidad de lo simbólico no como un problema, sino como una solución⁴⁰. La sociedad de los medios de comunicación, vive la oscilación, la pluralidad y la heterogeneidad como la erosión, no solo de la metafísica en general, sino también, del “principio de realidad” que ata toda experiencia a una estructura que se impone como única y verdadera. El “principio de realidad” es un valor uniformador, con base en la idea de progreso (Vattimo, 2000). Pero como ya había anticipado Nietzsche, la realidad, o los hechos, se reducen a sus interpretaciones (Vattimo, 1996). El concepto de realidad se ha disuelto y ya no es un valor. “Lo real” como estructura metafísica, hoy se muestra bajo una forma debilitada y estetizada debajo de múltiples interpretaciones⁴¹. Afirma Vattimo: “[...] eso que llamamos la ‘realidad del mundo’ es algo que se constituye como ‘contexto’ de las múltiples fabulaciones” (Vattimo, 2000, p.108)⁴².

La “desrealización” podría entenderse en términos de reapropiación en tanto una *Verwindung* de antiguos valores y del concepto metafísico de “realidad”. La estetización y la cultura de masas, llevaron a que el concepto mismo de realidad sea reapropiado y vaciado, desvinculándolo de toda aspiración trascendente para que se adecuara a una existencia debilitada. Ya no hay una “realidad” objetiva que resguarde la fiabilidad del mundo, solo hay construcción de realidades como formas debilitadas, ficcionales y narrativas: “Uno vuelve a apropiarse del

⁴⁰ “La ‘desrealización’ del mundo puede no dirigirse únicamente en la dirección de la rigidez de lo imaginario hacia el establecimiento de buenos ‘valores supremos’ sino que puede dirigirse en cambio hacia la movilidad de lo simbólico” (Vattimo, 1985, p. 31).

⁴¹ Destacamos que lo que se da, es un proceso de *Verwindung* de esas estructuras: si bien no ha desaparecido el concepto de real, hoy en día tiene un significado completamente diferente. “La realidad” es experimentada hoy como un enjambre de discursos que modelan un mundo siempre cambiante.

⁴² Utilizamos la traducción de Di Giusto (2010).

sentido la historia con la condición de aceptar que ésta no tiene un sentido de peso ni una perentoriedad metafísica y teológica” (Vattimo, 1985, p. 31)⁴³.

La pos-modernidad es el campo donde esta “desrealización” es posible, como advenimiento de la estetización, la hermenéutica nihilista y la era de la tecnología de la comunicación⁴⁴. A su vez, estos procesos conllevan al cuestionamiento de la verdad: si la realidad se muestra tan disímil, por qué habríamos de creer en una sola verdad. Como afirma Vattimo, esta es la tarea de los medios de comunicación: correr la verdad única del centro y abrirse a verdades periféricas (Vattimo, 2010). La posibilidad de una “estética de masas” que vino de la mano de las nuevas formas artísticas y de la tecnología, sentó las bases para una experiencia estética de masas, donde toman la palabra múltiples sistemas de valoración (Vattimo, 1990). Vattimo ve en la pos-modernidad la oportunidad de una democratización de lo que antes eran estándares cerrados y autoritarios, ya sea de gusto, políticos o sociales. La sociedad pos-moderna deviene en un laberinto caótico y complejo, pero que ampara en sí la esperanza más “real” de emancipación y libertad⁴⁵: “una sociedad libre es aquella en la que el hombre puede hacerse consiente, de sí mismo en una «esfera pública»: la de la opinión pública, la libre discusión, etc.; no estorbada por dogmas, prejuicios o supersticiones.” (Vattimo, 1990, p.97)

En la posibilidad de “emancipación posmoderna”, la estetización es clave. Lo que define a la estetización es la amplitud y diversificación: no es un fenómeno aislado, acontecido en una esfera, sino que se derrama en la existencia misma del hombre contemporáneo. En su ensayo “*La estructura de las revoluciones artísticas*”, Vattimo plantea la posibilidad de hablar de revoluciones

⁴³ En la *Verwindung* podríamos rastrear la actitud que enunciara Nietzsche cuando habla de seguir soñando, aun sabiendo que se sueña. Como dice el autor: „[...] ich bin plötzlich mitten in diesem Traume erwacht, aber nur zum Bewusstsein, dass ich eben träume und dass ich weiterträumen muss, um nicht zu Grunde zu gehen: wie der Nachtwandler weiterträumen muss, um nicht hinabzustürzen.“ (KAG, III, p. 417) (“[...] y desperté súbitamente de ese sueño, pero sólo a la conciencia de que aún estaba soñando y que debía seguir soñando, para no caer al vacío, como el sonámbulo debe seguir soñando para no desplomarse.” Traducción propia)

⁴⁴ Recordemos nuevamente, que Vattimo no se pliega con esto a un puro y simple nihilismo hermenéutico. Él afirma “las interpretaciones individuales no se libran en el vacío, se conectan, a través de un nexo que tiene el carácter histórico-factual, pero también alcance normativo, a todas las restantes interpretaciones (Vattimo, 1990, p.138)

⁴⁵ En su libro *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural* (1998), Heavry analiza el surgimiento del concepto de posmodernidad a partir de la urbanización característica de 1930 en adelante. Puede consultarse: Heavry, D. (1998). *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.

artísticas, así como las revoluciones científicas de Kuhn⁴⁶. Una de las principales hipótesis del autor es aquella según la cual la estetización se da en el plano del conocimiento, basada en:

[una transición] en la epistemología contemporánea, a un modelo estético de la historicidad en contraposición al esquema del desarrollo acumulativo, fundamentalmente teórico y cognoscitivo, de ello se sigue también el reconocimiento de una peculiar “responsabilidad” de lo estético, no de la estética o solo de la estética como disciplina filosófica, sino de lo estético como esfera de la experiencia, como dimensión de la existencia que asume así un valor representativo, de modelo, precisamente para concebir la historicidad en general. (Vattimo, 1996, p. 87)

Como podemos notar, Vattimo está postulando la estética hermenéutica: lo estético como modelo de experiencia, lo histórico como foco de interpretación de la existencia y no el modelo científico tradicional, ahistórico y objetivo. Este proceso Vattimo lo va a definir como estetización de la historia de las ciencias (Vattimo, 1996), pero que es un síntoma más del fenómeno más amplio y fundamental que pone lo estético como central. La estetización es una “consecuencia” de la estética hermenéutica y de la ontología débil en una época donde el arte es una clara manifestación hermenéutica que ayuda a develar la existencia hermenéutica, ya que es en el arte, donde la hermenéutica juega libre y es por esto que se constituye como modelo.

Para ilustrar la estetización, como fenómeno opuesto al ideal moderno de la distinción e independencia del plano artístico dentro de la experiencia, Vattimo pone el ejemplo de la situación que suele darse en la iglesia: allí, convergen el deleite estético y la devoción religiosa (1995, p.103 y ss.). Una iglesia puede acoger simultáneamente un grupo de fieles en misa y un grupo de espectadores, turistas o estudiantes, disfrutando de las obras presentes en la iglesia. La experiencia religiosa es invadida por la secularización y la estetización del lugar de culto. Como afirma Vattimo, no es esperable que se dé a la inversa: un grupo de fieles “sacralizando” una obra de arte con contenido religioso en un museo. La experiencia estética pauta la norma, la “normalidad”, como dice Vattimo “hace de patrón”⁴⁷.

Esta situación, es leída por Vattimo dentro de una radicalización de la hermenéutica: la reivindicación de la verdad en el arte, abre la vía del reconocimiento del carácter interpretativo de la experiencia humana en general (Vattimo, 1995). Es decir, la estetización es un fenómeno de la

⁴⁶ Ver: Vattimo, G. (1996). “La estructura de las revoluciones artísticas” en G. Vattimo, *El fin de la modernidad*. Pp 83-98. Madrid: Gedisa.

⁴⁷ Reconocemos sin embargo, que esta situación puede presentar diversas aristas y sugerir un análisis más profundo. Aquí solo deseamos plantearlo como ejemplo y como situación alusiva a la temática desarrollada en este trabajo.

pos-metafísica. La pregunta es ¿Qué alcance tiene? La experiencia hermenéutica de la existencia y la estetización son cuestiones implicadas y que se derivan de la “situación de la época”: que la experiencia de vida haya cambiado es indisociable a los cambios en cada actividad del hombre. La estetización está ahí como resultado del proceso aún mayor que es el *Ereignis* en la época de la tecnificación del mundo.

¿Cómo se coordina la ontología hermenéutica, la estetización y la emancipación en la filosofía de Vattimo? Siguiendo la lectura propuesta por Sützl (2007^a; 2007b), debemos entender la estética de Vattimo como un proyecto social: una “estética de la emancipación”⁴⁸, donde la disminución de la violencia y la dominación metafísica solo son posibles a través de la estetización posmoderna.

No podemos seguir pensando la libertad en términos “fuertes”, sino desde el debilitamiento pos-moderno: “Ante la pérdida de la realidad en la cultura actual, la emancipación debe abandonar su pretensión tradicional de verdad y abrirse al extrañamiento” (Sützl, 2007a, p. 45). Ya no hay libertad como progreso y acabamiento, sino que, como se afirma en “*La Sociedad Transparente*”: “se abre camino un ideal de emancipación a cuya base misma están, más bien, la oscilación, la pluralidad, y en definitiva, la erosión del propio «principio de realidad».” (Vattimo, 1990, p.82). Hoy la libertad no se equipara al conocimiento de lo real y de su estructura trascendente; sino que se apoya en la idea nietzscheana de seguir soñando sabiendo que se sueña.

La emancipación solo puede originarse en el “extrañamiento” (Vattimo, 1996). Es decir, la propia experiencia de la existencia actual posibilitaría la emancipación: desfondamiento, extrañamiento y emancipación, se definen y operan recíprocamente, como un círculo hermenéutico.

De hecho, para Vattimo, la emancipación adquiere una característica hermenéutica: es la posibilidad de expresión de múltiples dialectos simultáneos abiertos al consenso. La falta de un fundamento único, el cual pautase la referencia obligatoria y estática, permite la emergencia de diferentes racionalidades locales, que lejos de luchar por la imposición, se presentan al diálogo (Vattimo, 1990). Para Vattimo todo debe basarse en el reconocimiento de la profunda

⁴⁸ Los trabajos de Sützl(2007) elaboran una lectura de la filosofía de Vattimo, donde esta es definida como un proyecto con alcance político, que aspira a la supresión de la violencia en la escena social, al desestabilizar viejas estructuras jerárquicas de la sociedad tal como la hubo definido la metafísica. En particular, Sützl intenta inscribir la filosofía de Vattimo como un proyecto posmetafísico en el cual la paz, como instancia “oscilante” y “débil” es posible.

“conciencia de la historicidad, contingencia y limitación de todos esos sistemas, empezando por el mío.” (Vattimo, 1990, p. 85). Como resalta Beuchot: “Vattimo ha vinculado mucho su hermenéutica con la ética y, recientemente, con la política. Una hermenéutica débil favorece a los más débiles, esto es, a los marginados, a las minorías. Se coloca decididamente del lado de la diferencia [...]” (Beuchot, 2007; pp, 100).

El arte, la estetización y la comunicación tecnologizada, dan la palabra a las minorías, nos permiten abrir nuestra experiencia al extrañamiento. Así como el arte, nos enfrenta a la posibilidad de vivir “otros mundos posibles”, los medios de comunicación, son para Vattimo la posibilidad de mostrar nuevos mundos a través de las voces tradicionalmente sesgadas (Vattimo, 1990). Tanto el arte, como la estetización, se basan en la experiencia de la diferencia, en tanto extrañamiento.

Estamos casi obligados a preguntarle a Vattimo: ¿Es esta emancipación posible? Como dirá el autor, dado que su filosofía no aspira a ser una afirmación metafísica, se nos presenta entonces como una posibilidad que habría que apreciar y cultivar, cuando la metafísica se muestra como violenta, vencida e insuficiente⁴⁹. El pensamiento débil de Vattimo propone un nuevo horizonte de emancipación: “emancipación no mediante un fundamento, sino del fundamento” (Sütl, 2007, p. 41)⁵⁰.

La emancipación del fundamento, nos enfrenta a una experiencia de la comunidad donde el intercambio de discursos y relatos fundan la existencia. Vattimo llama a esto, heterotopía:

⁴⁹ Las razones que suele invocar Vattimo en favor de su teoría, tienen una fuerte impronta en la teoría de Heidegger y la interpretación que él mismo realiza de aquella. A saber: el ser, lejos de poder identificarse con una entidad fija y estable, sería eventual, histórico y hermenéutico, lo que lo acerca al diálogo, el consenso y la política. Aquí descansa para Vattimo la posibilidad para un “nuevo mundo” (1990).

⁵⁰ Varios autores ven en la filosofía de Vattimo, una filosofía de la no violencia. Para Sütl la superación de la metafísica, tal como es definida por Vattimo, ampara la superación del pensamiento de la dominación. La metafísica identifica el ser con el fundamento en presencia, y esto lo hace capaz de recurrir a la violencia para imponerse (Sütl, 2007a). Esta aspiración ética de la filosofía pos-moderna de Vattimo, encuentra en la *Verwindung* uno de sus pilares fundamentales: si no es posible superar la metafísica, porque es imposible postular una nueva forma de pensamiento “válida esencialmente”, la *Verwindung* ayuda a entender cómo nos vinculamos con la herencia y qué podemos esperar del futuro. Esto se basa en la característica hermenéutica-nihilista de la *Verwindung*: consciente de la falta de fundamento último, siempre se haya en una permanente apropiación, deconstrucción y diálogo. Es aquí que radica la potencialidad del pensamiento débil como instancia de emancipación de la violencia: poder establecer un trato no violento con la metafísica, y luego, con la realidad. La emancipación, no es un telos en sí, que se pueda conseguir a través de la razón científica, sino, un debilitamiento de esas estructuras racionales. Ver Sütl 2007^a y 2007b.

reconocemos que hay modelos que hacen mundo, pero que solo se dan en el momento en que esos mundos se dan explícitamente como múltiples (Vattimo, 1990).

La posmodernidad, en su abandono del fundamento, nos enfrenta a un pensamiento del goce donde “[...] la ontología hermenéutica implica una ética que se podría definir como una ética de los bienes en oposición a una ética de los imperativos [...]” (Vattimo, 1996, p.155). Y es en esta “ética del goce” donde radica la emancipación como escucha de lo subjetivo y consenso sin imposición. Pero como ya lo dijimos: esto es solo el deseo de Vattimo y un proyecto sujeto, por ahora, a un futuro incierto, en un presente “experimental”.

*

En este apartado intentamos condensar y coordinar los conceptos principales de la estética de Vattimo, mostrando a su vez, la imposibilidad de concebirllos por fuera de su ontología débil. A su vez, intentamos mostrar las fuentes de donde se nutre la filosofía de Vattimo, como lo son, no solo Nietzsche y Heidegger, sino también Benjamin.

Al finalizar este apartado, podemos entender que dentro de la filosofía de Vattimo, el arte, como fenómeno “privilegiado” de la estética hermenéutica, encarna en la “muerte del arte” características fundamentales de la ontología débil, tales como la *Verwindung*, la estetización y desrealización. Vivir el “nuevo arte”, es idéntico a vivir la existencia posmoderna, el *Ereignis* como extrañamiento y la “fundación de nuestro desfondamiento”.

CAPÍTULO 2. PROBLEMATIZACIÓN DE LA ESTÉTICA DE VATTIMO.

2.1. La muerte del arte y la actitud del artista según Vattimo.

Si actualmente vivimos el extrañamiento, ¿cómo responden los artistas a este extrañamiento a la hora de producir, si el arte se libera y entra en conflicto con la tradición? Es decir, ¿Cómo se estetiza el extrañamiento? Para Vattimo los artistas han adoptado diferentes actitudes respecto a la muerte del arte y la experiencia del extrañamiento en la época posmoderna.

Pero el arte del siglo XX, se caracteriza principalmente por su diferencia y versatilidad ¿es esto producto del *Ereignis*, del extrañamiento? ¿Cuáles son los diferentes aspectos de la *Verwindung* en el arte contemporáneo? Si nuestra experiencia del mundo es definida por Vattimo mediante esas categorías y el arte deviene modelo hermenéutico de toda experiencia vital, porque está fuertemente ligado al extrañamiento, deberíamos poder identificar en el arte bastas referencias de la ontología débil. En este apartado nos proponemos analizar las categorías de la ontología de Vattimo y lo que él define como “comportamiento de los artistas frente a la muerte del arte” (Vattimo, 1996).

Recordemos, como lo abordamos en el capítulo anterior, que la muerte del arte es una “consecuencia” del *Ereignis* manifestada en el plano del arte. La oscilación, la novedad, el desfondamiento y el extrañamiento, son resultados de una existencia que ya no se funda en la aspiración metafísica de unidad y totalidad. El arte acepta su naturaleza variable, mutable y hermenéutica.

Las vanguardias artísticas de principio del siglo XX, muestran el fenómeno general de estetización: reintegración del arte en la vida. Si la herencia kantiana había circunscripto el arte a una dimensión especializada y distinta de la existencia del hombre, los vanguardistas de principio del siglo XX tienen como objetivo restituir el arte a la vida cotidiana. El arte no es una experiencia ateórica, meramente sensible, sino un modelo privilegiado de conocimiento, como así también un instrumento de agitación social y política (Vattimo, 1996). El arte es acción en la vida y de vida.

Este ideal de reintegración y unificación entre significado existencial y estético es lo que Vattimo llama actitud utópica o fuerte (1990).

Pero la utopía de la reintegración, no es la única forma que adquirirá la muerte del arte. Según Vattimo, la muerte del arte es entendida en tres sentidos, tres sentidos pautado por la actitud de los artistas: el sentido fuerte y utópico; un sentido débil u hermenéutico, en tanto la muerte del arte es entendida como instancia pos-metafísica de desvaloración o desfondamiento; muerte del arte como suicidio o silencio, en tanto negación del arte tradicional y repliegue de los artistas en una práctica cerrada e innovadora (como fue en su momento el teatro de Becket o el de Brecht). Sin embargo, Vattimo remarca que estas manifestaciones de la muerte del arte, conviven aún con la producción de obras de arte en sentido tradicional, como así también las instituciones que albergan, legitiman y difunden tales obras. Es decir, que la obra de arte, aún pervive como “[...] conjunto de objetos diferenciados entre sí no sólo sobre la base de su mayor o menor capacidad de negar la condición de arte.” (Vattimo, 1996, p. 54).

Estas actitudes comparten la negación del arte en su aspecto tradicional: ya sea en un sentido fuerte o débil o silencioso, el arte contemporáneo tiende siempre a su ironización o negación. La muerte del arte, siempre presenta un grado de problematización en la obra, que cuestiona su propia condición: es así que se ha dado nacimiento a el *land art*, *ready made*, *body art*, *performance*, *happening*, *Street art*, etc. Podríamos preguntarnos si estas búsquedas e innovaciones no responden a una *Verwindung* del estilo entendido metafísicamente.

En definitiva, la muerte del arte se impuso en su sentido débil, propiciando dos grandes respuestas y comportamientos: el Kitsch y el silencio. Es decir, el recibimiento y aceptación de la cultura de masas, y por otro lado, el rechazo y el repliegue de lo artístico en una actitud excluyente y críptica. Analicemos cada caso.

2.1.1 Kitsch

El *Kitsch* es una clara experiencia de la posmodernidad, ya que los artistas pueden plegarse a la experiencia de lo *Kitsch*, toda vez que recurran al gesto de tomar de la cultura popular objetos que insertan en la “alta cultura”, reclamando la legitimidad de esta acción y el reconocimiento de su obra. El artista contemporáneo, bajo el discurso de la provocación o de la exaltación de lo

masivo, denuncia el artificio de los límites que delimitan el campo del arte como alta cultura o bellas artes.

La actitud *Kitsch* tiene el fin de poner frente al espejo al artista tradicional, y devolverle el reflejo de un hombre corriente, signado por la materialidad, la historia y la cultura. El genio no existe para el arte. La obra de arte dentro de “la muerte del arte” entendido como *Kitsch*, deja de ostentar las características metafísicas, como fuerza, permanencia, evidencia y grandiosidad. La obra de arte está realizada por la mano de un hombre y no de un genio. Lo particular de la obra es el ingenio del artista y no su genio⁵¹. La importancia de la autenticidad y originalidad de la obra son reemplazados por la originalidad entendida desde la innovación, el impacto y la provocación.

El *Kitsch* encarna el artificio, pero en una actitud ambigua: como reivindicación del artificio y como exposición del artificio⁵².

Si en el *Kitsch*, el arte se funde con lo cotidiano y la vida en general, no lo hace en el sentido pretendido por las vanguardias. Lo que caracteriza la imbricación del ámbito artístico con el vital del *Kitsch*, es estar teñido de las reglas de la especulación económica y mercantilista. El impacto y la provocación son categorías de “venta” de la obra. La relación entre artista y receptor es una relación de consumo. Las mercancías se estetizan y el arte se mercantiliza. El arte adopta las técnicas de venta y de producción.

La manera en que los artistas se apropian del *Kitsch* no es siempre igual y siempre marcada por la misma lógica mercantil, ya sea que reconozcamos que en la base del *Kitsch* está latente ese aspecto. No es identificable el *Kitsch* de las telenovelas, que bajo el título de novedad o superproducción, reproduzcan la misma fórmula atada al consumo previsible, que el *Kitsch* que utilizan artistas como Marcos López, o el mismo Andy Warhol como herramienta de experimentación artística⁵³. Es claro, en el ejemplo dado, que la presencia de los medios de comunicación determina

⁵¹ Esto hace referencia a la idea benjaminiana de “aura”. La era de la reproductibilidad y la era de la muerte del arte, en su oposición a la concepción metafísica, destacan la ausencia del aura en la obra. En el arte pos-metafísico, la “lejanía” que debería estar presente en la obra, es reemplazada por una proximidad que se referencia en lo material e histórico de la obra.

⁵² Puede leerse al respecto, la referencia que hace Calinescu al origen mismo del uso de la palabra “kitsch” en Wedekind. Calinescu, M. (1991). Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo. Madrid: Tecnos.

⁵³ También podemos mencionar el trabajo estético ambiental que ostenta el Hotel Madonna Inn (<http://www.madonnainn.com/>), un hotel de lujo y categoría donde el exceso y el artificio marcan el estilo.

el mayor o menor influjo de un mercantilismo en la obra. Lo que nos lleva a preguntarnos si el *Kitsch* presente en la obra de López es comparable al *Kitsch* televisivo, y si no es el *Kitsch* del artista una forma más bien autoironizante.



López, M. (1995). Todo por dos pesos, Córdoba. Serie: Pop Latino.

El *Kitsch*, como afirma Sützl (2007b) sólo puede darse allí donde socavada la pretensión de un arte trascendente, académico y formal, aún se aferra a este ideal, produciendo híbridos en una época donde el arte ha abandonado esas motivaciones en pos de abocarse a la búsqueda de su identidad fuera de cualquier imposición externa. El *Kitsch* se da en la *Verwindung* de un “arte exclusivo” o “alta cultura”, resultando una caricatura de sí mismo, pervertido e ironizado.

El *Kitsch* es llamado “pseudoarte” por su tendencia a reparar en “la venta” de las obras artísticas (Calinescu, 1991). El objetivo es imponerse, mostrarse y captar receptores, los cuales se tornan audiencia. Si bien podría erróneamente vincularse al *Kitsch* con lo banal, repetitivo y vulgar, el *Kitsch*, se identifica más bien con la novedad y el permanente cambio, modalidades a su vez, del mercado. Como resalta Calinescu, el arte adquiere y se adquiere para un «uso doméstico» (Calinescu, 1991), y retomando a Benjamin, pierde su propiedad distintiva: el aura.

