



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA

EL ARTE DE EXTINGUIRSE

CRÍTICA Y PERSPECTIVA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO A PARTIR
DE *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA* DE FRIEDRICH NIETZSCHE

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN FILOSOFÍA

PRESENTA

DAVID ANDRÉS DÍAZ AGUILAR

TUTORÍA

DRA. DIANA ALCALÁ MENDIZÁBAL

ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA

CIUDAD UNIVERSITARIA, CIUDAD DE MÉXICO

SEPTIEMBRE 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

UN DIOS VIVE EN NOSOTROS

CUANDO SE MUEVE

NOS INFLAMAMOS

OVIDIO, FASTOS, VI

A

MONSERRAT

RENÉ

CLAUDIA

FERNANDO

Y

A

MI

UNIVERSIDAD

QUE ME HAN DADO TANTO

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
<i>EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA</i> Y LAS CRISIS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO	
1. EL ARTE DE EXTINGUIRSE	10
1.1 DIONISO	14
EL PRINCIPIO DEL ÉXTASIS DENTRO DE <i>EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA</i>	
1.2 APOLO	22
EL PRINCIPIO DE LA FIGURACIÓN ONÍRICA DENTRO DE <i>EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA</i>	
1.3 DEUS EX MACHINA	28
EL ARTE DIALÉCTICO-RACIONAL COMO ANTÍTESIS DE LO TRÁGICO Y PRELUDIO DE LA MUERTE DEL ARTE POSMODERNA	
2. ARS RATIONALISSIMA	35
2.1 ANATEMA	40
LA <i>IRREVOCABILIDAD</i> COMO JUSTIFICACIÓN EJE DEL ARTE CONTEMPORÁNEO POSVANGUARDISTA	
2.2 PURITANISMO	50
LA DESCONFIANZA DE LOS SENTIDOS COMO PREJUICIO FORMAL DEL ARTE CONTEMPORÁNEO POSVANGUARDISTA	
2.3 HIPERORIGINALIDAD	57
LA ORIGINALIDAD RADICAL COMO CANON DEL ARTE CONTEMPORÁNEO POSVANGUARDISTA	
2.4 NOSTALGIA	66
EL <i>KITSCH</i> COMO DETRITO NOSTÁLGICO DEL ARTE COLECTIVO-MÍTICO	
2.5 MISTAGOGO	70
EL FILÓSOFO-CURADOR COMO SUBSTITUTO DEL ARTISTA Y DE LA EXPERIENCIA TRÁGICA	
CONCLUSIONES	76
REFERENCIAS	81
BIBLIOGRAFÍA	84

INTRODUCCIÓN

EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA Y LAS CRISIS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

¡AY, ESTOS GRIEGOS - SUSPIRAMOS -, ¡NO HACEN MÁS
QUE ECHARNOS POR TIERRA NUESTRA ESTÉTICA!

EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA, VI

Notable paradoja de nuestros tiempos es que *la muerte del arte* haya guiado una parte significativa del debate estético en un momento donde gozamos de una disponibilidad de recursos para la creación artística sin precedentes. Ante nosotros comparecen formas nunca antes vistas - pues en el pasado eran materialmente imposibles - en un caleidoscopio de obras que los maestros de antaño verían con asombro. Lo *plástico* rebasa ahora lo meramente visual y adéntrase en lo táctil, lo sonoro o lo olfativo siendo capaz de una sobreestimulación que aturde y paraliza. Los grandes museos, abigarrados de producciones difíciles de describir en sus propios catálogos, parecen desbordar de espectadores atónitos. Aunado a esto y a pesar de las quejas sobre los recursos eternamente insuficientes que se destinan al ámbito artístico, la suma dineraria que éste acumula en cuanto subvenciones y otros apoyos no es despreciable. Desde la misma perspectiva gubernamental, la subvención de la cultura por el Estado evidencia que se ha reconocido al arte *como un bien en sí mismo* y se le ha conferido un distinguido título nobiliario moderno: capital cultural. Es el mercado del arte, empero, el que nos presenta la situación del quehacer artístico con una franqueza descarnada. Los recursos estatales no tienen parangón con las enormes sumas monetarias que el mercado del arte mueve en un ritmo de enriquecimiento frenético. Una rápida revisión a los patronatos que sostienen los museos de arte contemporáneo revelarán con meridiana claridad la existencia de un pudiente aparato que se interesa en la subsistencia y la replicación del arte contemporáneo. A su vez, una simple mirada a las subastas de arte nos haría pensar que la labor artística no sólo no está muerta, sino que ahora es *sustancia de vida*. Con su toque y gracia, levanta cuantiosas fortunas tanto para sus fabricantes como para

aquellos que han sustituido al público de antaño: los inversionistas. Ellos, el nuevo público destinatario, han dejado atrás la figura del coleccionista - que detiene las obras por capricho personal - para establecerse como aquel que sabe mantenerlas vivas dentro de un mercado que fluye y refluye tanto como el petróleo, las tierras raras u otras mercancías que la especulación iguala tajantemente. Es en este ámbito de valorización extrema que las subastas de arte se han convertido en una titanomaquia del capital donde en las noches de gala se pone en vergüenza a los Mecenas de antaño.

Si el mercado es el epítome de la situación del arte contemporáneo existe, lejos de él, otro tipo de abundancia. Si previamente la teoría estética era exigua ahora, por el contrario, existe una nutrida reflexión al respecto. La *belleza*, el más elusivo de los conceptos del arte antiguo, ha sido deconstruida y por fin desterrada. A cambio, volúmenes de análisis del fundamento racional, social y económico de los principios del arte se abultan en las bibliotecas. Los cabos sueltos de la comprensión artística han sido elucidados por el racionalismo instrumental solucionando los enigmas de antaño. Además, la clasificación rigurosa del arte por guías políticas y económicas se acumulan codo a codo con multitud de libros instructivos, compendios de obras maestras, erudición museográfica y guías de apreciación.

Estas son las circunstancias que hacen evidente la paradoja que el arte haya *muerto* entre indecible abundancia. El arte contemporáneo nos parece un Midas sediento y exhausto sobre las innumerables riquezas que ha acumulado pero de las cuales no puede alimentarse. Así, la *muerte del arte* se nos presenta como absoluta, universal, histórica e irreversible dentro de un momento de multiplicidad, de abundancia estilística y de disponibilidad incontable de medios técnicos. La estética contemporánea, por su parte, nos muestra la desolación del campo de batalla donde se luchó por la desmitificación y la secularización. El arte contemporáneo, *superado*, comparece desprovisto de las vestiduras que lo llenaban de vinculaciones metafísicas, teológicas y corporales en el pasado.

En el punto ulterior de su liberación de todo resabio simbólico y colectivo, el arte contemporáneo tendría la premonición que se había hollado por dentro en la búsqueda de la individualidad extrema y de la diferenciación decisiva. Ferenc Fehér en su ensayo “La Victoria Pírrica del Arte” (Bürger, 1987, 26) lo describe así:

*Entiendo la constelación posmoderna presente como una victoria pírrica en esta lucha por la liberación. La victoria fue perfecta, pero al menos en algún punto se parece a la gesta de Pirro: significó una catástrofe para el vencedor. Esta «catástrofe» tiene un doble significado. En primer lugar, las artes y la literatura se volvieron «libres», es decir, no existió ya ningún lazo ni dependencia con otros ámbitos de la vida social - las necesarias «determinaciones externas» que Goethe concibió como extremadamente importantes para la creatividad estética de todas las épocas -. En otro sentido - y éste quizás el decisivo - en concordancia con una singular dialéctica se sobrepuso a la total Autonomía una total Emancipación. Cuando la «liberación interna» - la Emancipación - fue tan amplia que todas las reglas y normas *específicamente estéticas* fueron eliminadas, quedó solamente preguntarse: ¿en qué sentido lo estético ahora se diferencia de las otras áreas sociales? Y si no lo hace, ¿en qué medida se volvió autónomo?¹ (Bürger, 1987, 26)*

En otras palabras, el atinado cuestionamiento de Féher nos presenta un arte que se devoró a sí mismo en su búsqueda de pureza. Al abolir los cuestionamientos que le atañían exclusivamente y haber roto los lazos con sus componentes míticos se redujo, a lo más, a una herramienta crítica de la sociología. Danto (1997) nos entregaría, en un momento paralelo con el famoso veredicto de Fukuyama (1992), la sentencia final: el espíritu del arte se ha reconocido a sí mismo, ahora sólo queda hacer arte sobre hacer arte.

