

LA MUERTE DEL ARTE. UNA PROPUESTA ALTERNATIVA A LA DE ARTHUR C. DANTO

Inmaculada Murcia Serrano
Universidad de Sevilla

Resumen: En este artículo se propone una teoría alternativa a la del filósofo y crítico de arte, Arthur C. Danto, en torno a la muerte del arte. En paralelo, siguiendo las teorías filosóficas de Walter Benjamin y Martin Heidegger, reconstruyo el que podría haber sido durante siglos el metarrelato del arte. El artículo pretende ser tanto una lectura crítica de la obra de Danto como una propuesta positiva y diferente que puede subsanar o, al menos discutir, las insuficiencias que se aprecian en la tesis del filósofo norteamericano.

Existe un acuerdo más o menos explícito en relación con la idea de que la posmodernidad y el final de la historia son fenómenos correlativos, o, dicho de otra manera, que se puede calificar de posmoderno todo aquello que sucede una vez concluida la historia. Se suele considerar asimismo que fue *La condición posmoderna* de Jean-François Lyotard¹ la obra que por primera vez proporcionó al fenómeno un marco teórico lo suficientemente amplio como para proveer de explicación a algo que, por su novedad, resultaba difícilmente aprehensible. Lyotard resumió lo que estaba ocurriendo en una fórmula, hoy sobradamente conocida, según la cual lo que había tenido lugar no era sino un enorme proceso de pérdida de credulidad con respecto a todos aquellos metarrelatos de legitimación que la Modernidad había sufragado para dotar a los acontecimientos históricos de proyección de sentido. Frente a las tesis que encontraban las causas de esta nueva situación, en primer lugar, en el auge de unas nuevas tecnologías capaces de trastocar la importancia asignada a los fines y a los medios invirtiendo su relación; o, en segundo

¹ Véase Jean-François LYOTARD, *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1994.

término, en el redespiegue del capitalismo liberal más avanzando, que había eliminado la alternativa comunista, para Lyotard, ese proceso de deslegitimación tenía como motor principal la exigencia misma de legitimación. Asumir que ésta era ya inviable –lo que debía hacerse una vez comprobada la existencia de una pluralidad de juegos de lenguaje en el seno mismo de los relatos y la inconmensurabilidad que existía entre ellos–, suponía, según el autor, renunciar a la esperanza de construir una narración que subsumiera bajo unos fines preestablecidos la enorme diversidad de acontecimientos y discursos que tenían lugar en la historia. El final de los metarrelatos de legitimación conllevaba, concretando más, el abandono de todo intento de incluir los fenómenos en una cadena sucesiva dotada de sentido en la que cada acontecimiento representara un estadio de superación respecto al anterior, y que, al mismo tiempo, fuera aventajado por el siguiente. En último término, el final de los metarrelatos de legitimación traía consigo la retirada de aquella aspiración moderna de acceder a una posición trascendente y privilegiada desde la cual explicar y valorar los fenómenos históricos, puesto que ello requería criterios externos a las “jugadas” que, desde la perspectiva de Lyotard, los articulaban. La postmodernidad, en suma, era esa época en la cual se asumía e interiorizaba que el que dicta las reglas está también sujeto a un juego más de lenguaje.

Tal vez no sea erróneo afirmar que, como fenómeno cultural indesligable de la historia, el Arte –convendría escribirlo con mayúsculas– también ha sido objeto de uno o varios relatos de legitimación que, en paralelo con los que describiera Lyotard, han justificado y legalizado su progreso en función de un fin que ha dotado de sentido a la totalidad de sus manifestaciones. Pero si es cierta la teoría de Lyotard y si aceptamos su carácter pluridisciplinar, entonces hemos de afirmar en paralelo que el Arte, en la época posnarrativa, tampoco ha podido escapar a la disolución de sus intentos de legalización. Se ha dicho ya que esa descreencia en las posibilidades de legitimación ha conducido al Arte a una situación doble y paradójica vaticinada en primera instancia por Hegel y Nietzsche: por un lado, autores como Arthur C. Danto, sobre el que nos detendremos a continuación, piensan que el Arte ha sucumbido a su muerte, según profetizaba Hegel en sus *Lecciones de estética*²; por otro lado, la desaparición del arte como fenómeno exclusivo asociado al buen gusto burgués habría cedido su lugar a una especie de filtración de lo estético por la epidermis de la vida, dando lugar a eso que otros autores, como Gianni Vattimo, han llamado “estetización de la realidad”, que tiene en *El crepúsculo de los dioses* uno de sus más claros precedentes³.

² Véase G.W.F. HEGEL, *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 1989.

³ Véase Gianni VATTIMO, “Muerte o crepúsculo del arte”, en Gianni VATTIMO, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1985.

I

Es razonable pensar que describir o abstraer los rasgos del relato legitimador de la práctica artística o de la teoría estética tradicional resulta una tarea ambiciosa, pues la historia del arte es rica en diversidad, tanto si nos atenemos a las numerosas corrientes artísticas que hemos tenido oportunidad de conocer, como si nos fijamos en los particulares estilos y personalidades de los artistas; lo mismo se podría argüir con respecto a la disciplina estética, cuya breve historia de total autonomía ha sido testigo de innumerables cambios en lo que concierne, por ejemplo, a la teoría del gusto o de la belleza, por mencionar dos de sus temas clásicos elementales. Aún así, existen interesantes tentativas que, asumiendo la teoría de Lyotard, se han atrevido a especificar cuáles habrían sido los metarrelatos que han dado sentido a la historia del Arte.

En su libro *El arte después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, el crítico y filósofo norteamericano Arthur C. Danto denomina, tomando la expresión de Hans Belting, "Era del arte" a su primer gran relato de legitimación⁴. Este relato habría nacido en torno al año 1400, coincidiendo con el Renacimiento y con ese importante momento de la historia en el que el Arte deja de ser heterónimo y comienza a adquirir dignidad social. Como símbolo de esta revolucionaria transformación, Danto menciona –y subtitula con ello la "Era del arte" de Belting–, el libro que Giorgio Vasari dedicó entonces a la vida de los artistas, una empresa emblemática que habría resultado inaudita apenas unas décadas antes⁵. Según Danto, en esta etapa, el Arte habría pretendido acercarse lo máximo que le fuera posible a una especie de *verdad* sobre su propia esencia que radicaba en copiar de forma cada vez más fidedigna la realidad⁶.

Pero esta primera etapa vasariana y mimética no es la única que habría otorgado legitimación a la práctica artística. A ella le habría seguido la modernista, un nuevo vuelco teórico-práctico cuyo sentido o justificación radicaría en volver al arte sobre sí mismo. Inspirándose en la perspectiva formalista del principal defensor del expresionismo abstracto norteamericano, Clement Greenberg, Danto describe este nuevo eslabón como la puesta en práctica de una reflexión que determinados pintores posteriores a Manet, el "Kant de la pintura" según Greenberg, llevaron a cabo, y que les conduciría a despreocuparse del parecido mimético de raigambre vasariana para convertir al arte en el tema mismo del arte. Recordemos brevemente que Greenberg identificaba la *esencia* de la pintura (lo subrayo por las implicaciones que va a tener a la

⁴ Hans Belting había acuñado la expresión en su libro *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor der Zeitalter der Kunst*, München, Beck, 1990.