Por otro lado, autores como Veblen, ven en el *Kitsch*, la manifestación decadente de una época signada por un progresivo exhibicionismo donde se da un deterioro de los estándares artísticos como corrupción del buen gusto. Es decir que el *Kitsch* se daría como consecuencia de eso que se llama “nuevo rico”, el cual imitaría a la aristocracia y sus patrones de consumo en búsqueda de *status* (Calinescu, 1991). El *Kitsch* solo podría entenderse desde la burda imitación, vulgar y aspiracional. La cultura, abatida por cuestiones socio-económicas, deviene en “pseudocultura” de la mano del capitalismo y el liberalismo: solo importan las apariencias y sobre todo, aquellas que se pueden comprar y consumir.

Como apunta Calinescu, el *Kitsch* es un fenómeno reciente que se da dentro del marco de la idea moderna de consumo. La belleza, se convierte en un producto que puede venderse, adquirirse y estar sujeta a la ley de oferta y demanda (Calinescu, 1991). La belleza se “democratiza” pero solo a expensas de convertirse en una mercancía. Si el arte perdió su estatus sagrado y místico, es porque se difunde la idea de que el arte no es eso que está en un museo, sino un aspecto más de la vida cotidiana. Es este aspecto, los medios de comunicación son determinantes para difundir esa idea y el arte.

El *Kitsch* no se limita a “recibir” a través de la televisión la imagen de *La Piedad* de Miguel Ángel, sino que una vez distribuida y develada la obra, nos muestra que puede convertirse en un pisapapeles o estar impresa en una bata de baño. El *Kitsch* es estetización, domesticación y des-sacralización de las Bellas Artes en una *reintegración pervertida* del arte en la vida, una *Verwindung* de la idea de las vanguardias como así también, de la idea de alta cultura. La belleza se vuelve algo muy fácil de producir (Calinescu, 1991).

El *Kitsch* difícilmente pueda disociarse de las connotaciones negativas de arte sin valor y de mala calidad. Sin embargo, también es difícil de disociar al hecho de que en la práctica, el *Kitsch* gusta a mucha gente, lo que impediría pensar al *Kitsch* como un “arte fracasado” (Kulka, 2011).

El enfoque socio-económico que puede intentar explicar el *Kitsch* (rápida industrialización, emergencia de nuevas clases sociales, difusión de la tradición cultural a través de los medios de comunicación, ect) no explican a su vez la razón estética del rechazo al *Kitsch* (Kulka, 2011).

En definitiva, considerar al *Kitsch* un arte sin valor, inferior o de mal gusto, solo perpetúa la idea de que hay una jerarquía y que hay algo así como un “arte puro”, del cual el *Kitsch*, se encontraría muy lejos. El rechazo, tiene una basa metafísica que sería muy difícil de aceptar en una teoría como la de Vattimo. Parece entonces que todo se reduce a una cuestión de gusto o empatía con cierto tipo de arte o no. Pero el *Kitsch* no es ni bueno ni malo, ni mejor a peor. El *Kitsch* es un dialecto más, un discurso disidente que no debería luchar ni por su imposición ni por su abolición, ya que ambos extremos representan aspectos que Vattimo intenta poner a discusión: la metafísica y el relativismo.

2.1.2 Silencio

En la época de la “muerte del arte”, los artistas también se opusieron a la “banalización” del arte y resistieron algunas categorías tradicionales o por el contrario, propusieron nuevas categorías que quebraron con la tradición.

El silencio es la forma de negar el *Kitsch* o la intromisión de los medios de comunicación, como también una pervivencia de la actitud vanguardista de la autonegación. Como afirma Vattimo (1996) los artistas reniegan ante cualquier elemento de deleite, llegando incluso a suprimir los elementos comunicativos o significativos en la obra. Los artistas encuentran un refugio en el silencio, en la aporía de negar el placer de lo bello, carácter tradicional de las artes.

El silencio como acallamiento o ruptura en la comunicación artista-receptor, se vislumbra en el extrañamiento. Si la comunicación es difícil, es porque el marco de significación que esperábamos no se presenta o está trunco. El silencio es la experiencia estética del extrañamiento: enfrentarnos a lo diferente como ese significado que no se deja reconocer en nuestro esquema y nos obliga a establecer nuevos lazos con ello que no se deja “atrapar”. El silencio no es para el espectador una instancia pasiva, sino que amerita su actitud hermenéutica.

La obra de Becket, por ejemplo, representa la idea de silencio: frente al consenso característico del arte de masas, el “arte auténtico” se intenta refugiar en el silencio que genera el “suicidio” del artista tradicional, es decir, el extrañamiento entendido hermenéuticamente (Vattimo, 1996). El arte se convierte en un intento de decodificación frente a una obra que se

presenta como arte, pero que no es reconocida como tal por el espectador. Es incluso, una actividad lúdica, que poco tiene que ver con la experiencia tradicional del museo⁵⁴.

La actitud silenciosa del artista pos-moderno puede interpretarse dentro del nihilismo consumado, en tanto la opción más coherente en un momento pos-metafísico de la existencia del hombre. El silencio como extrañamiento abriría la posibilidad de indagación dentro de la experiencia debilitada del arte como apertura de los límites de la actividad artística. Lo que antes pudiera haberse catalogado de inapropiado, inadecuado, hilarante, incoherente, hoy es un medio más dentro de la exploración. Es haber abandonado el centro para dirigirse a la X.

La remisión de la metafísica en el arte, logra romper el vínculo rígido entre arte y un referente objetivo. La ausencia de un referente que guíe la representación, libera al lenguaje artístico de la significación referencial y le permite explorar el campo de su propio lenguaje. Como afirma Vattimo (2000), la reivindicación hermenéutica del arte permitió liberar a este de la sujeción a un concepto puramente figurativo del signo (Rossi, 2007, p.7), característica propia del pensar metafísico como ideal representativo-figurativo-referencial. Esta renuncia, como renuncia a la primacía de la “cosa”, permitió el desarrollo de facetas en el arte que resultarían en el arte abstracto o el conceptual, asociados muchas veces con el silencio en tanto presentarse como obras con cierto hermetismo o no del todo inclusivas con el público.

En su ensayo “*El quebrantamiento de la palabra poética*” (1996), Vattimo aborda la relación entre lenguaje y el silencio, relación determinada por la experiencia del ser debilitado-desfondamiento-. El lenguaje se “funda” en la concreción de una apertura. La experiencia del silencio-muerte es la experiencia no fundamental (metafísica) de esa concreción inaugural, es decir, la conciencia de la posibilidad de *re-fundar* la palabra y la existencia. El silencio es el trabajo del artista en la apertura inherente a la existencia pos-metafísica- el *Ereignis*.

⁵⁴ Estamos pensando en artistas como Pollock, Yves Klein o Piero Manzoni, artistas que a través del extrañamiento, introdujeron en el arte una nueva dimensión de la obra: la creación. El público se volvía testigo y partícipe del proceso creativo como corporalidad y experiencia lúdica.

Esta idea de Vattimo, retoma nociones del análisis heideggeriano de la poesía. Para Heidegger, el lenguaje poético es lenguaje originario ya que “coloca a la cosa”⁵⁵ que se da sólo como “resonar del silencio” y no como evidencia objetiva de esencias. La poesía devela la verdad de la cosa -el *es*- como silencio y huida⁵⁶.

Vattimo ve en la referencia que hace Heidegger al silencio, la evidencia de una nueva concepción del lenguaje donde “el imperialismo del significante” comienza a decaer (Vattimo, 1992). La poesía sería el ámbito donde el lenguaje se libera del referente y de la sujeción al concepto figurativo, que son tópicos del pensar metafísico- representativo. Como ya había enunciado Heidegger en el '36, la palabra poética inaugura y funda, a la vez que “una resonancia cualquiera de la auténtica palabra sólo puede brotar del silencio [...]” (Heidegger, 2005). El silencio es el campo de la palabra poética inaugural. Y el silencio es extrañamiento, desfondamiento, es “lo otro del lenguaje” (Vattimo, 1992)⁵⁷. El silencio devela el desfondamiento propio del ser, al develar su “naturaleza negativa”: la muerte. La poesía, al enunciar el lenguaje auténtico, “funda en el-a través del- desfondamiento” cuando devela la relación con la nada, con el silencio⁵⁸. Como lo resalta Rossi: “La fundación que realiza la poesía se realiza entonces sobre la base de un desfondamiento- un asomarse al abismo del caos y del silencio- a partir del cual se abre el orden de significantes que constituyen el mundo.” (2007, p.8).

⁵⁵ El colocar la cosa, para Heidegger, hace referencia a colocarla en la *proximidad*. Este es el quebrantamiento de la palabra, donde relampaguea la relación constitutiva entre muerte y lenguaje (Vattimo, 1996): “(...) el quebrantamiento de la palabra en el decir originario y en la poesía (...) debe comprenderse en cambio como definido por su relación con la mortalidad propia del ser.” (Vattimo, 1996, p.65). La poesía es entonces una forma de experimentar la mortalidad en el lenguaje: el quebrantamiento de la palabra devela el *es* en su historicidad.

⁵⁶ Dentro del pensamiento heideggeriano, esta postura, adoptada en 1957-8 es difícil de insertar dentro de su pensamiento anterior en torno al arte como *puesta por obra de la verdad*. Estamos hablando de dos periodos diferentes de la filosofía de Heidegger, atravesado cada uno por sus particularidades: en 1936, la poesía es el evento inaugural, fundante, de horizontes históricos; en 1957-8, la poesía es quebrantamiento de la palabra, como subversión del modo referencial del lenguaje (lenguaje = signo de algo). Ver: Heidegger, M. (1986), “La esencia del habla”. En, M. Heidegger, (1986). De camino al habla. Barcelona: Serbal.

⁵⁷ La cuestión de la relación entre lenguaje, silencio y muerte es abordada por Vattimo en “La poesía como ocaso del lenguaje” (1992) donde retoma nociones trabajadas por Heidegger en *Unterwegs zur Sprache* (1959). Ver: Vattimo, G. (1992). “La poesía como ocaso del lenguaje”. En G. Vattimo, Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica. Barcelona, España: Paidós.

⁵⁸ Esta lectura “negativa” de Heidegger donde el Ser es entendido no desde el fundamento, sino desde la muerte como desfondamiento, es una lectura sólo posible desde una interpretación nihilista y nietzscheana de Heidegger, tal como lo hace Vattimo. Para esto, seguimos la propuesta de Sützl en su capítulo “Vattimo y Heidegger. La superación de la metafísica en el mundo moderno. *Gestell, Verwindung y Gelassenheit*” (2007a, pp. 97-160)

El arte actual, huye de la banalidad de la estetización mediática a través del silencio como lenguaje nuevo y fundante. El enrarecimiento, la experimentación y la ambigüedad o polisemia en la práctica artística, es un síntoma del fin del arte, tal como era conocido en un esquema de existencia y lenguaje metafísico. La actitud silenciosa de los artistas muestra, en realidad, nuevas formas de lenguaje, más allá del desconcierto y el extrañamiento que caracteriza la experiencia artística de después de la muerte del arte.

La muerte del arte, como fenómeno posible en un marco del debilitamiento de la metafísica y de reivindicación de una estética hermenéutica, determina para Vattimo un arte signado por la búsqueda de los artistas. Una búsqueda de un nuevo lenguaje, de nuevas formas artísticas y nuevos medios de producción que provocaron en desconcierto y el extrañamiento en una época de búsqueda hermenéutica en el arte.

*

Kitsch y silencio son las antípodas que el artista puede adoptar en un momento donde el arte indaga sobre sus propios límites, su contenido y su lugar en lo social. Pero la muerte del arte nos legó más que *Kitsch* y silencio; nos legó un abanico de posibilidades que permanentemente cambian, mutan o se imbrican. La estética hermenéutica defendida por Vattimo y sus elementos constitutivos, como lo son el diálogo, el extrañamiento/desfondamiento, el debilitamiento de la metafísica, hace que esa mutabilidad acompañe el rumbo del debilitamiento general del ser, el cual no tiene rumbo fijo. En el próximo apartado, abordaremos una noción que en Vattimo creemos que no termina de hallar su lugar, pero que en el arte contemporáneo fue clave: la violencia.

2.2. Una aproximación a la problemática de la violencia dentro de la estética de Vattimo.

Hirst, D. With Dead Head (Londres, 1991). Fotografía blanco y negro 572x762 mm. Colección TATE, Londres.



En 1991, en su segunda exposición individual en Londres, Hirst decide incluir en el catálogo una fotografía que se había tomado cuando tenía dieciséis años en la morgue. Según el artista, con esta fotografía presenta y profundiza su indagación en torno a la muerte y la vida: “[...] relationship between life and death and the unresolvable mystery of the point where one ends and the other begins.” (Manchester, 2009).

¿Silencio? ¿Kitsch? El escándalo acompañó siempre a la obra de Hirst. Provocadora, extraña, irreverente son calificaciones que se dejan reconocer fácilmente en su trabajo. El extrañamiento viene acompañado de una sensación de rechazo; no solo se suprime cualquier elemento de disfrute, sino que el impacto ampara una cierta incomodidad. Nos preguntamos ¿violencia? El artista violenta las estructuras del espectador, ya no como silencio, sino como “denuncia”: el artista cuestiona los sistemas de valores y de representaciones, a la vez que intenta exponerlos y desentrañar o postular un problema en esos sistemas.

En este apartado intentaremos indagar la relación violencia y arte, retomando algunas nociones nietzscheanas que Vattimo aborda en su obra, como así también la indisociable relación entre metafísica y violencia. ¿Qué funda y determina estas relaciones? Dentro del marco de la *Verwindung*, nos preguntamos además si es posible una remisión “positiva” de la violencia en el arte, dado que, si Vattimo afirma y acepta una remisión de la metafísica, es por lo menos llamativo, que la violencia no logre remitirse. Es entonces que nos preguntamos si es lícito o posible hablar de una “violencia hermenéutica”.

2.2.1 Hermenéutica, arte e innovación: el *shock* en la práctica artística.

¿Qué es el extrañamiento? ¿Qué experimenta un espectador desconcertado frente a la obra de arte que no reconoce y no puede integrar en su esquema de significaciones? Impacto, *shock*. Para analizar esto, Vattimo va a retomar y conjugar dos nociones: el *shock* de Benjamin y el *Stoss* de Heidegger. Según la lectura de Vattimo, ambos autores, basados en premisas distintas, llegan a la “conclusión”-si es lícito usar esta palabra-, que en el darse del arte actual (*Wesen*) el impacto y/o el choque es una característica destacable. Esta argumentación es desarrollada por Vattimo en su ensayo “El arte como oscilación” (1990) y es clave para entender su pensamiento en tensión con el concepto de violencia que nos proponemos analizar en el presente trabajo.

La idea de Vattimo de que el gran cambio pos-moderno en el arte, está impulsado principalmente por la tecnologización, reproductibilidad y comunicación, ya había sido anunciada por Benjamin- cuestión que Vattimo menciona y usa de marco para su propia propuesta. Benjamín afirma que “La reproductibilidad técnica de la obra de arte transforma el comportamiento de las masas con el arte.” (Benjamin, 2015, p.56). La estetización de la experiencia y la masificación del arte, transformaron la idea tradicional de recepción de la obra como ámbito privado y sagrado de comunión entre la actitud de disfrute y carácter crítico de un espectador, y el resultado del genio planificador del artista. El arte pos-moderno, se consume en un sentido escatológico.

Además de esto, el arte actual, a diferencia del tradicional, no persigue el esquema y el canon, sino que por el contrario, intenta romperlo. Benjamin destaca en su ensayo (2015) que el cine, como arte característico de las nuevas formas, encarna el nuevo comportamiento: si en un pasado, el público se mostró reticente y apático ante las innovaciones del surrealismo; actualmente, los espectadores son no solo permeables a las novedades, sino que pueden mostrarse progresistas y elásticos (Benjamin, 2015). El cine expone las características de la existencia del hombre que habita el mundo técnico y desenmascara las nuevas prácticas que rigen esa existencia, a la vez que inaugura un nuevo campo de acciones y significados (Benjamin, 2015). Como resalta Benjamin, el cine maximiza nuestra experiencia de la existencia pos-moderna como vorágine o *shock/Stoss*: los 24 fotogramas por segundo, emulan la vida del hombre en la ciudad, en medio del tráfico, compartiendo el espacio con miles de personas que pasan a su lado sin interrupción.

¿Qué es el *shock*, el *Stoss* que para Vattimo determina el nuevo *Wesen* del arte? Este *Wesen*, como ya lo hemos resaltado, no puede pensarse independientemente de las nuevas tecnologías y técnicas de reproductibilidad, a la vez que no es independiente del fenómeno pos-metafísico de la existencia débil. El *shock-Stoss* hace referencia principalmente, no a un esquema prefigurado de recepción, sino a la recepción cambiante y dinámica del público: una recepción débil. La novedad está atada al impacto, en una era donde la vorágine y permanente circulación reclaman innovación. Para desarrollar este análisis, Vattimo recurre a la “percepción distraída” benjaminiana, y la “inauguración de mundo” heideggeriana.

Para Benjamin, el proceso contemporáneo de reproductibilidad y masificación del arte, se caracteriza por un fuerte lado destructivo y catártico (Benjamin, 2015, p. 30). El autor identifica en la tecnificación, ciertas consecuencias sobre las grandes masas que, en estadios críticos se tornan psicóticas⁵⁹: la tecnología gesta las condiciones de una existencia nueva, la alimenta, condiciona y define; el cine, resulta un buen índice para observar esa existencia, ya que en él, se sobredimensionan las características de esa existencia, tales como inmediatez, velocidad, maximización de las acciones (efecto *zoom in*), proliferación de sensaciones y significados. Es así que la maximización resulta clave: maximización de la sensación, maximización de la realidad, maximización del impulso, etc. Todo puede estar sujeto a la maximización. Y esta requiere la participación de la novedad: maximización de la maximización.

El arte, afirma Benjamin, se da en la intersección de tres puntos: la técnica que acompaña las formas artísticas, siempre en innovación y superación; la forma heredada, como marco y punto de partida para la asimilación de lo histórico, por un lado, y como aspecto a superar en un futuro, por otro; y transformaciones en la recepción que darán lugar a nuevas formas artísticas—entendemos aquí, transformación social, histórica y por ende, de existencia. Estos tres puntos, ubican al arte en un “aquí y ahora” pero impulsado permanentemente hacia un futuro: la innovación, novedad y quiebre. Las formas artísticas, presionan la transformación, que es leída como extravagancia, porque su existencia habita en ese triple cruce (Benjamin, 2015). Esto nos recuerda la idea de Vattimo y Gadamer de que es en el arte, donde se adelantan las características de la existencia. El *shock* es entonces, esa extravagancia, que lejos de ser un capricho, es síntoma

⁵⁹ Aquí es muy apreciable la lectura psicoanalítica-freudiana en torno a la noción de inconsciente. Si bien no es el objetivo de este trabajo, no quisiéramos dejar pasar la oportunidad de resaltar la riqueza de este análisis.

de una época. No podemos leer en el *shock* una mera intensidad “mercantilista” de la innovación, sino una intensidad más profunda y oscura que Benjamin define como inconsciente (Benjamin, 2015, p.60).

Benjamin reconoce los cambios en las formas artísticas y lo denomina *shock*, un *shock* resultado de la imbricación constitutiva del arte, donde existencia, herencia y futuro, exploran sus posibilidades. Si las vanguardias inauguraron el *shock*, el cine va a retomar luego esa herencia para darle, gracias a la técnica, nuevas posibilidades a las formas artísticas. El *shock* cinematográfico es equiparable a la permanente amenaza de muerte que puede experimentar un peatón en la calle, cada vez que se enfrenta a la vorágine de vehículos y otros transeúntes (Benjamin, 2015). La tecnologización hizo de la experiencia de vida, una experiencia de la proximidad con la muerte, y eso se anticipa en las prácticas del arte.

Por su parte, el *Stoss* heideggeriano, se relaciona con la posibilidad de la obra de arte de fundar un nuevo mundo. La obra de arte nos coloca ante el desarraigo o desfondamiento de no poder incluirla en un significado preestablecido. Inaugurar un mundo es enfrentarnos a la angustia, al *Stoss* de aquello que no está en su lugar⁶⁰. La obra de arte, al fundar una nueva «apertura», pone en suspenso la obviedad del mundo heredado. Angustia y *Stoss* se equiparan en el sentimiento de extrañamiento. Es decir, la obra de arte tiene en su sentido constitutivo, la tensión entre el fundamento y el desfondamiento: la obra funda en su continuo extrañamiento y desarraigo⁶¹.

Para Vattimo, ambas nociones, el *Stoss* de Heidegger, cargado de una “poesía existencial”, como el *shock* de Benjamin, mucho más orientado e identificable con el arte actual y la industria del entretenimiento, se refieren en definitiva a la experiencia del desfondamiento⁶². Esta

⁶⁰ En §40 de *Ser y Tiempo*, Heidegger al hablar de la angustia como disposición afectiva fundamental del Dasein, la define como *Unheimlichkeit*. Rivera, acota en relación a la traducción de este término, que si bien no es enteramente condensable en un equivalente español, la *Umheimlichkeit* hace referencia al terrible sentimiento de aquello que no ofrece seguridad, aquello sin hogar, fuera de sazón (Heidegger, 2016, p.478)

⁶¹ Anteriormente, en una nota al pie, ya habíamos hecho referencia al complejo vínculo entre tierra y mundo y el fenómeno del desfondamiento como posibilidad de un nuevo “fundar” sin fundamento metafísico.

⁶² Si comparamos las posturas de Heidegger y Benjamin pensando en que puede haber una “superioridad teórica” entre la idea de una obra como instancia inaugural y la obra como cotidianeidad, lo único que hacemos, es volver a enmarcar la postura heideggeriana en una metafísica. La comparación, solo es apreciable es los puntos que destaca Vattimo: dentro de una experiencia oscilante y hermenéutica de la estética. Sin embargo, si es lícita la observación de que hay una diferencia notoria entre Heidegger y Benjamin, y esta descansa en la percepción que tiene cada uno en torno al recibimiento de la técnica. Mientras que Benjamin celebra la introducción de la reproductibilidad y otras tecnologías, Heidegger se muestra reticente y nada optimista ante el avance de la técnica. Nos limitamos a

experiencia, lejos de aspirar a una reintegración dentro de un nuevo esquema de arte –metafísico–, se define dentro de un marco hermenéutico, de interpretación, diálogo y debate (Vattimo, 1990). Esta característica, no es una moda provisoria, capricho actual de los artistas, sino que, como muestran Heidegger y Benjamin para Vattimo, es una característica constitutiva del ser.

Todas las dificultades que hubieren tenido las teorías del arte o estéticas, quedan resueltas una vez que estos filósofos entienden que el arte no es fundante, sino por el contrario, des-fundante. O mejor aún, funda a través del desfondamiento porque, a través del quiebre, del *shock/Stoss*, da las condiciones de un nuevo surgir, sabiendo y asumiendo su carácter no fundamental y pasajero. A esta característica, Vattimo le va a dar el nombre de “oscilación”.