Si bien la posmodernidad puede verse genuinamente angustiada por el estado de asimilación completa del arte al mercado y mirar con resentimiento un pasado donde la labor

¹ La traducción es mía.

artística tenía vinculaciones menos superficiales con la realidad, se encuentra impotente para replantear su accionar. Así, el arte contemporáneo se nos presenta encerrado en el laberinto de su propia inevitabilidad histórica que concibe al arte antiguo como irrecuperable. Ante este panorama surge aún el prurito de plantearse: ¿es verdad que el arte ha llegado a un callejón sin salida?, ¿qué alternativa entonces puede existir para este sentido de fatalismo?, ¿existe otro enfoque que pueda dar una perspectiva urgente sobre los temas trillados de la posmodernidad?

Para intentar arrojar luz sobre estas preguntas es menester buscar una salida de los laberintos teóricos donde el arte contemporáneo se ha extraviado a sí mismo. Tal enfoque de amplia perspectiva que rechaza los cercos teóricos que la contemporaneidad se ha impuesto a sí misma se halla en *El Nacimiento de la Tragedia*, obra del filósofo alemán Friedrich Nietzsche. A través de este trabajo de gran vigor se abre una confrontación directa entre la concepción posvanguardista del arte como devenir histórico irrecusable y la concepción trágica del arte como apelación a un ámbito mítico atemporal, o en otras palabras, un *arte de extinguirse*. En esta obra se reconoce claramente la problemática del arte y la decadencia dentro de nuestra era *socrática* de razón instrumental:

¡No nos ocultemos lo que se oculta en el seno de la cultura socrática! ¡Esa ilusión sin límites del optimismo! No nos arredremos ahora si los frutos de este optimismo se pudre; si la sociedad, acedada por esta cultura hasta el punto de penetrar en sus capas más bajas, paulatinamente tiembla bajo esta abundancia de hervores y apetitos; si la creencia en la felicidad terrenal de todos, si la creencia en una posible cultura universal para todos poco a poco se transforma en la amenazadora reivindicación de una felicidad terrena alejandrina, en la invocación de un *deus ex machina* euripídeo. (Nietzsche, 2014, 116-117)

El Nacimiento de la Tragedia preconiza una revitalización del arte ante la disrupción inminente de un racionalismo-estético que, cincuenta años después de su publicación, irrumpiría triunfante con la *Fuente* de Duchamp. A través de sus páginas son juzgadas las figuras clave de

nuestro espacio cultural atenazado - los críticos, los filósofos estéticos, los artistas de la astucia - descubriendo un arte decadente que culminará en las crisis del arte contemporáneo-posvanguardista.

De esta manera, consideramos que *El nacimiento de la tragedia*, es una crítica a la actitud optimista que dominará al pensamiento de occidente. Es una primera transvaloración de los valores, a la vez de ser una propuesta y una apuesta por el renacimiento de la tragedia. La crítica de Nietzsche al pensamiento de Occidente es también la apertura a otras posibilidades de sentido ya no determinadas por el optimismo racionalista cuyo efecto musical es una música pesada, académica, culpable. Contrario a esto, la música dionisiaca es la potencia del olvido, la inocencia del devenir: eterno retorno. (Rangel, 2017)

La voz apasionada del joven Nietzsche tenía como propósito revitalizar la práctica artística presentando un *arte de extinguirse* donde el individuo, la pequeña razón y el escrúpulo mundano se ahogaban. *El Nacimiento de la Tragedia* es por ello una provocación, la provocación de Dioniso, el dios desmembrado, el dios que aniquila al individuo y le revela la verdad trágica. Esta provocación también amenaza con abrir los campos vedados para la estética contemporánea como lo mítico, lo irracional, lo inmarcesible. En contra de un arte osificado, *decadente*, racional, arrancado de los mitos fundantes y cercenado del espíritu, Nietzsche lanza el siguiente desafío:

Algún día todo lo que llamamos cultura, formación o civilización habrá de comparecer necesariamente ante ese juez implacable llamado Dioniso. (Nietzsche, 2014, 127)

¿Cómo comparece, entonces, el arte contemporáneo ante la provocación de Dionisos?, ¿validará éste sus pretensiones de transgresión y disrupción?, ¿o acaso revele que bajo una supuesta profesión de fe en la fluidez, lo efímero, la irracionalidad y la libertad se esconde un

núcleo dogmático e inflexible? Este trabajo aspira a provocar dicha comparecencia del arte contemporáneo posvanguardista frente a la crítica de *El Nacimiento de la Tragedia* en una época donde sus contradicciones se han extremado a un punto de quiebre, al mismo tiempo, pretende responder la pregunta si el arte trágico es capaz de respirar aún dentro del aire viciado de la posmodernidad y dejar paso a la *justificación estética de la vida* que nos reconcilia con el Devenir siempre cambiante, certero, implacable, generoso.

1

EL ARTE DE EXTINGUIRSE

EL ARTE DESDE LA PERSPECTIVA DE *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA*

En el año de 1872, pasados los fragores de la guerra franco-prusiana, un joven Friedrich Nietzsche publicaba *El Nacimiento de la Tragedia a partir del espíritu de la Música*. En este escrito el filósofo emprendía una cruzada en contra de la visión sanitizada y morosa que caricaturizaba al arte griego como un hierático desfile de mármoles blanqueados. *El Nacimiento de la Tragedia* representaba un embate directo contra la idea de la *Heiterkeit* griega, aquella elevada serenidad que los tempranos clasicistas habían encontrado como el substrato fundamental del arte helénico. La aguda mirada de Nietzsche mira tras los cortinados de la supuesta serenidad griega, atisbando tras ella un fondo tembloroso, caótico y doloroso. El arte de los griegos, reflexiona, no es consecuencia de una distante y autosuficiente mirada que otorgaban al mundo sino de un substrato aterrador y terrible, un oscuro reducto sobre el que se funda su experiencia estética. El cambio del título de la obra en julio de 1874 por *El Nacimiento de la Tragedia o Helenismo y Pesimismo* pone en mayor relieve esta base terrible e inquietante. Lejos deja la claridad y el optimismo; aún más, para Nietzsche esta misma filosofía del optimismo se convertirá un símbolo de la decadencia por la cual el arte griego comenzaría a colapsar. Finalmente revelará que la obscura raíz que florece en la tragedia es Dioniso y sus divinos atributos de la Embriaguez y el Éxtasis. Es este dios *desgarrado* y prodigiosamente *recompuesto* quien había guiado a Sófocles y Esquilo en el encumbramiento de los sufrimientos de Edipo, Orestes o Antígona. Allí donde el agonista sufre el desgarramiento que lo aniquila, Nietzsche observa, está la manifestación del principio central que anima *lo trágico*: el desmembramiento de la individualidad y su reincorporación a la unidad de la Naturaleza. El individuo se pierde pero es acogido de regreso dentro el Uno, la palpitación de la Vida, el Devenir permanece indestructible. La tragedia es el arte y el consuelo de la extinción.

La tesis nietzscheana es potente al observar en la tragedia este núcleo de profundidad filosófica. En primer lugar, invalida la concepción de la tragedia como mera estructura dramática tal como erradamente se comprendió posteriormente a través de una superficial interpretación de la *Poética* de Aristóteles. En otro sentido, lleva la figura de Dioniso a un eje fundamental del arte griego de manera explícita y polémica. No es de extrañar que, con estas premisas, *El Nacimiento de la Tragedia* suscitara una disputa académica en la cual no tuvo posibilidad de salir adelante. *Lo dionisiaco* tenía raíz dentro de un cuestionamiento estético fuera del rigor filológico por lo que, a juicio de los más entendidos, el trabajo carecía de bases para tan atrevidas aseveraciones. Además, la dedicación de la obra a Richard Wagner junto con varios pasajes ensalzando “el renacimiento del espíritu alemán” también dieron oportunidad a que la obra fuera criticada como una mera exaltación de los anhelos wagnerianos. La contienda contra la obra sería fácilmente ganada por los eruditos cuyo nombre más perdurable será el de Wilamowitz-Moellendorff.

