

Hermenéutica, autonomía y valor del arte*

Hermeneutics, Autonomy and Value of Art

JOSÉ F. ZÚÑIGA

Departamento de Filosofía I
Universidad de Granada
Edificio de la Facultad de Psicología
Campus de Cartuja. Granada, 18011
jfzuniga@ugr.es
Orcid ID 0000-0002-1166-9979

RECIBIDO: 19 DE SEPTIEMBRE DE 2017
ACEPTADO: 9 DE FEBRERO DE 2018

Resumen: Desde una posición neohermenéutica, Bertram critica el paradigma de la autonomía del arte (representado, a su juicio, por Danto y Menke) y defiende que hay continuidad entre el arte y las demás prácticas humanas y que solo por referencia a estas el arte alcanza su valor. Esta nueva posición se hace cargo, en cierto modo, del acontecer reciente del arte (cosa que no conseguía, muy a su pesar, la hermenéutica filosófica clásica), pero presenta algunas insuficiencias. En este trabajo discuto, en primer lugar, la crítica de Bertram a las posiciones de Menke y Danto. En segundo lugar, utilizando argumentos de De Azúa, planteo la duda de si esta nueva figura, en el fondo hegeliana, da verdaderamente cuenta de lo que le confiere al arte su lugar en la vida humana y lo *distingue* de ella. Defiendo, pues, la tesis de la autonomía del arte, frente a Bertram.

Palabras clave: Hermenéutica. Autonomía. Valor. Bertram. De Azúa.

Abstract: From a new-hermeneutical position, Bertram criticizes the paradigm of the autonomy of art (represented, in his opinion, by Danto and Menke) and defends that there is continuity between art and other human practices and that only by reference to these, art reaches its value. In a certain way, this new position takes on the recent development of art (something that classical philosophical hermeneutics did not achieve), but it has some shortcomings. In this paper, I first discuss Bertram's criticism of Menke and Danto's positions. Secondly, using De Azúa's arguments, I question if this new figure, ultimately Hegelian, really accounts for what does give art its place in human life and what does *distinguish* art and human life. Therefore I am defending the thesis of the autonomy of art, against Bertram.

Keywords: Hermeneutics. Autonomy. Value. Bertram. De Azúa.

* La presente publicación ha sido realizada en el marco del proyecto de investigación "Actualidad de la hermenéutica. Nuevas tendencias y autores" (FFI2013-41662-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad para el periodo 2014-2018.

En tanto no recojas sino lo que tú mismo arrojaste,
 todo será destreza y botín sin importancia;
 solo cuando de pronto te vuelvas cazador del balón
 que te lanzó una compañera eterna,
 a tu mitad, en impulso
 exactamente conocido, en uno de esos arcos
 de la gran arquitectura del puente de Dios:
 solo entonces será el saber-(re)coger un poder,
 no tuyo, de un mundo. (Rilke, citado en Gadamer 1984, exergo)

No, los pueblos no siguen las órbitas trazadas desde la eternidad,
 ni van, como los astros, dormidos por sus curvas gigantescas.
 (Sánchez Albornoz, citado en Maravall, exergo)

I

Buena parte de la filosofía actual da por supuesta la autonomía del arte, entendida, en general, como la independencia de la actividad artística respecto de las prácticas habituales que realizamos en nuestra vida cotidiana, orientadas al logro de objetivos concretos. Así, la herencia de Theodor W. Adorno ha determinado en buena parte el desarrollo de posiciones teóricas que, como la de Christoph Menke, defienden una radical autonomía del arte. Pero incluso desde posiciones muy alejadas del pensamiento adorniano, como por ejemplo la teoría institucional de George Dickie, se defiende algo análogo. Más difícil de analizar es el caso de Arthur C. Danto, pues su pragmatismo no es tan estrecho como el de Dickie, al recurrir al significado real del arte en contextos histórico-culturales concretos. No obstante, según Georg W. Bertram (2016a, 26-29), Danto se ve obligado a admitir la autonomía del arte porque tiene que establecer un modo de significación específico de este, para distinguirlo de otros modos de significación que no son artísticos. Bertram critica abiertamente el “paradigma de la autonomía”, que considera dominante en la filosofía contemporánea del arte, y defiende la existencia de un *continuum* entre el arte y las demás prácticas humanas, desde una posición que podemos denominar “neohermenéutica”. En efecto, la crítica al paradigma de la autonomía procede de la hermenéutica, de Hans-Georg Gadamer y también, en parte, de Martin Heidegger. Gada-

mer llevó a cabo en *Verdad y método* una crítica de la autonomía del arte, cuyo origen se encuentra, a su entender, en la subjetivización de la estética que Kant habría iniciado y Schiller continuado.¹ La formación (*Bildung*) estética establecida en la época del clasicismo alemán presentaría aspectos cuestionables (por ejemplo, el formalismo estético² y la defensa de la pureza como rasgo definitorio del buen arte). Para hacerles frente, el fundador de la hermenéutica moderna sostuvo que el arte es expresión de verdad y de conocimiento. Seguiría en esto –según su propio parecer– a su maestro Heidegger, quien ya habría hecho valer por primera vez la crítica de la autonomía en su ensayo sobre el origen de la obra de arte de la década de los treinta del siglo pasado (Heidegger 1998, 11-62). Sin embargo, aunque es cierto que Heidegger lleva a cabo en este escrito una crítica decisiva de la autonomía que el mundo moderno le confiere al arte y lo vincula a la praxis humana, no es menos cierto que en él la praxis humana queda supeditada a una tarea que la sobrepasa.

Así pues, desde mi punto de vista, la crítica hermenéutica de la autonomía del arte es insuficiente para valorar adecuadamente el arte hoy, pues al dar por supuesto un concepto de verdad en sentido ontológico fuerte, se sitúa fuera del horizonte de sentido abierto en nuestro mundo, que no cuenta ya con él. Pero eso no significa que haya que renunciar a la autonomía del arte afirmando, como hace Bertram (2016a, 31-35), que solo se puede alcanzar un concepto no reducido del arte postulando la continuidad entre el arte y las demás prácticas humanas. Al hacerlo, Bertram cree hacerse cargo del acontecer del arte desde las vanguardias históricas, dejando atrás (cosa que no hace la hermenéutica filosófica clásica) su forma metafísica o simbólica. Pero sigue quedando la duda de si esta nueva figura, deudora en el fondo de la de Hegel, ha dado cuenta de lo que verdaderamente le da al arte su lugar en la praxis humana y lo *distingue* de ella.