Asumir en la contemporaneidad una existencia no trascendental, una existencia como acontecimiento y como *Ereignis*, en el plano del arte se traduce en el abandono del ideal de estabilidad y perennidad en la obra. Cuando el genio del artista o la idea de la experiencia artística como instancia metafísica sensible, ya no son pensables como parámetros, Vattimo afirma que “[...] el shock es todo lo que queda de la creatividad del arte en la época de la comunicación generalizada.” (1990, p. 151). Y este *shock/Stoss* es definido por dos cuestiones: por un lado, la excitabilidad o sensibilidad alterada del hombre urbano de la tardo-modernidad que se centra en un arte no de obras, sino experiencial; y, por otro lado, como experiencia de angustia y desarraigo, en tanto oscilación de fundación y muerte. La obra de arte es, en definitiva, conflicto con lo conocido, en vista a una nueva experiencia⁶³.

2.2.2. Violencia y metafísica en la filosofía de Vattimo.

En este apartado, trabajaremos el concepto de violencia en dos secciones: una primera parte que abordará cuestiones generales sobre la violencia, y una segunda parte donde nos abocaremos a la lectura de Vattimo en relación a la violencia.

mentar esta cuestión, pero no ahondaremos en ella en el presente trabajo, dado que deberíamos hacer un análisis detallado y preciso de nociones como *Ge-stell*.

⁶³ También podemos citar aquí la postura de Gadamer, quien afirma que el artista debe volverse cada vez más excéntrico para que la fuerza persuasiva de su obra sea efectiva (Gadamer, 1990). Es entonces que la excentricidad su vuelve la nueva familiaridad. Se consigue entonces una hibridación entre búsqueda de reintegración, técnica y experimentación. Esto es definible como “el fin del arte”: una experiencia disgregada del arte, pero que contiene el germen de algo nuevo, fomentando la insaciable voluntad creadora del hombre.

El objetivo de la primera parte no es proveer un análisis detallado y pormenorizado de qué es la violencia, o compilar las teorías en torno a esta problemática, ya que esto representaría un complejo trabajo de investigación en sí mismo. El objetivo es más bien poder dar un panorama general, arbitrario y mejorable del marco en el cual se inscribe la postura de Vattimo.

La segunda parte de este apartado, ya representa más plenamente uno de los objetivos del presente trabajo, que es analizar y problematizar el concepto de violencia *dentro* de la obra del mismo Vattimo. No nos proponemos definir o categorizar el concepto de violencia en general recurriendo a Vattimo; sino que nuestra propuesta se centra en un análisis de la filosofía de Vattimo, de su propio lenguaje, de sus propios criterios y encontrar allí el punto que nos permita profundizar el examen, ampliando y cultivando el mismo ejercicio hermenéutico que él propone.

2.2.2.1. La violencia: una breve introducción.

La discusión en torno a la violencia es amplia y posee varias aristas: política, Derecho, Justicia, social, literaria. La violencia parece inundar varios terrenos de la actividad del hombre. Eso la vuelve un término polisémico y difícil de sistematizar (Garriga Zucal; Noel, 2010). El camino de la bibliografía sobre la violencia es versátil y diverso. En este apartado, quisiéramos enumerar y describir sin ambición, algunas reflexiones en torno a la violencia, que podría ser de utilidad para enmarcar la postura de Vattimo.

La mayoría de las reflexiones en torno a la violencia, coinciden que la violencia física es la descripción o significación más usual, extendida y comúnmente vinculada a la violencia en general. Pero las reflexiones actuales, tienden a ver la violencia no meramente desde un ángulo destructivo, sino también, como marco de procesos normalizadores, tal como lo reconocen Girard o Bourdieu (Garriga Zucal; Noel, 2010). Violencia es coerción, destrucción, golpe, muerte, pero también es la voz amigable que invita a la sumisión y crea el marco de “normalidad”, donde nace a su vez la otra violencia: la trasgresión ilegítima, anormal y desviada de lo esperable. Por un lado, el golpe de puño o la agresión física que intenta reducir, y por otro, la violencia se encuentra cuando se pretende forzar la voluntad de una parte, aduciendo que esta parte representa criterios de verdad no deseables.

En una sociedad, es esperable que la violencia tenga una carga moral negativa. Nadie se asume a sí mismo como violento (Garriga Zucal, 2011). Por el contrario, la violencia está en la trasgresión, en el campo de lo indeseable, intolerable y disidente. La violencia así entendida, pauta una otredad en tanto impugnación moral de las prácticas no aceptadas, donde mis acciones se justifican y toman relevancia porque excluyen esa otredad. El bien y el mal, lo correcto y lo incorrecto se fundan en el rechazo.

Tenemos entonces una definición y justificación metafísica de la violencia: una acción puede ser tildada de “no violenta” por el simple hecho de pertenecer a mi horizonte justificado de experiencia “moral”. Que la violencia sea “anormal” tiene una carga despectiva, donde se resalta el valor inmoral e incivilizado de las acciones violentas, y es por esto que se aduce retirar la violencia de la vida cotidiana “normal y civilizada”. Pero esto claramente responde a intereses dominantes que nada tienen que ver con una explicación objetiva o siquiera sincera del fenómeno.

La violencia ampara la imposición de una única legitimidad, donde no solo se implica la violencia física, sino que también la violencia simbólica descrita por Bourdieu (Garriga Zucal, 2011). Aquella pugna se da en nombre de la legitimidad y el resultado siempre es deseable: el discurso de dominación tiende a prometer una disminución en la violencia, que se equipara a la disminución de consecuencias indeseables dentro de una sociedad. La pugna es en nombre de la Verdad, única y posible⁶⁴.

Pero ¿Qué es lo que buscamos resaltar con esta descripción de la violencia como construcción de la otredad? La condición histórica de la violencia. Reducir la violencia a un fenómeno natural, imposibilitaría un análisis profundo del problema. La violencia no siempre fue violencia. Las acciones violentas pudieron ser heroicas e incluso, “normales”. Entender la violencia solo desde un ámbito moral, nos impide tener una actitud hermenéutica sobre ella. La violencia como aspecto natural, no hace más que reproducir viejos esquemas metafísicos que se proponen evitar. El paradigma de la violencia como crimen violento, muerte violenta o agresión, deja afuera muchas y complejas formas de violencia. Esta debe ser entendida como un fenómeno

⁶⁴ Sorel, por ejemplo, exalta la violencia para subvertir el orden injusto. Revolución, huelgas, son herramientas “violentas” del oprimido, versus a las herramientas que usa la clase dominante en nombre del orden y la normalidad. La violencia está allí donde la clase dominante se propone estigmatizar la fuerza de los oprimidos. Ver: Sorel, G. (1973). Reflexiones sobre la violencia. Buenos Aires: La Pleyade.

mutable e histórico. Con esto, debemos reconocer que se vuelve difícil atrapar y condensar la violencia en una sola conceptualización o caracterización.

Definir y conceptualizar la violencia se ha vuelto un desafío. Autores como Benjamin, Arendt, Sartre entre otros, se propusieron tal empresa, obteniendo resultados diferentes. Podemos citar, por ejemplo, al teórico de la violencia Jacques Sémelin⁶⁵, quien intentó esclarecer el amplio y caótico campo de la violencia, proponiendo una diferenciación en tres categorías:

a) diferenciar entre la violencia de la sangre (la de los muertos), de aquella que Galtung llamaba la *violencia estructural*, contenida en situaciones de miseria y opresión; *b)* la violencia cotidiana, integrada en nuestra forma de vida, y *c)* la violencia espectáculo, que atrae la mirada y, a su vez, la desaprobación, y que caracteriza buena parte de la ambivalencia de la violencia que por un lado asusta, pero por otro fascina (Blair Trujillo, 2009, p.14).

Ya es una necesidad de los autores del siglo pasado y el actual, comprender a la violencia como una forma compleja, arbitraria y a la vez caótica. Como el mismo Sémelin afirma: “Sobre un tema con contornos imprecisos, nos topamos ante un problema de vocabulario el cual es difícil de deshacer: ¿qué decidimos llamar violencia?” (1983, p.16)⁶⁶. Si vamos a debatir o hablar sobre violencia, primero debemos expresar qué es para nosotros y cada quien violencia. Que esta es una construcción de época y de sentido, se evidencia para el autor en que, si en la Antigua Grecia la violencia teñía toda la cosmología como carácter que acompañaba a los dioses y a los héroes, desde el siglo XVIII, la violencia se define principalmente como problema.

Por su parte, Domenach, retomando algunas ideas de Sorel, afirma que lo que actualmente llamamos violencia:

[...] se cristaliza progresivamente en tres aspectos principales: el aspecto psicológico, explosión de fuerza que cuenta con un elemento insensato y con frecuencia mortífero; el aspecto moral, ataque a los bienes y a la libertad de los otros; el aspecto político, empleo de la fuerza para conquistar el poder o dirigirlo hacia fines ilícitos. (1981, p. 34)

Considera a su vez, que la violencia es algo humano. La naturaleza no actúa con violencia; si calificamos a una tormenta de violenta, estamos haciendo un uso abusivo del término

⁶⁵ Ver referencia en: Jacques Sémelin, *Pour sortir de la violence*, París, Les édition ouvrières, 1983.

⁶⁶ “Sur ce thème aux contours imprécis, on se trouve d’emblée confronté à un problème de vocabulaire dont il est difficile de se défaire: que décidons-nous d’appeler violence?” [traducción propia].

(Domenach, 1981). Cuando lo hacemos, lo que se ve violentado es nuestra adecuación a la previsibilidad del mundo natural⁶⁷: la violencia resulta de nuestra percepción, no del hecho en sí.

Podemos preguntarnos, si estos análisis o posiciones frente a la violencia no son una exaltación a esta. Domenach resume en su afirmación lo que la mayoría de autores aduce:

Por respetable que sea la no violencia, no me parece que pueda representar una posición coherente y defendible en un mundo en que la violencia es difusa y se encuentra vinculada a casi todos los aspectos de las relaciones humanas. La violencia presenta una multitud de aspectos concretos que obliga a definiciones precisas y que requieren respuestas particulares. (1981, p. 39)

El terreno de la violencia no es solo difuso, sino también sensible: condenar la violencia es hipócrita, elogiarla es criminal. Es por esta cuestión que analizar la violencia en el marco del arte pos-moderno puede resultar interesante y pertinente.

En la filosofía, antropología o sociología, podemos encontrar autores que resaltan aspectos positivos de la violencia, tal como su poder catártico, revolucionario y creativo (Crettiez, 2008). Entre estos, podemos citar a Levinas. Derrida dedica un texto a analizar la relación entre la metafísica y violencia que estructura parte de la filosofía de Levinas, y resalta que el filósofo francés veía en la tradición ontológica los rasgos de la violencia: “Ver y saber, tener y poder, sólo se despliegan en la identidad opresiva y luminosa de lo mismo, y siguen siendo, a los ojos de Levinas, las categorías fundamentales de la fenomenología y la ontología.” (1989, p. 125). La tradición del pensamiento se basó en la concepción homogénea y en la supresión del otro como diferente. Si Levinas proponía la posibilidad de una nueva metafísica, esta debería basarse en la diferencia, en la otredad y en la alteridad para lograr oponerse a la vieja metafísica u ontología⁶⁸. La filosofía de Levinas y la búsqueda de esa metafísica, reivindican lo diferente como posibilidad y apertura en una restauración del pensamiento que enmienda los vicios de la tradición.

La metafísica como forma nueva del pensamiento engendra para Levinas, violencia. Pero según lo que hemos trabajado hasta ahora, la metafísica engendra violencia porque es una forma

⁶⁷ Es interesante pensar aquí si los animales son violentos. La pregunta que podemos hacernos es si, como lo ha demostrado el hombre, los animales en su “violencia” persiguen la destrucción o aniquilación de un igual. Esto puede mostrar que la violencia requiere de una intención mas bien antropomórfica.

⁶⁸ En este caso, sería necesario analizar el uso que da Levinas al concepto particular de metafísica, que dista del que es realizado por Vattimo. Para el autor francés, la metafísica hace referencia a una nueva forma de pensamiento que se basaría en la diferencia y alteridad, y no a la forma tradicional y hegemónica que describe Vattimo. No podemos detenernos en el presente trabajo para analizar estas cuestiones terminológicas propia de cada autor.

del pensamiento conservadora y hegemónica. Más allá de las diferencias terminológicas entre Levinas y Vattimo, ambos filósofos aspiran a un reconocimiento de la alteridad en detrimento de pasadas estructuras de dominación. El eje de la diferencia entre ambos pensadores, radica en aquello que Derrida describe: “La palabra es sin duda la primera derrota de la violencia, pero, paradójicamente, esta no existía antes de la posibilidad de la palabra.” (1989, p.158). La violencia se daría en el orden del discurso, lugar donde encuentra resistencia, a la vez que aquel es condición de posibilidad de la violencia. Metafísica, violencia y discurso se retroalimentan y originan en una guerra constante: esta guerra es condición de posibilidad del discurso que quiere erradicarla, pero la guerra solo se extingue con el final del discurso (Derrida, 1989). Esta teoría supone una “violencia trascendental” ligada a la posibilidad del lenguaje, donde todo recaería en la diferencia.

Derrida se basa en Levinas para plantear esta “connaturalidad” entre la violencia y el discurso que “pertenece a la esencia misma de la historia” (Derrida, 1989, p.173). Pero no es esto una postura pesimista o moralista, sino que lo que tenemos aquí es una forma de nombrar el encuentro con la alteridad, el *otro*. La relación entre *uno mismo* y *el otro* parte de la violencia y se transforma en discurso, un discurso signado por la necesidad de la violencia más allá de toda moralidad, una violencia irreductible y originaria. Pero este origen violento es al mismo tiempo no-violento ya que permite la apertura al dialogo con el otro. La violencia misma engendra la no-violencia al crear el puente con la *no-uno-mismo*: “La guerra es, pues, congénita a la fenomenalidad, es el surgimiento mismo de la palabra y del aparecer.” (Derrida, 1989, p.174). La violencia se instaura una vez que *otro* se nos aparece como irreductible y diferente; es por esto que deseamos eliminar su *otredad* asimilándola a nuestra mismidad e identidad. Ya este gesto violento, nos obliga a enfrentarnos a lo diferente y construir un discurso sobre esa existencia difícil de asimilar. En estas ideas encontramos algo parecido al extrañamiento: la única posibilidad de apertura viene siempre del encuentro con aquello que no es uno mismo, seguro y “verdadero”. La libertad solo es conmovida por lo que no puede apresar con “un golpe de mano”, sino que le es esquivo, incómodo y extraño.

Esto nos lleva a tener en cuenta algunas reflexiones de Michel Maffesoli quien define la violencia como banal y fundadora (Maffesoli, 2012). Para el autor, uno de los teoremas de la violencia es la idea de que todo, incluso el hombre, está compuesto por la tensión de dos fuerzas antagónicas en combate, como lo marcara Heráclito:

“Lo opuesto que convergen y de las cosas divergentes la más bella armonía [y que todo sucede según discordia]” (Frag. 10. Traducción Cornavaca, R. (2011). Losada)

La violencia es intrínseca a la naturaleza, es monstruosa y hay que sublimarla para que no revele la brutalidad que nos constituye: higiene o economía de la violencia. La violencia, como signo de animalidad debe ser escondida y reconocerse como perversa. El autor define la violencia como la manera cómoda de agrupar todo aquello que sugiera combate, lucha, conflicto (Maffesoli, 2012, p.29)⁶⁹. La violencia reúne aspectos contradictorios que se acuñan desde la antigua Grecia, como por ejemplo, la figura de Dionisio que conjuga elementos de fuerza originaria e irracional con elementos de fuerza creativa y vital (Maffesoli, 2012).

Por su parte, Zizek analiza y contrapone dos estadios de la violencia: violencia objetiva y violencia subjetiva. Esta última es la cara más visible de la violencia, aquella a la que nos remitimos cuando hablamos simplemente de “violencia”. Pero, el autor afirma:

La violencia subjetiva se experimenta como tal en contraste con un fondo de nivel cero de violencia. Se ve como una perturbación del estado de cosas «normal» y pacífico. Sin embargo, la violencia objetiva es precisamente la violencia inherente a este estado de cosas «normal». La violencia objetiva es invisible puesto que sostiene la normalidad de nivel cero contra lo que percibimos como subjetivamente violento. (2009, p.10)

La violencia, como construcción histórico-político-social se nos mantiene escondida, mientras que experimentamos a diario una narrativa de la violencia que se ajusta a la violencia “real”. Es decir que las violencias subjetivas se erigen como monstruosas ante una violencia objetiva que las constituye y sostiene: violencia es todo aquello que resulta indeseable. Pero ¿Para quién es indeseable? Para la normalidad, que se identifica con una especie de Leviatán anónimo⁷⁰.

⁶⁹ El autor, basándose en trabajos de Weber, Durheim, Freud, analiza el aspecto antropológico y político de la violencia. Por ejemplo, partiendo de reconocer la violencia como un fenómeno social el cual es imposible esconder, afirma que en manos del Estado es que la violencia se vuelve terror. Mientras que socialmente, la violencia debería ocupar un lugar “ritual” que permita exteriorizarla para poder establecer su control. Enmascarar la violencia, convertirla en inseguridad y miedo, no la erradica, sino que al monopolizarla, la convierte en un monstruo (Maffesoli, 2012)

⁷⁰ Las reflexiones de Zizek apuntan a una crítica política, por ejemplo, recuerda una tapa de la revista *Time* de 2006 donde se llamaba «guerra más mortal del mundo» a la situación política de la República Democrática del Congo. Sin embargo, el esfuerzo de estigmatización de la situación del Congo, no hace más que crear un enemigo de la “normalidad”. *Time* no hace más que reproducir un cinismo que intenta crear y reproducir el espacio simbólico apto para significar la violencia que sostiene la «violencia objetiva», donde el Congo debe ser siempre un victimario. Ver Zizek, S., (2009), Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

La violencia tiene algo de monstruoso. Monstruoso se dice de muchas maneras. Tal como la violencia. La falta de normalidad también, tiene diversas aristas: desde el homicidio hasta la homosexualidad. Y en ambas, dependiendo del momento histórico, había indiscutibles torrentes de violencia: violencia del cuerpo, de la vida, de la moral y de la familia. Es este tipo de violencia la que nos interesa, la violencia como monstruosidad e inauguración hermenéutica. Como afirma Cortés:

Cada época histórica propone un modelo de representación del mundo, tanto social como político o cultural; a partir de este, se elaboran unos sistemas de referencia que la sociedad debe acatar, una jerarquía de valores que define las relaciones entre personas. (1997, p. 13)

Es decir, todo aquello que cuestione este sistema, será desviado, anormal o monstruoso. Es aquí donde radica la violencia objetiva de la que habla Žižek. La instauración y permanencia de “lo normal” debe apoyarse en una narración que a su vez incluya y pauté las penalidades de quebrantar, cuestionar o redefinir esa narración. Moverse por los márgenes o estar fuera de lo normal, convierte al individuo en enemigo de lo social como paradigma de orden y progreso. Trasgredir las normas es desorden y como tal, violencia. Pero en este esquema, no hay diferencia dentro de las trasgresiones: lo diferente siempre es una amenaza.

En el último siglo, la problemática de la violencia vislumbró una nueva y potente arista: la violencia y los medios de comunicación masiva. Esta novedad se inscribe dentro de la posmodernidad que Vattimo celebra como apertura a los discursos y dilectos de las minorías. En su libro sobre las formas de la violencia, Crettiez afirma que en la época de la mediatización, la violencia comienza a ser definida por esa misma mediatización en un proceso de encuadre y visibilidad: la violencia se construye en el discurso mediático. Según el autor, la violencia se mediatiza porque posee los elementos necesarios que exige el “comercio audiovisual”: espectacularidad, impacto, sensacionalismo y potencial emocional (Crettiez, 2008)⁷¹. La mediatización de la violencia o la construcción de una violencia mediatizada, tiene varias características que Crettiez agrupa según su finalidad: catarsis, aprendizaje social, desinhibición,

⁷¹ El autor analiza en su libro las consecuencias de esta mediatización, entre las cuales podemos notar, por un lado la instauración de una representación de violencia que se trasmuta a un miedo generalizado o a una sensación general de inseguridad; por otro lado, la narración mediática de la violencia crea e incita a nuevas prácticas de la violencia (disputas, controversias, competencias, etc).

interpretación y miedo. Estas teorías sobre la violencia mediática, intentan explicar el fenómeno desde los diferentes aspectos que puede adquirir. La catarsis considera que la exposición favorece la liberación de las pulsiones negativas y las “calma” (veremos esto más adelante cuando citemos a Benjamin en el próximo apartado). La teoría del aprendizaje social, ve en la mediatización el estímulo de la práctica violenta, al enseñarla. La desinhibición, cree que al hacer visible la violencia, los medio logran naturalizarla y hacer que el espectador la asimile dentro de su práctica habitual. La teoría interpretativa, por su parte, no considera la violencia mediatizada un estímulo en sí mismo, sino que depende del receptor y su estado emocional para que se dé una estimulación hacia la violencia. Y por último, la violencia expuesta en los medios, tendría como fin, producir y cultivar el medio en la masa de espectadores. Nuevamente, la violencia muestra ser un fenómeno difícil de sistematizar, circunscribir y determinar: violencia que sublima, violencia que enseña, que estimula o espanta. La violencia es todo a la vez, pero siempre en permanente cambio y redefinición.

Hasta aquí hemos realizado un repaso simple, acotado y arbitrario. Mencionamos algunos autores e hicimos una reducción sobre sus posturas. El objetivo era poder identificar la posibilidad de una visión “hermenéutica”-interpretativa de la violencia; poder identificar una violencia histórica, incluso *eventual*. La violencia pareciera mostrar dos facetas: si por un lado sostiene esquemas dominantes, como se entiende en la metafísica, también puede debilitar esos esquemas. La violencia es coerción, pero hemos podido pensar una violencia que aparece cuando las estructuras imperantes se debilitan.

Podemos entender entonces a la violencia como una forma social, o una forma de lo social: una disidencia necesaria para establecer el diálogo y el acuerdo. Como afirma Zizek, siempre es deseable un margen de intolerancia (Zizek, 2008).

2.2.2.2. Vattimo y su concepción de la violencia.

Violencia y metafísica son dos nociones que en la filosofía de Vattimo están implicadas a su ética: la posmodernidad como época del fin de la metafísica, trae consigo la posibilidad de

filosofía de la emancipación y de la diferencia, al desplazar la necesidad de un fundamento, y con ello la imposición violenta. Sin embargo, este proceso de emancipación incluye la *Verwindung* como otra noción clave dentro del pensamiento de Vattimo. Necesitamos despejar la pregunta que vincula no solo la violencia con la metafísica, sino también la violencia, metafísica y *Verwindung*.

En el año 2006 Vattimo dio una conferencia titulada “Arte y violencia” en la Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, donde luego de hablar acerca del extrañamiento propio del arte, se aventuró a concluir que las obras que abren nuevas posibilidades de mundo son aquellas que nos enfrentan al choque y que tiene un grado de “violencia” (Picabea, 2006). Vattimo no estaba hablando de la violencia como contenido o elemento en la obra, sino de la violencia denunciada a través del arte. El arte es un compromiso con la libertad y no con la violencia (Picabea, 2006). El arte no puede ser violento porque se opone a la metafísica y sus estructuras. ¿Debemos pensar que la obra de Hirst (*With Dead Head*), por nombrar un ejemplo ya mencionado, es una denuncia? Lo grotesco en la obra, el abismo/extrañamiento que abre frente a nuestra experiencia artística “esperada” ¿Se reduce a una denuncia?