La valoración que recibirá posteriormente *El Nacimiento de la Tragedia* no es necesariamente más cálida. Estilísticamente, *El Nacimiento de la Tragedia* puede aparecer de prosa y argumentación impetuosa o efectista. El aspecto del libro, no obstante, que sufrió una obsolescencia más marcada en cuanto al Nietzsche tardío es la devoción manifiesta por Richard Wagner. El compositor de célebres obras como *El anillo del Nibelungo* y *Lohengrin*, de famosa personalidad absorbente y de un egocentrismo bien registrado, impactó al joven Nietzsche de manera significativa. El joven filósofo creyó que el renacimiento de un arte de raigambre griega venía anunciado por las monumentales visiones escénicas wagnerianas que aspiraban a ser el *Gesamtkunstwerk*, es decir, la *obra de arte total*. En este sentido, es probable que una parte de los rasgos estilísticos y argumentativos de *El Nacimiento de la Tragedia* provengan del entusiasmo por dichas obras. El agudo pensamiento de Nietzsche, sin embargo, fue mucho más allá de un manifiesto o de un plan de acción artística wagnerianos. Muestra de influencia no significa dependencia esto es el cambio brusco de relaciones y las irresolubles desavenencias con el compositor que atestigua *El caso Wagner* publicado en el año de 1888. Cabe mencionar, empero, que un aspecto clave de su relación con Wagner que no debe de ser menospreciado es

que al comprometerse con un emprendimiento artístico vivencial y concreto, Nietzsche contempló el arte desde las vicisitudes de su creación y no desde un aislamiento filosófico. Esta intimación a la acción del arte fue clave para “contemplar *la ciencia desde la óptica de la vida, mas el arte desde la óptica de la vida...*” (Nietzsche, 2014, 7). La comprensión de lo trágico a través del *drama*, culmen de la obra efímera, a la postre nutriría de vitalidad decisiva el análisis nietzscheano.

Las principales objeciones sobre el trabajo, curiosamente, vendrán del mismo Nietzsche que en 1886, trayendo ya a cuestras *Humano demasiado humano*, *La ciencia jovial* y *Más allá del bien y del mal*, hizo de su juvenil trabajo un “Ensayo de Autocrítica” que vale la pena citar extensamente:

Hoy me parece, lo diré una vez más, un libro imposible; lo considero mal escrito, pesado, molesto, salpicado de imágenes rabiosas y caóticas; sentimental, aquí y allá empalagoso hasta el afeminamiento, irregular en el *tempo*; privado de toda voluntad para lograr claridad lógica; muy convencido, y, por esta razón, eximido de aportar demostraciones, por no decir receloso ante la conveniencia de demostrar algo, como si fuera un libro escrito para iniciados; una suerte de «música» dirigida a aquellos que, una vez recibida su bendición, se sienten ligados desde el principio por un lazo común de experiencias artísticas inusuales; un signo de reconocimiento entre hermanos de sangre *in artibus* [en temas artísticos]; un libro orgulloso y alucinado que excluía de antemano, incluso más que al «pueblo», al *profanum vulgus*, de los «cultos», pero que, como ha demostrado y sigue demostrando su influencia, también tenía que ser lo suficientemente hábil para ser capaz de buscar a sus cómplices de alucinación y seducirlos hacia nuevas sendas secretas y puestas de baile. (Nietzsche, 2014, 7)

En este fragmento tenemos un resumen de cortante claridad de las objeciones que Nietzsche sostendría contra su primera gran obra y que en gran medida coinciden con las que

otros eminentes comentaristas sostendrán a su vez. Sin embargo, tal como el propio autor tardío lo discierne, *El Nacimiento de la Tragedia* seguiría abriendo brecha en el cuestionamiento sobre el arte. A pesar de las impugnaciones que le hace, el trabajo continúa apareciendo como un soplo fresco dentro de un ámbito estético viciado en virtud no solamente de su tesis sobre la tragedia sino por su manera apasionada y dramática de argumentación. Esta forma de panegírico inspirado le otorga la posibilidad de liberar lo estético de la aséptica concepción moderna de un alegato intelectual. El joven Nietzsche, seguro de haber encontrado un substrato de primera importancia, sólo podía expresar con pasión una visión estética que desafiaba la delimitación cada vez más cerril del estudio teórico moderno. Es, fundamentalmente, una crítica del arte *sin tomar una distancia del arte mismo*. No se está emprendiendo una aventura intelectual sobre una abstracción en función de la obtención de una sabiduría limpia pero estéril sino que toma como eje la *vivencia* necesaria e ineluctable de dicho desgarramiento dionisiaco. Es esta vitalidad apasionada de *El Nacimiento de la Tragedia* la que provoca, una y otra vez, nuevas exploraciones estéticas que la toman como base.

1.1 DIONISO

EL PRINCIPIO DEL ÉXTASIS DENTRO DE *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA*

Lo trágico es desgarrarse: esta es la cuerda sobre la que vibra *El Nacimiento de la Tragedia*. La forma sustancial de la tragedia griega no reside dentro de la *forma tragedia* estructuralmente entendida ni tampoco dentro *lo griego* entendido desde sus aspectos históricos y sociales particulares. Al contrario, lo trágico es el desbordamiento de las constricciones racionales hacia una experiencia que escapa de ellas.

En primer lugar, lo trágico requiere el quiebre temporal-lógico de la realidad mundana. El mismo espacio del arte, nos dice Nietzsche, se debe contraponer al naturalismo a ultranza que imponen las ataduras sociales. En este sentido, el primer desgarramiento de lo trágico es con aquella cualidad apremiante y mediocre de la realidad prosaica. Para lograr esta separación entre la realidad mundana y la realidad del arte se dispone del ubicuo coro de la tragedia griega, que lejos de representar la mirada del espectador, es una barrera que protege la integridad de un espacio de acción radicalmente diferente:

Para levantar este coro, el hombre griego ha construido el andamio flotante de un *estado de naturaleza* ficticio, colocando, sobre éste, a *seres naturales* no menos ficticios. La tragedia ha terminado erigiéndose sobre estos cimientos; esta es la razón por la que desde sus inicios se ha librado de la fastidiosa obligación de retratar fielmente la realidad. (Nietzsche, 2014, 57)

Este corte con la realidad pragmática recuerda aquella discusión que provocaría tantas disensiones en el siglo XX: el límite del mundo del arte y la realidad. Si el arte de la posmodernidad enarboló la borradora del arte con la realidad hasta lograr la irónica extinción del arte mismo (Bürger, 1987), Nietzsche toma partido por este *estado de naturaleza* ficticio.

Sacrificar *la verdad del mundo* es necesario para la *verdad trágica*, nunca sometida a la anterior y más bien opuesta a ella. En este orden de ideas, lo primero que es víctima del desgarramiento son las *verdades mundanas*, mezquinas y bajas, que deben de ser hechas pedazos por la tragedia. Por ello, la tragedia es un *estado de naturaleza ficticio* no en carácter de abstracción, sino de un campo de acción palpable y tangible.

A este respecto cabe insistir sobre la diferencia fundamental entre la tragedia como estructura literaria y la tragedia como drama teatral. En la primera, se aprecia desde un alejamiento corporal; en la otra, se experimenta directamente la *corporeidad encarnada*. La representación teatral se presenta como juego de cuerpos en tiempo presente. Así, el acto teatral transmuta el espacio físico y tangible, no vertiendo términos y las abstracciones dentro de un *estado de naturaleza ficticio* sino la acción concreta, visible y palpable de las corporalidades que se agitan en el escenario. Lejos de la especulación racionalista, en el teatro el mito se vive como *encarnado* dentro de un *tiempo trágico verdadero*. En este sentido el actor trágico no es la representación de un personaje, sino que, dentro del *estado de naturaleza ficticio* es *verdaderamente* el personaje. Es importante recalcar este elemento como la diferencia decisiva de la representación teatral, especialmente dentro de los términos de *El Nacimiento de la Tragedia* donde lo *trágico* no es una cadena de diversos acontecimientos, sino una transmutación de espacios y corporalidades que al ojo de la razón parecen fijos dentro de su objetividad. No se puede por ello comprender la dimensión de lo trágico sino no se toma en cuenta que entrar en la *verdad trágica* es entrar *corporalmente* al espacio mítico de manera palpable.

Un segundo aspecto que debe ser mencionado es que la entrada dentro del *estado de naturaleza ficticio* es colectiva. Esta colectividad, empero, difiere de la moderna colectividad del cine masificado, que en muchos casos es una coincidencia de individualidades que ceden su mirada hacia lo que aparece en la pantalla donde el recurso tecnológico no provoca una dislocación de la realidad mundana sino un temporal oscurecimiento de ella. El teatro antiguo, al contrario, a plena luz del día y con pocos recursos escenográficos, no depende de la obnubilación tecnológica sino de la *participación*, es decir, de la entrada voluntaria dentro del

mundo que se está creando. Es la colectividad - que no el individuo -, quien debe de guiar la disolución de la *verdad mundana* cual el múltiple y diverso coro de los sátiros que anunciaba la aparición de Dioniso triunfante dentro del escenario. En este sentido se puede afirmar que *lo múltiple* es heraldo de lo trágico.