⁵ Arthur C. DANTO, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 2001, p. 26.

⁶ Esta tesis la toma Danto del libro *Arte e ilusión* de Ernst Gombrich, en donde la idea de "crecimiento" se incluye en el seno de la historia del arte.

hora de considerar el arte en términos de verdad o falsedad), con el propio plano pictórico, y rechazaba por eso el espacio tridimensional característico de la perspectiva renacentista, por cuanto constituía un préstamo de otro arte y, por ende, un elemento extraño a la esencia pictórica bidimensional. Danto opina que la definición de Greenberg, de tan enorme repercusión, pese a las objeciones que puede suscitar, tiene el mérito de establecer un nuevo nivel de conciencia sobre lo que sea el arte, por lo que se puede afirmar que inaugura un nuevo relato de legitimación basado en el hecho de “haber percibido la historia posvasariana como una historia de autoexamen y (por) identificar al modernismo con ese esfuerzo de poner a la pintura (y en realidad a cada una de las artes) en un fundamento inmovible derivado del descubrimiento de su propia esencia filosófica”⁷.

Pero no termina aquí la historia. Danto cree que existe una tercera modificación del relato legitimador del arte que se correspondería con la llamada “era de los manifiestos” de las vanguardias históricas, en las que, perspicazmente, el crítico norteamericano percibe un anhelo similar por *legitimar* las prácticas artísticas nacidas en el seno de cada una de ellas. Califico de perspicaz su propuesta porque Danto se da cuenta de que, pese a sus famosas reivindicaciones por la libertad y por el rechazo de las imposiciones estéticas y las poéticas tradicionales, cada manifiesto de vanguardia estaba en el fondo definiendo y legalizando, explícita o implícitamente, qué es el arte (o mejor dicho, por qué *su* arte es *el* arte) y qué no lo es (por qué el arte que hacían los demás no satisfacía la definición), lo que introduciría de nuevo la conciencia y la reflexión, de corte esencialista, sobre la verdad artística y su negación. De ello deduce Danto que en esta etapa, de considerables diferencias formales pero no ideológicas respecto a la anterior, se presupone también que existe una especie de esencia transhistórica en el arte que únicamente se revela en determinadas corrientes de la historia, de lo que se sigue que se puede identificar con un estilo en particular y deducir que cualquier otro es falso.

Finalizada la era de los manifiestos –aquí se halla su famosa tesis sobre la muerte del arte– habríamos alcanzado una situación en la que la falta de legitimación posmoderna impediría discutir sobre qué arte es verdadero y qué no, dando al traste con la posibilidad de enfrentar históricamente a los artistas y haciendo derivar al arte hacia una situación *post-histórica*: “entramos en el período post-histórico una vez que se determinó que una definición filosófica del arte no se vinculaba con ningún imperativo estilístico, por lo que cualquier cosa podía ser una obra de arte”⁸.

⁷ Arthur C. DANTO, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, p. 90.

⁸ *Ibíd.*, p. 69. Esta periodización en estados implica también, en la obra de Danto, una periodización de la crítica de arte, que, en paralelo con la artística, habría debido adaptarse a los cambios acaecidos en su progreso. De esta manera, en la “era del arte”, la crítica debía hacerse en función a la verdad visual; durante las vanguardias, a través de la distinción entre el arte que es verdadero y el que no lo es; finalmente, el arte posthistórico requeriría una crítica tan pluralista como el arte mismo que reseña.

Este nuevo estadio del arte, ya sin legitimación, habría comenzado en los años sesenta coincidiendo con la aparición del *pop art*, que, junto a algunos pintores realistas como Edward Hopper, habrían emprendido una especie de litigio contra las pretensiones de continuidad de los expresionistas abstractos, todavía inmersos formal e ideológicamente en el modernismo greenbergiano. Desde la perspectiva de Danto, las características formales y sobre todo ideológicas del *pop* eran tan radicales y diferentes que no sólo iban a marcar el punto y final de los grandes relatos de legitimación del arte occidental, sino que, yendo más lejos, iban a deshacer radicalmente el fundamento que, desde tiempos de Platón, hacía que el arte fuera arte: su diferencia con respecto a la realidad. Hay que tener en cuenta que el sustento ideológico sobre el que Danto levanta su teoría acerca del arte posthistórico, especialmente inspirada en las *Brillo Boxes* de Andy Warhol, radica en que el *pop* transforma el concepto mismo de arte al invertir una enseñanza del filósofo de la Academia: si en el Libro X de la *República* se ubicaba a la obra artística, en tanto copia de la copia de la idea, o sea, en tanto entidad ontológicamente débil, en el último eslabón de la escala metafísica, en el *pop art* comenzaban a considerarse realidades sensibles como obras de arte. Ello implicaba que se cerrara aquella brecha que siempre había existido entre arte y realidad. Eliminada esa diferencia, la historia del arte llegaba a su fin, y la pregunta que el esteta o el crítico debía formularse ya no podía concernir al *qué* del arte, sino a sus diferencias con respecto a las cosas. Esa pregunta era más que nunca necesaria habida cuenta de que, perceptivamente hablando, la caja de brillo *del supermercado* y la Caja de Brillo *de Andy Warhol* eran sin duda alguna semejantes⁹. Para Danto, sólo plantear esta pregunta, a la que él mismo da respuesta en su libro *The Transfiguration of the Common Place*¹⁰, debía conducirnos a pensar que habíamos alcanzado el fin del relato del arte, puesto que no era posible ya establecer justificaciones apriorísticas que concernieran a esta actividad. El arte entraba así en un estadio posnarrativo.

Para enhebrar una alternativa a esta sugerente tesis, es necesario decir que Danto se muestra entusiasmado ante la nueva situación artística, pues considera que su logro significa, ahora ya fehacientemente, la conquista histórica tantas veces defendida de la verdadera libertad de creación: “los artistas se liberaron de la carga de la historia y fueron libres para hacer arte en cualquier sentido que desearan, con cualquier propósito que desearan, o sin ninguno”¹¹. La deslegitimación posmoderna convierte al arte en paradigmáticamente impredecible, dice el autor, en la encarnación misma de la *creatividad* y la *libertad humanas*, entendidas como los signos de la emancipación del prejuicio

⁹ Para este tema, véase AA.VV., *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur C. Danto*, Madrid, Visor, 2005.

¹⁰ Existe traducción al español: Arthur C. DANTO, *La transfiguración del lugar común*, Barcelona, Paidós, 2002.

¹¹ Arthur C. DANTO, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, p. 37.

o “agonía” histórica que antaño empujaba a los artistas a practicar alguna fórmula estética reconocida en términos de autenticidad.