Para discutir estas cuestiones, debemos primero retomar la problemática de la violencia en el pensamiento de Vattimo. Como ya hemos mencionado en reiteradas oportunidades, la violencia se inscribe dentro del pensamiento de la metafísica, dado que esta logra imponerse violentamente: busca hacerse dueña de la realidad por un “golpe de mano”, atrapando así, el principio fundante sobre el cual logre justificar todo acontecimiento (Vattimo, 1990). Metafísica *es* imposición violenta de un principio rector, de una experiencia de mundo. O en palabras de Vattimo:

La conexión entre metafísica y violencia surge del hecho de que exista algo que se da de modo perentorio, frente a lo cual sólo podéis decir «¡Ah!, ¡sí!», bajar la cabeza y ceder. [...] Estoy convencido que no existe ninguna definición filosófica de la violencia excepto esta: la idea de un fundamento frente al que no cabe más remedio que callarse.” (Vattimo, Savarino & Vercellone, 2007, p. 32).

La actitud hermenéutica, condensada en una estética hermenéutica y fundada en una ontología débil, tiene como objetivo la progresiva reducción de la violencia, y el debilitamiento de las identidades fuertes y agresivas (Vattimo, 1995)⁷². La experiencia hermenéutica conduce

⁷² Como lo resalta Vattimo en su artículo en “Metafísica, violencia, secularización” (1992b): la desconfianza hacia la metafísica y las razones para “superarla” no se basan en motivos “teoréticos”, sino más bien en razones éticas

necesariamente a una *Verwindung* de la metafísica y sus valores. Pero debemos preguntarnos, ¿Puede haber una *Verwindung* de la violencia, así como lo hay de la metafísica? Si entendemos que no podemos suprimir, superar o eliminar el pensamiento metafísico ¿Cómo remitimos esa fuerza negativa? ¿La *Verwindung* de la metafísica ampara de alguna manera la *Verwindung* de la violencia que la caracteriza? ¿Son remisiones “semejantes” o la violencia es una actitud, un “mal vicio” que podemos evitar? Proponemos ver una *Verwindung* de la violencia en la actividad artística.

Para ello, proponemos iniciar retomando el análisis que hiciera Vattimo del *Übermensch* nietzscheano.

En su ensayo “*Nietzsche y más allá del sujeto*” (1992a)⁷³, Vattimo parte de la idea de que el concepto de *Übermensch* rompe con la tradición, al inaugurar una nueva concepción del tiempo y con esto, una nueva “dirección” para el hombre, que ayuda a entender que el sujeto es algo “producido”. Como lo destaca Vattimo, el yo-sujeto es la instancia metafísica responsable del acontecer (1992a): “[...] es absurdo querer *echar a rodar* su ser [el del hombre] hacia una finalidad cualquiera. *Nosotros* hemos inventado el concepto de «finalidad»” (Nietzsche, 2002, p.76). La eventualidad, como aspecto hermenéutico-nihilista de la existencia, se contrapone a la noción metafísica de una temporalidad progresiva y acumulativa. La condición del *Übermensch*, el hombre de la época de la muerte de Dios, no es el hombre que condensa la experiencia metafísica y encuentra la paz. Por el contrario, Vattimo afirma que este hombre se caracteriza por la *hybris*, “[...] una especie de violencia en relación a sí mismo y a las cosas.” (Vattimo, 1992^a, p.33). Entonces, el *über* de la ultra o super humanidad, estaría implicada de cierta manera por la *hybris*. El nihilismo hermenéutico que anuncia Vattimo en su ontología débil o estética hermenéutica, estaría acompañado por la caída del sujeto moderno-metafísico, y el “surgimiento”⁷⁴ en su lugar de un *Übermensch* condicionado por la *hybris*. Analicemos la posibilidad de esta hipótesis.

En primer lugar, la *hybris* ¿No es acaso una “fuerza vital”, dominadora y como la identificará Heidegger, una fuerza de control total que culminará con la tecnificación del mundo? Para Vattimo, no. De ser así, la *hybris* se identificaría netamente con la metafísica; y, por el contrario, la *hybris* puede identificarse con un “hecho fundamentalmente hermenéutico”

⁷³ Ver Vattimo, 1992a, pp. 24-45.

⁷⁴ Usamos comillas ya que entendemos que la idea de un surgimiento acompaña más bien el pensamiento dialéctico, y no a la filosofía de Vattimo como remisión o *Verwindung*.

(Vattimo, 1992^a, p.34). La posmodernidad, para Vattimo de raíces nihilistas, comprende entre otras cuestiones, la insensatez del concepto de devenir como medida del tiempo histórico del sujeto. Y como lo sugiriera Nietzsche “[...] *hybris* es hoy nuestra actitud con respecto a Dios, quiero decir, con respecto a cualquier presunta tela de araña de la finalidad y la eticidad situadas por detrás del gran tejido-red de la causalidad [...]” (Nietzsche, 2005, p.147).

Vattimo afirma que su intención no es proponer una versión “edulcorada” de la *hybris*; sino indagar cómo la disolución de conceptos como devenir o causalidad, impactan en la estructura interpretativa del ser (Vattimo, 1992^a). Es entonces que podemos pensar la *hybris* como potencia de quiebre, equiparable en parte a la apertura hermenéutica-nihilista del hombre contemporáneo. *Hybris* es saberse solo, creador, responsable y víctima de la soledad del hombre. No hay destino, no hay creación que ampare nuestra vida. Solo nosotros mismos, sin alma, sin Dios, sin futuro. Nietzsche describe esta nueva existencia:

Nosotros nos violentamos ahora a nosotros mismos, no hay duda, nosotros cascanueces del alma, nosotros problematizadores y problemáticos, como si la vida no fuese otra cosa que cascar nueces, justo por ello, cada día tenemos que volvernos, por necesidad, más problemáticos aún, más dignos de problematizar [...]. (Nietzsche, 2005, p.147)

El hombre se redefine a través de la apertura y de la búsqueda permanente. La hermenéutica y el nihilismo, tal como los propone Vattimo, se equiparan a romper, cascar el alma para buscar entre los pedazos nuevos signos. La *hybris* permite al hombre tener conciencia de que todas las cosas buenas fueron en otro tiempo malas (Nietzsche, 2005) y que eso es un permanente ciclo de cambios y de alteridad. Es decir, el *Übermensch*, como “subjetividad” no metafísica, no pretende superar o remover las máscaras, sino que despliega el ejercicio hermenéutico (cascar la nuez). Y esa “subjetividad no metafísica” posee la condición de la *hybris*, a la cual pertenece a su vez, características propias de la interpretación hermenéutica (cascar la nuez): “[...] violentar, reajustar, recortar, omitir, rellenar, imaginar, falsear, y a todo lo demás que pertenece a la esencia del interpretar” (Nietzsche, 2005, p.192)⁷⁵. Podemos decir entonces, que el interpretar y la *hybris* son equiparables en un hombre pos-metafísico: la existencia hermenéutica se identifica con el violentar, reajustar, recortar, omitir, imaginar y falsear. ¿No es acaso esto el desfondamiento o extrañamiento del que habla Vattimo? El nihilismo consumado de la pos-modernidad, deja abierta la experiencia hermenéutica como *hybris* o extrañamiento.

⁷⁵ “[...] aus das Vergewaltigen, Zurechtschieben, Abkürzen, Weglassen, Ausstopfen, Ausdichten, Umfälschen und was sonst zum Wesen alles Interpretirens gehört”. Nietzsche, F. (1999). KSA 5. München: de Gruyter.

Vattimo afirma que esta visión de la interpretación es “ultra-metafísica” (Vattimo, 1992^a) o pos-metafísica, si adecuamos al vocabulario que venimos trabajando. Por ende, la interpretación no es propia o exclusiva de la época pos-moderna. La interpretación es desde siempre violencia, pero mientras que la *hybris* es “violencia” consciente para el *Übermensch*, el sujeto metafísico tradicional sólo se limitó a sostener e imitar la máscara (Vattimo, 1992^a). Es decir, que para Vattimo la violencia puede reconocerse como algo implícito en todo proceso interpretativo. La diferencia es que, advenida la pos-modernidad, la violencia cambia de significado cuando puede entenderse ella misma como un término hermenéutico. Si la interpretación es violencia, ahora podemos ver que también puede violentarse a sí misma: “Dios ha muerto” es una muestra de esa violencia contra sí misma. Hoy podemos entender que la violencia interpretativa acumula “nombres” pero que no podemos aspirar ya, si esa violencia es consciente, a que nombren estados de cosas o esencias reales. Es entonces que decimos que el *Übermensch* no representa un devenir o un proceso, porque ya no hay un lugar o dirección hacia donde ir: la interpretación no devela, sino que hemos develado la interpretación de su pretensión metafísica. Y Vattimo llama aquí *hybris* a la cualidad interpretativa de la permanente apertura. *Hybris* es la emancipación para la interpretación⁷⁶.

La lectura de Vattimo, no contempla a la *hybris* como un estado “de naturaleza”, sino como la conciencia nihilista que permite al hombre una existencia hermenéutica: asumir que el mundo es fábula y construir la fábula sin ninguna ambición, sin lucha, sin la pretensión de la imposición total⁷⁷. La *hybris* es la forma que posee el *Übermensch* de habitar la fragmentación que caracteriza su existencia, o en términos de Vattimo, la debilidad de su existencia (Alonso Loza, 2014). El *Übermensch* tiende a “negar” el sujeto en esa fragmentación, a la vez que la convierte en carácter de su “estar-en-el-mundo”.

⁷⁶ Esta afirmación conduce a la crítica que ya hemos abordado en páginas anteriores. Emancipar la interpretación de toda referencia metafísica, no equivale a emancipar la interpretación de toda referencia. Es decir, con esta afirmación, Vattimo no está justificando el relativismo extremo. La interpretación siempre está sujeta a un *evento*, es decir, a la historia. La interpretación y el evento se conforman y se limitan. Es esto la experiencia de la *Verwindung* que condiciona nuestra existencia: liberarnos de los esquemas metafísicos no equivale a liberarse de los esquemas, ya que, como afirma Nietzsche, “La ciencia misma necesita en adelante una justificación (con lo cual no se ha dicho en absoluto que exista una justificación para ella).” (2005, p.193)

⁷⁷ Para Vattimo, se puede rastrear la intención de Nietzsche de fundar una ontología hermenéutica que culminaría en *Wille zur Macht*. Este proyecto se fundaría en un doble objetivo: “un saber del ser que parte de una reconstrucción desenmascaradora de los orígenes humanos, demasiado humanos de los valores y de los objetos supremos de la metafísica tradicional, y teoría de las condiciones de posibilidad de un ser que se dé explícitamente como resultado de procesos interpretativos.” (1992^a, p.41)

Ahora bien ¿No es esta *hybris* una *Verwindung* de la violencia metafísica? Y más aún, ¿No se manifiesta esta *hybris* en la experiencia del arte de principio de siglo pasado? Vattimo incluso afirma que “[...] el ultrahombre nietzscheano es ciertamente el yo del que hace experiencia el arte y la cultura de vanguardia [...]” (1992^a, p.43). Si la violencia interpretativa acompaña al hombre desde la tradición metafísica hasta el debilitamiento de esa tradición, tiene que poder identificarse un proceso de *Verwindung* de esa violencia.

Autores como Sützl, incluso Vattimo, abogan que la pos-modernidad cancela la posibilidad de una existencia violenta al experimentar el debilitamiento y el fin de la metafísica. Es decir que esa violencia se “supera”. Como afirma Sützl en su obra dedicada al análisis de la “paz pos-metafísica”: “El superhombre, lejos de ser un hombre embriagado de su propia violencia, es una figura que aprende a vivir en medio de la incertidumbre del fin de la metafísica sin recurrir a modos violentos de restablecer identidades fuertes” (2007a, p.33). Es el hombre de buen temperamento del cual nos habla Nietzsche en “Humano, demasiado Humano”, capaz de abandonar la violencia del fundamento⁷⁸. Es decir que en el debilitamiento de los esquemas metafísicos reside el abandono de la violencia como mecanismo de imposición; descubrir la falsedad de la verdad, traería sosiego al hombre. Pero sostener que la existencia del hombre está signada por una cualidad interpretativa, nihilista y hermenéutica, entra en clara contradicción con la afirmación anterior. El descubrimiento de la fábula, no trae apatía ni sosiego, sino que abre el juego y convoca a la *hybris*. ¿No es acaso la posmodernidad la época de la pluralidad de relatos?

Como ya mencionamos, Sützl propone una “paz positiva no-metafísica”, es decir, una paz sin finalidad última, una paz que no va en busca de un objetivo, sino que es oscilante. Esto le da a la paz pos-metafísica una característica lúdica, donde la no-finalidad y lo eventual la definirían: una permanente apertura y redefinición hermenéutica de la paz, la torna débil y no-metafísica (Sützl, 2007^a). Vale decir, que el concepto de paz se va redefiniendo, adaptando y escapando a cualquier definición taxativa. Esto iría acompañado de lo que el autor denomina una “libertad negativa” (Sützl, 2007a), en tanto una libertad que no depende de nada para ser, una libertad sin

⁷⁸ “Se habría uno desembarazado del énfasis y ya no sentiría el aguijón del pensamiento de que no es sólo naturaleza o más que naturaleza. Por supuesto, esto requeriría, como he dicho, un buen temperamento, un alma afianzada, indulgente y en el fondo, contenta, un humor que no precisara estar en guardia contra las perfidias y los súbitos arrebatos (...)” (Nietzsche, 2013, p.63).

fundamento y que no necesita estar determinada. Una libertad débil. Sin embargo, esta idea no excluye una violencia interpretativa dentro de una libertad negativa.

Ahora bien, así como la violencia es constitutiva a la metafísica, también lo es la paz. Si la metafísica se imponía a través de la violencia, lo hacía en nombre del progreso y el camino a la paz. Para Vattimo como para Sützl, puede la paz, como concepto heredado, debilitarse y haber una *Verwindung* pos-metafísica: “la paz positiva no-metafísica”. Pero como lo afirma Sützl, “No queremos ni debemos presentar una metafísica de la no-violencia” (2007^a, p.30). Si la metafísica aún habita remitida en nuestro pensamiento, ¿Cómo explicamos la superación de la violencia? ¿Acaso no debemos buscar una remisión de esa violencia? Sin duda, el arte, lo muestra. El extrañamiento y el quebrantamiento de las formas artísticas puede leerse como una violencia sin-finalidad, una *hybris* hermenéutica y nihilista. En definitiva, una violencia no-metafísica.

2.2.3 Violencia y arte.

[...] Nietzsche se dará cuenta de que en la historia de la cultura occidental, el «lugar» en que ha sobrevivido un residuo dionisíaco, una forma de libertad del espíritu, en suma aquello que luego, en los últimos años, se llamará voluntad de poder, es precisamente el arte. (Vattimo, 1999^a, p. 88).

Como vimos hasta aquí, la violencia tiene uno aspecto destacable dentro del pensamiento de Vattimo: la violencia se constituye como esa imposición hegemónica de esquemas que caracteriza a la metafísica. Pero por otro lado, esta imposición es característica de la interpretación, así como lo destaca Nietzsche, cuestión que es tratada por Vattimo. En el primer capítulo de este trabajo, ya hemos desarrollado los pilares de la estética hermenéutica. Es entonces, habiendo sentado las bases, que podemos encaminarnos a lo siguiente: si el arte es el paradigma del ejercicio hermenéutico, y si a este le cabe la caracterización de la *hybris* y de la violencia, entonces debemos preguntarnos cómo opera la cuestión de la violencia en el arte.

Con este objetivo, citamos otro ensayo de Vattimo⁷⁹, donde el autor analiza la noción nietzscheana de voluntad de poder, que según el filósofo italiano posee un modelo estético que la funda⁸⁰. A su vez, esto conduce a reconocer la estética de Nietzsche y sus nociones de voluntad de poder y *Übermensch*, como las impulsoras de la estética moderna, y de manera más profunda, de la estética hermenéutica⁸¹.

Vattimo reconocer que el arte no ocupó siempre el mismo papel dentro del pensamiento nietzscheano. Como bien lo destaca (1999^a), va a ser a partir del *Zarathustra* cuando el arte deja de oponerse a la ciencia, como una forma superada e inmadura del espíritu humano, y comienza a definirse como la base de la voluntad de poder. El artista representaba incluso a alguien con una moral más débil que el científico respecto a la verdad (Vattimo, 199^a, p.88). Luego, cuando la muerte de Dios se impone frente a la verdad, esa moral débil, se irá tiñendo para Nietzsche, de libertad y creatividad y no de una emocionalidad irracional. Además, el “[...] arte excede el destino de desaparecer, que es propio de las formas de la «mentira» metafísica, y lo excede precisamente porque, a diferencia de aquellas, es juego [...]” (Vattimo, 1999^a, p.90).

La caracterización del artista que se comienza a construir en *Humano demasiado Humano*, es la de un ser innovador, creativo a la vez que deconstructivo⁸². Ese itinerario que comienza en *Humano demasiado humano*, avanza según Vattimo, a una idea de arte, que si bien no se despegaba de la caracterización del arte como impulso, emotividad, pasión y juego, no son para el Nietzsche maduro, connotaciones imbricadas de forma negativa con una regresión, sino “[...] connotaciones positivas de aquella forma ejemplar de exceso que es el arte y que se desarrollará más completamente en la noción de voluntad de poder.” (Vattimo, 1999^a, p. 91).

Como lo hiciera con la *hybris*, Vattimo propone una lectura débil de la filosofía de Nietzsche. Voluntad de poder y *hybris*, solo pueden tener una carga negativa de imposición irracional,

⁷⁹ Vattimo, G. (1999a). “La voluntad de poder como arte”. En Las aventuras de la diferencia. Buenos Aires, Argentina: Altaya.

⁸⁰ Como afirma Vattimo (1999a), tanto la interpretación heideggeriana, por motivos sistemáticos vinculados a su lectura de Nietzsche como último metafísico, como así sus seguidores –ya incluso hayan realizados interpretaciones de “izquierda”–, no parecieron tener suficientemente en cuenta el modelo estético que subyace a la última filosofía de Nietzsche, y en particular, a su teoría de la voluntad de poder.

⁸¹ La empresa que se propone Vattimo en el mencionado ensayo, muestra a su vez la reapropiación que realiza del pensamiento de Nietzsche y que forman las bases para su propia propuesta. La estética de Vattimo, como mencionamos al inicio de este trabajo, no aspira a ser una filosofía del arte, sino que se constituye como un pensar las estructuras del hombre y de la sociedad, y como tal, no aplicable solo al arte, sino a la política, la ciencia y cualquier otra estructura de significados.

⁸² Es este en definitiva el objetivo de la lectura de Vattimo: mostrar el carácter *destructurante* del arte, como característica positiva extraída del pensamiento nietzscheano (Vattimo, 1999^a).

poderío, emocionalidad violenta, etc, si aún se insiste en una consideración metafísica de Nietzsche. Para Vattimo, el nihilismo se inicia allí mismo: en leer la filosofía de la voluntad de poder como elementos debilitados dentro de una propuesta desfondante de filosofía.

Ahora bien, ¿Dónde reside el poder desestructurante de la voluntad de poder? Para Vattimo, este poder se manifiesta en relación con el aspecto del arte que él define como “exceso”. En la cuarta parte de *Humano demasiado humano*, el filósofo italiano rastrea la definición del arte según la cual “[...] es arte toda la actividad de embestida de lo externo por parte de lo interno, de imposición a las «cosas» de las imágenes, fantasías, valores simbólicos, etc., inventados por el sujeto [...]” (Vattimo, 1999^a, p.91). Esta idea de la “imposición simbólica” se plasma en que no hay “hechos”, sino solo interpretaciones. La voluntad de poder, combina para Vattimo, dos instancias: aquella no es más que el juego de fuerzas que se da entre las “interpretaciones”, es decir, las diversas configuraciones simbólicas. La realidad *es* la imposición de una configuración estética, esa actividad de “exceso” que se caracteriza por codificar el mundo conforme estructuras de las propias fantasías, representaciones, imágenes, etc. La acción desestructurante tiene que ver con el quiebre de una interpretación por sobre otra, el reemplazo de una configuración por otra, que termina imponiéndose por jerarquía de fuerza.

Esta caracterización que nos da Vattimo, no presenta a la voluntad de poder como una experiencia ordenada, racionalizadora y de dominio. Lejos de aspirar a la forma, la voluntad de poder pone en movimiento el mundo, lo cambia, lo sacude, lo torna un lugar extraño y permeable. En definitiva, lo desestructura y lo desfonda. Y esto no es movimiento de pasiones irracionales, sino el movimiento estético que caracteriza el ser del hombre: el descubrimiento de que no hay valores eternos e inmutables nos arroja al ejercicio de la hermenéutica, como reconocimiento de que todo se resuelve en organizaciones provisionales luego de una lucha por esa imposición. Para Vattimo, la voluntad de poder no puede identificarse con la actitud calculadora y técnica, tal como lo había visto Heidegger⁸³.

Para Nietzsche, el arte, representa el “movimiento opuesto” a la decadencia que representa la filosofía, la ciencia, la religión y la moral (Nietzsche, 2012, p.526 y s.). El arte es fuerza. Una fuerza que libera al hombre del “ideal del hombre sobrecargado de fuerza”, es decir, Dios. El arte

⁸³ En el ensayo citado (Vattimo, G. (1999a). “La voluntad de poder como arte”. En *Las aventuras de la diferencia*. Buenos Aires, Argentina: Altaya.) Vattimo va a trabajar principalmente fragmentos de la obra póstuma, que dieron el origen a lo que hoy denominamos el libro “La voluntad de poder”.

es reconocer la fuerza, pero en su ámbito humano: limitado, mentiroso, falaz y ambiguo. Es fuerza de sueño y embriaguez, cuales sentimiento impulsan el arte.

El «embellecimiento» es una consecuencia de la elevación de su fuerza [del sentimiento de embriaguez]. El embellecimiento es expresión de una voluntad victoriosa, de una coordinación más fuerte, de una armonización de todos los deseos violentos, de un equilibrio infaliblemente perpendicular. La simplificación lógica y geométrica deriva del aumento de fuerzas; por el contrario, el percibir semejante simplificación aumenta a su vez el sentimiento de fuerza [...] (Nietzsche, 2012, p.526-527).

El arte es fuerza potente y sentimiento de poder. Y esto porque encarna y celebra la máscara que la religión, la filosofía y la moral intentan perpetuar. Es aquí donde Vattimo ve el poder desestructurante del arte: devela lo que otros intentan ocultar:

[...] la fuerza se manifiesta como sentimiento de soberanía en los músculos, como agilidad y placer en los movimientos, como danza, ligereza, ritmo rápido; la fuerza deviene del gozo de mostrar esta fuerza, convirtiéndose en un «golpe de bravura», una aventura, una intrepidez, una indiferencia hacia la vida y la muerte... (Nietzsche, 2012, p.527)

Y podemos agregar, una indiferencia hacia la racionalidad, la forma y el control. La “fuerza” artística no es para Vattimo sinónimo de imposición, sino que por el contrario, el arte se asemeja más a “[...] la puesta en movimiento de impulsos que no se dejan unificar [...]” (1999, p. 99). Los artistas valiosos son aquellos que su temperamento y su fuerza, le permiten esa bravura, esa indiferencia. El artista representa los estados de ánimo que develan y desnudan al hombre; es decir, lo muestran en su anormalidad y falibilidad: impulso sexual, orgullo, bravura, sarcasmo, crueldad, éxtasis. Nietzsche enumera los rasgos de un monstruo o paria social⁸⁴. El artista tiene corte de “no-normal”, rebelde y diferente. Es esta característica que busca exaltar Vattimo en su interpretación: el arte tiene la capacidad de interferir en los procesos “naturalizantes” y neutralizantes de la sociedad y la historia. El arte es voz de diferencia, de un ser hermenéutico⁸⁵.