El *estado de naturaleza ficticio* que estamos tratando, si bien plantea un ámbito de separación entre el arte y la realidad, difiere en ámbitos decisivos con otros planteamientos estéticos que parecen compartir la misma premisa. Por ejemplo, al contrario de los decimonónicos *clasicismos*, esta separación no consiste en un refinamiento de la realidad que la purifica de sus aspectos más groseros para mostrar lo que más noble hay de ella. Al contrario, la tragedia experimenta un proceso inverso donde incluso los ideales que se tienen como *nobles* se van destruyendo en función de una realidad superior a ellos. El *estado de naturaleza ficticio* no es un ámbito de falsedad o refinamiento, sino de condensación mítica sensible. La llamada trágica apela a desmontarse de las pretensiones idealistas hacia una realidad corpórea y, en este sentido, rompe la barrera entre la vida y el arte *vitalizando* el arte.

A manera de contraste y para comenzar la crítica del arte posterior, las vanguardias y la búsqueda iconoclasta del siglo vigésimo también buscó la borradura del límite entre el arte y la vida pero, en su caso, a través la disolución del canon artístico, de la técnica y del estatus privilegiado del artista. Su éxito, sin embargo, a la larga provocó una consecuencia inesperada pues, en lugar de una vitalización del arte, produjo un arte *indiferenciable con la vida mundana* de la que el arte dionisiaco escapa. En otras palabras, el hecho que un objeto cualquiera de manufactura capitalista pueda ser tornado *objeto de arte*, demuestra que el arte se asimila a la *realidad mundana*, justo el camino contrario que emprende el desgarré dionisiaco con que busca, en primer lugar, desprenderse de ella. *El Nacimiento de la Tragedia* presenta el acto trágico como un derrumbe, desmembramiento y regreso a la *verdad trágica* revelada, no a la *realidad mundana* que rechaza por insulsa y ordinaria. Desde esta perspectiva el *pop-art*, los *collages* y los *objects-trouvés* no van más allá de un mero malabarismo de conceptos pues jamás abandonan la *realidad mundana*. Dioniso es, en cambio, símbolo del héroe trágico que es atrapado entre las

fuerzas cósmicas que lo fulminan. Bajo su mirada las ilusiones de la humanidad pasajera y sus ansias desesperadas de perdurabilidad se derrumban. Virtudes y debilidades, actos de benevolencia y actos de maldad se igualan y se extinguen. Su desgarramiento y sacrificio es necesario para fundir las ilusiones de la vida mundana y tomar conocimiento de una verdad tan paralizante que produce perplejidad:

Cuenta una antigua leyenda que durante mucho tiempo el rey Midas había perseguido en el bosque, sin poder atraparlo, al sabio *Sileno*, acompañante de Dioniso. Cuando éste, finalmente, cayó en sus manos, el rey le preguntó qué era lo mejor y más deseable para el hombre. Tieso y envarado, el *daimón* guarda silencio hasta que, urgido por el rey, termina profiriendo estas palabras en medio de una estridente risa: «¡Mísera estirpe efímera, hijos del azar y de la ardura!, ¿por qué me obligas a decirte algo, lo que te conviene no escuchar? Lo mejor de todo no está en absoluto a tu alcance, a saber, no haber nacido, no *ser*, ser *nada*... Y, en su defecto, lo mejor para ti es... morir pronto». (Nietzsche, 2014, 34)

Sileno, encarnación de la naturaleza silvestre, enemigo de la racionalización y de la serenidad, enuncia la *verdad trágica*. El individuo se confronta con su propia pequeñez, transitoriedad e insignificancia contrapuesta al devenir de la Naturaleza. La enunciación de la transitoriedad echa por tierra todo esfuerzo por perdurar y revela toda pretensión humana de posarse sobre el orden cósmico como un acto de *hybris* absurdo. Ifigenia sacrificada por su padre en pro de los vientos de las naves, Clitemnestra vengando dicho martirio en Agamenón y Orestes asesinándola a su vez son una concatenación de sucesos que, a pesar de su magnitud, no cambian la verdad trágica: la vida humana es un ligero borrón que se apaga en un momento. Dioniso mismo había sido destrozado por los Titanes, fuerzas telúricas e irracionales tal como el héroe que se consume infinitas veces dentro de la tragedia. Ante potencias de igual magnitud, se rinde el héroe se desgarrar y entra en un momento de desesperación nihilista quizás nunca mejor ejemplificado que en la desesperación hamletiana:

¡Oh, que esta carne demasiado sólida
pudiera derretirse, deshacerse
y tornarse en rocío!
O que el Eterno no hubiese fijado
su ley contra el suicidio ¡Oh Dios, Dios!...
(Shakespeare, 2000, 76)

Hamlet ha asimilado por completo la verdad que Sileno ha proclamado. Ha contemplado abiertamente la dureza del sino, ha perdido cualquier sustento psicológico, político o religioso y queda desnudo frente al absurdo de la crueldad que le ha sido revelada. Dentro de sí tiene conocimiento de un crimen inenarrable que clama una venganza que solamente él puede satisfacer pero que no tiene la menor voluntad de cumplir. La corona, la ofuscada Ofelia o la venganza merecida poco pueden mover a la acción a quien reconoce un sinsentido esencial dentro de las pretensiones humanas.

En este sentido, el hombre dionisiaco muestra cierto parangón con la figura de Hamlet: ambos han lanzado una mirada verdadera al ser de las cosas, ambos han *conocido*, y a ambos les asquea actuar: pues su acción en absoluto puede modificar esta esencia inmutable de las cosas; sientes pues, como algo irrisorio o ignominioso que se les exija de nuevo arreglar un mundo sacado de quicio. [...] Aquí el consuelo deja de tener efecto, el anhelo va más allá de un mundo tras la muerte, hasta más allá de los propios dioses, la existencia misma, junto con su brillante reflejo en los dioses o en mundo más allá inmortal, es negada. (Nietzsche, 2014, 58-59)

Hamlet es el nihilismo que se desprende del primer encuentro con la *verdad trágica*. Ante el revuelo de las guerras innumerables y de las maldiciones genealógicas, el sujeto trágico mira con horror la irrelevancia última de sus avatares. La ruptura que lo desgarrará corporalmente está en paralelo con la ruptura de una idea de trascendencia. A este respecto, las justificaciones

lógicas no sirven para atenuar el padecimiento de un vaciamiento radical de sentido. No es raro, entonces, que se tome dicha irrupción con un gesto de horror ante la perspectiva de lo marcesible y de lo fútil. Se llega a un acuerdo con Sileno: *lo mejor es no nacer*, y lo subsiguiente es *morir pronto*.

Si se detuviera aquí el momento del desgarramiento dionisiaco, *lo trágico* sería la culminación de un estado de nihilismo. No obstante, como Frey (2013) ve claramente, lo que Sileno anuncia es un sino nihilista *solamente* ante las pretensiones y angustias mundanas. Sin embargo, cuando el personaje *asimila* la verdad trágica y se abisma en ella encuentra el gran hallazgo vital de la tragedia griega: el *consuelo trágico*. En consonancia con el lamento que clama “«El gran Pan ha muerto»” (Nietzsche, 2014, 78) el cosmos griego se gesta dentro de una intrincada urdimbre de mitos que surgen y desaparecen, tan distinta de la aplastante visión del Dios Absoluto y del Alma persistente. Para los creyentes del Alma - y su moderna secularización en el culto a la Individualidad - el *desgarro trágico* representa la disrupción final; en contraste, aunque *lo trágico* representa una individualidad fragmentada irrevocablemente, a cambio abre la perspectiva de un regreso al Origen indistinto y perdurable donde se participa de la vitalidad cambiante pero perpetua. Tal como en la mitología griega, donde los dioses saben extinguirse sin aspirar ni a la univocidad ni a la permanencia, el personaje trágico que se disuelve dentro del Devenir indestructible de la Naturaleza recupera su fuerza vital como parte indistinta pero esencial del todo. Así, a pesar de haber contemplado aterrado la simiente móvil e indiferente, la *verdad trágica* revela un consuelo, *una justificación estética de la vida* en la vuelta a la asimilación a la Naturaleza.