II

Pese a lo atractiva que resulta esta tesis, que desafía al que tal vez consiguiera el principal problema del arte contemporáneo, a saber, el tan pregonado “todo vale” postmoderno¹², Danto parece no darse cuenta, en primer lugar, de que, al enarbolarla, utiliza algunos conceptos –como el de “libertad” y “creatividad”– que pertenecen, en realidad, a la estética tradicional, y que, por tanto, se incluyen en uno de los relatos filosóficos y legitimadores de la historia teórica y práctica del arte. A este respecto, convendría recordar que autores como Friedrich Schiller, uno de los principales exponentes de la estética moderna, ya había convertido al arte en el lugar de la emancipación humana al afirmar, en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*, que “es a través de la belleza como se llega a la libertad”¹³; en la misma línea, la *Filosofía del arte* de Schelling postula que el arte es el lugar en el que se reconcilian libertad y necesidad¹⁴. El concepto de *creatividad*, por su parte, es esencial en la teoría estética hegeliana, que se justifica, no tanto por la mimesis de la naturaleza, cuanto por la producción espiritual¹⁵. Y en general, la exaltación de la creatividad individual, que anda pareja con la libertad que lo estético confiere al género humano, ahorma los fundamentos del movimiento romántico en su diatriba enconada contra los apriorismos poéticos del clasicismo.

Pero hay un segundo aspecto dudoso de la teoría de Danto. Tanto en esta obra como en *La transfiguración del lugar común*, el crítico norteamericano utiliza un prejuicio estético asociado al arte tradicional y, por eso, también a su metarrelato, que incluso atribuye a su supuesto ejecutor, Andy Warhol. Para Danto, el problema de los indiscernibles o de la indistinción entre arte y meros objetos que plantea, entre otras, la *Brillo Box*, se soluciona atendiendo no a los valores perceptivos, lógicamente inservibles en casos como éste, sino focalizando la atención sobre el hecho de que la obra, apoyada por la crítica de arte, “encarne” un significado que la cosa no tiene por qué representar. Desde este punto de vista, la *Brillo Box*, pese a ser una caja de estropajos cualquiera tomada de un supermercado, se diferenciaría del resto por ser portadora de alguna idea, aunque requiera de la ayuda subsidiaria de la crítica

¹² Tomo la expresión del título del libro de Alfonso DE VICENTE, *El arte en la postmodernidad. Todo vale*, Barcelona, Ediciones del Drac, 1989, aunque la tesis del “todo vale” ha sido asumida por muchos otros autores. Véase al respecto VICENTE JARQUE, *Experiencia histórica y arte contemporáneo*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.

¹³ Friedrich SCHILLER, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 121.

¹⁴ Véase Friedrich Wilhelm Joseph VON SCHELLING, *Filosofía del arte*, Madrid, Tecnos, 1999.

¹⁵ Véase G.W.F. HEGEL, *Lecciones sobre la estética*.

para desentrañarla¹⁶. La caja de estropajos dejaría entonces de ser una caja de estropajos y se tornaría una obra de arte. Es imposible no recaer en el término que el filósofo utiliza para nombrar esa transformación que va de la cosa a la obra y que no es otro que el de *transfiguración*. El concepto, como se puede apreciar sin dificultades, está extraído del ámbito religioso (*Mateo 17, 1-13*), y, aunque las interpretaciones varían, se suele decir – y así lo utiliza Danto –, que alude al proceso por el cual un hombre –Jesús– se transforma en un dios, lo que permite que adoremos lo ordinario como si fuera extraordinario.

Mi opinión es que esta tesis, que pretende explicar las características del arte *post-histórico*, no consigue desembarazarse del metarrelato del arte, por lo que sigue siendo una teoría inscrita en la historia. Lo creo así porque el concepto de *transfiguración*, aunque puede que explique por qué una caja de estropajos se expone para la veneración artística en un museo, trae consigo una serie de connotaciones ideológicas demasiado familiares para la estética tradicional como para que podamos considerar que establece un punto de inflexión en la historia de su metarrelato. Creo que cuando tiene lugar esta metamorfosis artística y pseudoreligiosa llamada *transfiguración*, la caja de estropajos adquiere, aparte de significado, algo con lo que siempre cuenta toda obra de arte que se precie, el *aura*, puesto que, a partir de ese momento, la recepción que de ella tenemos cambia radicalmente haciendo que veamos un objeto ordinario, efectivamente, de manera extraordinaria, igual que ocurre con cualquier obra de arte tradicional que porte ese *plus* significativo que tanto interesó a Walter Benjamin. Lo que Danto llama *transfiguración* no es, pues, sino otro nombre distinto para designar ese efecto de lejanía que la obra de arte aurática ha exteriorizado siempre al aparecer, como explicaba su principal teórico, situada en el pedestal museístico, al constituir un objeto cultural y al inscribirse en la tradición. No debería pasar desapercibido el hecho de que el término que elige Danto para marcar la diferencia entre la cosa y la obra, igual que el que Benjamin escogió en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* para diferenciar el original de la copia, proceda del discurso religioso. Creo posible decir que tanto la *transfiguración* como el *aura* otorgan a la obra de arte connotaciones pseudosagradas semánticamente relacionadas con la exclusividad, la distancia, la solemnidad o la excelsitud (en el caso de Danto, de la obra de arte con respecto a la mera cosa), que hacen que, efectivamente, el objeto deje de ser un simple objeto y que nuestra relación con él trascienda la utilitaria.

Pero, si esto es así, desde el punto de vista de la actitud que el público exterioriza al contemplarlas, ¿qué diferencia hay entre la *Brillo Box* y *La Gioconda*, por poner un ejemplo provocador?; si nos situamos en la perspectiva de la recepción artística mediatizada por la parafernalia aurática que rodea a la obra de arte, ¿no constituyen esos ejemplos dos manifestaciones de lo que

¹⁶ Para este tema, véanse María José ALCARAZ LEÓN, “Los indiscernibles y sus críticos”, y Francisca PÉREZ CARREÑO, “Símbolo encarnado: del cuerpo al efecto”, en AA.VV., *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Anthur C. Danto*.

entendemos comúnmente como “Arte”?; y, si es así, ¿por qué considerar a la primera como post-histórica y a la segunda no? Si no estoy equivocada, el arte post-histórico y transfigurado de Danto continúa ostentando las mismas características que el arte tradicional, encumbrado a objeto religioso por los románticos. Si se *transfigura* es porque adquiere *aura* y, entonces, a ojos del espectador, no comporta ninguna diferencia psicológica representativa.

La tesis de Danto es, pues, incoherente: pretende proclamar la muerte del metarrelato legitimador del arte asumiendo uno de sus elementos fundamentales, ese *plus* de significación que determinadas obras tradicionales y expuestas a la contemplación *hic et nunc* asociada al museo –y en general a la institución artística, en la que se incluye la práctica de la crítica de arte– exteriorizan. Para poder mostrarse como verdadera, a su tesis le falta radicalidad. Por eso, propongo emprender una reflexión alternativa acerca de la muerte del arte y de su metarrelato legitimador, que toma como base precisamente el texto en el que Walter Benjamin establecía la definición, al tiempo que pronosticaba la desaparición, del concepto de “aura”, principal elemento de la concepción tradicional y religiosa de la obra de arte, y cuya ruina habría venido ocasionada por la irrupción de la técnica reproductiva. Ese fenómeno, vaticinado en 1936, se ha vuelto en la actualidad mucho más insoslayable¹⁷, de ahí que el texto del filósofo frankfurtiano resulte todavía interesante y revelador. Asimismo, el núcleo en torno al cual elaboraré esta alternativa nos conducirá a otro pensador ineludible, Martin Heidegger, quien consideró a la técnica, en su formulación actual como *Gestell*, como la culminación de la metafísica y, por ende, como el gran acontecimiento histórico que imprimiría el punto y final a la historia de la filosofía fundante de Occidente.