⁸⁴ La relación entre monstruo y anormalidad fue mencionada en el apartado 2.2.2.1 bajo las palabras de Cortés (1997).

⁸⁵ Resta abordar en este trabajo la cuestión del arte y lo bello elaborada por Nietzsche. Solo mencionaremos el valor hermenéutico que Nietzsche le asigna a la belleza, ya que, si bien es el valor supremo y jerárquico para el arte, en definitiva “Lo bello no existe, como no existen el bien y el mal” (Nietzsche, 2012, p. 530). Solo puede haber «bellezas particulares» que resultan de la puja de juicios estéticos que siempre resultan “cortos de vista” y limitados: pero que sin embargo, tienen un gran poder persuasivo y regulador. La belleza y el arte requieren de convencionalismos, ya que “El convencionalismo, en definitiva, es una condición del arte grande, no su obstáculo...”. Para ahondar en estos pensamientos de Nietzsche, consultar “La voluntad de poder como arte” (Nietzsche, 2012).

La exaltación que reside en el artista, Nietzsche la emparenta a un estado morbos, “[...] tanto, que no parece lógico ser artista sin estar enfermo.” (2012, p.537). Y en la lectura que hace Vattimo, esa “enfermedad” es el terreno donde se plantea la diferencia y se devela la eventualidad del ser contemporáneo. Incluso, aquella “enfermedad” descrita por Nietzsche, posee la característica de provocar en el artista una extrema movilidad que conduce a una extrema comunicabilidad. La “enfermedad” hace que el artista encuentre nuevas vías y modos de comunicar, de hablar, de hacer signos en un estado explosivo y vívido (Nietzsche, 2012)⁸⁶.

La forma, como imposición propia de la metafísica, no es compatible con el arte. Para Vattimo, la fuerza tal como es expuesta en Nietzsche, no se resuelve en una forma, sino que, por el contrario, la forma se diluye en una constante lucha y tensión de fuerzas. El arte siempre inaugura nuevos signos, representaciones e imágenes que entran en contradicción con la forma. Es esta la fuerza, el poder y la voluntad del arte según la lectura de Vattimo, quien hace una lectura de Nietzsche, donde la voluntad de poder y el *Übermensch* no se identifican con valores trascendentes o fuerzas de dominación metafísicas; sino que se reconocen en una realidad donde hallamos fuerzas en lucha y organizaciones siempre provisionales y cambiantes (Sützl, 2007b). El filósofo italiano profundiza su posición y le adjudica a Nietzsche lo que llamó una “hermenéutica radical”: el arte, la cultura y la filosofía, como campos de las formas simbólicas, escapan a la racionalización tecnológica, ya que en vez de aspirar a la disposición del mundo y la naturaleza, aquellas, disponen, dislocan y desestructuran al “sujeto” mismo⁸⁷. El arte de la época de “La muerte de Dios” es arte del desenmascaramiento, de la caída de valores supremos y la desestructuración. Vattimo considera que Nietzsche inicia la estética contemporánea como estética nihilista, hermenéutica y del extrañamiento: hoy ya no es lícito hablar de un arte que convoque por el placer en sí mismo, sino más bien, de un arte disruptivo que rompe estructuras. Podemos decir entonces, que el arte es un arte débil.

Ahora bien, la idea de un arte disruptivo, extraño, desfondante, débil hermenéutico y nihilista, debe necesariamente para Vattimo, excluir la violencia, como característica principal

⁸⁶ Al igual que lo enunciado en la nota anterior, el concepto de “enfermedad” que caracteriza al artista, es meramente *convencional*. Es decir, lo sano o normal, son solo medibles cuando se establece arbitrariamente una divisoria entre ambos estados.

⁸⁷ “Eterno retorno y voluntad de poder (...) funcionan de hecho, esencialmente, como principios de desestructuración de las jerarquías, internas y externas al sujeto, actualmente vigentes.” (Vattimo, 1999^a, p.95).

de la metafísica. La *Verwindung* de la metafísica que propone la ontología débil, tiene un fuerte elemento ético, indisociable: delinear una sociedad donde la violencia no sea un aspecto posible. Vale decir que sin metafísica no hay violencia, ya que, sin valores supremos, todo se reduce a la aceptación de que la realidad no es más que la variación incesante de un sistema de significado por otro. El valor desfondante del arte, nos muestra el valor desfondante de la existencia, y con ello, la emancipación no revolucionaria ante los grandes sistemas de dominio: solo hay diferencia, interpretación y consenso. Como afirmaría Sützl: “La paz de las posmetafísica [...] se parece más al juego y al arte que al trabajo.” (2007a, p.30).

La política moderna, de raíces metafísicas, se caracterizó por el proyecto de establecer estructuras calculables, racionales, estables y seguras, excluyendo como peligroso, toda expansión de “lo distinto”. Es contra esta idea por la que Vattimo funda la filosofía de la diferencia, donde no se aspira a la supresión de un sistema por uno superador, sino que se prescinde de la idea de superación. Ni revoluciones ni dominio, solo diferencia y debilidad. Este es el objetivo de la filosofía de Vattimo. El arte nos muestra cómo esta emancipación es posible cuando despliega su capacidad de interrumpir procesos habituales de pensamiento o percepción, e inaugura espacios inesperados de cambio (Sützl, 2007b, p.150). La *Verwindung* como aceptación-distorsión o como la salida de algo por medio de una prosecución secularizada (Vattimo, 1992b), nos permite vivir el evento como existencia hermenéutica y débil, pero el arte es quien nos muestra como habitar esa existencia, la cual tiene con fin último, la libertad.

*

En este capítulo definimos los ejes conceptuales desde los cuales puede pensarse la violencia como presencia en el arte dentro de la estética de Vattimo. Intentamos describir la red de conceptos que sostiene esa relación, a la vez inscripta en una relación más general como lo es la metafísica y violencia. Nuestro objetivo es mostrar que la violencia, no debería escapar a la *Verwindung* en una época pos-metafísica.

Para esto, abordamos el *shock/Stoss* en su característica débil y hermenéutica en tanto búsqueda de innovación y provocación; cuestión que no debemos confundir con la vorágine propia de los medios de comunicación como novedad cuasi histórica. La novedad, como la entiende

Vattimo, es identificable con las condiciones de existencia de la tardo-modernidad, en tanto *Ereignis*, o existencia no fundada en la perennidad e inmutabilidad. Recordemos que Vattimo ve en los *mass media* y en la tecnologización de la comunicación, una chance positiva que debería ser cultivada ya que conduciría a una sociedad más abierta, versátil y tolerante⁸⁸.

Insistimos en preguntarnos, una vez analizada la postura de Vattimo, si el *shock/Stoss* en su desarraigo, impacto y cercanía a la muerte no representa un encuentro violento con el receptor. El instante de cruce entre la obra y el receptor, el instante que inaugura el desfondamiento, ¿no representa un choque frente a la ausencia de referente (seguridad metafísica)? Si la metafísica no puede imponer su esquema a través de la violencia, el extrañamiento impone su violencia debilitada en la desazón y el abandono de toda seguridad. El extrañamiento es un shock que nos recuerda la fragilidad del orden y la base desfondante que rige nuestra experiencia, siempre creativa y siempre hermenéutica.

Los conceptos que Vattimo utiliza para mostrar el poder desestructurante o desfondante del arte, a su vez resaltan su cualidad violenta. *Shock/Stoss*, *hybris*, voluntad de poder, *Übermensch*. Vattimo realiza una lectura débil, nihilista y hermenéutica de estas nociones para sacudirlas de cualquier resabio metafísico que pudieran conservar; es decir, las muestra en su *Verwindung* pos-metafísica. Sacudido ese resabio, sacudida esa violencia y emancipadas finalmente en una hermenéutica sin restricciones. Este es el objetivo de Vattimo.

Pero si una obra de arte no nos extraña o desfonda, dice poco. El arte requiere de la *hybris*, el *shock/Stoss* y el *Übermensch*, como características de un arte vaciado de toda metafísica convertido en una práctica sin finalidad ni sujeción. Una práctica del quiebre que nos arroja a la incertidumbre de la falta de fundamento, pero también a la creatividad y emancipación.

Quebrar, extrañar, desconcertar son violencia, una violencia débil, hermenéutica y sin finalidad más que la de sacudir estructuras evitando su cristalización y la consiguiente amenaza de retornar a la metafísica. Es una violencia que asalta toda seguridad, rompe estructuras y desampara al hombre de sistemas de referencia “eterno”. El arte con su extrañamiento, corre todo de su lugar,

⁸⁸ Vattimo atiende a la crítica que se le pudiera hacer de que su postura es una “apología excesiva y apresurada de la cultura de masas”. Dentro de esta crítica, los medios de comunicación adquieren las características alienantes y totalizadoras que pensaba Adorno. Vattimo, por su parte, insiste en que deben distinguirse las condiciones de alienación políticas de sociedades de organización total, de los elementos novedosos de la tecnología. Ambas cuestiones no deben emparentarse necesariamente (Vattimo, 1990).

altera y genera desarraigo. Desestructurar es violentar. Debilitar también es violencia porque arrasa cualquier idea que quiera sujetarse. *Hybris*, hermenéutica o *Übermensch* son nombres de la *Verwindung* de la violencia metafísica en emancipación creativa que podemos identificar claramente en el arte.

CAPÍTULO 3. ARTE, VIOLENCIA Y LA VIOLENCIA COMO ARTE.

La relación entre violencia y arte contemporáneo, ya había sido vislumbrada por Benjamin. Como habíamos mencionado en el capítulo 2, con relación al *shock*, el filósofo alemán, ve que las nuevas prácticas tecnológicas en el arte, sientan las bases para una existencia psicótica de las masas (“psicotizadora” podemos aventurar). Esto debe explicarse: Benjamin entiende que el arte posee una función social, función que la tecnología ha cambiado y modificado. La intromisión de los aparatos provoca un cambio en la forma en que los receptores se vinculan con las producciones artísticas. El cine es el paradigma contemporáneo de este cambio: la cámara, el lente y la pantalla abre para el hombre una nueva forma de representación (Benjamin, 2015).

La postura de Benjamin, se basa principalmente en una lectura psicológica del fenómeno contemporáneo del cine. La aparatología del cine, permite captar los sucesos de una forma que nos obliga a enriquecer nuestra representación y significación, ya que nos posibilita aislar las cosas y analizarlas. Podemos detener la corriente de la percepción y hacer *zoom* en un suceso para analizarlo y profundizar en él. Tal como en el psicoanálisis. Los detalles, nuestras representaciones, acciones o gestos, ya no son inocentes, sino que pueden ser amplificados para un análisis minucioso: “[...] el cine incrementa por un lado el reconocimiento de las inevitabilidades que rigen nuestra existencia, pero llega por otro a asegurarnos un campo de acción inmenso e insospechado.” (Benjamin, 2015, p.58). El cine desnuda la existencia y la vuelve objeto de reflexión más que cualquier otra disciplina, a la vez que nos posibilita experimentar y expresar en él, aspectos ocultos de esa existencia. Si la cámara puede captar la vida, representar sus detalles y particularidades, también nos invita a “[...] saltar por los aires este mundo carcelario [...]” (Benjamin, 2015, p. 59) que es la vida. El hombre puede reconocer en el cine el espacio consciente de su existencia, pero a su vez, develar el espacio inconsciente. La cámara y sus accesorios pueden “[...] interrumpir y aislar el decurso, con su extenderlo y atraparlo, con su magnificarlo y minimizarlos. Solo gracias a ello tenemos la experiencia de lo óptico inconsciente, del mismo modo que, gracias al psicoanálisis, la tenemos de la pulsión inconsciente.” (Benjamin, 2015, p. 59-60). Es aquí donde la psicosis asoma.

El análisis psicoanalítico y psicológico de Benjamin, no termina allí, ya que afirma que entre los inconscientes (óptico y pulsional), la relación es sumamente íntima: las deformaciones, mutaciones de la óptica (la imagen cinematográfica) tienen su correlato en las alucinaciones, sueños y psicosis del hombre. El cine puede liberar quimeras colectivas, hacerlas públicas. Y esta “función social” del cine como aparente liberación, no es más que una vacuna frente a la amenaza de esas quimeras: “[...] mediante determinadas películas en las que un desarrollo forzado de fantasías sádicas o alucinaciones masoquistas es capaz de impedir su natural maduración peligrosa entre las masas.” (Benjamin, 2015, p.60). Si la técnica puede desatar una psicosis masiva, también puede impedirla. La violencia de algunas películas tendría el efecto terapéutico de canalizar esa violencia para evitar su materialización. Benjamin intenta mostrar cómo el arte no solo dejó de ser un mero elemento de deleite y disfrute, sino que en su nueva función social, se acopló a cuestiones, como la violencia, lo grotesco o lo vulgar.

Si seguimos este camino, podemos pensar una *Verwindung* de la violencia. La imposición metafísica se remite en nuevas formas, que en Benjamin podemos calificar de catárticas o sublimatorias⁸⁹. Pero además de este camino, también podemos pensar el arte como una instancia de violencia débil o desestructurante, que emplee el *shock/Stoss*, la *hybris* o el extrañamiento como elementos de inauguración hermenéutica.

En “La voluntad de poder como arte”, Nietzsche afirma que la crueldad, junto con el impulso sexual y la embriaguez, son elementos siempre presentes en el artista (Nietzsche, 2012, p. 524 y ss.). El arte, el artista y el receptor requieren de esta tríada, que Nietzsche denomina “fuerza primordial artística”, fuerza que permita disfrutar y liberarse a la desbordante plenitud del vigor corporal. El arte es una exaltación de la sensualidad animal, que no le es ajena al hombre, sino que está disfrazada y sujeta, pero que el arte puede exultar. Vattimo reconoce que la impronta del *Übermensch* y la *hybris*, como impulsos desestructurantes y hermenéuticos, se encarnan en el artista de vanguardia (Vattimo, 1992^a).

⁸⁹ Benjamin retoma la idea mencionada por Aristóteles en *Poética* 1449b donde enuncia la catarsis en la definición de la tragedia: “Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones.” (Aristóteles, *Poética* [tra. De Echandía, G. R. (2011)]. Madrid: Gredos). La idea de que ciertas inclinaciones deben purgarse, no solo se funda en Aristóteles, sino también en la teoría psicoanalítica de Freud y su noción de sublimación.

El objetivo de este capítulo es identificar en obras artísticas contemporáneas, un contenido violento que pueda pensarse como una *Verwindung*, una exaltación de la *hybris*, del *shock/Stoss* desfondante, en una inauguración hermenéutica y débil del arte. Es decir, un arte sin finalidad, que amenace el orden e invite a mirar lo otro⁹⁰.

Vamos a trabajar con artistas del siglo XX, algunos activos hasta la fecha. La particularidad que unirá a estos artistas, además de un uso de la violencia -lo cual representará el punto de análisis-, será la presencia, utilización y significación del cuerpo. El cuerpo no ya como instancia de estudio de lo natural, lo perfecto o “romántico”, sino el cuerpo como recinto de lo corruptible, vulgar, decadente y horroroso.

La idea del “yo” físico y mental como forma estable y finita se ha ido erosionando a medida que el siglo registraba nuevos avances en los campos de psicoanálisis la filosofía, la antropología la medicina y la ciencia. Los artistas han investigado la temporalidad, la eventualidad y la inestabilidad del cuerpo [...]. (Warr, 2010, p. 11)

Los artistas indagan el terreno de la identidad como “representación” y no como característica inherente; se apropian del ejercicio hermenéutico allí donde entienden que el fundamento no es más que una creación que determina arbitrariamente un “dentro y afuera” que en definitiva, no son más que culturales.

El cuerpo es un excelente campo de indagación, ya que fue el destinatario de variadas significaciones: placer, sustento, vergüenza, imperfección, perfección, herramienta, control, marginalidad. El cuerpo reúne diversas representaciones a lo largo de la historia. Los artistas entendieron que podían adueñarse de su cuerpo y del de los otros (como Yves Klein), para buscar la identidad de esa materialidad, construir un relato y develar otros⁹¹.

Las guerras fueron un punto clave para alterar la representación del cuerpo. “El tratamiento brutal al que fue sometido el cuerpo en batallas, campos de concentración y atroces experimentos médicos durante las dos guerras inspiró el lenguaje simbólico de tortura, operación y sacrificio

⁹⁰ Debemos notar lo siguiente: la cuestión de la *Verwindung* de la violencia, también podría seguir una línea más benjaminiana donde se piense la violencia como un solapamiento de control. Es decir, que esa catarsis de la que habla Benjamin, pueda identificarse con una nueva forma metafísica de sometimiento. Sin embargo, preferimos indagar la posibilidad, que Benjamin también destaca, del arte como “apertura del inconsciente”. Más allá de esta reflexión al margen, recordamos que el objetivo de este trabajo es analizar la posibilidad de una *Verwindung* dentro del marco dispuesto por el mismo Vattimo.

⁹¹ El abordaje del cuerpo desde la fenomenología es un análisis que escapa al objetivo de este trabajo.

[...]” (Warr, 2012, p.12) que muchos artistas utilizaron en el siglo pasado. El cuerpo era recinto de la disidencia y diferencia; podía exponer infinidad de aspectos del hombre, no solo físicos. El arte del siglo pasado pudo hacer hablar al cuerpo. El “cuerpo”⁹² como productor de conocimiento racional, empírico y científico, empieza a mostrar las “falencias” de un cuerpo hermenéutico⁹³.

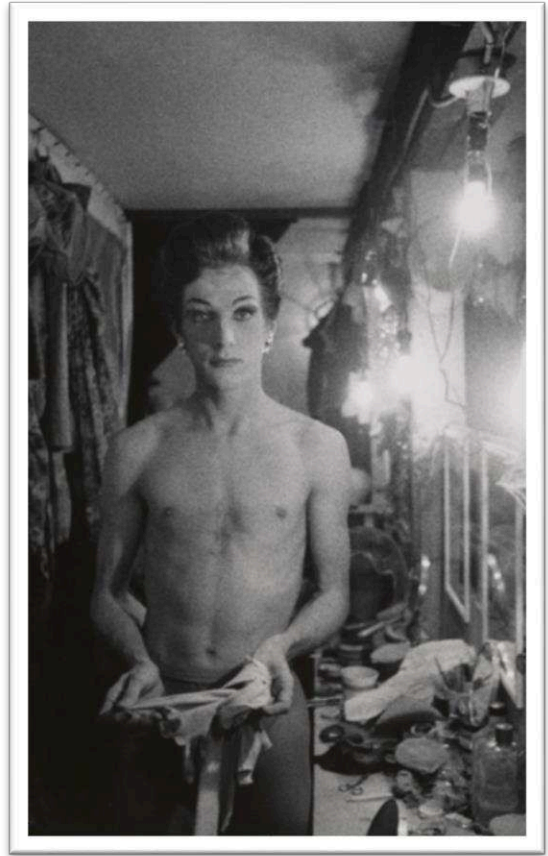
Las tecnologías bélicas, científicas y artísticas impactan todas en el cuerpo. Es por esta razón que elegimos este tópico. No deseamos analizar o ahondar la cuestión del cuerpo en el arte, ni mucho menos. Simplemente enunciamos y describimos el marco para que pueda entenderse la razón de la elección, arbitraria, pero que busca fundamentarse. Retomando la idea de Henri Lefebvre, el cuerpo “[...] es el medio por el que nos materializamos como seres sociales, por el que producimos «espacio social».” (Jones, 2010, p.8).

El arte a partir de 1960 concibe el cuerpo como espacio de significación, y como espacio de encuentro entre el “yo” y los otros. La idea de una estética trascendente, fundada en conceptos abstractos, se hace imposible cuando se advierte que el cuerpo enmarca, habita y constituye el mundo. La posmodernidad le da un giro a la concepción del cuerpo y nos enfrenta a cuerpos que la sociedad quisiera esconder. El arte hace de esa marginalidad una bandera. Como afirma Marchán Fiz: “Las artes plásticas abandonan, a partir de 1960, el informalismo introvertido de la década anterior y, con ello, las últimas estribaciones poéticas que respondían a modelos decimonónicos de índole romántico-idealista.” (2009, p.11).

⁹² La modernidad fue una época de detrimento del cuerpo en pos de la razón y la conciencia. Si hay un cuerpo moderno, es solo la materia, el estuche de una esencia incorpórea.

⁹³ Debemos destacar como artista del cuerpo y la violencia a Francis Bacon. Gilles Deleuze dedica su libro *Lógica de la sensación* a analizar esta cuestión. Ver: Deleuze, G. (2013). *Francis Bacon: lógica de la sensación*. Madrid: Arena libros.

Arbus, D. (1959). *Female impersonator holding long gloves* [Fotografía]. New York: Colección The Metropolitan Museum of Art.



Arbus fue pionera en unir técnica, arte y cuerpo. Las fotografías de Arbus develan la marginalidad, el daño y el dolor de los cuerpos excluidos: mostraba como cotidiano aquello que nadie quería ver. En definitiva, ¿quién retrataría a una persona con discapacidad paseando por el Central Park? Nada hay de bello, deseable, alegre en eso. Niños corriendo palomas, parejas vestidas a la moda, ejecutivos elegantes era lo que el *American Dream* necesitaba retratar. Todo lo que está por fuera, es error, un problema en el sistema que debe ser ocultado. La lente de Arbus intentaba captar los puntos ciegos. La fotografía de Arbus tuvo en general, buena recepción. La fealdad que exhibían sus fotografías, si bien inauguraba un nuevo lenguaje en torno a la ciudad y sus habitantes, aún era tolerable. Morbosidad y esnobismo mantenían un equilibrio justo en el público neoyorquino.

El arte fue recinto de denuncia, protesta y búsqueda de una redefinición de la existencia luego de la Segunda Guerra Mundial (Jones, 2010). Los artistas, a partir de 1970, entendieron que debían subvertir, romper o eliminar viejas estructuras. Y con ello, no se estaban refiriendo a las estructuras heredadas de la modernidad, sino también a estructuras próximas y recientes. Varios

artistas de finales de la década del '60 en adelante, comenzaron a cuestionar la figura del “genio artista”, que había sido identificada con Jackson Pollock. Si bien la idea de genio ya había recibido sus primeros embates desde finales del siglo XIX y ya en el siglo XX con las vanguardias, la figura de Pollock estuvo fuertemente teñida de una especie de misticismo.

Paul McCarthy, artista norteamericano, conocido por sus obras transgresoras y provocadoras, filma y edita en 1995 un video titulado “*Painter*”⁹⁴ que recrea satíricamente la labor artística. En el video de unos 50 minutos de duración, vemos la escena de un artista en su estudio. El artista viste una bata celeste y posee prótesis que desfiguran su aspecto humano y lo convierten en un ser caricaturesco: grandes orejas, una gran nariz y dos manos desproporcionadas; todo con una redondez que devela el artificio. Este personaje, está intentando producir obra, pero se encuentra “bloqueado”. La acción oscila entre la desesperación infantil y violenta de este artista, que en definitiva, resulta grotesco y ridículo. La maximización de sus sentidos (oídos, nariz) y de su “herramienta” de trabajo (manos, pinceles y pinturas), pareciera aludir a la idea de genio-artista como “dotado”.



McCarthy, P. (1995). *Painter* [detalle del video].