En este trabajo expondré, en primer lugar, las razones de la crítica de Bertram al paradigma de la autonomía, haciendo hincapié en los rasgos que, a su entender, unen posiciones tan dispares como las de Menke y Danto. Pasaré a continuación a exponer los límites de la posición de Bertram, esbozando, con

1. Ver en especial “La subjetivización de la estética por la crítica kantiana” (Gadamer 1984, 75-120) y “Recuperación de la pregunta por la verdad del arte” (Gadamer 1984, 121-42), donde se tratan los aspectos cuestionables de la formación estética y se critica la abstracción a que conduce una conciencia que se piensa a sí misma solo estéticamente.

2. Una buena defensa del formalismo en el arte se encuentra en La Rubia.

ayuda de sugerencias tomadas del pensamiento de De Azúa, una posición hermenéutica que supere sus insuficiencias y también las de la propia posición del escritor español. Se trata de defender una forma de autonomía del arte que permite que la praxis humana no pierda contacto con aquello que está fuera de ella. En ello radica, a mi juicio, el valor del arte.³

II

La tesis de Bertram es simple: el arte no está separado de la praxis humana, sino que es una forma más de la misma. Esto está dicho frente a lo que llama “el paradigma de la autonomía” (2016a, 2; 11-12), que defiende justamente lo contrario. Partiendo, pues, de la hipótesis que afirma que hay una profunda continuidad en la praxis humana, se trata de descubrir el lugar del arte dentro de ella. Bertram encuentra una primera justificación del cambio de paradigma en el desarrollo del arte que ha tenido lugar en los últimos cien años, que habría roto con el carácter autónomo del arte a favor de la disolución de las fronteras entre el arte y la vida o entre el arte y el no-arte. Las prácticas artísticas actuales se llevan a cabo suponiendo que el arte es una parte integral de la ac-

3. Georg W. Bertram inserta su pensamiento en la tradición hermenéutica de Hans-Georg Gadamer y Martin Heidegger. En su formación es determinante también la influencia de John McDowell y los trabajos de los neohegelianos de Pittsburg. Su posición filosófica se construye en discusión con los herederos de la tradición estética alemana procedente de Theodor W. Adorno, a la que pertenecen Albrecht Wellmer y sus seguidores: Ruth Sonderegger, Juliane Rebenisch, Martin Seel –quien también ha estado presente en la formación de Bertram– y Christoph Menke. En particular, en el ámbito alemán, la discusión de Bertram se ha centrado en Menke, cuya estética conecta con el Romanticismo, Herder y Nietzsche (Bertram 2016a, 14-23; 36). En el presente trabajo mi centro de interés es esta discusión, pues, desde mi punto de vista, solo se pueden superar las insuficiencias de la hermenéutica de Gadamer y Heidegger para explicar el significado del arte contemporáneo (y del arte en general) repensando la confrontación de Nietzsche con el papel que la metafísica occidental asigna al arte (ver Heidegger 2000, 18-207). El trabajo de Bertram tiene también el mismo propósito: crear una nueva figura que dé cuenta de la captación hermenéutica del fenómeno artístico. En el ámbito de la estética española no disponemos de una tradición de discusión académica de este calibre. Puesto que lo más parecido que tenemos a una posición como la de Menke es la de Félix de Azúa, he elegido su pensamiento como contrapunto al de Bertram. Dentro de su obra ensayística, el *Diccionario de las artes* (1995; con reediciones posteriores en 2002 y 2011) es, a mi juicio, la obra donde mejor se recoge su pensamiento sobre estas cuestiones, pues sus otras dos obras con más carga teórica, *La paradoja del primitivo* (1983) y *El aprendizaje de la decepción* (1989), no las desarrollan aún suficientemente, aunque esta última sí esboza el asunto. El resto de su obra ensayística se inscribe más bien en lo que podemos denominar, en un sentido amplio, “teoría de las artes”: por ejemplo, *Baudelaire y su obra* (1978), *La Venecia de Casanova* (1990), *Baudelaire y el artista de la vida moderna* (1992), *Cortocircuitos: imágenes mudas* (2004), *La arquitectura de la no-ciudad* (2004). *La pasión domesticada: las reinas de Persia y el nacimiento de la pintura moderna* (2007) y *Autobiografía sin vida* (2010).

ción del hombre y su rasgo característico es su peculiar entrelazamiento con otras prácticas.

Bertram intenta salvar las críticas que le pueden venir de la posición contraria diciendo que él no niega toda autonomía al arte, pues es obvio que el arte es autónomo en el sentido de que las obras de arte constan de materiales especiales, que debe haber un dominio experto del material o del entorno en que se mueve el artista, que tanto los productores como los receptores tienen que poseer determinados conocimientos, sin los cuales el acceso al arte sería poco menos que imposible; que, en fin, hay tradiciones concretas que han dado lugar a lo que hoy consideramos arte y han conformado su especificidad (el desarrollo de la pintura en Occidente desde el Renacimiento; o la importancia de la caligrafía en la cultura musulmana, por poner dos ejemplos). Obviamente, lo interesante no es discutir la autonomía en el sentido indicado. Por eso la argumentación de Bertram no discurre por estos derroteros. Insiste más bien en el carácter autónomo del arte como un tipo de praxis especial: por un lado, la forma humana de vida está constituida reflexivamente y, por otro lado, el arte sería una forma específica de praxis reflexiva (2016a, 114-20) y, más en concreto, una forma específica de praxis crítica (2016a, 174-81).