III

Recordemos que, para el segundo Heidegger, la culminación de la filosofía (*Vollendung*) entendida como metafísica, o, lo que es lo mismo, el comienzo de la filosofía entendida como pensar, había dado al traste, precisamente por suscitar su acabamiento, con una tendencia especulativa occidental de origen platónico consistente en buscar un pensar fundante que se basara en el modelo matemático.

Una de las principales críticas que Heidegger elabora contra esta manera de pensar se encuentra en la *Carta sobre el humanismo* (1946), el texto que marca el punto de inflexión de su pensamiento. En esa obra, el filósofo se distancia de lo que conviene en llamar la “instrumentalización del pensamiento” o la “interpretación técnica del pensar” porque considera que favorece un tipo de pensamiento cuyo objetivo radica en producir un efecto sobre el mundo. Para Platón y Artístóteles, el pensar, según Heidegger, equivale a

¹⁷ David Lyon ya lo destacó en aquel primer libro sobre la postmodernidad que tantas ideas apotaría a los futuros teóricos. Véase David LYON, *Postmodernidad*, Madrid, Alianza, 2000.

una forma de *téchne*. Dado que se trata de algo meramente poético o práctico, estos filósofos se percatan de que necesita prestigio y deciden entonces convertir la filosofía en una más de las “ciencias”¹⁸. A partir de entonces y dada la importancia histórica cosechada por ellos, la filosofía se analogaba cada vez más con la ciencia y con su fruto más excelso, la técnica, entendida como instrumento para intervenir en lo real. El pensar entendido como *téchne* abandona entonces el ser y se pregunta por el ente, instituyendo así el error de la metafísica que Heidegger sintetiza con la expresión “olvido de la diferencia”: “cuando el pensar se encamina a su fin por haberse alejado de su elemento, reemplaza esa pérdida procurándose una validez en calidad de *téchne*, esto es, en cuanto instrumento de formación y por ende como asunto de escuela y posteriormente empresa cultural”¹⁹. A juicio de Heidegger, la filosofía entendida como técnica ha desembocado en la instauración de diversas ciencias independientes como la sociología, la psicología, la lógica, la semántica o la antropología que representan la prueba más fehaciente de su ocaso²⁰. Si a ello sumamos el que, desde Parménides, el pensar se ocupa de lo “presente” convirtiéndose en “re-presentación” de la presencia²¹, y que, desde entonces, lo que caracteriza a la Edad Moderna es la creencia, sin la cual la ciencia no es posible, de que el mundo es susceptible de transformarse en representación²², entonces tenemos el caldo de cultivo más idóneo para diagnosticar el error fundamental de la metafísica en tanto tarea duplicadora y eminentemente técnica e intervencionista sobre la realidad.

Heidegger dice que, en el siglo XX, hemos asistido a una extensión y hegemonización de la técnica sin parangón que habría repercutido favorablemente en el apogeo experimentado en las últimas décadas por el pensamiento matemático. Lo que ahora llama Heidegger *Gestell*, cuya mejor formulación se encuentra en *La pregunta por la técnica* (1953), constituye la forma más descarada de expresarse de un pensamiento que testimonia claramente esa búsqueda de artificio que caracteriza a la metafísica desde su origen en sus ansias por dominar lo real. La extensión actual de la *Gestell* se habría alimentado de la disciplina emergente, la cibernética, en la que, como nueva ciencia “fundamental”, encuentra Heidegger el puerto al que arriban las disciplinas nacientes de la desintegración de la metafísica. Con la cibernética dominándolo y manipulándolo todo, la filosofía finaliza *de facto* en la época actual; se

¹⁸ Martin HEIDEGGER, *Carta sobre el humanismo*, Madrid, Alianza, 2002. La crítica de Heidegger a este proceder es clara: tanto la filosofía como el pensamiento deben alejarse de la ciencia. Se trata de dos actividades improductivas que mejor debieran parecer *alógicas* e irracionales, en el sentido de que no debe circunscribirlas a reglas fijas, de cuyas cadenas debería liberarse. Desde este punto de vista, el pensar nada debe producir; el pensar es sólo pensar en la medida en que piensa, su actuar es el más simple aunque sea ello lo que relaciona al hombre con el ser.

¹⁹ *Ibidem*. p. 17.

²⁰ Luis Fernando MORENO CLAROS, *Martin Heidegger*, Madrid, EDAF, 2002, p. 402.

²¹ *Ibidem*, p. 392.

²² Martin HEIDEGGER, “La época de la imagen del mundo”, en *Caminos del bosque*, Madrid, Alianza, 1996, p. 81.

instaura así, según el filósofo, la “cientificidad” de la Humanidad, cuyo rasgo fundamental es su carácter “técnico”. En la actualidad cibernética y técnica, la “verdad” se equipara entonces con la “eficacia”²³. Una vez que la cibernética acapara todos los ámbitos, puede considerarse culminada (*Vollendung*), en el sentido de “consumada” o llevada a su perfección, la filosofía²⁴.

Lo que voy a tratar de argumentar a continuación, para poder sostener la existencia y desaparición de un metarrelato de legitimación alternativo al de Danto, es que el Arte, como la metafísica, también ha pretendido ser siempre técnica. Si consigo demostrarlo, entonces tal vez sea posible afirmar que, al igual que le ocurriera a la metafísica según Heidegger, también buena parte del Arte y de la estética occidental ha tenido como justificación la duplicación e intervención en lo real. Si esto es cierto, la pregunta que habremos de hacer casi se impone por sí misma: ¿habrá llegado el Arte a su culminación, como le ocurriera a la metafísica, cuando se hizo universal la hegemonía de la técnica?

IV

Siguiendo a W. Tatarkiewicz, y proponiendo de esta manera una descripción distinta de lo que podría haber sido el *grand récit* del Arte, me atrevo a decir que el paradigma tradicional en el seno del cual se ha auspiciado y legitimado esta actividad ha sido, a lo largo de casi toda la historia de Occidente, el de la *mimesis* –por lo que coincido con la primera parte de la tesis de Danto, aunque sólo con ella–, un paradigma que fue inaugurado en la teoría con la *Poética* de Aristóteles y que durante siglos sirvió a los propósitos teóricos y prácticos de los artistas. Este gran relato habría venido acompañado por lo que Tatarkiewicz denomina la “Gran Teoría” de la belleza²⁵, que defendía que ésta tenía que consistir en la proporción de las partes. Tengamos en cuenta que la “Gran Teoría” se enunciaba junto a tesis que tenían que ver con la naturaleza *racional* y *cuantitativa* de lo bello, con su aposento metafísico, con su objetividad y con su alto valor. Hundiendo sus raíces en las enseñanzas de la secta pitagórica, la “Gran Teoría” defendía que la belleza poseía una estrecha relación con lo numérico. Digamos de paso que esta amistad entre lo bello y lo cuantitativo facilitaría a la larga la aparición de la perspectiva lineal renacentista, que los artistas entendieron, por lo menos hasta la aparición del cubismo, como la herramienta más fidedigna para copiar la realidad.

Desde el punto de vista metafísico, la “Gran Teoría” descansaba en la idea de que los números y las proporciones ocultaban una ley secreta del cosmos, es decir, un principio de existencia, lo que hacía que la belleza de las cosas fuera, como creían Platón o Aristóteles, algo objetivo e implícito en

²³ Luis Fernando MORENO CLAROS, *op.cit.*, pp. 402-403.