Éste es finalmente el verdadero canto de Dionisio, el de su destrucción y reintegración. Dios terrible, al fulminar al individuo le concede perder el Yo, lo lleva al éxtasis al otorgarle la dimensión de eternidad y lo hace partícipe de algo más perdurable que su propia individualidad. Sólo en ese trance de desgarramiento, Dionisio le ofrece ser parte de su séquito. Este es el canto de la tragedia griega: una apología de la destrucción de los puntales lógicos de la vida mundana y el

anuncio de una *verdad trágica* que nos reconcilia con nuestra condición y permite que se vuelva a tener valor frente a las veleidades de la existencia humana.

Y únicamente de esta esperanza irrumpe un rayo de alegría sobre el semblante del mundo desgarrado, despedazado en individuos. Así lo simboliza el mito a través de la imagen de Démeter embebida en su eterna tristeza, quien sólo recobra la *alegría* cuando se le comunica que puede engendrar *de nuevo* a Dionisio. En las consideraciones aducidas ya tenemos todos los elementos de una concepción pesimista a la vez que la *doctrina misteriosa de la tragedia*: el conocimiento fundamental de la unidad de todo lo existente, la consideración de la individuación como la razón originaria del mal; el arte como la alegre esperanza de que el hechizo de la individuación pueda romperse cual barrunto de una unidad restablecida. (Nietzsche, 2014, 75)

El efecto dionisiaco ha desgarrado al espectador, al actor y la obra misma; la revelación de la *verdad trágica* ha destruido la individualidad y ha asentado un nuevo *orden de naturaleza* que se manifiesta en la sublimidad de su arte más representativo: la música.

Para Nietzsche, al igual que para Schopenhauer, la música es la forma de arte superior, la expresión de lo sublime porque en ella se manifiesta de manera inmediata la *Voluntad*: el fondo último, lo Uno primordial, la *physis*. La música es la expresión directa de la Voluntad, ya que ésta habla a través del ritmo de la música. Es el arte dionisiaco por excelencia. (Rangel, 2002, 19)

La música dionisiaca es la armonía de la desintegración, incitación del movimiento del Devenir. A su vera surgirá la danza dionisiaca que encarnará en el movimiento gozoso y libre del Devenir a través del cuerpo. Así mismo, este ímpetu musical dará cauce a los misterios de Téspis que se reflejarán en el drama. El surgimiento de las artes musicales y escénicas dionisiacas serán

una consecuencia de la manifestación de la *physis*, una eco del primer momento de extinción que después se recompone en forma de potencia y armonía.

1.2 APOLO

EL PRINCIPIO DE LA FIGURACIÓN ONÍRICA DENTRO DE *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA*

La experiencia dionisiaca en cuanto desgarró de la realidad mundana surge, mucho antes de la tragedia, dentro de las fiestas orgiásticas. Nietzsche atribuye a este primer Dioniso, orgiástico y desenfrenado, los elementos que él asocia con Oriente: sensualidad, afrontamiento corporal de la realidad e insaciabilidad por los aspectos inmediatos de la vivencia. Las fiestas dionisiacas orgiásticas eran exabruptos de vitalidad que irrumpían destruyendo el orden común pero con el fin de plegarse al impulso desordenado. En este sentido el *éxtasis* era un llamado al desenfreno bárbaro y la obnubilación.

En el corazón de estas fiestas nos topamos por doquier con un extravagante desenfreno sexual, cuyas olas desbordan los límites de toda institución familiar y sus venerables estatutos. Aquí, a decir verdad, las más salvajes bestias de la naturaleza daban rienda suelta a sus instintos, incluso rayando en una abominable mezcla de sensualidad y crueldad que siempre se me ha antojado el «brebaje mágico» por antonomasia de las brujas. (Nietzsche, 2014, 29-30)

Este desenfreno dionisiaco primigenio nos recuerda a la caricatura báquica que de él hicieron los romanos: un dios desatado, lujurioso, indulgente, carnavalesco y accesorio. En Grecia, sin embargo, Dionisos es esplendente en un sentido profundo gracias a una asociación inesperada. Es por esta amistad que, sin renegar de la embriaguez, de la soltura ni de la corporalidad, adquiere dimensiones tan grandes que se convierte en el *Eleutherios*, en el liberador de la consciencia, en el dios místico. El paso decisivo de este Dionisos desenfrenado al Dioniso de la tragedia que abrió las puertas de la revelación a través del arte se debe a la afortunada intimidad con otro dios venturoso: Apolo.

Apolo, dios de la figuración, de la medida y de la claridad será aquel que templará artísticamente a Dioniso. Si Dioniso es el dios del impulso musical, protector de la danza y el teatro, Apolo como rector de la medida y la claridad es patrono de las artes figurativas. En este sentido Apolo es la *necesidad de lo figurativo*, aspecto que será de suma relevancia para la crítica posterior del arte contemporáneo. Apolo, construye mundos de figuraciones, pero estas figuraciones no representan imitaciones, sino un reacomodo de imágenes simbólicas que se colocan bella y proporcionalmente. El mismo mundo mítico griego es una representación apolínea donde las fuerzas de la Naturaleza *figuradas* - que no abstraídas - retratan su pugna interminable. Las titanomaquias creadoras, las guerras intestinas y las interminables vicisitudes de la vida humana son presentadas gracias a Apolo dentro de un cosmos de imágenes que les da sentido. Es por su arte que una realidad aparentemente caótica encuentra en este catálogo onírico una sublimación consoladora. El fabricante de imágenes - tanto físicas como líricas - se solaza dentro de los consuelos que le brinda la figuración. Así, Apolo organiza el cosmos como en un sueño:

El hombre artísticamente sensible reacciona frente a la realidad del sueño de la misma manera que el filósofo ante la realidad de la existencia: se deleita en examinarla con todo detalle, pues a la luz de estas imágenes interpreta su vida; con ayuda de esos ejemplos, se entrena para vivir. Ahora bien, no son sólo imágenes agradables y amistosas las que brindan la percepción de la plena inteligibilidad: también lo serio, lo sombrío, lo opaco, lo triste, lo oscuro, los obstáculos repentinos, las bromas del azar, las inquietudes - en una palabra, toda la «divina comedia» de la vida [...] (Nietzsche, 2014, 23)

En este sentido, el arte *figurativo-apolíneo*, no es mimesis entendida como la calca naturalista de la realidad. El arte apolíneo no apela a la documentación ni a la crítica costumbrista y huye de las constricciones particulares de un orden social específico. En otras palabras, el arte figurativo-mítico no lleva en sí ninguna pretensión de confundirse con la realidad mundana ni se comprende como el acercamiento cada vez más vigoroso con la mimesis.

Por ello, existe una diferencia eje entre el arte naturalista - que se entiende representación literal de la realidad mundana - y el arte apolíneo que busca un juego de símbolos para conformar una figuración onírica. La distinción que ejemplifica de mejor manera la distancia que media entre el arte realista-naturalista y el figurativo-apolíneo es un aspecto clave: la *necesidad de lo encubierto*. Tal como el oráculo de Delfos arroja una respuesta llena de ambigüedades; el arte apolíneo arroja una imagen que no se agota en las interpretaciones racionales sino que, por el contrario, está llena de matices, cabos sueltos y posibilidades de interpretación. La imagen onírica necesariamente aparece con los bordes oscurecidos y la tramas confusa, flotando por encima de una realidad aparente como una sugerencia de una verdad ulterior que no puede ser retrata sino meramente sugerida.

Así como, en medio de un mar embravecido que, ilimitado por doquier, levanta y hunde bramadoras montañas de olas, un navegante sentado en un esquife se muestra tranquilo y confiado en su frágil embarcación, del mismo modo se halla, en medio de un mundo de tormentos, el hombre individual: tranquilo y confiado al abrigo del *principium individuationis*. De Apolo podría decirse, en efecto que es la expresión más sublime de la inquebrantable confianza en ese principio y del tranquilo reposo de allí cautivo; es más, cabría definir al propio Apolo como la espléndida imagen divina del *principium individuationis*, en cuyos gestos y miradas se expresa todo el intenso placer, sabiduría y belleza de la «apariencia». (Nietzsche, 2014, 25)

Apolo salvó al mundo creando una mitología que representó las veleidades humanas dentro de un cosmos ordenado y simbólico. Por ello, su labor otorga *el consuelo de la figuración*, es decir, el consuelo que producen las formas aparecen bellas y distantes que en su plano onírico e irreal nos confortan desde su iluminada lejanía. El mundo mítico griego, con sus dioses y sus sutiles metáforas, es la manifestación de un Apolo que ordena el maremágnum de experiencias dentro de un esquema simbólico y lo vuelve comprensible, si bien nunca explícito.