Para pensar la reflexión como rasgo característico de la forma humana de vida Bertram utiliza sobre todo a Heidegger (2016a, 65-69; 2013, 197-213), separándose de una concepción puramente teórica de la misma (2016a, 60-62) y tomando la estructura general de la *Sorge* esbozada por Heidegger en *El Ser y el tiempo* (1987, 200-52) como descripción acertada del carácter esencialmente práctico del autoconocimiento. Desde aquí define el carácter específicamente reflexivo del arte. Así pues, de la definición general de la praxis reflexiva (es característico del hombre en general el tomar posición respecto de sí mismo) Bertram extrae la especificidad del arte como una forma particular de praxis reflexiva, junto a otras. Sin embargo, es significativo del hegelianismo que late en el fondo del pensamiento de Bertram el que mencione, entre los ejemplos que da de prácticas reflexivas –junto a otros menos importantes–, la religión y la filosofía. Las representaciones religiosas (la comprensión de nosotros mismos como imagen de Dios) funcionan reflexivamente e influyen sobre la práctica; son también, a su entender, un modo de praxis reflexiva, en cuya cumbre se encontraría la filosofía como “ciencia reflexiva *par excellence*” (Bertram 2016a, 3). La posición de Bertram es, por tanto, hegeliana, pues refleja la gradación del conocimiento de sí del Espíritu Absoluto (Hegel 51). En lo que refiere al arte, hay una praxis específicamente artística (el trabajo del ar-

tista sobre materiales concretos y sobre obras concretas), pero siempre hay algo más. Cuando escuchamos música, escuchamos música; pero, al hacerlo, siempre *hacemos* algo más: por ejemplo, la música queda ligada a nuestras vivencias y las dota de sentido. A mi juicio, este es el sentido de la “praxis reflexiva” en que, según Bertram, consiste el arte. Pero en un paso ulterior, en el que, literalmente, va “más allá” de Hegel,⁴ Bertram interpreta que el arte, tomado en su conjunto, tiene como función desafiar a otras prácticas humanas; esta sería, a su entender, la forma de reflexión, la forma *específica* de reflexión, en que consiste el arte (Bertram 2010, 223-34). Ahora bien, hay que insistir en que a Bertram le interesa subrayar, *frente* al paradigma de la autonomía, que el arte contribuye a la praxis humana *gracias a* su especificidad:

No es necesaria ninguna ontología de la obra de arte, sino una ontología de la praxis en la que se encuentran las obras de arte –una ontología del arte como praxis reflexiva–. Solo esa ontología permite establecer adecuadamente la posición del arte, es decir, permite insertarlo en la praxis humana de manera que se pueda decir que el arte como praxis reflexiva tiene un carácter específico y que, al mismo tiempo, está referido a las demás prácticas, sin poder ser directamente identificado con ellas. (Bertram 2016a, 5)⁵

Veamos, pues, en primer lugar, cuáles son los rasgos más importantes de la teoría de Menke que interesan a Bertram y cuáles son las críticas que este le dedica a aquel, centrándonos especialmente en la argumentación contra la autonomía.

Menke sitúa lo específico del arte en las experiencias que realizamos ante las obras de arte, entendiendo que estas experiencias son diferentes de las que tenemos en la vida cotidiana. Lo diferente consiste en que en las experiencias que realizamos ante cualquier obra de arte pasa a primer plano la experiencia como tal. En nuestras rutinas y hábitos no somos conscientes de que tratamos con las cosas; en el arte se rompen esos automatismos. Así que, la experiencia estética consistiría, según Menke, en el abandono de la rutina cotidiana.⁶ A diferencia de los objetos cotidianos, que tienen un significado concreto para no-

4. El capítulo segundo del libro de Bertram citado se titula “De Kant a Hegel y de ahí en adelante” (Bertram 2016a, 46-77). En realidad, como indica el título del capítulo se trata de un más allá no solo de Hegel, sino también de Kant. Ver también Bertram 2009, 203-17.

5. En un trabajo posterior, Bertram (2016b, 209-26) ha esbozado las líneas fundamentales de esta ontología del arte.

6. Esta tesis fue presentada por Christoph Menke en *La soberanía del arte: la experiencia estética según Adorno y Derrida*. La primera edición alemana del libro es de 1988; la segunda es de 1991.

sotros (un martillo es un martillo y sirve, por ejemplo, para clavar puntillas), las obras de arte serían enigmáticas, no tendrían un significado sin más, sino que serían objetos cuyo significado quedaría escondido.⁷ En efecto, muchas veces el sentido de una obra de arte queda oculto en su materialidad y nunca, en el fondo, queda desvelado del todo.

Para Bertram tiene especial importancia que Menke refiera el carácter específico del arte que acabamos de exponer al uso de signos: mientras que en el uso normal de los signos se pasa inmediatamente del signo al significado, en las obras de arte ese uso quedaría suspendido, “desautomatizado” (Menke 1997, 77). La teoría de Menke se amplía dos décadas más tarde de su primera formulación en su obra *Kraft: Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie* (2008) y más recientemente en *La fuerza del arte* (2017), cuya edición original se publicó en 2013. En ellas expone nuevamente (sustituyendo el concepto de soberanía por el de fuerza) el sentido de su defensa de la autonomía artística, que consistiría en lo siguiente: el valor del arte (en su ruptura con las rutinas cotidianas) radica en ser *expresión de fuerza*. El arte sería una acción de la vida, que formaría parte de la expresión de fuerza en la que consiste la vida, a partir de la cual se define el valor de la acción humana en su conjunto: “Como parte de la vida, la acción humana no es realización de un fin, sino expresión de fuerza” (Menke 2008, 118; 2017, 9-15).⁸ Se toma la fuerza y la manifestación de la fuerza como fundamento de lo vivo. Por tanto, en la praxis artística, en tanto que expresión de esa fuerza, habría una suspensión de la praxis cotidiana, orientada a fines. La praxis artística no podría ser dominada por el poder de realizar algo, de conseguir los fines y los propósitos que nos proponemos (tal como ocurre en la praxis humana normal). Sería más bien una ruptura con esas prácticas, sería una práctica del no-poder: “Los artistas pueden no-poder” (Menke 2008, 127; 2017, 14).