²⁴ *Ibidem*, p. 401.

²⁵ Véase W. TATARKIEWICZ, *Historia de seis ideas*, Madrid, Tecnos, 1990.

determinadas proporciones y disposiciones geométricas. Con ello se evitaba el relativismo estético basado en la creencia alternativa en las mutaciones del gusto particular. Llegado el Renacimiento, este paradigma de lo bello y del arte mimético, establecido sobre modelos matemáticos, se mantiene tanto en la teoría como en la práctica.

Anthony Blunt, en su libro *La teoría de las artes en Italia. (De 1450 a 1600)*²⁶, comenta que la generación de Brunelleschi, Masaccio y Donatello, contagiados de una mentalidad que considera posible que el mundo se abstraiga en forma, es decir, la misma que Heidegger detecta cuando describe la modernidad como “la época de la imagen del mundo”, protagonizan un florecimiento del naturalismo pictórico y escultórico basado en el estudio *científico* del mundo exterior, que se ve favorecido por los nuevos medios de representación. Se concibe en este momento que el máximo despliegue del ideal armónico y simétrico clásicos lo facilita la invención, a manos de Brunelleschi, de la perspectiva, una técnica que demuestra poseer la máxima eficacia al someter el campo de la creatividad al seguro y fidedigno escrutinio de lo racional. La generación de 1420 considera que pintar equivale a representar el mundo exterior de acuerdo con los principios de la razón humana. Según Blunt, L. B. Alberti puede ser considerado como el principal representante de esta ideología: tal y como dejó escrito en sus obras y tal y como puso también en ejecución, el artista debía dominar los principios fundamentales de su arte por medio de la razón utilizando un método científico que preconizara la imitación selectiva de la naturaleza, bien buscando lo que en ella fuera bello, bien lo que tenía de general y típico. Aunque la función de la pintura siguiera siendo la imitación, el pintor tenía una obligación más importante: hacer que su obra fuera tan bella como precisa, razón por la cual la imaginación no ejercía un papel determinante.

Creo posible afirmar que esta ideología estética, tan importante en la cultura occidental, se puede poner en relación con ese carácter intervencionista y duplicador de la metafísica que Heidegger desglosa en sus ensayos.

Obviamente esta teoría, como la de la metafísica tradicional, que Heidegger y Nietzsche homegeneizan, tuvo sus detractores: los sofistas, por ejemplo, mostraron sus dudas respecto a la pretendida objetividad y cientificismo de lo bello, y las corrientes manierista y romántica, por poner ejemplos elementales, se decantaron por un tipo de belleza ajena a las proporciones y a las medidas humanas. Sin embargo, las cortapisas teóricas que pudo encontrarse en la historia este metarrelato del arte que Tatarkiewicz llama, no por casualidad, la “Gran Teoría”, y que es en esencia técnico, matemático, científico y duplicador, no han podido rendir el esfuerzo artístico y teórico por perpetuarlo. Por poner más ejemplos, la utopía arquitectónica modernista de pureza geométrica y funcional, que nace con la Bauhaus y que Calinescu

²⁶ Anthony BLUNT, *La teoría de las artes en Italia. (De 1450 a 1600)*, Madrid, Cátedra, 1979.

califica de “programa *more geometrico*”²⁷, constituye otro hito reseñable en esta historia de la belleza de la razón y la geometría; y, en la época actual, no podemos olvidar el que viene mediatizado por la industria de la cultura y el entretenimiento, cegada también, quizás más que nunca, por reproducir mimética y tecnológicamente la realidad.

Podemos citar como ejemplo el nada desdeñable análisis que estableció el situacionista francés, Guy Debord, hace ya algunas décadas en su libro *La sociedad del espectáculo*. La obra venía encabezaba por un párrafo de *La esencia del cristianismo* de Feuerbach, cuyo sentido, a la vista de los intereses de este artículo, resulta más que revelador: “nuestra época, sin duda alguna, prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser... Para ella, lo único sagrado es la ilusión, mientras que lo profano es la razón. Es más, lo sagrado se engrandece a sus ojos a medida que disminuye la verdad y aumenta la ilusión, tanto que el *colmo de la ilusión* es para ella el *colmo de lo sagrado*”²⁸. Sobre el diagnóstico de Feuerbach, levanta Debord toda una teoría acerca de la evolución histórica del concepto marxista de alienación focalizando su interés en la conversión del “tener”, característico de la segunda fase del capitalismo, en “parecer”, propia de la sociedad espectacular. Para él, el espectáculo, en alianza con las nuevas técnicas de reproducción de imágenes, consiste justamente en la recomposición de los aspectos separados de la existencia en el plano de la copia²⁹.

La cita de Feuerbach no sólo resulta acorde con la tesis debordiana acerca de la sociedad del espectáculo, sino que podría haber sido suscrita también por Walter Benjamin, pues coincide plenamente con el sentido renovado que, en opinión del filósofo frankfurtiano, habría traído consigo la nueva psicología de las masas en su particular relación, vía tecnológica, con la copia y el original. El análisis de Guy Debord, a quien podemos considerar como uno de los detractores del gran relato del arte³⁰, confirma que ese metarrelato duplicador y técnico del arte sigue vigente en la industria artística y del entretenimiento, aquella que se encarga de fabricar objetos culturales que, según dice el situacionista, hacen que todo lo directamente experimentado se convierta en representación.

Pero podemos ir más allá. El espectáculo no sólo hace pervivir el ideal representacional y técnico que, como vengo defendiendo, ha dirigido al arte en paralelo con la metafísica, sino que constituye, justamente, su *culminación* en el sentido heideggeriano del término. Debord no concibe el espectáculo como el engaño de un mundo visual producto de las técnicas de difusión

²⁷ Matei CALINESCU, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, Kitsch, post-modernismo*, Madrid, Tecnos, 2003, p. 277.

²⁸ Guy DEBORD, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos, 2008, p. 1.

²⁹ Anselm JAPPE, *Guy Debord*, Barcelona, Anagrama, 1998, pp. 20-21.

³⁰ Sólo por mencionarlo, las *performances* situacionistas que él mismo encabezaba pretendían enfrentarse, justamente, a la duplicación espectacular de la vida.

masiva de imágenes, sino que defiende que éste constituye toda una *Weltanschauung* que se ha hecho efectiva y que se ha traducido en una visión del mundo *objetivada*. Anselm Jappe, uno de los principales estudiosos de la obra de Debord, ha sintetizado la idea:

“El espectáculo no es, por tanto, un mero añadido del mundo, como podría serlo una propaganda difundida por los medios de comunicación. El espectáculo se apodera, para sus propios fines, de la entera actividad social. Desde el urbanismo hasta los partidarios políticos de todas las tendencias, desde el arte hasta las ciencias, desde la vida cotidiana hasta las pasiones y los deseos humanos, por doquier se encuentra la sustitución de la realidad por su imagen. Y en este proceso la imagen acaba haciéndose real, siendo causa de un comportamiento real, y la realidad acaba convirtiéndose en imagen”³¹.