La afición apolínea por las construcciones de imágenes, sin embargo, puede redundar en un desapego de la corporalidad terrenal que queda fuera de su mundo de figuración onírica. El refugio dentro de la apariencia medida y distante, puede ocasionar que Apolo mire el mundo corporal con desdén. La frialdad de Apolo desollando al sátiro Marsias es una metáfora de lo que la falta de empatía del sueño etéreo puede hacer al impulso de la corporalidad radical y colectiva del éxtasis dionisiaco. Por ello, Nietzsche encuentra el genio del arte helénico en la afortunada convivencia dentro de la tragedia de Apolo y Dioniso, de lo estático y lo móvil, lo representado y lo sugerido, la medida y el éxtasis. Así, el frenesí de la danza báquica que desgarrar al individuo es medida dentro de un mito que otorga a ese desgarrar proporciones cósmicas. Si Dioniso otorga el frenesí que revela el Devenir, Apolo nos enseña la *necesidad del Arte*, es decir, del velo que cubra una verdad fulminante para no consumidos del todo por ella. La verdad dionisiaca en estado orgiástico destruye corporalmente a quien está frente a ella por lo que Apolo, dios de la figuración, ha de modelarla para que dicha extinción adquiera un significado cósmico y mítico.

El *mito trágico* sólo resulta inteligible como una traducción de la sabiduría dionisiaca en imágenes con ayuda de medios artísticos apolíneos; el mito conduce el mundo de la apariencia hasta los límites en los que este mundo se niega a sí mismo y trata de volver a refugiarse en el seno de la única y verdadera realidad, hasta el punto, incluso, de que parece querer entonar, con Isolda, su canto de cisne metafísico:

En la marejada creciente
de este mar voluptuoso,
en el vibrante sonido
de olas perfumadas,
en el universo suspirante
de la respiración del mundo...
anegarse...
abismarse...

¡inconsciente...
supremo deleite!
(Nietzsche, 2014, 140-141)

Los dioses de la figuración y el éxtasis sostienen a la tragedia en su ábside. O, en otras, palabras:

Dioniso habla el lenguaje de Apolo, pero Apolo, finalmente, habla la lengua de Dioniso; es así como se alcanza el fin supremo de la tragedia y *del arte en general*.² (Nietzsche, 2014, 139)

Si Nietzsche señala lo trágico como *el fin del arte en general* es porque encuentra la persistencia de la dupla apolínea-dionisiaca como piedra angular del arte no solamente dentro del ámbito del arte griego. Al contrario, Nietzsche veía la conjugación de lo formal y lo efímero que culmina en la revelación de la *justificación estética de la vida* no limitada a un momento histórico del arte sino compareciendo en cualquier obra en que las corrientes de lo dionisiaco y lo apolíneo, perfectamente abrazadas unas con las otras, se manifiesten. El mismo filósofo ve la aparición de los dioses en Hamlet, obra escrita más de un milenio después de Esquilo y Sófocles, y probablemente hubiera reconocido el mismo impulso en el célebre discurso de Próspero en *La Tempestad*:

Parecéis conmovido, hijo mío; como si algo os inquietase; alegraos, señor, nuestros festejos han terminado. Esos actores nuestros, tal como os dije, eran todos espíritus y se han disuelto en aire, en el aire más sutil. De la misma forma las orgullosas torres coronadas de nubes, los suntuosos palacios, los templos solemnes, hasta el globo inmenso, con todo lo que contiene, se disolverán, y, lo mismo que ese espectáculo irreal se desvaneció, no dejarán tras sí el más ligero rastro. Somos de la misma tela de que están hechos los sueños, y nuestra insignificante vida de sueños está cercada. (Shakespeare, 1998, 74)

² Las cursivas son mías.

Este parlamento es una bella apología del elemento onírico desvaneciéndose dentro de lo efímero de la revelación dionisiaca. Aquí Dionisos y Apolo no son una contraposición dialéctica: pertenecen al mismo plano mítico y conviven dentro de un mismo estado de naturaleza. Por ello, *lo trágico* es tanto la revelación extática de Dioniso como el placer amargo y gozoso de encubrir esta *verdad trágica* dentro de las máscaras de los mitos encarnados. Lo trágico es la verdad dionisiaca del desgarre a la que se sobrepone el delgado velo del arte.

1.3 *DEUS EX MACHINA*

EL ARTE DIALÉCTICO-RACIONAL COMO ANTÍTESIS DE LO TRÁGICO Y PRELUDIO DE LA *MUERTE*
DEL ARTE POSMODERNA

Si bien el análisis de la dupla dionisiaca-apolínea es de sumo interés, una de las partes más sustanciales y ricas de *El Nacimiento de la Tragedia* ha tenido mucho menos protagonismo: su crítica al arte dialéctico-racional. Para Nietzsche, la tragedia euripídea es representativa de una forma de arte que desplaza todo elemento corporal e irracional en favor de un método comprensible, lógico y criticable. Por ello, esta modalidad dramática representa un desplazamiento crucial del elemento extático-irracional en favor de elementos formales y miméticos.

Superficialmente el cambio favorable hacia la *mimesis* parecería indicar una clara decantación hacia el *arte figurativo*, es decir, hacia la medida y brillantez de Apolo. Esto, sin embargo, no es sino aparente. Como se mencionó anteriormente Apolo, el dios inspirado de la poesía y el hado ambiguo, concibe el arte figurativo no como una calca de la realidad mundana sino como una figuración onírica en la justa medida de las ocurrencias naturales. El arte de euripídeo de influencia socrática, por su parte, no es una *figuración* del mundo sino una *abstracción* de él. Es necesario, por tanto, subrayar la decisiva diferencia entre la claridad apolínea y el iluminismo de la razón. Apolo aclara el mundo en cuanto le conforma con una *figuración* dentro de la cual armoniza sin explicitar diversos aspectos de una realidad caótica. Su juego de imágenes, ayuda a aclarar el sentido del mundo sin agotarlo. En el mismo sentido, como dios profético, otorga una respuesta que no se agota dentro de la interpretación estrictamente conceptual de la realidad sino que contiene amplios sentidos dentro de ella. El racionalismo rechaza a Apolo porque es inherentemente *anicónico* y desprecia la imagen ambigua en favor de la noción perfecta e irrepresentable. Si Apolo postula la *necesidad de lo encubierto*, el racionalismo es la *necesidad de lo explícito*: de esta manera el iluminismo racional fulmina todo

contenido figurativo para reducirlo a una proposición lógica. El *eidos* no tiene una corporalidad, aún más, toda corporalidad se nos muestra como un producto defectuoso o un remedo de una idea superior que es intocable y pura. En el orden apolíneo de la figuración la imagen es mítica e imponente; para el racionalismo la imagen es solo un resto, una falsedad que desvía del conocimiento de lo verdadero.

Si una versión somera de la figuración apolínea fue primero privilegiada dentro del arte euripídeo se debió a la interpretación de la *mesura* apolínea en términos burdos de *medida*. La proporción apolínea era una coordinación de elementos míticos con elementos concretos, es decir, *mesura* en cuanto a una mezcla armónica de lo ocurrente en la naturaleza y lo propiamente humano. La *medida* es, por el contrario, simplemente formulaica, un punto de vista esquemático desde donde se hacen obras exteriormente perfectas pero carentes de la coordinación propia del ámbito mítico. En este sentido podría confrontarse el arte griego y su muy posterior imitación en el neoclásico: el primero crea a través de la *mesura*, el segundo formula las obras basadas en una *medida*. Las obras que se guían únicamente por un patrón de *medida* replicable no conducen a lo figurativo sino a lo *ilustrativo*, es decir, a una imagen puramente denotativa que se agota en su propia explicación. Esta *imagen* racionalista, que encontrará la preeminencia dentro del ámbito plástico de la posvanguardia, es un complemento discursivo y no un símbolo mítico.

El arte racionalista buscó los dones apolíneos de la medida, la contención y la belleza. Sin embargo, no los reconoció como emanados de un Apolo al cual Dioniso marcaba el paso. Privados del fondo caótico y de entusiasmo dionisiaco, el arte euripídeo se volvió “sereno” y representó la llegada del “espíritu alejandrino” que decretaba el destierro del apasionado Dioniso.