Así que Menke defiende claramente la total autonomía del arte respecto del resto de la praxis humana. El arte lleva a cabo una praxis diferente dentro de la praxis humana, a la que llama “estetización” (Menke 2008, 67; 2017, 122-45), que se caracteriza por el carácter indeterminado del juego de fuerzas que

7. Se ve, pues, el vínculo de Menke con la estética de la negatividad de Adorno, quien resalta justamente el “carácter enigmático del arte” (Adorno 171-74) y comprende las obras de arte como “objetos que se cierran a la comunicación” (Bertram 2016a, 15).

8. Nótese el matiz nietzscheano: la fuerza es, para Menke, “el fundamento de lo vivo como tal” (Bertram 2016a, 16); la vida es expresión de fuerza; la expresión de fuerza hace valer la vida como tal, sin fin, sin finalidad.

actúa dentro de él, frente al carácter determinado de la vida cotidiana, frente a la rutina, los hábitos o el ejercicio de la racionalidad finalística en que consiste buena parte de nuestra vida. Habría, como dice Menke, una escisión en el bien (Menke 2008, 127), una forma especial de bien que se realiza en el arte, el cumplimiento de la vida en su vitalidad. Este bien no puede integrarse en el resto de los “bienes” que buscamos en nuestras acciones orientadas según fines, sino que sería más bien el fundamento de estas. Es como si toda la capacidad (el “poder”, en el sentido del verbo alemán *können*) que tiene el hombre de alcanzar las cosas que se propone estuviese basada en una in-capacidad de fondo, en un no-poder, en una indeterminación. Las prácticas artísticas son valiosas, representan un bien; son, quizá, lo más valioso que hay precisamente porque no se pueden integrar en el conjunto de los bienes de la vida del hombre. Bertram, por el contrario, sostiene que el bien no puede estar escindido:

El bien (o también el conocimiento) –escribe– no puede estar escindido, pues no se puede hablar de un bien más allá de lo que Menke llama orientaciones finalísticas humanas. Solo podemos darle sentido al concepto de bien cuando lo comprendemos como concepto que rige la orientación esencial de la vida de la acción humana. Pero si se considera que las prácticas estéticas están determinadas por el abandono de los demás contextos prácticos, entonces no está claro que aquí se pueda hablar de un bien. (Bertram 2016a, 19)

Es interesante que Bertram hable tanto de bien como de conocimiento, pues para él el arte es un tipo de praxis reflexiva, es uno de los modos en que el hombre se conoce a sí mismo; es decir, es uno de los modos del autoconocimiento. Dentro de su línea argumentativa, que es, como he dicho al principio, hegeliana, no puede haber una escisión aquí: la reflexividad del arte es la misma que la de la religión y la de la filosofía. E igual ocurre con el bien. Pero, ¿por qué no puede haber una escisión? Podemos suponer, con Nietzsche, que el arte y la ciencia son distintos, que tenemos dos cerebros: uno para la ciencia y otro para el arte, uno para la búsqueda del desvelamiento de la verdad y otro para la comprensión y el conocimiento de lo que siempre queda velado (indeterminado) tras todo desvelamiento (tras todo conocimiento).

Una cultura superior –escribe Nietzsche– debe dar al hombre un doble cerebro, algo así como dos cámaras cerebrales, una para sentir la ciencia, otra para sentir la no ciencia; que estén la una junto a la otra, sin confusión, separables, aislables: esta es una exigencia de salud. En un campo se

encuentra la fuente de energía, en el otro el regulador: con ilusiones, parcialidades y pasiones es preciso dar calor; con la ayuda de la ciencia cognoscitiva hay que evitar las malas y peligrosas consecuencias de un exceso de calor. (Nietzsche 164; citado en Vattimo 59)

Esta cita de Nietzsche nos sirve para constatar que la defensa de la autonomía del arte por parte de Menke no se sitúa en el mismo lugar que la de Danto, por más que Bertram lo pretenda. Más adelante veremos cómo afecta esto al asunto de la hermenéutica y la interpretación de obras de arte. Ahora pasaremos a analizar el sentido de la crítica de Bertram a Danto (Bertram 2016a, 23-31; 2014, 105-18). A primera vista en la teoría de Danto no se defiende el paradigma de la autonomía, pues sus argumentos se dirigen contra la teoría institucional de Dickie, que sí se puede considerar claramente perteneciente al mencionado paradigma. Según esta, dicho resumidamente, arte es todo lo que la institución arte (formada por artistas, directores de instituciones, curadores, crítica, etc.) considera que es arte (Dickie 34).⁹ Frente a ella, Danto sostiene que el arte está unido a sus interpretaciones, es decir, a lo que en cada contexto práctico (que es siempre un momento histórico-cultural concreto) se entiende por arte. Según el filósofo neoyorquino, no se puede hablar de obra de arte sin recurrir a los actos interpretativos que la dotan de significado. A juicio de Bertram, en el caso de Danto se puede hablar de un “planteamiento hermenéutico –en un sentido amplio de la palabra–” (Bertram 2016a, 24), que está en la base de una de las tesis más fuertes de su teoría, el argumento de los indiscernibles perceptivos, según el cual un objeto es una obra de arte, a diferencia de otro idéntico a él que sin embargo no es una obra de arte, porque posee la propiedad de tratar sobre algo (*aboutness*) y, por consiguiente, requiere interpretación: “Nada es una obra de arte –escribe– sin una interpretación que la constituye como tal” (Danto 2002, 198; citado en Bertram 2016a, 25). ¿Sería entonces Danto, como afirma Bertram, un defensor del paradigma de la autonomía? Al darle prioridad al significado encarnado en una obra de arte y a sus interpretaciones, el sentido de las obras queda estrechamente ligado a la praxis histórico-cultural concreta a la que pertenecen. Así pues, Danto establece una relación constitutiva entre el arte y el resto de la praxis humana.