Me atrevo a decir entonces que la conversión del espectáculo en visión del mundo tiene el mismo alcance con respecto al arte mimético anterior que la *Gestell* heideggeriana con respecto a la metafísica, en el sentido de imposición técnica y culminación de la filosofía.

Más aún, digamos que, actualmente, la tendencia contemporánea divisa por Debord a duplicar en imágenes la vida ha seguido su marcha sin demasiados obstáculos. De hecho se podría decir que la historia reciente de la relación tecnológica y artística entre la copia y el original ha recorrido un camino cada vez más omniabarcante –cuyo culmen se llama *realidad virtual*– en el que de la realidad, como ya advirtiera Debord, va quedando cada vez menos. El tan propagado concepto posmoderno de “simulacro” o el de “estetización de la realidad” constituyen dos buenos ejemplos de ello. Para entenderlos conviene repasar primero las idiosincrasias de esta nueva tecnología que hunde también sus raíces en la Gran Teoría del arte.

Tal vez uno de los autores que mejor resalta la continuidad de la tecnología de la realidad virtual con respecto a lo que aquí se está considerando como el metarrelato del arte sea Roman Gubern. Partiendo de que el hombre posee una *pulsión icónica*, este autor defiende la sugestiva tesis de que la producción de imágenes en Occidente ha estado dominada por una doble y divergente preocupación intelectual que él denomina respectivamente *imagen-escena* e *imagen-laberinto*: la primera de ellas tiene que ver con la voluntad de perfeccionamiento de la función mimética tradicional y habría culminado en el hiperrealismo de la realidad virtual; la segunda se enraizaría en la tradición de la imagen críptica y hermética y se habría materializado en la elaboración de un tipo de imágenes que no dicen lo que muestran o lo que aparentan³². La realidad virtual, en tanto pseudorealidad alternativa, perceptivamente hiperrealista, pero ontológicamente fantástica, se incluiría así en la primera

³¹ Anselm JAPPE, op.cit., p. 21.

³² Véase Román GUBERN, *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama, 1996.

de estas preocupaciones, a saber, en una tradición que tiene como antecedente la perspectiva albertiniana en su finalidad de poner en pie la ilusión óptica hiperrealista³³, y, en última instancia, en las coordenadas clásicas sobre la belleza y la geometría que se apoyan en la concepción numérica del universo. Por decirlo de otra manera, la realidad virtual constituiría el apogeo y la culminación del metarrelato cientificista y duplicador del arte que se inicia en la teoría con Aristóteles. La realidad virtual sería una nueva respuesta a un viejo interrogante, como dice Gubern, ese interrogante que tiene como epicentro la cuestión de la mimesis y de la ilusión referencial, la producción de duplicados cada vez más exactos de las apariencias del mundo. Que en Occidente hayamos llegado a inventar esta técnica señala que la mentalidad duplicadora es inherente a nuestra cultura, como dice también Heidegger, y que dentro de ella hay que entender el nacimiento y el desarrollo del Arte como uno de los mejores instrumentos para alcanzarla.

Pero continuemos nuestro recorrido. Alrededor de la aparición de la técnica de la realidad virtual, algunos autores han levantado teorías filosóficas que no hacen sino ahondar aún más en la importancia histórica que ha tenido este metarrelato. Me voy a detener únicamente en los que han desarrollado las expresiones arriba mencionadas de “simulacro” y “estetización de la realidad”, que nos interesan particularmente porque desde ellas se puede argumentar la muerte fehaciente del arte en los mismos términos que Heidegger diagnostica la de la metafísica.

El primero de estos términos ha sido explotado por el pensador francés Jean Baudrillard, para quien la simulación consiste en la generación tecnológica de algo real sin origen ni realidad³⁴. Nótese que esta definición conduce hasta el extremo la relación metafísica y tradicional, de origen platónico, entre el original y la copia, diluyendo la dependencia o causalidad lógica que une a la segunda con la primera. Y hasta tal punto lo hace que el simulacro legitima la idea –semánticamente casi absurda– de que puedan existir copias sin original. Ello quiere decir que el simulacro, originado por el desarrollo sin precedentes de las nuevas tecnologías digitales y por la extensión global de los medios de comunicación³⁵, es decir, por lo que Heidegger llamaría la *Gestell*, trasciende superándola a la metafísica, o, dicho desde el punto de vista del metarrelato duplicador del arte, constituye la culminación de la estética y del Arte, el momento después del cual sobrevendría su muerte o desaparición.

No por casualidad, en algunos ensayos de Baudrillard, se nos ofrece una reflexión estrictamente estética sobre el simulacro hiperrealista que pone de manifiesto la evolución experimentada por ese anhelo duplicador y técnico

³³ En la misma línea entiende Jesús Carrillo la técnica de la realidad virtual. Véase Jesús CARRILLO, *Arte en la red*, Madrid, Cátedra, 2004.

³⁴ Véase Jean BAUDRILLARD, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 2005.

³⁵ Véase Jean BAUDRILLARD, *Pantalla total*, Barcelona, Anagrama, 2000.

que ha ahormado desde sus orígenes las pretensiones del mundo del arte. Baudrillard afirma que la copia en dos dimensiones de algo que es en sí tridimensional, característica por ejemplo de la pintura del Renacimiento y de su técnica hegemónica, la perspectiva, aunque no deja de ser una copia, connota todavía creatividad o imaginación, puesto que el artista que la practica ha de sortear el obstáculo que se deriva de perder en su tarea duplicadora una dimensión. La mimesis renacentista es, por tanto, *ilusionista*, y la estética que le corresponde se puede ocupar de interpretar ese misterio, secreto o ambigüedad que franquea la laguna que se hiende entre el original y la copia. La perspectiva es por eso una técnica reproductiva *seductora*, dice Baudrillard. Por el contrario, cuando el simulacro hiperrealista, es decir, sin misterio alguno, hace desaparecer la diferencia entre el original y su representación, el arte pierde la capacidad de imaginar, que ya no es necesaria y, finalmente, se trivializa al impedir que se demarquen sus diferencias ontológicas con respecto a la realidad. Podríamos decir que el arte fallece. De ello serían paradigmas, según Baudrillard, los entornos sintéticos producidos por la técnica reproductiva más sofisticada que existe, la realidad virtual, cuyo efecto es ya tan exacto que elimina la diferencia entre el artificio artístico y lo real. La estética que le corresponde a un arte sin *ilusión*, a un arte *pornográfico*, debe ser distinta a la tradicional, de ahí que en la obra de Baudrillard reciba el nombre y la alteración consecuente de significado de *transestética*³⁶.

La tesis de Baudrillard puede leerse desde las claves del metarrelato de legitimación del Arte que aquí estamos desglosando: la transestética no sería sino la prueba más fehaciente de que el Arte, entendido como duplicación y como técnica, ha llegado a su culminación, colocando a la disciplina estética en la tesitura extrema de renovarse o morir.

Algo parecido se percibe en la lectura que Gianni Vattimo ha hecho de la "estetización de la vida". En este caso, su deuda con respecto a Nietzsche y Heidegger nos permite establecer vínculos más directos y familiares. Para este autor, la principal expresión de la muerte del Arte y de la desaparición de la estética tradicional se apreciaría especialmente en la explosión de lo estético fuera de sus confines tradicionales. También desde su punto de vista, la estética debe transformarse y reorientar su mirada hacia la esfera de la cultura de masas y los medios de comunicación, principales fuente de creación de imágenes en una época posnarrativa e hipertecnologizada. Vattimo relea así, en términos posmodernos y consciente de la perversión que ello implica, aquella utopía hegeliana del retorno del espíritu a sí mismo que en las *Lecciones de estética* de Hegel justificaba la muerte del arte³⁷.