La forma más noble de esa otra forma de «serenidad griega», la alejandrina, es la del *hombre teórico*: [...] su aspiración a disolver el mito, su sustitución del consuelo metafísico por una armonía terrena, incluso por un *deus ex machina* que no es sino el dios de las máquinas y los crisoles, en otras palabras, las fuerzas de

las energías naturales descubiertas y aplicadas al servicio del egoísmo más desenfrenado... (Nietzsche, 2014, 114)

Nietzsche encuentra en Eurípides una forma de hacer arte que está en contraposición con lo trágico al predicar una concepción que no es el desgarramiento del individuo-participante sino la preservación del *individuo-espectador*. En este sentido, en el drama euripídeo el espectador ya no *experimenta* la obra sino que funge como un ojo distante que la *juzga*. Por ello los personajes euripídeos pasan de representar mitos a *tipos* y su destino ya no es atribuido a un *fatum* terrible sino a una moralidad comprensible que dispensa castigos y recompensas.

Mientras que el arte dionisiaco-apolíneo se basa en un desgarramiento que lleva a la extinción dentro del seno de la Naturaleza, el racionalismo ejerce un corte directo que separa lo objetivo de lo subjetivo. El arte racionalista arte abandona los trances de éxtasis para representarlos como *casos de estudio* por lo que las expresiones del πάθος, lejos de desaparecer, aumentan. En la obra euripídea la intensidad de los diálogos sube y la capacidad de articulación de la propia emoción se afina. Pero en esta intensidad de observación de los sentimientos se vuelve evidente la estudiada objetivación y la clasificación de los estados emocionales dentro de rangos distintos. En la obra sofoclea el discurso va tornándose innecesario conforme se acerca el momento del desgarramiento final; en contraste, en Eurípides la discursividad aumenta con la proximidad del desenlace. El alejarse del centro dionisiaco desplaza el momento de crisis hacia una combatividad dialéctica y el desenlace comienza a entretenerse dentro de duplas conceptuales regidas por el ámbito político y moral. En este sentido, el teatro euripídeo se desembaraza del mito como experiencia simbólica y vivencial para utilizarlo como un mero escenario legendario en el cual se representarán conceptos, figuras dogmatizadas y problemáticas morales cada vez más complejas.

Dicho lo anterior, el *deus ex machina* se presenta como un símbolo apropiado de aquello que Nietzsche observa en Eurípides. Si la tragedia dionisiaca apolínea es un suelo móvil donde se extingue el héroe trágico, su contrario sería un caos resuelto limpiamente por el *deus ex*

machina. Desde la perspectiva del arte trágico que Nietzsche propugna, el *deus ex machina* es fundamental y va mucho más allá de una objeción dentro de un plano narrativo. Para ser precisos, es la negación final del drama como *tragedia*. Observemos este fragmento:

MEDEA

(que aparece en un carro tirado por dragones con los cadáveres de sus hijos)

¿Por qué sacudes y das golpes en las puertas buscando los cadáveres de tus hijos y a mí que los he asesinado? No te molestes. Si me necesitas dime lo que quieres: jamás me tocarán tus manos, por Helios, padre de mi padre, me ha dado un carro que protegerá contra mis enemigos. (Eurípides, 1921, 74)

En este drama euripídeo Dioniso es abolido en el preciso momento que el personaje se libera de la *extinción* gracias a una máquina teatral. El momento de la caída, de la fulminación del personaje que es enviado de regreso al origen queda suspendida por decreto, no de los dioses, sino del autor. Lo *mecánico* entra en la perspectiva mítica y al entrar en ella hace que salte en pedazos ya que la intromisión del *deus ex machina* evita que se consuma el retorno doloroso a la Unidad. El dramaturgo, entonces, está en un espacio absolutamente diferente del mito apolíneo y dionisiaco pues concibe el drama meramente como una concatenación de eventos interesantes que requieren resolución. En este sentido, el artista se revela como el solo artífice *racional* de la trama, cuya primacía destruye la potencia del mito que se recrea en la repetición del sacrificio dionisiaco. El *deus ex machina* relega la perspectiva mítica a una metáfora moldeable donde se puede salvar la individualidad del personaje por consideraciones morales. Su influencia será decisiva para sentar las bases de un drama no-dionisiaco como la obra costumbrista, la comedia de enredos y, sobre todo, el melodrama.

El melodrama representa un ejemplo paradigmático de un drama no-dionisiaco. En primer lugar, desmiente la concepción que un drama racional tendría que ser frígido e intelectual. Por el contrario, el melodrama se regodea en mostrar todas las gamas posibles de sensibilidades

que puede encontrar. Lo que se trasluce bajo el melodrama es un anhelo mecánico y manipulador, un hilo que mantiene la tensión artificialmente gracias a un estudio profundamente racionalizado sobre las emociones. El melodrama es el arte de la dicotomía: pasión contra emoción, *cerebro* contra *corazón*, bien contra mal. Si la tragedia parte desde la convicción que toda alegría y toda pasión proviene de un centro donde juegan indistintas, el melodrama emprende una labor de autopsia sobre esas emociones, desprendiendo quirúrgicamente una de la otra y asignándolas a personajes que las encarnen separadas. En este sentido, el arte melodramático va a contrapelo del arte trágico pues, mientras el primero busca fundir los juicios morales, el otro busca refrendarlos. De ahí la ironía que el sentimiento del dolor está mucho mejor articulado en la obra melodramática que en la trágica. En este sentido, el arte que Nietzsche critica en Eurípides es aquel que aspira a dejar una lección *transmundana*, es decir, referente a un mundo de ideales fuera de lo sensible.

Eurípides es el actor cuyo corazón palpita, cuyo pelo se eriza; como pensador socrático urde el plan; como apasionado actor, lo ejecuta. En ninguno de los casos es un artista puro. Por esta razón el drama euripídeo es un asunto gélido a la par que ardiente, capaz tanto de helar como de inflamar; le es imposible alcanzar el efecto apolíneo de la épica, mientras que, por otro lado, se ha desembarazado de los elementos dionisiacos. De ahí que ahora, si quiere influir de algún modo, necesite nuevos medios de excitación que no pueden ya encontrarse en el seno de los dos únicos impulsos artísticos; lo apolíneo y lo dionisiaco. (Nietzsche, 2014. 86)

Tras el paroxismo de sentimiento melodramático, sin embargo, se encuentra la mano de un demiurgo que sabe manipular el objeto de arte y al espectador:

Eurípides, como Platón, trató de mostrar al mundo la imagen contraria del creador «privado de razón». Su principio estético fundamental - «todo lo bello tiene que ser consciente» - guarda así, como ya he dicho, estricta correspondencia con el

socrático «todo lo bueno tiene que ser consciente». Conforme a esto, estamos autorizados a llamar a Eurípides el poeta del socratismo estético. (Nietzsche, 2014, 89)

Poeta del socratismo estético es como apostrofa Nietzsche a Eurípides al considerar que considera que en el fondo del nuevo vuelco racionalista está el pensamiento de un *daemon* que subyugará a Dionisos y Apolo imponiendo una nueva doctrina: Sócrates. En el *Nacimiento de la Tragedia*, Sócrates se nos presenta como el elemento extra-estético que comienza a regir los destinos de la tragedia a través de la teoría. Si la experiencia dionisiaca-apolínea se basa en la convivencia de la figuración-desgarre, Sócrates representa la intrusión de un elemento ajeno: la *abstracción idealista*. Para Nietzsche, el filósofo representa al espectador no-participante, aquel que no puede experimentar el oscuro substrato de lo trágico por no desprenderse de su racionalismo. Al Sócrates de *El Nacimiento de la Tragedia*, como al futuro racionalista moderno, lo dionisiaco le parece un oscurecimiento absurdo de la verdad racional. La tragedia, desde su perspectiva, no requiere ser experimentada sino *comprendida* y por ello Sócrates abandona el substrato caótico de la tragedia para guiarlo hacia el etéreo mundo de las ideas.

Sócrates no consideró ni por instante que la tragedia pudiera «decir la verdad»; por no hablar del hecho de que para él el arte se dirigía «a quien no estaba provisto de mucha inteligencia», es decir, a los que no son filósofos. (Nietzsche, 2014, 94)

En *El Nacimiento de la Tragedia* es el filósofo racionalista quien aparece como el fundador de la “teoría estética”. Desde la óptica dionisiaca-apolínea, empero, la búsqueda de una explicación racional del fenómeno trágico es casi una contradicción de términos pues el elemento dionisiaco, eminentemente vivencial, no puede ser abstraído. Por lo anterior, la teoría-estética racionalista desechará el centro caótico que anima la tragedia.