La actitud del personaje es absurda y desmesurada. Cuando enuncia su bloqueo, inmediatamente después, comienza a alentarse a sí mismo para “intentar conectar con sus emociones” y luego pinta trazos negros en el lienzo, rememorando a Pollock. Mientras pinta, la angustia de “no poder” lo acompaña y la histeria se incrementa. El personaje quiere liberar sus

⁹⁴ McCarthy, P. (1995). *Painter* [video-sonido-instalación]. Londres: TATE Collection.

impulsos creativos, su genio. Mancha el lienzo, prueba cosas, pero la acción nunca parece completa o coherente, porque el personaje busca ser algo “más que humano”. Pero el genio no logra asomar.

El video de McCarthy ridiculiza el halo de sacralidad con el que se pretende cubrir al arte y en su lugar, recurre a imágenes groseras, escatológicas y de mal gusto. Su crítica se podría equiparar a la que hiciera décadas antes Piero Manzoni con “*Merda d’artista*”⁹⁵. McCarthy busca violentar y humillar Al mercado y el esnobismo del arte. Mientras que en “*Merda d’artista*” el artista está ausente, en “*Painter*” el cuerpo del artista es presencia que significa a través de sus acciones erráticas y desquiciadas.

Siguiendo la misma línea crítica-satírica, podemos mencionar las obras de Keith Boadwee, o Shigeko Kubota quienes también arremeten contra la estereotipación consagrada a la figura de Pollock como “genio moderno”. Ambos artistas cuestionaron la ostentación masculina y viril que identifican en la obra de Pollock, como una estructura caduca y obsoleta. Boadwee, montó algunas video-reproducciones las cuales documentaba los procesos creativos de sus pinturas pollockianas o *action painting*. Sin embargo, mientras que Pollock encarnaba el cuerpo masculino, activo y fálico (la pintura o mancha como eyaculación), Boadwee encarnaba el cuerpo abyecto, anal y homosexual, ya que sus pinturas eran obtenidas a través de la expulsión de capsulas de pintura desde su ano. Boadwee ridiculiza la creatividad masculina como virilidad, y se presenta desde la “amenaza” homosexual. Su obra muestra la corporalidad del artista como parte de la obra, y por ende, muestra su naturaleza “imperfecta”, corrupta y sensible.

La performance de Kubota, que también parte de la pintura pollockiana y del *action painting* como paradigmas de la perpetuidad de viejos esquemas, se presentó en el “Perpetual Fluxfest” en 1965. La artista intentaba subvertir las pinceladas eyaculatorias de Pollock, en pinceladas femeninas: en un lienzo horizontal, Kubota trazó pinceladas rojas con un pincel sostenido por su vagina. La creatividad activa-masculina era trasformada en una creatividad gestual y menstrual. Si lo femenino tuvo en el arte el papel pasivo de modelo, objeto o utensilio (como en el caso de Yves Klein), la artista “[...] activaba la vagina como una fuente de inscripción y lenguaje,

⁹⁵ En 1961 el artista conceptual italiano Piero Manzoni expuso 90 latas etiquetadas con la frase “Merda d’artista” en italiano y otros idiomas. El artista vendió cada lata de 30 gr. al precio del peso del oro. Algunas de esas latas se exponen en museos de todo el mundo (el centro Georges Pompidou de París, la TATE Gallery de Londres y el MOMA de Nueva York, entre otros).

invirtiendo la designación cultural occidental de los genitales femeninos como lugar de «carencia» (carencia de falo)” (Warr, 2009, p.63).

Kubota, S. (1965).
Vagina Painting
 [performed during
 Perpetual Fluxfest].
 New York: MoMa



El arte de fines del siglo XX, tenía la urgencia de cuestionar-se. Debía encontrar el fin del arte, su muerte, porque los artistas comprendieron que estaban moviéndose entre las ruinas de un sistema desgastado, y cada vez más ausente. Palpitaban las características de una nueva existencia, y como afirma Vattimo, es el arte quien adelanta los rasgos de una nueva existencia. La burla, la ironía y el sarcasmo son medios por los cuales los artistas reniegan de *eso que ya no son* y se debaten en un cuerpo y en un discurso que aún no pueden traerle “paz”.

La *hybris* hermenéutica o el *shock*/Stoss, como un impacto creativo e innovador, inaugural de sentido, puede reconocerse en lo que fuera una de las prácticas artísticas más innovadoras del siglo pasado: el *happening* y la performance⁹⁶. Estas acciones artísticas, encarnan la “Muerte del arte” como estetización: lo que podría leerse como una escenificación, es para los artistas una “acción dentro de la realidad” (en oposición a la “realidad artística”), donde no se “[...] trata de ennoblecer estéticamente la realidad, sino de ampliar lo estético a nuevos elementos [...]” (Marchán Fiz, 2009, p.193). El arte tiene como fin intervenir en el mundo, busca que su acción sea

⁹⁶ Para un análisis del *happening*, podemos sugerir Lebel, J.J. (1971). *El happening*. Buenos Aires: Nueva visión.

un quiebre en la experiencia de los participantes⁹⁷. Lebel, quien escribiera un manifiesto sobre el *happening*, describe: “[...] el *happening* es un arte plástico, pero su “naturaleza” no es exclusivamente «pictórica»; es también cinematográfica, poética, teatral, alucinatoria, social-dramática, musical, política, erótica, psicoquímica.” (Lebel, 1971, p.73-74).

Si el cine representó para Benjamin el arte del *shock* y de la técnica, en una sociedad tecnologizada, el *happening* convirtió el *shock* en acción:

El «happening» se ofrece como un estímulo, no fija definitivamente el curso de una vivencia, sino que provoca una intensificación de la atención y de la capacidad consciente de la experiencia, suscita una especie de irritación y provocación de las costumbres convencionales de la experiencia perceptiva y creativa. (Marchán Fiz, 2009, p.197)

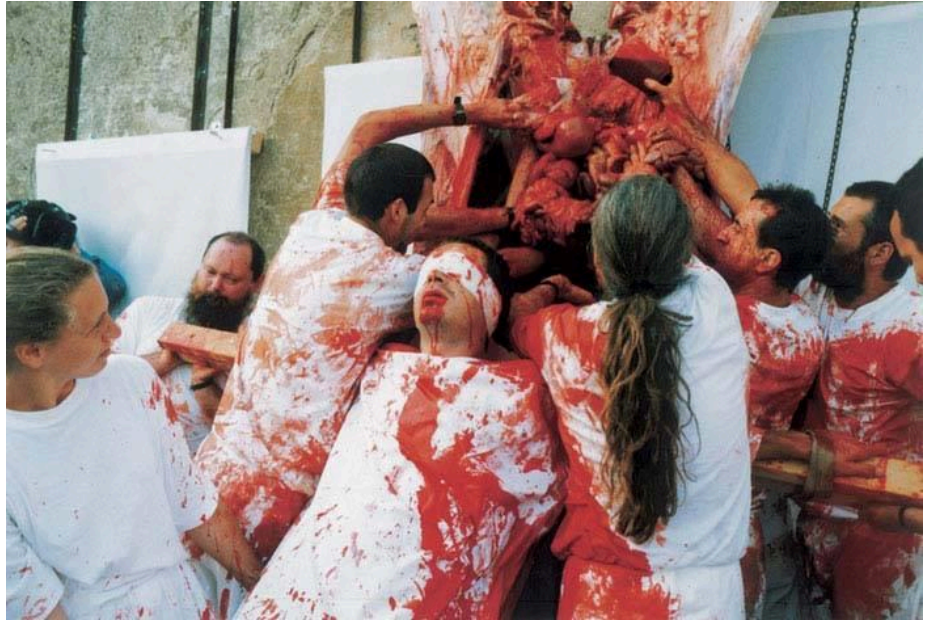
La acción del *happening* tiene las características de la actitud pos-metafísica, hermenéutica, nihilista y débil. Rompe, impone el extrañamiento y no permite el reconocimiento de las prácticas artísticas tradicionales. El *happening* desfonda la percepción del arte cuando incluye elementos inesperados y extraños. Para citar un ejemplo clásico y extremo, podemos traer a cuenta la obra de Hermann Nitsch, quien fuera incluido en lo que se denominó accionismo vienés.

Las acciones propuestas por Nitsch giran en torno a la vivencia extrema y están teñidas de una impronta ritual, por lo que se caracterizan por una larga duración y un acoso al estado de consciencia del espectador. Los rituales orquestados por Nitsch intentan liberar al artista y a los participantes de los estados normales de representación y desatar una especie de energía creativa originaria. Nitsch, es un artista austríaco que viene desarrollando su obra desde 1960 a la actualidad⁹⁸. La mayoría de las acciones de Nitsch están reunidas bajo el nombre de “*Das Orgien Mysterien Theater*”, y la Action 100 fue una de las más memorables. Esta fue desarrollada en una acción continua de seis días en un castillo austríaco en el año 1998. Música, bacanales, sacrificios animales, comuniones orgiásticas acompañaron el clima dramático y desmesurado de esos seis días.

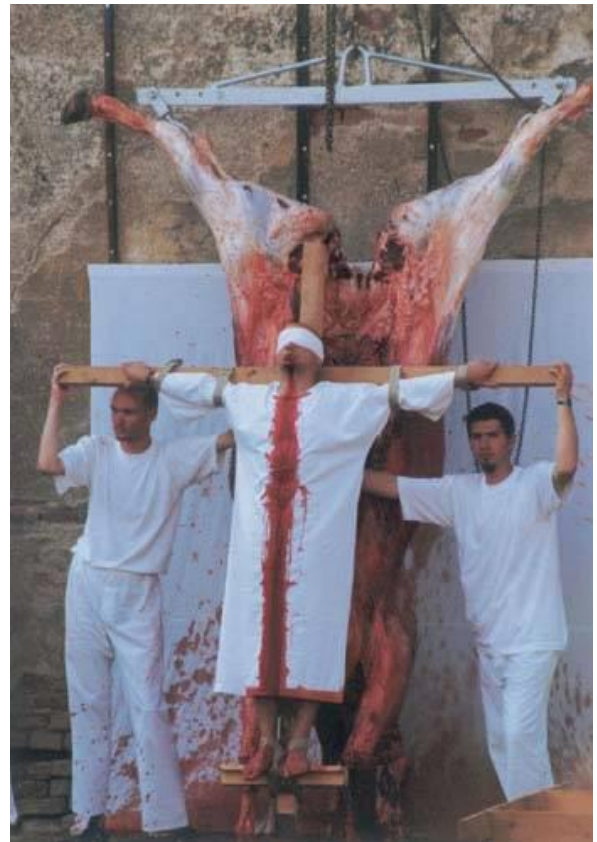
⁹⁷ En este tipo de acciones, lo que usualmente denominamos público o receptores, tiene un papel activo en la acción, por lo cual consideramos pertinente cambiar su significación a participantes o testigos.

⁹⁸ En su página personal se puede encontrar información detallada sobre su formación, sus acciones y exposiciones: <http://www.nitsch.org/index-en.html>

Nitsc, H. (1998). *Action 100* [Performance-happening-técnica mixta]. Prinzensdorf Castle. Lower, Austria: Propiedad del artista.



Nitsc, H. (1998). *Action 100* [Performance-happening-técnica mixta]. Prinzensdorf Castle. Lower, Austria: Propiedad del artista.



Nitsc, H. (1998). *Action 100*
[Performance-happening-
técnica mixta]. Prinzensdorf
Castle. Lower, Austria:
Propiedad del artista.



Nitsc, H. (1998). *Action 100*
[Performance-happening-
técnica mixta]. Prinzensdorf
Castle. Lower, Austria:
Propiedad del artista.



Nitsc, H. (1998).
Action 100
[Performance-
happening-
técnica mixta].
Prinzensdorf
Castle. Lower,
Austria:
Propiedad del
artista.



Warr afirma que el *happening* podía permitir “[...] al artista experimentar una transformación personal a través del evento, y el público también resultaba afectado” (2009, p.92). Esto nos recuerda a la idea de Benjamin en torno al cine: la tecnificación generó tensiones en las masas o psicosis, que la misma tecnificación intenta subsanar a través del cine, el cual, exponiendo sucesos grotescos o fantasías sádicas, lograría proveer una solución terapéutica a las masas y contener el natural desarrollo y manifestación de esas psicosis (Benjamin, 2012). En el caso de Nitsch y sus acciones, para lograr ese objetivo terapéutico, se teatraliza en primera persona, o se vivencian los sucesos grotescos. El proceso tecnológico también estaba presente: si bien no había un lente mediador en la acción, la tecnología se necesitaba para la musicalización o los “efectos especiales” para recrear amputaciones. El ejercicio terapéutico y catártico al que aspira el accionismo comparte con Benjamin la idea de una “fuerza sádica” que necesita sublimarse⁹⁹. El artista se convierte en un “chamán” que guía la acción, se purifica a sí mismo de sus demonios y lo hace extensivo al público. La sangre, el sudor, el semen y la herida toman un lugar preponderante en el accionismo vienés, como lugar y foco de representaciones. La belleza, la simetría y el equilibrio de las bellas artes son puestas en paréntesis por Nitsch, y la desmesura dramática intenta redefinir el arte y la belleza en una existencia liberada, gozosa o sufriente.

En el material documentado de las acciones de Nitsch, siempre podemos identificar un cuerpo expuesto a la vulnerabilidad de la herida como exposición visceral y violenta, pero también morbosa. Porque si bien los cuerpos son sacrificados, mutilados, heridos, también hay un deseo de penetrar esa corporalidad, someterla y doblegarla para satisfacer una cierta sensualidad sádica: se penetra la materia, se revuelve ese material, se apropia para usarla en un goce táctil y sensual inmediato¹⁰⁰. Se profana la vida en el sacrificio sin finalidad y se profana lo simbólico en la banalización de la crucifixión. En las acciones de Nitsch, el artista orchestra esa dualidad: una acción de profanación, donde se infringe la violencia, y una acción de liberación, donde se disfruta esa violencia (ya sea mediante la observación o participación). Lo sanguíneo, lo sanguinario, lo genital, lo instintivo, lo sucio, lo bajo, entre muchas otras categorías, se mezclan en la obra de Nitsch y aspirar a una resignificación allí donde el disfrute se permita aflorar.

⁹⁹ Ver cita 89 del presente trabajo.

¹⁰⁰ Aquí podemos mencionar nuevamente a la obra de Francis Bacon.

Otro artista vinculado al accionismo, fue Günter Brus, quien llevó el *happening* a la escena pública con el objetivo de imponer la acción. La provocación y el escándalo acompañaron estas acciones. Este era el objetivo de Brus: sacudir al receptor adormecido e inmerso en una sociedad reiterativa, planificada y normalizada.



Gunter Brus, G. (1965). *Wiener Spaziergang* [Serie fotográfica]. Viena: Museum der Moderne Salzburg.



Brus, G. (1968). *Art and Revolution*. [Acción documentada en fotografía]. Viena: Universidad de Viena/Propiedad del artista.

Su actitud disidente le valió varias detenciones, procesos y condenas que lo obligaron a dejar Austria varios años para recluirse en Berlín, donde también obtuvo varias denuncias y condenas. En su “*Wiener Spaziergang*”, Brus se presentó en las calles de Viena completamente cubierto de pintura blanca y con una línea negra atravesando su cuerpo. Hoy esta acción, que nos parece inofensiva y poética, en Austria de posguerra, solo significaba una amenaza al orden y el *status quo* que se intentaba resguardar. Mientras que una sociedad quería sanar heridas adecuándose a un esquema que prometía seguridad, Brus y otros accionistas, ponían en duda la seguridad, el orden y otras nociones metafísicas.

En la acción “*Art and Revolution*” llevada cabo en la Universidad de Viena, Brus fue invitado junto a otros artistas a una charla sobre arte y política. Luego de desnudarse, se rasgó las piernas con una hoja de afeitar. Orinó en un vaso y se tomó el contenido. Defecó en público y se cubrió con sus heces. A continuación, se masturbó acostado en el piso mientras entonaba el himno austríaco. ¿Por qué? Según explicó el mismo Brus: quería “hacer una demostración de cómo orinar y defecar sin excesos para que una fotografía pudiera captar estas secreciones, igual que Hitchcock captaba el sudor de la frente de Cary Grant” (Warr, 2006, p. 95). El cinismo de esta declaración, solo podía avivar la indignación. La exposición de su intimidad escatológica, rompe la línea entre lo público y lo privado.

Obras y acciones como las de Brus, logran conmover las estructuras que tanto le interesaban a Vattimo. Las acciones escandalosas sacudieron no solo estéticas, sino que involucraron conceptos metafísicos, como el de previsibilidad, control, jerarquía y normalidad. Cuando Brus se masturba en el auditorio de la Universidad de Viena, toda experiencia es desfondada, tanto en lo que atañe al arte, como a lo político. Brus, con su acción, violenta “las buenas costumbres” y nos obliga a ser testigos de un evento difícil de definir: la estetización de un proceso biológico-escatológico que está fuera de la privacidad que debería resguardarlo, pero que sin embargo, se define como político en una conferencia universitaria, rodeado de un público que se precisa a sí mismo como abierto y novedoso, ávido de debatir las nuevas corrientes. Como espectador ¿debo indignarme por el espectáculo o me debo dejar atravesar por una experiencia que sin embargo, no logro circunscribir? El museo o la galería le permitían al receptor, representar su papel pasivo ante la obra, donde el gusto y el criterio de belleza-simetría-composición pautaban la experiencia. Pero

Brus, nos deja sin herramientas, a la vez que gesta un poderoso discurso y nos incita a participar y a cuestionarnos.

Los accionistas vieneses no obtuvieron de la crítica o del público buena recepción. Sus obras, representaban escenas de violencia corporal, tortura, mutilación y/o coprofagia, cuestiones que aún calaban hondo en una sociedad de posguerra como la austríaca o alemana. Como resalta Marchán Fiz, retomando ideas de Kaprow, el *happening*, principalmente en Europa, no se limitó a una mera provocación y exaltación de la conciencia perceptiva y creadora, sino que tuvo como objetivo proponer una actividad que hiciera visible las estructuras heredadas, así como las ataduras políticas y sociales, a la vez que hacía del hombre un objeto de indagación artística, indagando incluso en sus aspectos más deleznable (Marchán Fiz, 2009). Podemos afirmar que el *happening* de la década de los '70 fue fuertemente hermenéutico, pero sus creadores aún conservaban la idea de una realidad, un sustrato que se podía salvar y al que se podía retornar. Es por esto que en el “Manifiesto sobre el «happening»” (1966) se habla de la necesidad de instaurar nuevos mitos. Si la sociedad de consumo, redujo la existencia a relaciones de producción e intercambio, la acción del *happening* tiene como principal objetivo devolverle al lenguaje y a la sociedad, la poesía que el comercio y el consumo, le quitaron (Marchán Fiz, 2009). Es decir, la existencia es poética “en sí”, mas el capitalismo solo ha logrado ocultarlo.

El Manifiesto de Kaprow describe una realidad estética y hermenéutica, una *Verwindung* de la relación entre arte y vida: si aún persiste la idea metafísica de una “esencia” de la realidad, por otro lado, se percibe la imposibilidad de una estructura fundante, rígida y perenne, a la vez que se advierte el potencial estético-hermenéutico de esa realidad. El debilitamiento de la existencia va acompañado de un arte débil, en tanto comprende la necesidad de trascender la búsqueda esencial y avocarse al evento: “pensamos que el arte digno de este nombre contribuye a trastornar la intolerable situación en la cual la humanidad se ha sumido.” (Marchán Fiz, 2009, 391). El colectivo de artistas identificados bajo este Manifiesto, reniega del sentido único, del artista genio, de la academia y cualquier otra estructura que convierta al arte en una acción cerrada, neutral y exclusiva. El arte se define como una lucha abierta y dispuesto a destruir todo lo que lo intente circunscribir. Es decir, el *happening* está movido por la violencia y por el deseo de alterar aquello que limite su libertad, una libertad sin fundamentos porque necesita definirse en cada acción, en cada comportamiento de los participantes en esa acción y en cada momento que inaugure esa

acción. Los significados que se inauguran durante el *happening* no aspiran a ninguna universalidad, sino a que los participantes hagan foco en el evento en el que participan, lo apropien y se liberen, para poder generar (-se) un nuevo significado. En cada acción se gestan nuevos contextos de apropiación, ya que la multiplicidad de asociaciones es algo inesperado (Marchán Fiz, 2009). El accionismo reivindica el evento como campo permanentemente abierto para el hombre.

La actitud del artista agresivo, excesivo y violento de los ´70, tuvo como objetivo articular una representación del “yo” como bisagra entre la política, la sociedad, la economía, la historia, y la corporalidad de ese “yo”. El hombre emerge de la intersección de estos elementos como una “individualidad social”. El arte comienza a ganar un valor antropológico en una búsqueda hermenéutica: “En todos estos casos, la pornografía, los rituales mezclados con política, las acciones más extrañas buscan ante todo un efecto directo y provocativo desde la perspectiva energética del happening de su des-estetización y de su carga extraartística, antropológica.” (Marchán Fiz, 2009, p.203). Y en este camino, el desfondamiento como reconocimiento del carácter no metafísico del arte, adopta diversas máscaras, entre ellas el escándalo y la violencia.

Los artistas de la década del ´60 en adelante, se postulan como antagónicos ante un sistema de valores, económico, político y tecnológico, en el cual prevalecía la violencia contra el ser humano y su entorno. Las guerras, el avance del capitalismo, gobiernos totalitarios o dictatoriales, invitaron a los artistas a alzar la voz. Sin embargo, esa denuncia cargó las obras de nuevas dimensiones de violencia formal o conceptual. Por otro lado, las nuevas prácticas rebatían la idea de genio, tan vinculada con la metafísica. Incorporaban al público o receptor a la obra. El arte podía ser el terreno donde el “yo” del artista se desintegrara, no solo en su obra, sino también en la recepción. Las obras se cargaron de contenido conceptual y hermenéutico. Eso debilitaba a la obra en sus características tradicionales, mientras la abría a nuevos aspectos, discursos y campos de las posibilidades plásticas, sonoras y/o escénicas. La reivindicación del cuerpo en el arte, equivale al reconocimiento de la realidad no trascendental y hermenéutica de las prácticas artísticas: el arte no devela esencias, sino que desnuda el evento.

El extrañamiento y el desfondamiento en el arte, pueden ser el campo donde logremos remitir los valores tradicionales y redefinirlos en nuevas identidades. La *Verwindung* que se dio una vez que la máscara del arte cayera, fue una *Verwindung* que, a través de las viejas estructuras y

utilizándolas como herramientas, realizó una deconstrucción de la violencia que caracterizaba a esas estructuras. Los artistas se hicieron de la metafísica, para volverse contra ella. El *anti-arte* no era una práctica de la fealdad sin más, sino que se propuso pensar la simetría, la belleza y el equilibrio como conceptos eventuales y no trascendentes. El desfondamiento o el extrañamiento subvierten la violencia metafísica en una violencia hermenéutica allí donde la ruptura del sentido y el significante hacen extraña e irreductible una experiencia artística. La violencia violenta a la violencia cuando la deja sin finalidad y la convierte en un desfondamiento hermenéutico, eventual, casi lúdico, como eran los *happenings* vieneses. El arte puede ser hermenéutico a la vez que violento, toda vez que el extrañamiento implique un silencio, una angustia y un desconcierto cuando la máscara metafísica nos deja desolados.

Los artistas incitaban al público a salir de lo cotidiano (Jones, 2009) para que puedan activar mediante ese *zoom in* o aislamiento del hecho, una actitud crítica y observar así, la arbitrariedad de lo que la sociedad considera “normal”. Como resalta Vostell “[...] son los efectos *casuales* de la vida cotidiana los que intervienen y «trasladan el entorno a contextos nuevos», creando nuevos significados para romper con lo antiguo y dejar que el espectador/participante «experimente la interminación como fuerza creadora»” (Jones, 2009, p.28). Es decir, solo una experiencia que desfonda, que se basa en el extrañamiento, puede debilitar las estructuras que sostienen nuestra “habitualidad”.