Por tanto, el marco teórico general del pensamiento de Danto contradice la tesis de Bertram. Por ello, este no tiene más remedio que establecer la

9. Ver una muy clarificadora exposición de la teoría de Dickie en García Leal 2002, 37-53.

vinculación entre Danto y el paradigma de la autonomía en otro aspecto de su teoría, a saber: en la manera específica en que las obras de arte presentan sus significados. Según Bertram, la autonomía que se le puede atribuir a la posición de Danto no quiere decir autonomía respecto de las prácticas humanas, sino autonomía respecto del modo de significar de otros signos. Así, las obras de arte son sobre algo (igual que los demás signos) pero, además, refieren a sí mismas. Dicho en términos hermenéuticos, las obras de arte se interpretan a sí mismas. Bertram considera que esto es lo que vincula la teoría de Danto con el paradigma de la autonomía: “Las obras de arte –escribe– son objetos que están orientados a una comprensión de sí mismos como obras de arte” (Bertram 2016a, 27). El principal defecto de esta teoría, a su entender, es que no consigue ligar el valor del arte (su vinculación con la praxis humana; su significado para los seres humanos) con su carácter específico (su autorreferencialidad).

Aunque puede parecer que este argumento es muy débil para defender la pertenencia de la teoría de Danto al paradigma de la autonomía, Bertram acierta en su juicio, desde mi punto de vista, pues la cuestión de fondo es que el filósofo neoyorquino no consigue vincular el carácter específico del arte con su valor. En efecto, Danto lleva cabo una precisa justificación de los mecanismos por los cuales algo se convierte en una obra de arte, pero no le da una solución adecuada al problema del valor del arte. Concibe una teoría omniabaricante que pretende dar cuenta de todo lo que hoy puede optar al estatus de arte. Determina las condiciones para que algo aparezca como arte, pero no se ocupa del valor que puede tener lo que entra a formar parte del arte, pues, en principio, como dice Danto, hoy en día, es decir, en nuestro contexto histórico-cultural concreto, cualquier cosa puede aspirar a convertirse en obra de arte (Danto 2005, 55). En su teoría, se trata de justificar por qué las propuestas más radicales del dadaísmo o del arte pop se han convertido en obras de arte. Así, la teoría justifica todo lo que se acepta en el mundo del arte como necesariamente dotado de valor artístico. Es como si aplicara al mundo del arte aquella máxima de Hegel, según la cual todo lo real es racional y todo lo racional es real. De modo que Danto certifica con su pensamiento lo que efectivamente ha ocurrido en el mundo del arte, a saber: que los movimientos artísticos que pretendían combatir la autonomía terminan sustentándola. Y, en este sentido, Bertram tiene razón, a mi juicio, cuando afirma que la teoría de Danto pertenece al paradigma de la autonomía.

Y, si esto es así, es inevitable que la teoría de Danto muestre ciertas tensiones y paradojas. Por ejemplo, Danto defiende el esencialismo hegeliano (el

arte es manifestación sensible de la Idea), pero al mismo tiempo afirma la vinculación histórico-cultural concreta de las obras de arte (García Leal 2010, 109-38). Crea una teoría muy coherente que las describe como constructos que reflexionan sobre el arte (tal es el ámbito autónomo de la autorreflexividad). La institución “Arte” produce innumerables obras adecuadas a esa definición. Cualquier cosa puede hoy aspirar a ser una obra de arte, con tal de que se convierta en la encarnación de un significado. Así, lo paradójico radica en que Danto utiliza el esencialismo y el idealismo para justificar el estatus de la institución “Arte”, de un arte autónomo que ya ha perdido todos los contenidos espirituales que tenía en Hegel, porque ya habría llegado a su fin, según reza una de las tesis más conocidas del filósofo americano, tomada también, por cierto, de Hegel, aunque igualmente malinterpretada. Adviértase la inversión, igualmente paradójica, que también se produce en este caso: Danto defiende la tesis del fin del arte como si fuese una tesis hegeliana, pero para afirmar algo que va justamente contra la tesis del filósofo alemán, que defiende la disolución del arte en la filosofía según el desarrollo del saber absoluto. Esto va, claramente, contra el espíritu de Hegel. En conclusión: Danto utiliza el pensamiento de Hegel (que entiende el arte desde la praxis humana) para formular una teoría que pertenece al paradigma de la autonomía; por ello, no da una adecuada formulación del problema. ¿Cuál es, entonces, el valor del arte? ¿Cómo se vincula con su autonomía?

III

¿Por qué es valioso el arte para los seres humanos? ¿Es el arte más que mero engaño, diversión o pasatiempo, en el sentido de la devaluación platónica del arte? ¿Es más que una mera cuestión de placer o dolor, de gusto o disgusto para los sujetos que lo perciben? ¿Es, en fin, algo más que un asunto de profesionales que se ganan la vida haciendo arte o hablando sobre ello? La pregunta por el valor da por sentado que el arte es algo más que todo eso, como se ha defendido desde posiciones ontológicas fuertes, como las de las hermenéuticas de Heidegger o Gadamer, o la del idealismo hegeliano. Mi tesis es que las hermenéuticas clásicas no plantean adecuadamente el problema del valor del arte, porque han formulado mal el problema de su autonomía, pues el arte no proporciona el horizonte de sentido de la especie humana que acaba con nuestra contingencia y finitud, ni la belleza está esencialmente vinculada con la verdad y con el bien, ni es la manifestación sensible de una Idea que se

despliega históricamente hasta llegar a su final o disolución. Pero, si negamos todo eso, entonces, ¿qué? Desde su posición neohermenéutica, Bertram tampoco resuelve apropiadamente, como hemos visto, la cuestión del valor y queda preso en los mismos problemas que presentan las hermenéuticas clásicas. En este último apartado recurro al pensamiento de Félix de Azúa para plantear algunas posibles soluciones a los problemas que presentan las teorías hermenéuticas y neohermenéuticas. Situado en los antípodas de estas, es decir, situado en un nihilismo ontológico y hermenéutico que niega aparentemente todo valor artístico, desde la posición de De Azúa se abre, a mi juicio, paradójicamente, un espacio donde instalar la autonomía y el valor del arte.

Pues bien, si negamos con Félix de Azúa (2011, 320-21) que el valor del arte esté vinculado a una razón o ley cognoscible que pueda ser objeto de una historia razonable, si mantenemos (y nos mantenemos en) la pura contingencia, entonces, ¿por qué habrían de interesarnos esas actividades fuera de los contextos contingentes en que aparecen y fuera del tiempo en que aparecen? La pregunta por el valor trasciende, por tanto, esos discursos, e incluso el discurso del propio De Azúa, como pretendo mostrar en lo que sigue, basándome en sus propios planteamientos.