³⁶ Véase Jean BAUDRILLARD, *Pantalla total*. Del mismo autor: *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama, 1996.

³⁷ Véase Gianni VATTIMO, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*. Normal para quien considera que la postmodernidad tiene que ver fundamentalmente con la hegemonía alcanzada por la sociedad de la información: "yo considero, al contrario, que el término postmoderno sí tiene sentido, y que tal sentido se enlaza con el hecho de que la sociedad en la que vivimos sea una sociedad de la comunicación generalizada, la sociedad

La formulación más útil para nosotros de esta otra teoría que podría avalar mi tesis acerca del metarrelato del arte y su desaparición, se encuentra en el ensayo "Muerte o crepúsculo del arte", recogido en el libro *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*. En él, aplicando las tesis heideggerianas al ámbito de la estética, Vattimo comenta que el ocaso del arte no constituye sino un aspecto más de la situación general de acabamiento de la filosofía occidental según la cual el pensamiento es llamado a una *Verwindung* de la metafísica en los varios sentidos de "remitirse" y de "superarse" que tiene la palabra. La muerte del arte no habría de entenderse, según esto, como una "noción", sino como un acontecimiento que se inserta en la constelación histórico-ontológica en la que nos movemos y que Heidegger hizo depender, en sus últimos libros, del acabamiento o culminación de la metafísica entendida como técnica y del dominio globalizado de la *Gestell*. Para Vattimo, la estética tradicional no puede ya inspeccionar la experiencia del ocaso del arte y de la cultura masificada con los recursos de que disponía hasta ahora, porque éstos presuponen que el mundo actual de las representaciones siguen ostentando, como la antigua obra de arte, caracteres eternos, perennes o grandiosos en concordancia con una mentalidad que percibe aún fortaleza en la idea de ser. Siguiendo a Heidegger, Vattimo se inclina, como de todos es sabido, por el camino opuesto, a saber, por una ontología débil:

"Si nos hacemos hoy una idea de la realidad, ésta, en nuestra condición de existencia tardo-moderna, no puede ser entendida como el dato objetivo que está por debajo, o más allá, de las imágenes que los *medios nos proporcionan* [...] Realidad, para nosotros, es más bien el resultado del entrecruzarse, del 'contaminarse' (en el sentido latino) de las múltiples imágenes, interpretaciones y reconstrucciones que compiten entre sí, o que, de cualquier manera, sin coordinación "central" alguna, distribuyen los medios"³⁸.

Su teoría certificaría, y eso es lo que a nosotros nos interesa, que las aspiraciones de reproducir miméticamente la realidad, características del gran relato del Arte, desembocan finalmente y gracias a las tecnologías *massmediáticas* en la transformación total de lo real en imagen. En paralelo con la *Gestell* heideggeriana, estas nuevas técnicas llevarían a su culminación y, por tanto, a su acabamiento, el relato tradicional del Arte y de la estética.

V

En el párrafo II de este artículo, he comentado que la tesis de Arthur C. Danto no es lo suficientemente radical por dos razones: porque sigue utilizando conceptos de la estética tradicional como los de "libertad" y

de los *mass media*": Gianni VATTIMO, *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 73. La misma idea se encuentra en el último ensayo mencionado, en donde Vattimo dice que los *mass media* podrían parecer una especie de realización concreta del Espíritu Absoluto hegeliano, es decir, la perfecta autoconciencia de toda la humanidad.

³⁸ *Ibidem*, p. 81.

“originalidad”, y por conferir al objeto “obra de arte” valores pseudorreli-
giosos mediante ese proceso de metamorfosis que él denomina “transfigu-
ración”. Nos faltaría, pues, demostrar si el metarrelato que proponemos en
este artículo y la teoría alternativa sobre la muerte del arte que se deriva de él
escapan a este error.

Si para analizar la relación de la metafísica con la técnica hemos de
acudir a Heidegger, para desentrañar la que con esta última mantiene el
Arte, el nombre que se impone es el de Walter Benjamin. El mismo año que
Heidegger dicta sus lecciones sobre *El origen de la obra de arte*, en las que
todavía defiende una perspectiva romántica del artista y, especialmente,
de la relación entre arte y verdad, el filósofo frankfurtiano hacía público su
conocido diagnóstico acerca de la pérdida del aura artística ocasionada por
las posibilidades de reproducción que ofrecían las nuevas tecnologías³⁹:
“en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia
es el aura de ésta”⁴⁰. Pese a los años que han pasado desde entonces y pese
las inimaginables innovaciones tecnológicas que hemos llegado a conocer
—entre las que inevitablemente se han de citar las digitales—, el texto que
comentamos contiene aún sugerentes intuiciones que pueden inspirar una
aproximación actual al fenómeno de la muerte del Arte, aunque hayamos de
abstraer para ello los condicionamientos políticos, sociales y culturales en los
que fue concebido y publicado.

En *El arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin defiende la
idea de que la obra de arte mediatizada tecnológicamente sufre numerosas
alteraciones. Las causas son varias: en primer lugar, la técnica de reproduc-
ción desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición; en segundo, al
multiplicar sus reproducciones, sustituye su presencia irrepetible por una
de carácter masivo. Según Benjamin, a ello contribuyen dos circunstancias
relacionadas con la importancia social alcanzada por las masas y que obliga
a modificar la interpretación que hemos dado hasta ahora de la relación
psicológica que se produce entre el sujeto y la obra de arte: por un lado, dice
Benjamin que la aspiración más característica de las masas radica en acercar
espacial y humanamente las cosas hasta llegar a preferir su reproducción; por
otro lado, que se agudiza socialmente un sentido para lo igual en el mundo
que gana terreno a lo irrepetible. La búsqueda de un acercamiento a las cosas
favorecido por la reproducción técnica y la extensión de la dignidad de lo
estándar en detrimento de lo singular, serían, pues, dos de las causas, junto
a la irrupción de la técnica, de la desaparición contemporánea del aura de la
obra de arte.

A ello añade Benjamin que si algo produce el impacto de la técnica en la
esfera del arte es la desaparición de la categoría estética de la *originalidad*,

³⁹ Benjamín define el “aura” como “manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que
esté)”.

⁴⁰ Walter BENJAMIN, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Madrid, Taurus, 1973.

aquella que todavía Danto parece tener en consideración cuando habla de lo impredecible y sorprendente que resulta el arte post-histórico, puesto que las tecnologías no sólo ofrecen valiosas posibilidades de reproducción ilimitada y de calidad inaudita, sino que traen consigo una revalorización, afín a la psicología de las masas, de lo reproducido en detrimento de lo original. Si Benjamin lleva razón, quiere decirse que, en una época como la nuestra, en la que la técnica domina todos los terrenos, tal vez hayamos perdido o, al menos, *deslegitimado*, una de las grandes categorías estéticas más ligadas a la estética tradicional y que tanto tiene que ver con la exaltación romántica de la genialidad del artista. Cuando la técnica permite acceder a copias infinitas del original, que, según Walter Benjamin, son las que prefiere la masa, la singularidad del artista, de la que depende la irrepitibilidad de la obra, deja de ser un valor.