La recepción de las nuevas formas del arte, no siempre fue buena. La crítica ha llegado a considerar alguna de estas manifestaciones como perturbadoras, psicóticas y exhibicionistas (Warr, 2010). Esto, sin embargo, no estaba lejos del objetivo buscado por los artistas, para quienes era importante la provocación. Esta provocación tenía que ver directamente con el extrañamiento en tanto la incorporación a la obra o acción artística de elementos y estructuras que pudieran mostrar el carácter hermenéutico de nuestra percepción y experiencia. Como afirmamos más arriba, al desfondar el esquema de representación “esperable”, los participantes-espectadores-público, debían redefinir ese esquema, develando el carácter no-metafísico de la realidad. A esto, solo puede seguirle un sentimiento de desamparo, irritación, desconcierto e indignación. Nuestra expectativa, nuestro horizonte de experiencia, ha sido violentada.

La idea del arte como acción o indagación antropológica que persiguió el *happening*, se profundiza en los ‘80 con el arte del comportamiento o *Body art*. Estas nuevas corrientes intentan

entender y pensar la realidad no como permanencia, sino como la transformación y cambio que experimenta el mundo a través de sus usos (Marchán Fiz, 2009). Avanzadas las décadas finales del siglo pasado, el arte no abandonó su fuerte matiz antropológico. Se incorporaron nuevas tecnologías, dispositivos y técnicas, pero la incertidumbre en torno a la identidad, a la corporalidad y al hombre como elemento y factor social, político y económico, se avivó y profundizó.

Billingham, R.
(1994). *Untitled*
[Photography].
London.



En la década del '90, una década donde el capitalismo, el consumo y los *mass media* se logran afianzar fuertemente e imponer su ritmo, el arte se confunde con el diseño, el entretenimiento, el *Kitsch* y la publicidad. La estetización general de la experiencia pone en discusión la idea de un “arte propio” y un arte vulgar, ordinario y banal¹⁰¹. La obra del fotógrafo británico Richard Billingham es una arista de esa estetización de la experiencia en la cual lo banal, lo *Kitsch* y la estetización poseen una tensión más bien compleja e incómoda. Billingham indaga lo estético-hermenéutico de lo cotidiano, y capta a través de la lente de su cámara, escenas domésticas, formas sociales, económicas y políticas de la sociedad inglesa de fines del siglo pasado. El resultado de su obra, es un espejo brutalmente insoportable de una sociedad decadente, desigual y tirana. En su ensayo “*Ray's a laugh*”, Billingham retrata la vida de su padre, un obrero desempleado, alcohólico y deprimido, quien representa un elemento tragicómico en una sociedad

¹⁰¹ Como suele destacar Vattimo en su obra: aún hoy asistimos a la idea de que los medios y la tecnificación, amenazan a un “arte real”. Esta idea es un resabio de la concepción metafísica heredada que considera que los *mass media* revisten a sus productos de un carácter de inevitable precariedad y superficialidad, ante el ideal de la obra tradicional como *monumentum aere perennius* (Vattimo, 1990)

donde toda improductividad es tildada de pereza, holgazanería y enemistad contra el sistema. Ray, el padre de Billingham, personifica y humaniza esa imagen, mostrando la cotidianidad debajo de ese mote.

Billingham, R.
(1994).
Untitled
[Photography]
. London.



Billingham, R.
(1994).
Untitled
[Photography].
London.



Ray es el residuo de un sistema que lo expulsa, a la vez que lo requiere para poder definir el sistema y la no-pertenencia. Ray es todo lo que no se debe desear, es a lo que todos debemos temer. Billingham retrata por su parte la debilidad de esa existencia marginal, la soledad, el andar cansino

y perdido. Billingham nos enfrenta al antihéroe contemporáneo: ganarás el pan con el sudor de tu frente o, serás como Ray. Todo un andamiaje metafísico condena a Ray, lo deshumaniza y quita su dignidad. Mirar a Ray es admitir ese andamiaje, es admitir que deshumanizar a Ray está al alcance de repetir el discurso que lo excluye y lo obliga a habitar en los márgenes. La violencia de la fotografía de Billingham descansa en el temor del espectador a ser Ray, ese personaje tragicómico que es la amenaza permanente en un sistema que nos obliga a estar adentro, naturalizando esta máxima: obedecerás. La empatía y el temor, son elementos claves en la obra del fotógrafo británico. La melancolía de sus imágenes y la tristeza, ubican al espectador frente a los vicios de una realidad que es más compleja y ruin de lo que quizás, estemos dispuestos a aceptar.

Ahora bien, los artistas no buscaban develar la “autenticidad” a partir de su obra. Si una primera corriente artística creyó aún en una realidad que podía ser expuesta, a partir de 1970, el artista asume la desilusión de esa empresa y la naturaleza hermenéutica de la existencia (aquello que Baudrillard denominará «simulacro»). Es decir, no se persigue la idea de una identidad continua, sino de una representación siempre cambiante y nunca sujeta¹⁰². Como afirma Jones, los artistas posteriores a 1970 poseen una representación de sí mismos y de su entorno, más bien irónica, fragmentada, tecnológica y hermenéutica¹⁰³.

Lo común a todas las obras y acciones mencionadas hasta aquí, es la ausencia total de arte. Los espectadores o receptores, difícilmente pudieron identificar en aquel entonces, alguna característica que circunscribiera la obra en lo que se esperaba del arte. Por el contrario, al no identificar “eso” que veían, rechazan casi instintivamente la propuesta: “Eso no es arte”.

Ese rechazo y esa desazón resultaban para el artista un triunfo, ya que el anti-arte es en definitiva eso: un no-arte. Cuestionar el arte desde el arte es una utopía metafísica, por lo cual se hacía urgente salirse por fuera de los márgenes establecidos. Esto es lo que Vattimo denomina

¹⁰² Henry Sayre hace un interesante análisis de cómo los artistas se presentan a sí mismos en autorretratos que ostentan a su vez, una teatralidad irónica y simulada. Ver: Sayre, H. M. (1989). *The objects of performance. The American Avant-garde since 1970*. Chicago, USA: The Chicago University Press.

¹⁰³ Por ejemplo, los hermanos Dino y Jake Chapman hacen de la ironía un ingrediente clave en su obra. A través de criaturas deformadas, hibridadas, profanadas y violentadas, los artistas cuestionan desde concepciones sexuales, sociales hasta artísticas. La muerte, la infancia, el nazismo o los estereotipos son los principales ejes que podemos identificar en las obras de los hermanos Chapman, siempre acompañados de irreverencia y escándalo. Formaron parte del movimiento Young British Artists. Puede consultarse su obra: <http://jakeanddinoschapman.com/>

“muerte del arte”. La vivencia de esa muerte es lo que conduce a los artistas a una *Verwindung*: no pudiendo abandonar el esquema metafísico que contenía el arte hasta ese momento, tuvieron que secularizar y distorsionarlo. Esta forma “débil” de pensar la relación con el pasado, intenta escapar a la violencia propia de la metafísica. Como apunta Sützl con relación al pensamiento de Vattimo: la estética hermenéutica se plantea como una forma del pensamiento no violenta porque se mueve por fuera de la metafísica y la dialéctica (Sützl, 2007, p. 227 y ss.). El arte contemporáneo es una *Verwindung*, y un modelo de existencia y de pensamiento no dialéctico-metafísico: su fuerte actitud hermenéutica nos enfrenta a una creatividad por fuera del canon, a la vez que el constante dinamismo libera al arte de toda sujeción o trascendencia. Es aquí donde radica el pacifismo estético de Vattimo o su estética hermenéutica (Sützl, 2007). La *Verwindung* del arte actual sería un modelo de una forma de pensamiento no violenta. Sin embargo, también podemos pensar que la violencia metafísica de dominación se remitió en una violencia de desfondamiento.

La violencia hermenéutica puede venir de la mano de acciones como la del accionismo vienés, donde el extrañamiento, el juego y lo ritual dan el campo para experimentar y definir nuevas sensaciones y significaciones. También puede venir de un artista como McCarthy que nos obliga a mirar críticamente aquello que normalizamos e incorporamos como habitual. La violencia hermenéutica es la experiencia del desarraigo y del desfondamiento que una existencia débil acarrea. La violencia así definida, es una violencia sin finalidad. Por el contrario, es aquello que nos mantiene siempre alerta y activos. No se trata de someter, sino de despabilar. Los artistas del fin del arte a través de la *Verwindung*, lejos de evitar la violencia, la volvieron hermenéutica, sin finalidad y por ende, creativa, discursiva y débil.

La violencia desfondante del arte puede ser ella misma violenta, como lo demuestran, por ejemplo, la obra ritual de Nitsch o las “automutilaciones” de Brus. Pero también puede violentar nuestras estructuras preconcebidas a través de imágenes no necesariamente cargadas de violencia. Aquí podemos mencionar la obra de la artista thai, Araya Rasdjarmrearnsook, cuyas acciones, cargadas de poesía, logran violentar nuestra expectativa y experiencia. Araya aborda en su obra, la problemática de existencias marginales, tales como lo femenino, lo animal, lo insano y lo “no-vivo”. Para la artista, la marginalidad de esas existencias deviene de la carencia de un lenguaje propio que les permita legitimar su existencia. Es decir, el lenguaje oficial o metafísico, en su omisión, crea esa marginalidad. Lo femenino, lo animal, lo insano y la muerte, requieren un

lenguaje “por fuera” del lenguaje para poder hablar y enunciar como otredades legítimas y no como meras otredades “opuestas”, “divergentes” o “problemáticas”.

La obra de Araya cuestiona la idea de una tajante oposición entre dentro/fuera, presencia/ausencia, normal/anormal y vida/muerte. El objetivo de su obra es poder develar la naturaleza hermenéutica de estas nociones. Es decir, si lo femenino o la muerte solo pueden constituirse negativamente, es porque en la estructura metafísica imperante, no están dentro del marco de representación y significación.

El escándalo también acompañará la carrera de esta artista thai. En varias de sus exposiciones internacionales, fue fuertemente criticada por los medios por exponer escenas morbosas y de mal gusto. Sin duda, las obras de Araya desafiaron, no solo la habitualidad de los espectadores, sino también esquemas morales heredados. Repasemos un poco su obra.

En un inicio, Araya dejó que su obra estuviera atravesada por experiencias y pérdidas personales: la temprana muerte de su madre y la enfermedad de su padre. En “*The Dinner with Cancer I*” (1993), una de sus primeras instalaciones, la muerte se representa como una solitaria mancha negra que inunda la escena. El desorden y el vacío son nociones que aún se entrelazan con la idea de muerte.



Rasdjarmrearnsook, A. (1993). *The dinner with cancer I* [Instalación].
Propiedad del artista.

Luego de 1997, Araya da un paso decisivo cuando comienza a incluir cadáveres en su obra. En este período realiza una serie de videos donde se la ve interactuando con los cuerpos, modelando diferentes acciones con la muerte. Araya intenta naturalizar la muerte en la vida de los vivos. Si ante la muerte meramente se calla o se acepta el silencio, la artista thai intenta proponer

una existencia positiva de la muerte. En 2005 Araya fue una de las 75 integrantes de la Trienal de Turín, en la cual expuso su obra “*The Class II*”, una performance que se realizó en una sala del Instituto de Anatomía Patológica, ubicado en el Hospital Molinette de Turín. En la acción, que podía ser presenciada en vivo, se la veía a Araya impartiendo una clase sobre el concepto de “muerte” a un grupo de cadáveres¹⁰⁴.

Rasdjarmrearnsook, A.
(2005). *The Class II*
[Performance-Instalación].
Propiedad del artista.



Cuando Araya ingresa a la clase, comienza hablando sobre algunas estadísticas que afirman que muere más gente en otoño que en otras estaciones del año. Luego pregunta “¿Alguien murió en otoño?” y mira al grupo de cadáveres. Los cuerpos amarillentos y piel de pergamino, guardan silencio desde una presencia difícil de definir. Es allí a donde apunta la acción de Araya, a esa existencia/no-existencia que nos interpela.

“*The Class II*” incomoda porque estamos habituados a dejar la muerte en un ámbito oscuro, vedado y alejado. Exponer la muerte, incorporarla a una acción y presentarla entre los vivos es violento, desagradable e innecesariamente escandaloso. Muchos medios masivos reprodujeron este discurso, a la vez que la crítica y la comunidad artística, celebraron la apuesta de Araya¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Araya repitió dos veces esta acción en Turín. Parte de la performance está disponible en Youtube para su consulta: <https://www.youtube.com/watch?v=uZS2ttYSL6Y&t=22s&index=10&list=PLVBjRKMVCTTunObXOCgXjOgHUZCHcGmcl>

¹⁰⁵ Es interesante leer las siguientes notas periodísticas sobre la obra “*The class II*”, en las cuales las opiniones sobre el trabajo de Araya están inundadas de un importante desconocimiento sobre la obra y la propuesta. Ver: <http://www.elmundo.es/elmundo/2005/11/08/cultura/1131448157.html> y https://www.clarin.com/ediciones-antteriores/polemica-obra-teatro-cadaveres-italia_0_rk6hywkRFx.html Incluso, la nota del diario *Clarín*, que copia exactamente el contenido de la nota del diario español *El Mundo*, afirma que Araya es una actriz que representará

Araya desfonda la experiencia de la muerte, la estetiza y la presenta como una instancia hermenéutica. Incluso también lo es para la artista, quien en una entrevista describe su encuentro con la muerte y cómo fue cambiando. La artista trabajó con cadáveres entre los años 1997 al 2005, con una pausa en el medio. En ese receso, la esencia de su trabajo y la relación con su obra sufrió varias modificaciones. Como ella misma lo aclara:

By that time it was had changed the meaning. My work then still dealt with death bodies but the meaning of it had changed, from the very sad tone into very amusing tone. Sometime it was even funny too. In the work “The Class” I felt have become very close to the corpses. Artist and corpses have become close friends. So, it was like we were having good time gossiping about living people. Because I was curious why living people always say in the prayer for the death to go to the heaven. The use of phrases living people like to say sometime is being dead alive. So, I was wondering if for dead people there would be phrases like being dead, dead. There are many funny things in it¹⁰⁶.

El perfume triste de sus primeras performances o video-arte, se va esfumando para dejar ver la construcción que hacemos de la muerte, sacude el hábito que hemos elaborado y desnuda la existencia de lo no-existente.

Rasdjarmrearnsook, A. (1997). *Reading for female corpses* [Performance-Instalación- video arte]. Propiedad del artista.



un monólogo. Es interesante reparar en cómo los medios forjan opinión, muchas veces fundada no en los hechos, sino en viejas concepciones.

¹⁰⁶ Material obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=249dC5jzNyg>

Rasdjarmrearnsook, A. (2002).
I'm living [Performance-
 Instalación- video arte].
 Propiedad del artista.



La transformación en la obra de Araya puede sugerir el avance de una indagación hermenéutica en torno a la muerte, la cual puede estar investida de ausencia y silencio, pero también de complicidad y calma. La acción de leer a cadáveres o darles clases, nos propone una deconstrucción de nuestra actitud ante la muerte, cuestión que en lo cotidiano, ocultamos y rechazamos. El extrañamiento ante el suceso de la muerte, desfonda nuestra concepción heredada, ironiza sobre ella y la carga de una poesía particular.

La *Verwindung* que podemos identificar en la propuesta de Araya es una violencia hermenéutica. Es esto lo que escandaliza la opinión pública, allí donde profana estructuras que deben ser respetadas y perennes. Exhibir la muerte es equiparable a “hacer espectáculo con la muerte” o “burlarse de los muertos”; es esta la única lectura posible dentro de un esquema cerrado y metafísico. La obra de Araya es un ejemplo no solo de la muerte del arte, sino también de la muerte de la metafísica, cuando desfonda categorías y nos obliga a redefinir nuestra experiencia en un extrañamiento que logra vaciar toda referencia y significado habitual.

CONCLUSIONES Y DISCUSIÓN

Hemos comenzado este recorrido haciendo un repaso por la ontología de Vattimo, para luego presentar su estética hermenéutica. Hemos a su vez, identificado conceptos claves de su pensamiento general, como así también de su pensamiento estético. El objetivo de este camino fue mostrar y analizar la filosofía de Vattimo, como una filosofía no metafísica, una filosofía débil que plantea la posibilidad de liberarnos y emanciparnos de la violencia metafísica como dominación de una razón absoluta.

La ontología de Vattimo, una ontología hermenéutica y estética, se funda en la reapropiación que hace el autor de Nietzsche, Heidegger y Gadamer, y en la intención ética que nutre dicha ontología. La estética hermenéutica, devenida de esta, es una forma débil de pensar la existencia, es decir, una forma que celebra el acontecimiento, el extrañamiento y la interpretación. El descubrimiento que hace Vattimo de la eventualidad (el *Ereignis*), le permite postular una existencia emancipada de la metafísica y de la búsqueda de un mundo sujeto a la previsibilidad y al cálculo. La existencia debilitada, es una existencia creativa, interpretativa y sin finalidad prefigurada.

Esta forma no metafísica del pensamiento que propone Vattimo, necesita de categorías que estén por fuera de la metafísica. Es por esta razón que la noción de *Verwindung* es determinante en la filosofía de Vattimo. La *Verwindung* es el puente necesario entre la metafísica y la posmodernidad como terreno de la experiencia débil, ya que el debilitamiento es debilitamiento de algo. Que la metafísica pueda ser remitida, permite salir de la dialéctica como superación. Muerte de la metafísica, muerte del arte, son aspectos de la *Verwindung* en la época pos-moderna.

La *Verwindung* del arte implica una emancipación del arte de los límites que lo contenían. Vattimo no construye una filosofía del arte, sino una extensión del discurso estético más allá de la obra artística. Esta estetización general de la vida, es también un *Verwindung*: el debilitamiento de la realidad y la verdad como instancias metafísicas, inauguran una perspectiva hermenéutica de la existencia y es el arte el modo privilegiado de entender esa existencia porque “(...) en el arte se pone en suspenso la obviedad del mundo.” (Di Giusto, 2010, p. 82). La muerte o el fin del arte, traducen esta inauguración hermenéutica allí donde el extrañamiento y el desfondamiento se logran imponer en un vaciamiento, reapropiación y secularización de la metafísica.

Ahora bien, si la ontología débil, la estética hermenéutica, la estetización y el pensamiento débil tienen como principal objetivo emancipar la existencia de la violencia metafísica, y Vattimo anuncia que en la posmodernidad la violencia ya no es identificable porque la metafísica ha muerto ¿no implica esto una superación dialéctica? Desplazar la violencia o aducir su actual desintegración en la muerte de la metafísica, no resulta una respuesta pertinente dentro un discurso débil. Es entonces que se nos plantea la incógnita de una violencia hermenéutica. Pero, ¿no es esta, acaso, una contradicción? En definitiva, una violencia no-metafísica sería algo así como “una violencia sin violencia”. Pero circunscribir la discusión a estos términos, es perpetuar lo que se pretende correr de escena, es decir, la discusión en términos metafísicos.

La pregunta que se nos presenta entonces, es la de qué características tendría esa violencia hermenéutica. Es allí donde el arte como modelo del pensar no-metafísico, sirve como campo de análisis. Asimismo, esa violencia debe tener los rasgos de una existencia débil, lo que nos conduciría a una violencia basada en el extrañamiento y el desarraigo. Estamos por lo tanto proponiendo una violencia estética, nihilista, débil y hermenéutica, y es en el arte donde se debería anticipar aquella. Nuestro intento fue por lo tanto, demostrar esta posible violencia remitida. Luego de haber atravesado estas páginas, creemos haber encontrado en el arte contemporáneo muestra de una violencia que excede la violencia denunciada o violencia representada en la obra. La violencia hermenéutica se instaure como un modelo de ruptura en la obra.

Entonces, la incógnita que nos planteamos, a modo de ejercicio, pudo ser respondida dentro del propio marco de la filosofía de Vattimo. El impulso ético que guía su pensamiento, nos provee de las herramientas para pensar una violencia hermenéutica, posmoderna y pos-metafísica. Pensar y habitar el *Ereignis*, no puede simplemente reducirse a una forma inaugural del pensamiento que suprima la metafísica y la violencia, sino más bien, debe ser el campo desde donde podamos entender y fundar nuevas dimensiones de las antiguas formas del pensamiento y del ser.

La estética hermenéutica es planteada por Vattimo como un discurso disruptivo y generador de símbolos, en una época donde la metafísica ya no puede imponerse como dominio absoluto y hegemónico. Esto, es en definitiva la experiencia del *Ereignis*. La “muerte del arte” que anuncia Vattimo, es decir, la experiencia donde podemos entender el anacronismo de las categorías del arte clásico (identificación de contenido y forma) es también, la experiencia del *Ereignis* como existencia no-metafísica.

“La muerte del arte” y “la muerte de la metafísica” son indicios que le permiten a Vattimo pensar un “abandono” de la violencia metafísica, allí donde las categorías de la existencia metafísica pueden ser cuestionadas y se reconoce la emergencia de una pluralidad de “dialectos” que anulan la hegemonía. El control total en el siglo XX y XXI, es para Vattimo una utopía. Y al igual que para Benjamin, en esta nueva existencia pos-metafísica, la tecnología tiene un rol fundamental. La tecnologización y la consiguiente cultura de masas, es un fenómeno propio del “fin de la metafísica”, incluso, inaugural de la posmodernidad. Es en el nuevo campo de la comunicación generalizada donde Vattimo ve la posibilidad de una emancipación y exhibición de la heterogeneidad. La “chance positiva”, la “chance ética” de la posmodernidad, reside en una emancipación del discurso, donde las minorías invisibilizadas cobren voz y permitan la apertura a una sociedad más plural e inclusiva.

Ahora bien, esa apertura hermenéutica que podrían tener los *mass media*, ya había sido una realidad en las prácticas artísticas desde el siglo XX. El arte se ha presentado desde entonces como un discurso disidente, disruptivo y fuertemente interpretativo. Es por esto que la principal característica del arte que Vattimo busca resaltar a lo largo de su obra, es la capacidad que aquel tiene de enfrentarnos al extrañamiento. Y ese extrañamiento, en la época del fin del arte, se identifica con “las formas de darse” del arte mismo, entre las que el filósofo italiano cuenta el *Kitsch*, el silencio, pero también la *Verwindung*, la *hybris* y el *shock/Stoss*. Vattimo recurre y redefine desde la debilidad, nociones heideggerianas, nietzscheanas o benjaminianas, para describir la experiencia desfondante, hermenéutica y nihilista que nos proporciona el arte actual. En este gesto, Vattimo plasma su objetivo ético, al entender el arte como el campo inaugural de una existencia emancipada y no violenta.

Entonces, pensar la época del “fin del arte” es pensar la época del “fin de la violencia” como una existencia no-metafísica. Pero, no podemos salir de esa existencia a través de una superación dialéctica, sino que la violencia debe debilitarse, remitirse (*Verwindung*) hermenéuticamente. Como vimos en el apartado dedicado a las discusiones en torno a las definiciones y descripciones de la violencia, hoy, hablar de la violencia como un concepto hermenéutico y condicionado por la época, y no como una característica natural o con-natural a la existencia, es un debate instaurado. Es decir que la violencia puede ser entendida eventualmente. Y es en el arte y sus “formas de darse”, donde identificamos las condiciones para pensar una violencia hermenéutica.