En principio, el arte, al entender de De Azúa, no habría de interesarnos más allá del contexto en que se encuentra en cada caso. El valor del arte se correspondería con el que le damos los seres humanos en cada momento; el arte no sería, pues, autónomo respecto de la praxis social en que se encuentra. Por tanto, la posición de De Azúa coincide, a primera vista, con la de Bertram. Para fundarla, De Azúa recurre (2011, 319) a la noción de “pueblo” de Agustín García Calvo, no entendida como ente numérico (estadístico), pues dos personas serían suficientes para construir una obra de arte, y ni siquiera sería necesario, para ello, que las dos o alguna de las dos estuviese bien situada en el mundo del arte:

Bastaría –explica De Azúa– con que los productos del Arte fueran significativos (o necesarios) para algunos segmentos de la población y que hicieran resonar voces capaces de alcanzar unos cuantos más, todos ellos interesados por el proyecto contenido en esas obras y su fuerza fructificadora, con independencia de lo que sancione el futuro. (2011, 319)

Se trata, en cierta manera, de una afirmación nihilista, negadora tanto del valor trascendente del arte como de su autonomía respecto de la praxis humana, que conecta con el nihilismo hermenéutico sostenido también por Félix de

Azúa, según el cual, las obras de arte son producidas por el receptor: “Siendo así –escribe– que por lo general el objeto artístico es una construcción de los receptores; y siendo así que el objeto artístico cambia continuamente según la lectura que de él se hace en el espacio [...] y en el tiempo [...]” (1995, 164-65).¹⁰ La negación de la autonomía del arte y el nihilismo hermenéutico del escritor español son plenamente coherentes con su negativa a aceptar la tesis de la muerte o fin del arte, tanto en la versión de Danto como en la versión de Hegel (De Azúa 2011, 323-24). Se trata de constatar que durante el siglo XX ha acontecido una destrucción teórica y práctica del arte (la teoría de Danto es el mejor testimonio de ello) y de rescatar un sentido para “el arte después de la muerte del Arte”. De esta crítica nace uno de sus planteamientos más interesantes: “Es posible que las artes no hayan muerto; es posible también que *no hayan nacido*” (De Azúa 1995, 13). ¿Y si, frente a las tesis de Hegel y de Danto, el arte estuviese siempre por hacer, siempre por *nacer*? Además, frente a la disolución del Arte en la Filosofía, introduce en su discurso la defensa de las artes y los oficios, la defensa de las habilidades técnicas y artísticas. Así que, consecuentemente, desemboca también aquí en un nihilismo ontológico, pues su propuesta introduce, de partida, una nivelación entre arte y artesanía (De Azúa 1995, 44-52 y 178-86), acorde con su crítica del carácter autónomo de la praxis artística respecto del resto de las prácticas humanas.

Se trata, por tanto, de plantear la pregunta por el valor del arte teniendo presentes estos dos nihilismos (hermenéutico, ontológico). No obstante, sorprendentemente, De Azúa echa mano del concepto de verdad de la tradición fenomenológico-hermenéutica. Así, por ejemplo, llega a afirmar en un tono muy heideggeriano que “la poesía es la *verdad* del arte” (1995, 241). Siendo,

10. No puedo desarrollar aquí en toda su amplitud la cuestión de la interpretación y el nihilismo hermenéutico, que dejo para un trabajo posterior. Pero sí quiero indicar al menos las similitudes que presenta la posición de De Azúa con la de Menke. Las insuficiencias de la crítica de Bertram al paradigma de la autonomía desarrollado por Menke que señalábamos en el apartado II se muestran también en este punto. La insistencia de Menke en la autonomía del arte supone, según Bertram, que la interpretación de las obras de arte sea relegada en su teoría a un segundo plano. Interpretamos una obra de arte intentando darle un sentido, pero, a juicio de Bertram, un acontecimiento de sentido no es una expresión de fuerza, como Menke piensa: “Si tenemos que movernos en el marco de las alternativas ofrecidas por Menke [...] entonces un determinado acontecimiento de sentido cae del lado de la realización de fines. Un acontecimiento de sentido no es, por tanto, ninguna expresión de fuerza” (Bertram 2016a, 23). Y, si el arte es expresión de fuerza, “las interpretaciones no encuentran en su explicación del arte ninguna consideración adecuada” (Bertram 2016a, 23). Pero, ¿por qué no? ¿No puede ser una interpretación una expresión de fuerza? De Azúa piensa que sí e introduce su teoría de la interpretación a partir de la praxis hermenéutica de Freud (2011, 159-64).

quizá, consciente de que esto no se sostiene desde sus postulados nihilistas (sabe que es muy difícil hacer enunciados metafísicos fuertes, como el que acabamos de mencionar, sin rozar el ridículo), retiró la entrada “Poesía” de la última edición de su *Diccionario de las artes* y cambió el enunciado de la entrada “Silencio” que decía “pero en estas cuestiones, como en alguna otra, lo mejor es callarse” (De Azúa 1995, 269) por “pero sobre estas cuestiones, como sobre la poesía, lo mejor es guardar silencio” (2011, 313). Por tanto, De Azúa echa atrás respecto de que la poesía sea la verdad del arte, pero no respecto de la verdad del arte en general, pues no se contenta con que el arte sea mero engaño y farsa y distracción y entretenimiento. Así lo han creído muchos desde tradiciones metafísicas, totalitarias y religiosas, pero en realidad lo han hecho, afirma, porque temen la “*verdad incontrolada*” (1995, 296) del arte.