Efectivamente, desde Marcel Duchamp, uno de los primeros en aprovechar las transformaciones que traía consigo la reproductibilidad técnica de la obra de arte, la categoría de originalidad ha dejado de ser tan importante. Uno de los ejemplos que podemos aducir es el *ready-made* asistido *L.H.O.O.Q.* de 1919, en el que, con la intención de derrumbar esa tradicional y distanciada relación obra-espectador y la metafísica del artista que rodeaba al artífice, Duchamp emplea la descontextualización y la ruptura de los discursos de la temporalidad y de la historia para que el espectador se replantee la naturaleza y del proceso mismo del arte, el *status* de un objeto como obra y sus presunciones y presuposiciones institucionales⁴¹. El *ready-made*, que consiste en no más que en una de las muchas reproducciones de la Gioconda a la que Duchamp añade irónicamente un bigote y unas siglas cuya pronunciación revelan una frase obscena, niega así el carácter valioso de conceptos como el "originalidad", "autenticidad", "expresión", "liberación" o "emancipación", aparte, por supuesto, del de "aura", es decir, aquel que encadena todavía a Danto a la estética tradicional. El *ready-made* de Marcel Duchamp relativiza también la importancia de la tradición, de la influencia o de la evolución, precisamente aquellos recursos que, según Benjamin, permiten calibrar la originalidad de la obra en términos necesariamente históricos⁴². Desde Duchamp, parece que la relación entre arte y tecnología no tenga otro camino que, efectivamente, el de eliminar las viejas categorías de la estética.

Pero en el texto de Benjamin se sugieren otras ideas que nos sirven para cuestionar también las implicaciones pseudorreligiosas que ostenta todavía el arte post-histórico de Danto. Según Benjamin, la reproducción técnica de la obra desvincula a ésta de la tradición al desubicar el *hic et nunc* de la contemplación estética asociada a la institución museística resquebrajando las viejas

⁴¹ Juan MARTÍN PRADA, *La apropiación postmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la postmodernidad*, Madrid, Fundamentos, 2001, p. 10.

⁴² Alfred LESSING, "What is wrong with a forgery?", en Alex NEILL and Aaron RIDLEY, *Arguing About Art. Contemporary Philosophical Debates*, London & New York, Routledge, 2008 (3rd ed.), p. 98.

jerarquías espacio-temporales y, con ellas, la adoración pseudorreligiosa que acarreaban. El arte no sólo ratifica su abandono de la Iglesia y del Palacio, sino también del Museo; sale a la calle, dice Benjamin, pierde su instancia solemne y elitista, y se transforma en *cultura de masas*. Cabe deducir de ello que la estética debe reorientar su mirada más allá de la obra entendida desde el punto de vista tradicional, trascendiendo sus lugares clásicos de exposición –como el museo y la crítica–, precisamente aquellos que sujetan la propuesta de Danto a la estética histórica.

No por casualidad, la cuestión de los espacios de exhibición artística es, hoy día, uno de los asuntos más candentes de la disciplina. Su importancia se ha visto multiplicada por el desarrollo del arte digital que, por sus propias características formales, ya no tiene por qué exhibirse en los museos. Existe una práctica artística mediatizada tecnológicamente que, a este respecto, resulta más que reveladora: el *net-art*.

Esta formulación, que nació con un marcado espíritu de resistencia afín al carácter libertario consustancial en sus orígenes a la red Internet, tenía como precedentes algunas prácticas rupturistas asociadas al postcinema, la postfotografía y el videoarte. Pero el interés que suscita radica, sobre todo, en que trajo consigo alteraciones radicales en lo que a exposición y distribución de la obra se refiere. José Luis Brea ha realizado un exhaustivo y sugerente análisis de estas transformaciones.

En primer lugar, el estar *on line* es la condición propia del espectador o usuario de estas obras que no pueden verse de otra manera que navegándolas. El lugar de experimentación o disfrute estético de la obra hecha para la red ya no tiene por qué ser, por eso, el especializado del museo y la galería, pues basta con tener un ordenador conectado a la red en cualquier lugar que queramos. Si seguimos la lógica de la tesis benjaminiana, tendríamos que decir que el *net-art* carece por definición de aura, pues es imposible vincular la experiencia que uno tiene de la obra digital a un “original” espacio-temporal delimitado⁴³. Como dice Brea, el problema benjaminiano de la indiscernibilidad entre la copia y el original está presente en la propia ontología de la imagen técnica. Y la del *net-art* es un caso excepcional porque carece de lugar y tiempo propios; porque la obra para la red es esencialmente *utópica* y *ucrónica*, es decir, no tiene ese *hic et nunc* que le garantiza su aura. Brea insiste en señalar que la obra para la red se da por primera vez en el soporte de su difusión pública, y que eso, naturalmente, impide su institucionalización, que necesita marcar la diferencia entre el original y la reproducción: “si lo propio de la relación con la obra ‘convencional’ se aparecía como el encuentro con un *tiempo pasado* en un *lugar-aquí*, lo propio del encuentro presencial con la obra en la red es coincidir en un *tiempo-ahora* fuera de cualquier ‘lugar aquí’ definido. La forma en que esta presencia es exigida ahora tiene que ver

⁴³ José Luis BREA, *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neo-mediales*, formato PDF, 2002, p. 35.

únicamente con un *compartir el tiempo*, con un 'estar en línea'. Por eso resultan patéticos los intentos de *presentar* los trabajos hechos en la web en contextos de exposición *especializados*: en ellos el espectador difícilmente puede *conectar*, entrar en *presencia*"⁴⁴. Lo único que parece tener sentido en el caso del *net-art* es la propia galería virtual⁴⁵. Si nos atenemos a sus particularidades, no es erróneo afirmar que el *net-art* es el arte antiaurático por antonomasia, el arte que podría hacernos pensar, directamente, en la muerte más fehaciente del Arte.

En definitiva, la técnica, como la *Gestell* heideggeriana, no sólo ha ahorrado, desde sus incicios, los fundamentos de la actividad artística, sino que, en los últimos años, ha ido infiltrándose más y más en ella hasta alcanzar la perfección y dar paso a la destrucción del metarrelato que había dado sentido histórico al Arte. Cuando la técnica se ha apoderado en su totalidad de la actividad artística, llevando a su culmen el deseo occidental de reproducir las apariencias, ha hecho incluso desaparecer el elemento que más caracterizaba al arte tradicional, el aura. Creo posible decir por eso que la metafísica y el arte han discurrido por caminos paralelos que, si creemos a Heidegger, han llegado ya a su final. Parafraseando la pregunta que da título a uno de los ensayos de este filósofo, quizás debamos concluir planteando, no ya cuál es la "tarea del pensar" después del fin de la metafísica, sino qué sea lo que le quede por hacer al arte, después de la muerte del arte.

⁴⁴ Ibídem.

⁴⁵ La breve historia de esta práctica electrónica cuenta ya con algunas galerías, aunque tal vez la más conocida sea la creada en 1998 por Olia Lialina con el nombre de *Teleportacia*.