El *shock/Stoss*, con su fuerza de extrañamiento y su impulso disruptivo, nos enfrenta al desarraigo. Mientras que el *kitsch* y el silencio hacen lo mismo al eliminar todo marco de referencia y abandonarnos al “sin sentido”, obligándonos a redefinir nuestra experiencia y crear nuevos marcos de significación. Por su parte, la *hybris*, característica principal del ultrahombre, es entendida por Vattimo como un hecho fundamentalmente hermenéutico y no como fuerza de dominación, interpretación propia de Heidegger (ver p 65 y ss.). La *Verwindung* que hace Vattimo de estos conceptos, ayuda a identificar diferentes aspectos de un arte y una existencia no metafísica, una existencia de quiebre, ruptura y, según intentamos proponer en este trabajo, violencia.

Una violencia hermenéutica solo es posible dentro de una existencia débil donde pueda darse junto a otras características propias de una época pos-metafísica: extrañamiento, quiebre, *hybris*, desfondamiento, *shock/Stoss*. Si la metafísica se imponía mediante un gesto violento para lograr uniformidad y hegemonía, una forma de pensamiento no-metafísico impone el quiebre como violencia sin finalidad, débil y nihilista para cuestionar esa uniformidad. Como intentamos demostrar en este trabajo, remitiéndonos a las categorías y marco del propio pensamiento de Vattimo, la interpretación (“casar la nuez”) es una acción violenta. Sin embargo, esa violencia puede constituirse tanto metafísicamente, como hermenéuticamente. Una interpretación hegemónica y dominante deviene en una violencia metafísica. Sin embargo, interpretaciones débiles, habilitan una violencia nihilista, es decir, sin finalidad. La violencia hermenéutica no aspira a develar nombres, sino a crear, intercambiar o superponer nombres.

Es así como se nos presenta el arte desde fines del siglo XX: acción de quiebre hermenéutico. El extrañamiento y la hermenéutica se dan como componentes dentro de una existencia que ha abandonado las seguridades metafísicas. Los artistas fueron quienes adelantaron en su forma de hacer arte, una nueva existencia. El arte encarna una fuerza desfondante, débil y hermenéutica, y esa fuerza es una violencia no metafísica, porque violenta toda aspiración racionalizante, develando su imposibilidad y abandonándonos ante una experiencia que debemos asumir y resignificar. La violencia hermenéutica es la experiencia del desarraigo y la soledad ante una existencia que nos demanda la responsabilidad de la existencia hermenéutica. Asumir el desarraigo es asumir la *hybris* como existencia creativa e interpretativa.

Los artistas del siglo pasado, supieron crear situaciones donde obligaban al público a enfrentarse directamente con el desarraigo. La obra era imposición de la diferencia, de lo divergente y lo extraño. Estas acciones desnudaban la estructura que sostenía la experiencia, eliminaban toda referencialidad y solo se las podía entender desde el escándalo. Pero este escándalo escondía detrás de sí, una violencia ante la seguridad, la permanencia y la previsibilidad. Lo que se violentaba era la estructura heredada como cristalización de ideales.

El pacifismo estético de Vattimo o su estética hermenéutica, no eliminan ni suprimen la violencia. Simplemente rechazan su injerencia en el debate actual. El objetivo de una emancipación de la violencia metafísica, no puede dejar de lado las transformaciones de la violencia. El objetivo no puede constituirse como una evidencia. Que vivamos una realidad más heterogénea no anula la violencia, sino que la redefine.

Por otro lado, se podría objetar a mi lectura, que en definitiva una violencia hermenéutica no es violencia metafísica y como tal, no pueden compararse. Es decir, remitir una imposición metafísica en una apertura o extrañamiento, son cuestiones irreductibles, y por lo tanto, no es pertinente la *Verwindung* de la violencia metafísica en una violencia debilitada. Sin embargo, de eso se trata: remitir la imposición única y hegemónica en una imposición eventual, sin finalidad y falible. La violencia hermenéutica que podemos identificar en el arte, no busca develar una realidad ni una verdad. Sino que se presenta ante el participante o espectador de una obra y violenta todo esquema de significados y representaciones. El artista, a través de su obra, expone al receptor ante el vaciamiento de su experiencia, pone entre paréntesis la obviedad de su mundo, la seguridad de sus creencias y hace saltar el mundo que el espectador traía consigo.

En conclusión, la estética de Vattimo nos pudo proveer el marco para pensar una violencia débil, posmoderna y nihilista. La íntima vinculación que identifica Vattimo entre metafísica y violencia, no puede debilitarse parcialmente y esto nos obliga a pensar una *Verwindung* de ambos factores. Pero esta violencia hermenéutica, no se interpone en el camino hacia la emancipación o el pacifismo tal como lo postula Sützl en su lectura de Vattimo. La violencia hermenéutica se inscribe dentro de ese proyecto, a la vez que dentro de la filosofía de Vattimo. Hablar de violencia hermenéutica no es abogar a favor de la violencia o naturalizarla, sino, postular una “muerte de la violencia”.

El arte del siglo XX nos enfrentó a diversas incógnitas. No solo las artes plásticas, sino también la fotografía y el cine. La maximización (el *zoom in*) y la representación realista de ciertas cuestiones, traen aparejadas nuevas preguntas a la vez que inauguran nuevos campos de representación. La simulación de mutilaciones del *happening* o la performance, encuentra su profundización en los efectos especiales del cine. La reconstrucción digital del pene del violador en la emblemática escena de *Irreversible* (Noé, G. 2003) habla de una intención de optimizar el realismo en la reconstrucción de situaciones lo suficientemente densas por su sola significación¹⁰⁷. Entonces ¿qué refuerza ese realismo? ¿Cuánto incrementa la angustia y violencia esa maximización de la realidad? Si la performance de los '70 se hacía de la violencia hermenéutica para desfondar la expectativa y el hábito de representación de los participantes, otras artes, como el cine, dan un paso más allá y trascienden la violencia hermenéutica en una reconstrucción y realización realista de la violencia en una situación controlada como lo es un film.

Esto nos indica que la violencia hermenéutica como violencia débil y desfondante no es la única y última explicación al fenómeno de la violencia en el arte. Conforme avanza la técnica y la sociedad, las formas de la violencia y de la hermenéutica continúan cambiando. Es en esta oscilación donde la violencia hermenéutica sigue operando y nos incita a mantenernos alertas, siempre abiertos y revisando nuestras representaciones.

¹⁰⁷ En este enlace se puede ver una breve entrevista a los realizadores del film de Gaspar Noé donde se habla de los efectos especiales requeridos en la película: <http://cinefotografiando.blogspot.com.ar/2012/07/el-tras-camaras-de-irreversible-para.html>

BIBLIOGRAFÍA

Obras y artículos de Gianni Vattimo en español:

- Vattimo, G. (2012). *Introducción a Heidegger*. Barcelona: Gedisa.
- Vattimo, G. (2011). “Posmodernidad: ¿Una sociedad transparente?” En Vattimo, G. (Ed.), *En torno a la posmodernidad*, Barcelona: Anthropos, pp. 9-20.
- Vattimo, G. (2010). *Adiós a la verdad*. Barcelona: Gedisa.
- Vattimo, G. y Caputo J., (2010). *Después de la muerte de Dios. Conversaciones sobre religión, política y cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Vattimo, G. (2008). *Creer que se cree*. Buenos Aires: Paidós.
- Vattimo, G. (2008). *No ser Dios. Una autobiografía a cuatro manos*. Buenos Aires: Paidós.
- Vattimo, G. (2002). *Diálogo con Nietzsche. Ensayos 1961-2000*. Buenos Aires: Paidós.
- Vattimo, G. (Comp.) (2000). *Hermenéutica y Racionalidad*, Bogotá: Norma.
- Vattimo, G. (1999a). *Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger*. Barcelona: Altaya.
- Vattimo, G. (1999b). “El estructuralismo y el destino de la crítica”. En Revista *Insomnia*, n° 85. Recuperado de: <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Vattimo/Vattimo1.htm>
- Vattimo, G. (1996). *El fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Vattimo, G. (1995). *Más allá de la interpretación*. Barcelona: Paidós.
- Vattimo, G. (1993). *Poesía y ontología*, Valencia: Ediciones Universitat de València.
- Vattimo, G. (1992a). *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*. Barcelona: Paidós.
- Vattimo, G. (1992b). “Metafísica, violencia, secularización”. En Vattimo, G. (Ed.), *La secularización de la filosofía* (pp. 63-88), Barcelona: Gedisa.
- Vattimo, G. (1991). *Ética de la interpretación*. Barcelona: Paidós.
- Vattimo, G. (1990). *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós.
- Vattimo, G. (1988). “Dialéctica, diferencia y pensamiento débil”. En G. Vattimo y P. A. Rovatti. (Ed.), *El pensamiento débil*, Madrid: Cátedra.
- Vattimo, G. (1987). *Introducción a Nietzsche*. Barcelona: Península.

Vattimo, G. (2006, Junio). “Arte, ya sabes que la verdad te hace mal”. En *Ramona*, nº 61. Recuperado: http://70.32.114.117/gsdllcollect/revista/index/assoc/HASHcdf7/0257298d.dir/r61_11nota.pdf

Vattimo, G. (1984). “Nietzsche, entre la estética y la política”. Conferencia dictada en las Jornadas Nacionales Nietzsche. Recuperado: <http://www.instantesyazares.com.ar/article/nietzsche-entre-la-estetica-y-la-politica/>

Vattimo, G. (2005). “Historia de una coma. Gadamer y el sentido del ser”. En *Endoxa: Series Filosóficas* nº 20. Recuperado: http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:Endoxa-20052A056B50-9AF6-61F6-6BF0-B32FA3B6F607/historia_una_coma.pdf

Vattimo, G. (2008). “La devaluación de la política”. En *Revista Anthropos, Huellas del conocimiento*, nº 217, pp 42-47.

Vattimo, G. (2008). “Habitar la biblioteca”. En *Revista Anthropos, Huellas del conocimiento*, nº 217, pp 48-56.

Bibliografía secundaria

AA. VV. (2007). “Gianni Vattimo. Pensamiento y verdad. La hermenéutica, una teoría de la interpretación de lo otro”. En *Revista Anthropos, Huellas del conocimiento*, nº 217, pp 3-18.

AA.VV. (Marzo de 1995). “Entrevista con Gianni Vattimo”. En *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*. Recuperado de: <http://www.revistaaen.es/index.php/aen/article/viewFile/15441/15301>

Alonzo Loza, B. (2016). “La autoinmolación como don. Sobre la noción de sujeto en Gianni Vattimo”. En *Ideas y Valores*, 65 (160). Recuperado de: <https://www.crossref.org/iPage?doi=10.15446%2Fideas-y-valores.v65n160.42620>

Álvarez, L. X., (2007). “La estética de Gianni Vattimo”. En *Revista Anthropos, Huellas del conocimiento*, nº 217, pp 152-162.

Beuchot, M. (2007). “Hermenéutica débil y hermenéutica analógica. Hacia un encuentro fructífero”. En *Revista Anthropos, Huellas del conocimiento*, nº 217, pp 97-103.

Campos Salvaterra, V. (Enero- Junio 2013). “Violencia, verdad y justicia”. Entrevista con Gianni Vattimo. En *Revista Pléyade* 11. Recuperado de: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4421815>

Carpena, R. (18 de julio de 2010). "Ser de izquierda hoy es tratar de limitar los daños". En *La Nación*. Recuperado de: <http://www.lanacion.com.ar/1285488-ser-de-izquierda-hoy-es-tratar-de-limitar-los-danos>

Coca, C. (2007). "Entrevista a Gianni Vattimo". En L. Garagalza, (Ed.), *El sentido de la existencia. Posmodernidad y Nihilismo*. Bilbao: Ediciones Universidad de Deusto.

Conill, J. (2007). "Ética hermenéutica y religión en Gianni Vattimo". En *Revista Anthropos, Huellas del conocimiento*, n° 217, pp 124- 133.

Cruz, M. (2007). "Las fronteras del tiempo". En *Revista Anthropos, Huellas del conocimiento*, n° 217, pp 114- 123.

Di Giusto, Y. (2010). *La experiencia estética en Gianni Vattimo* (Tesis de grado), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, CABA, Argentina.

Dussel, E. (noviembre 2007). "Un diálogo con Gianni Vattimo. De la posmodernidad a la transmodernidad". En *Revista A Parte Rei* 54. Recuperado de: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/dussel54.pdf>

Leiro, D. M. (2009). Presentación. En Muñoz Gutiérrez, C., Leiro, D. M. & Rivera, V. S. (coord.), *Ontología del declinar. Diálogos con la hermenéutica nihilista de Gianni Vattimo* (pp.15-62), Bueno Aires: Biblos.

Libedinsky, J. (17 de mayo 1998). "Para Vattimo, el arte argentino es "profundamente autóctono"". *La Nación*. Recuperado de: <http://www.lanacion.com.ar/96891-para-vattimo-el-arte-argentino-es-profundamente-autoctono>

Madueño Álvarez, S. A. (2016). *El Pensamiento débil: una propuesta de filosofía práctica sobre la no violencia* (tesis de grado), Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Pontificia Universidad Católica de Perú, Lima, Perú.

Oñate, T. (2003). "La contribución de Gianni Vattimo a la hermenéutica del siglo XX". En *Revista Azafea*, n° 5, pp. 99-134. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2536229>

Oñate, T. (Julio de 1999). "Ontología y nihilismo, entrevista a Gianni Vattimo". En *Revista Éndoxa: Series filosóficas*, n° 12. Recuperado de: http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:Endoxa-19996B8216FF-7903-79F2-381A-8C708D3C56CE/ontologia_nihilismo.pdf

Oñate, T. (1990). Introducción y estudio preliminar. En G. Vattimo, *La sociedad transparente*, Barcelona: Paidós.

Ortiz-Osés, A. (2007). “Posmodernidad: nihilismo y sentido”. En *Revista Anthropos, Huellas del conocimiento*, n° 217, pp 67-72.

Perinola, M. (2007). “El camino auténtico de la ontología de Gianni Vattimo”. En *Revista Anthropos, Huellas del conocimiento*, n° 217, pp 163-175.

Picabea, M. L. (2006, 4 de abril). “Si una obra de arte no tiene violencia dice poco”. En *Clarín*. Versión digital disponible: <http://edant.clarin.com/diario/2006/04/11/sociedad/s-04901.htm>

Presas, M. (1996). “La “muerte del arte” y la experiencia estética”. En M., Presas *La verdad de la ficción*. Buenos Aires, Argentina: Almagesto.

Quintana Paz, M. A. (2007a). “Cronología biblio-biográfica”. En *Revista Anthropos, Huellas del conocimiento*, n° 217, pp. 57-61.

Quintana Paz, M. A. (2007b). “Nihilismo político: acerca de ciertas derivas de pensamiento de Vattimo en torno a las democracias posmodernas”. En *Revista Anthropos, Huellas del conocimiento*, n° 217, pp 73- 96.

Rebok, M. G. (2007). “¿Muerte del arte o estetización de la cultura?” En *Revista Tópicos* n° 15. Recuperado de: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1666-485X2007000100003

Rodriguez, R. (1995). Introducción y estudio preliminar. En G. Vattimo, *Más allá de la interpretación*, Barcelona: Paidós.

Rojas Peralta, S. E. (noviembre 2007). “Instante y máscara. Vattimo, intérprete de Nietzsche”. En *Revista A Parte Rei* n° 54. Recuperado de: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/rojas54.pdf>

Roldán, C. y Navarro M. G. (2007). “Filosofía de la historia y hermenéutica”. En *Revista Anthropos, Huellas del conocimiento*, n° 217, pp 104-113.

Rossi, M. J. (noviembre 2007). “El ocaso del arte y la estetización general de la vida en Gianni Vattimo”. En *Revista A Parte Rei* n° 54. Recuperado de: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/rossi54.pdf>

Vattimo, G., Savarino, L. y Vercellone, F. “Mi filosofía como ontología de la actualidad”. Entrevista con Gianni Vattimo. *Revista Anthropos, Huellas del conocimiento*, n° 217, pp 19- 41.

Savater, F. (2007). “El cristianismo como mito de la posmodernidad”. En *Revista Anthropos, Huellas del conocimiento*, n° 217, pp 134- 140.

Sütlz, W. (2007a). *Emancipación o violencia. Pacifismo estético en Gianni Vattimo*. Barcelona: Icaria Editorial.

Sütlz, W. (2007b). “Política estética. La emancipación a pesar de la metafísica”. En *Revista Anthropos, Huellas del conocimiento*, n° 217, pp 141-151.

Vidal Calatayud, J. (noviembre 2007). “Gianni Vattimo y la quiebra afirmativa”. En *Revista A Parte Rei* n° 54. Recuperado de: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/vidal54.pdf>

Bibliografía general sobre violencia

Arendt, H., (2006), *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza.

Blair Trujillo, E. (2009). “Aproximación teórica al concepto de violencia: avatares de una definición”. En *Política y Cultura*, núm. 32, pp. 9-33. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco: Distrito Federal, México

Byung-Chul Han. (2016). *Topologías de la violencia*. Barcelona: Herder.

Crettiez, X. (2008). *Les formes de la violence*. Paris: La Découverte.

Derrida, J. (1989). “Violencia y metafísica. Ensayo sobre el pensamiento de Levinas”. En J. Derrida, *La escritura y la diferencia*. Madrid: Anthropos.

Domenach, J.M. (1980). La violence. En *La violence et ses causes*. París: UNESCO.

Garriga Zucal, J. A. (septiembre 2011). “Violencia: un concepto difícil de asir”. En *Revista Antropolítica* n° 29. Recuperado: <http://www.revistas.uff.br/index.php/antropolitica/article/view/45>

Garriga Zucal, J.A.; Noel, G. (junio, 2010). “Notas para una definición antropológica de la violencia: un debate en curso”. En *Publicar*, Año VIII, num. IX.

Maffesoli, M. (2012). *Ensayos sobre la violencia banal y fundadora*. Buenos Aires: Dedalus editores.

Marzano, M. (2010). *La muerte como espectáculo. La difusión de la violencia en Internet y sus implicaciones éticas*. México D. F.: Tusquets.

Merleau-Ponty, M. (1968). *Humanismo y Terror*. Buenos Aires: La Pleyade.

Michaud, Y. (1986). *La violence*. Paris: Presses Universitaires de France.

Mongin, O. (1997). *Violencia y cine contemporáneo: ensayos sobre ética e imagen*. Barcelona: Paidós.

Sánchez Vázquez, A., (Ed.) (1998). *El mundo de la violencia*. México D.F: Fondo de Cultura Económico.

Sartre, J. P. (1983). *Prefacio*. En F. Fanon, *Los condenados de la Tierra*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Schmidt, B. y Schroder, I. (2001). "Introduction: violent imaginaries and violent practices". En Schmidt, B. y Schroder, I. (eds). *Anthropologie of violence and conflict*. Londres: Routledge.

Sofsky, W. (2006). *Tratado sobre la violencia*. Madrid: Abada Editores.

Sorel, G. (1973). *Reflexiones sobre la violencia*. Buenos Aires: La Pléyade.

Zizek, S. (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Buenos Aires: Paidós.

Bibliografía general

Adorno, T. W. (2014). *Teoría estética*. Madrid: Akal.

Amícola, J. (2000). *Camp y posvanguardia*. Buenos Aires: Paidós.

Bataille, G. (1991). "El "viejo topo" y el prefijo super en las palabras superhombre y superrealista". En *Cuaderno Gris*. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2477831>

Benjamín, W. (2015). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: La Marca editora.

Bürger, P. (2000). *Teoría de las Vanguardias*. Barcelona: Península Ed.

Cortés, J. M. G. (1997). *Orden y Caos, un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Madrid: Anagrama.

Derrida, J. (1989). "Violencia y metafísica". En J. Derrida, *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.

Deitcher, D. (2000). "Tomar el control: Arte y activismo". En A. M. Guasch (Ed.), *Los Manifiestos del arte posmoderno: Textos de exposiciones, 1980-2000*, Madrid: Akal.

Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Madrid: Ed. Lumen.

Eco, U. (1995). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets.

Foster, H. (1996). "¿Quién teme a la neovanguardia?" En H. Foster, *El retorno de lo real: la vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Akal.

- Gadamer, H-G. (1993). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- Gadamer, H-G. (1900). “¿El fin del arte? Desde la teoría de Hegel sobre el pasado del arte hasta el antiarte en la actualidad”. En H-G., Gadamer, *La herencia de Europa. Ensayos*. (pp. 65-84) Barcelona: Península.
- Gombrich, E. H. (1950). *La historia del arte*. Madrid: Ed. Phaidon.
- Halbreich, K. (2000). “Cultura y comentario. Una perspectiva de los ochenta”. En A. M. Guasch (Ed.), *Los Manifiestos del arte posmoderno: Textos de exposiciones, 1980-2000*, Madrid: Akal.
- Harvey, D. (1998). *La condición posmoderna: Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Heidegger, M. (2005). *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*. Madrid, España: Alianza.
- Heidegger, M. (2010). “El origen de la obra de arte”. En Heidegger, M. *Caminos de Bosque*. Madrid: Alianza, pp. 11-62.
- Heidegger, M. (1990). *Identidad y diferencia*. Madrid: Anthropos. (Ed. Bilingüe).
- Jacob, M. J. (2000). *Extramuros*. En A. M. Guasch (Ed.), *Los Manifiestos del arte posmoderno: Textos de exposiciones, 1980-2000*, Madrid: Akal.
- Jones, A. (2010). Prólogo. En Warr, T. *El cuerpo del artista*. Madrid: Phaidon.
- Lebel, J.J. (1971). *El happening*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Liotard, J-F. (1986). *La condición posmoderna, informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- Manchester, E. (2009). With Dead Head. Texto curatorial del TATE. Recuperado de: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hirst-with-dead-head-ar00617>
- Marchán Fiz, S. (2009). *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “Postmoderna”*. Madrid: Akal.
- Morpurgo- Tagliabue, G. (1971). *La estética contemporánea, una investigación*. Buenos Aire: Losada.
- Nietzsche, F. (2012). *La voluntad de poder*. Madrid: EDAF.
- Nietzsche, F. (2005). *Genealogía de la moral*. Madrid: Alianza.
- Nietzsche, F. (2002). *El crepúsculo de los ídolos*. Madrid: Alianza.
- Nittve, L. (2000). “Implosión. Una perspectiva posmoderna”. En A. M. Guasch (Ed.), *Los Manifiestos del arte posmoderno: Textos de exposiciones, 1980-2000*, Madrid: Akal.

Onfray, M. (2000). “De la mutilación entendida como una de las bellas artes”. En A. M. Guasch (Ed.), *Los Manifiestos del arte posmoderno: Textos de exposiciones, 1980-2000*, Madrid: Akal.

Pontbriand, C. y David, C (2000). “Desórdenes”. En A. M. Guasch (Ed.), *Los Manifiestos del arte posmoderno: Textos de exposiciones, 1980-2000*, Madrid: Akal.

Rorty, R. (2009). *Una ética para laicos*. Buenos aires: Katz.

Sanz Merino, N. y Amezcua Bravo J. (2004). “Accionismo Vienés: ¿Arte o violencia real?” En *Revista CH* n° 5 año 2004. Recuperado de: <http://www.circulohermeneutico.com/RevistaCH/revistach.htm#ch5>

Warr, T. & Jones, A. (2010). *El cuerpo del artista*. Madrid: Phaidon.

Zizek, S. (2008). *En defensa de la intolerancia*. Madrid: Sequitur.