Pero pretendiendo evitar la cuestión de la verdad, se puede querer reducir el arte a un asunto de placer o dolor, a una pura estimulación fisiológica de los cuerpos, de modo que todas las producciones artísticas quedarían igualadas y disueltas “en la noche universal de los estímulos sensoriales” (De Azúa 2011, 319). Si fuese así, no habría diferencia de valor entre cualesquiera productos artísticos, con tal de que los productos produjeran el estímulo correspondiente, pues toda obra de arte serviría para despertar la danza de todos los seres humanos vivos (o mejor, de todos sus cuerpos) sobre “la hoguera de su propia aniquilación” (De Azúa 1995, 302). La obra como tal, sería indiferente, pues lo único que importaría sería la pulsión vital que se manifiesta en la creación artística y que es recogida por cualquiera que tenga una experiencia estética. Esta sería, en interpretación de De Azúa, la visión de Nietzsche, un Nietzsche que no nos serviría entonces, como en el caso de Menke, para establecer el valor del arte, sino más bien constatar la disolución de todo valor artístico: “Sin la menor duda –escribe– el vino de Borgoña ocupa en Nietzsche una cota de artísticidad igual, si no superior, a la totalidad del arte producido por la Contrarreforma” (1995, 302). Se trata, desde luego, de una interpretación posible del pensamiento de Nietzsche. Pero propongo en este punto, para conectar con la de Menke, otra interpretación que nos permita distinguir el valor del arte del valor de cualquier otra actividad; sin esa distinción no podríamos, por ejemplo, poner en duda –como no lo hace Danto para ser consecuente con su teoría– la afirmación de Karlheinz Stockhausen según la cual el atentado contra las Torres Gemelas de Nueva York en 2001 sería la obra de arte más grande jamás creada (Danto 2005, 54), no seríamos capaces de distinguir entre un acto de destrucción y la recreación de un acto de

destrucción en el ámbito de la ficción. Así que el arte debe tener otro valor. ¿Cuál?

¿Cómo superar el nihilismo ontológico? Volvamos a la equivalencia entre arte y artesanía, implícita en el supuesto de que no hay diferencia de valor entre cualesquiera productos artísticos:

El sombrero de paja del sureste asiático –escribe De Azúa–, especialmente en la época de las lluvias monzónicas, puede ser un ejemplo de construcción artística que muestra un fragmento de mundo bajo su forma más placentera y convincente: el sombrero de paja, enorme y liviano, es el resultado de una maravillosa inspiración de esas musas gemelas que se llaman Lluvia torrencial y Sol abrasador. (1995, 181)

Pero, ¿el arte es solo artesanía? Un sombrero, al fin, es solo un sombrero. Para hacerlo, hace falta habilidad técnica, igual que hace falta para crear un fresco románico o una naturaleza muerta o una canción o un poema. Pero estos, a diferencia del sombrero, nos hablan de nosotros mismos como si siempre fuéramos “el mismo humano sucesivamente relatado, retratado, danzado, habitado...”, como si pudiésemos escapar al tiempo:

Como si el tiempo no existiera. O mejor dicho, como si no existiera *la Historia* y los humanos fuésemos siempre el mismo humano... y vuelta a empezar y siempre el mismo retorno de lo idéntico. Esa ficción: escapar a la Historia y ser todos lo mismo *en común*, como el Logos de Heráclito, me parece, en efecto, inverosímil, pero quizá sea algo verdadero en el ámbito de las artes. (De Azúa 1995, 12)

Así que no es lo mismo. Se trata, entonces, no solo de protegernos de los elementos o de decorar y embellecer algún rincón del mundo. Se trata de pensar el arte como la actividad que nos permite compartir un destino común, es más, como la actividad que nos permite *crearlo*. Gracias a él podemos atravesar el tiempo, vivir otros instantes como si fueran el mismo instante, *hacer* como si fueran el mismo instante. Y aquí hay, desde luego, un valor. El hermeneuta clásico dice, a este respecto, que el arte es, frente a la mera historiografía, la verdadera presencia del pasado en el presente, pues todo arte es esencialmente contemporáneo de cualquier otro (Gadamer 1990, 68):

El auténtico enigma que el arte nos presenta es justamente la simultaneidad de presente y pasado. No hay nada que sea un mero escalón previo, ni nada que sea degeneración sin más; por el contrario, tenemos que pre-

guntarnos qué es lo que une consigo mismo a un arte semejante como arte, y de qué manera llega el arte a ser una superación del tiempo. (Gadamer 1991, 111)

¿Cómo superar el nihilismo hermenéutico? Más allá del común, de lo común, de lo humano, más allá de la contribución del arte a la vida humana, ¿cuál es el valor del arte? Otra versión de esta pregunta podría ser: ¿Cuál es la arquitectura de “*todos* los receptores que mantienen en vida aquellos signos que vienen significando desde nuestros orígenes y contienen todas nuestras huellas” (De Azúa 1995, 167)? ¿Espíritu? ¿Memoria? ¿Cultura? Quizá tiempo, afirma De Azúa. No sabemos cómo nombrarlo, pero, como buen ateo materialista, estaba seguro en 1995 de que el tiempo (o lo que sea) no es nada *psíquico* (¿espiritual, quería decir?). Sin embargo, un cuarto de siglo después, convertía esta negación en una afirmación: “Quizá simplemente tiempo, que es la materia física y psíquica de esa dimensión” (De Azúa 2011, 164). Quizá sea este el verdadero valor del arte, que coincidiría entonces con su completa autonomía respecto de las prácticas humanas, algo así como la contribución del hombre al mundo (crecimiento en el ser, diría el hermeneuta clásico: Gadamer 1991, 91) a través del arte, la contribución del hombre a eso que hay ahí afuera, que no sabemos qué es, que quizá no sea nada “psíquico”, pero que desde luego no es humano.

Pero estas sorprendentes coincidencias de De Azúa con la hermenéutica clásica no solucionan el problema de la autonomía y su relación con el valor, pues sigue pendiente la cuestión del potencial transgresor (no solo productivo) del arte, que sí estaba bien encaminada, a mi juicio, en la posición de Menke. Para Bertram toda praxis humana es una praxis esencialmente racional, entendiendo por tal “el proceso de constante redefinición de los puntos de referencia esenciales dentro de esta forma de vida” (2016a, 40). Y no se trata tanto de discutir este rasgo característico de la praxis humana racional (la autodeterminación) cuanto de poner en cuestión que “los momentos de indeterminación” procedan, como Bertram afirma, de la razón misma (2016a, 40). En palabras de Menke: la soberanía y la fuerza del arte, enfrentadas al poder de la subjetividad (autoconsciente, autodeterminada) como un no-poder, quedan intactas tras el notable esfuerzo de Bertram por integrarlas en la praxis reflexiva de la subjetividad.

Al comienzo de su proyecto, Bertram justifica la necesidad de introducir un cambio de perspectiva frente al paradigma de la autonomía dominante en las teorías estéticas contemporáneas, apelando a la nueva mirada que Wittgenstein

pedía para afrontar de otro modo los problemas de la filosofía del lenguaje.¹¹ Frente a la imagen del arte que reflejan las teorías dominantes, que nos tendrían atrapados, Bertram introduce una nueva perspectiva para afrontar de otro modo los problemas de la filosofía del arte. Sin embargo, creo que Wittgenstein no pensaba que la imagen que nos tiene atrapados en este campo sea el paradigma de la autonomía. Siguiendo la herencia de Adolf Loos, Wittgenstein le construyó a su hermana una casa en Viena inspirada en el más puro racionalismo. Años más tarde hizo las siguientes reflexiones a propósito de su obra:

La casa que le construí a mi hermana es el resultado de un oído realmente sensible y de las *buenas maneras*, la expresión de un *correcto entendimiento* (de la cultura, etc.). Pero la vida *originaria*, la vida salvaje empujando airadamente para irrumpir como una erupción en lo abierto... no, de eso no hay nada. (citado en De Azúa 1995, 314-15)

OBRAS CITADAS

- Adorno, Theodor W. *Teoría estética*. Trad. Fernando Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez. Madrid: Taurus, 1971.
- Bertram, Georg. “Kunst und Alltag: Von Kant zu Hegel und darüber hinaus”. *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 54.2 (2009): 203-17.
- Bertram, Georg. “Autonomie als Selbstbezüglichkeit: Zur Reflexivität in den Künsten”. *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 55.2 (2010): 223-34.
- Bertram, Georg. “Die Einheit des Selbst nach Heidegger”. *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 61.2 (2013): 197-213.
- Bertram, Georg. “Das Autonomie-Paradigma und seine Kritik”. *Paradigmenwechsel: Wandel in den Künsten und Wissenschaften*. Eds. Andrea Sakoparnig y otros. Berlin/Boston: De Gruyter, 2014. 105-18.
- Bertram, Georg. *El arte como praxis humana: una estética*. Trad. José F. Zúñiga García. Granada: Comares, 2016a.
- Bertram, Georg. “Che cos’è è l’arte: Abbozzo di un’ontologia dell’arte”. *Il bello dell’esperienza: La nuova estética tedesca*. Eds. Alessandro Bertinetto y Georg Bertram. Milano: Christian Marinotti, 2016b. 209-26.

11. “Una *imagen* nos tenía cautivados. Y no podíamos escapar, porque estaba en nuestro lenguaje, y este parecía repetírnosla inexorablemente” (Wittgenstein 125 [traducción española ligeramente modificada], citado en Bertram 2016a, 1).

- Danto, Arthur C. *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Danto, Arthur C. *El abuso de la belleza: la estética y el concepto de arte*. Trad. Carles Roche. Barcelona: Paidós, 2005.
- De Azúa, Félix. *Baudelaire y su obra*. Barcelona: Dopesa, 1978.
- De Azúa, Félix. *La paradoja del primitivo*. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- De Azúa, Félix. *El aprendizaje de la decepción*. Pamplona: Pamiela, 1989.
- De Azúa, Félix. *La Venecia de Casanova*. Barcelona: Planeta, 1990.
- De Azúa, Félix. *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Pamplona: Pamiela, 1992.
- De Azúa, Félix. *Diccionario de las Artes*. 1.^a ed. Barcelona: Planeta, 1995.
- De Azúa, Félix. *Cortocircuitos: imágenes mudas*. Madrid: Abada Editores, 2004.
- De Azúa, Félix. *La arquitectura de la no-ciudad*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2004.
- De Azúa, Félix. *La pasión domesticada: las reinas de Persia y el nacimiento de la pintura moderna*. Madrid: Abada Editores, 2007.
- De Azúa, Félix. *Autobiografía sin vida*. Barcelona: Mondadori, 2010.
- De Azúa, Félix. *Diccionario de las artes*. Nueva ed. ampliada. Barcelona: Destino, 2011.
- Dickie, George. *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca: Cornell UP, 1974.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método: fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca: Sígueme, 1984.
- Gadamer, Hans Georg. *La herencia de Europa: ensayos*. Trad. Pilar Giralt Goriña. Barcelona: Península, 1990.
- Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Trad. Antonio Gómez Ramos. Barcelona: Paidós, 1991.
- García Leal, José. *Filosofía del arte*. Madrid: Síntesis, 2002.
- García Leal, José. *El conflicto del arte y la estética*. Granada: EUG, 2010.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Filosofía del arte o estética (verano de 1826)*. Trad. Domingo Hernández Sánchez. Madrid: Abada Editores/UAM Ediciones, 2006.
- Heidegger, Martin. *El ser y el tiempo*. Trad. José Gaos. México/Madrid/Buenos Aires: FCE, 1987.
- Heidegger, Martin. "El origen de la obra de arte". *Caminos de bosque*. Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza, 1998. 11-62.

- Heidegger, Martin. *Nietzsche*. Vol. 1. Trad. Juan Luis Vermal. Barcelona: Destino, 2000.
- La Rubia de Prado, Leopoldo. “La autonomía del arte: de Wassily Kandinsky a Frank Stella”. *Estudios Filosóficos* 62 (2013): 449-74.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 2002.
- Menke, Christoph. *La soberanía del arte: la experiencia estética según Adorno y Derrida*. Trad. R. Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid: Visor, 1997.
- Menke, Christoph. *Kraft: Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008.
- Menke, Christoph. *La fuerza del arte*. Trad. Niklas Bornhauser Neuber. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2017.
- Nietzsche, Friedrich. *Humano, demasiado humano: un libro para espíritus libres*. Vol. 1. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Torrejón de Ardoz: Akal, 1996.
- Vattimo, Gianni. *Introducción a Nietzsche*. Trad. Jorge Binaphi. Barcelona: Península, 1996.
- Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*. Trads. Alfonso García Suárez y Ulises Moulines. Barcelona: Crítica/México: Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM, 1998.

Hermenéutica literaria