Imaginémonos ahora, absorto en la tragedia, ese enorme y único ojo ciclópeo de Sócrates, ese ojo en el que jamás brilló el dulce delirio del entusiasmo artístico; imaginémoslo impedido para complacerse en el espectáculo de los abismos dionisiacos, ¿qué es lo que en realidad tuvo que ver en el «sublime y glorioso arte trágico», por decirlo con la definición de Platón? Algo completamente irracional, causas sin efectos, efectos sin causas aparentes y, sobre todo, una totalidad abigarrada y diversa que no podía sino suscitar aversión a cierto tipo de temperamento reflexivo o ser peligrosa para las almas impresionables y sensibles. (Nietzsche, 2014, 94)

Si Eurípides representa al artista racional, Sócrates representa al filósofo-crítico que no experimenta el éxtasis dionisiaco y se limita a juzgarlo desde la razón externa. En ese sentido, representa también al teórico estético que concebirá el arte solamente como una labor semiótica, un proceso político o un fenómeno sociológico. La ceguera del teórico, que codificará el arte como proceso subsidiario de categorías morales o históricas, es lo que llevará a la osificación del arte dentro del concepto. Sócrates es el símbolo de la transición de un arte regido por el impulso a otro regido por la premeditación cuya ascendencia se verá multiplicada exponencialmente dentro del arte de la modernidad y la posvanguardia.

Nietzsche denuncia en las figuras de Eurípides y Sócrates la mutilación racionalista de la experiencia extática donde “el *deus ex machina* había reemplazado al consuelo metafísico” (Nietzsche, 2014, 114). Para Nietzsche será este arte socrático-racionalista hecho silogismo y *deus ex machina* el que acabará por asfixiar a lo trágico y hará clamar:

«¡La tragedia ha muerto! ¡Y con esta muerte también la propia poesía ha sucumbido! ¡Idos al diablo, epígonos esclerosados y exangües! ¡Marchad al Hades, para que allí os podáis hartar con las migajas de los maestros precedentes!» (Nietzsche, 2014, 78)

2

ARS RATIONALISSIMA

CRÍTICA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO POSVANGUARDISTA A TRAVÉS DE *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA*

Analizar la situación de crisis del arte contemporáneo presenta una dificultad metodológica particular. En primer lugar, nos encontramos con el problema de la multiplicidad característica de la escena artística contemporánea. La miríada de manifestaciones del arte contemporáneo parece reforzar el dogma posmoderno que preconiza la llegada a un grado de fragmentación artística tal que las obras son *inconmensurables*. Parece difícil, en efecto, hacer un juicio abarcante sobre el cine independiente, el grafiti, el performance feminista, las atestadas retrospectivas del MOMA, el arte autogestivo, las instalaciones y otras incontables expresiones que, aunque comparten un mismo marco temporal, parece imposible que compartan un mismo principio rector. Nancy lo problematiza como sigue:

De esto se deriva entonces una pregunta abierta de entrada: ¿cómo es posible que en la historia del arte se haya llegado a adoptar una categoría que no designa ninguna modalidad estética particular tal como pudo decirse alguna vez del hiperrealismo, del cubismo, o aun del body art, del land art, sino una categoría que porta consigo simplemente el nombre de contemporáneo? (Nancy, 2014, 22)

En otras palabras, si la propia fluidez de la identidad artística pregonada su propia irreductibilidad, ¿cuál podría ser elemento *mortal* que ha desatado las crisis del arte contemporáneo?

A pesar de la complejidad es en la simultaneidad de la crisis o, en otras palabras, en una impresión de *fallo colectivo* del arte contemporáneo donde se encuentra el cabo suelto para desenmarañar la madeja de la debacle. El hecho de que una multiplicidad tan desbordada de manifestaciones experimente de manera global una absorción descarada por el capital y una ilegibilidad creciente sugiere un mismo signo de crisis prevalente entre la disparidad. Dicho signo de crisis sugeriría una *forma de hacer arte* que, aunque disfrazada de multiplicidad, ha escondido su premisa común o *canon inherente* con la habilidad de un juego de espejos. Siendo así, el tajante veredicto de la *muerte del arte* no sería más que el agotamiento de una *forma de creación* que, a fuerza de su preeminencia, ha pasado a confundirse con el arte mismo.

Para deshacer este juego de espejos debemos cuestionar la imagen propia del arte vanguardista como labor liberada del canon formal que atajó la práctica artística decimonónica. Es en este autoconcepto clave que se funda la idea de *total libertad* del arte contemporáneo emergido en la posvanguardia. Ferenc Feher (Bürger, 1987) rechaza esta noción y enuncia que lo abolido por la vanguardia fue lo *propriadamente estético* y en su lugar aparecieron constricciones de diferente carácter disfrazadas de liberación. De ser así, la abolición de los requerimientos formales no sería una liberación plena sino la deconstrucción de la parte sensorial de la obra hasta reducirla a aquello que se consideró su primer fundamento: la *idea*. En otras palabras, privado de un común denominador en cuanto a su expresión exterior, la obra se redujo a una *fórmula ideal racional*. Por ello, el arte de la posvanguardia - aún las obras que pretenden estar ligadas a una liberación extática - comenzaron a presentarse como *investigaciones*, *experimentos* y *manifestos*. Estas investigaciones, así se basaran en una corporalidad extrema o en la flexibilidad límite del espacio, ya están sobre la base firme de la *idea*. En consonancia, las experimentaciones del arte posvanguardista necesitaron, más imperativamente que cualquier otro, un ambiente controlado, un claro sujeto de estudio y un público suficientemente sofisticado para hacer una interpretación de datos. La labor de control del arte, que antes se vertía esencialmente en la rigidez de la técnica, se volvió una labor de restricción conceptual de la obra. Por ello, una cantidad importante de *experimentaciones* posvanguardistas no se pueden denominar *liberaciones* en un sentido dionisiaco debido a estas nuevas constricciones. Al

contrario, estas *experimentaciones* profundamente controladas tendieron a retroceder del elemento más colectivo - lo corporal - hacia una escolástica imbricada para eruditos. Como ejemplo de lo anterior sirva poner de relieve cómo, en una parte representativa de las *investigaciones* del performance del siglo XX, se tiende a un maltrato y penalización del cuerpo en función de la comprobación de una hipótesis teórica más que a una liberación lúdica. En este sentido, el canon de *la idea del arte como arte* no pertenece solamente a los artistas abstractos herederos de Worringer (1953) que anuncian con franqueza su adhesión a lo abstracto, sino también los *laboratorios* que pretenden hacer un acercamiento a lo corporal y lo irracional. Dice Nietzsche:

El desarrollo de nuestras propias artes creativas tiene como punto de partida imitaciones eruditas; [...] seguimos reconociendo la génesis de nuestra forma poética a partir de experimentos artificiales realizados sobre un lenguaje no familiar, propiamente erudito. (Nietzsche, 2014, 116)

En este sentido, no sólo la obra de Sol Lewitt³ puede comprenderse como un ejemplo de arte *hiperracional*, sino aún las acciones más extremas e aparentemente irracionales de los *performances* provienen de una regla metódica que se deriva de la investigación científica y no de la *aestesis*. A guisa de ejemplo, Paul Schimmel comenta lo siguiente en cuanto a *Shoot* [Dispara] (1971)⁴:

Burden concibió y diseñó sus acciones como breves experimentos a través de los cuales podía probar, definir y esbozar conclusiones acerca de su significado, tanto para sí mismo como para los demás. “¿Cómo vas a saber qué se siente recibir un disparo si no te han disparado”?, dijo. Señaló, asimismo, que los experimentos le dieron un “conocimiento que otras personas no tienen, una cierta sabiduría”, pues le permitieron un encuentro renovado con los hechos”. (Schimmel, 2012, 213-214)

³ Artista norteamericano ligado con el arte conceptual y el minimalismo.

⁴ Performance en el que Chris Burden se sometió a recibir un disparo de arma de fuego.

La anterior cita ilustra el aspecto *hiperracionalista* del arte de la vanguardia. En primer lugar, aunque la obra involucra una acción corporal límite – someter violentamente el cuerpo a un disparo por arma de fuego - vemos que términos clave como *concebir*, *diseñar* implican una cuidadosa manipulación racional por parte del artista. Así se pone de manifiesto que aun dentro del reino de las acciones extremas, donde se pretende una búsqueda a través del dolor, se aspira a un *conocimiento* y de manera más relevante a un *conocimiento individual*. Esto ilustra la ironía de una vanguardia que se entendió como destrucción liberadora pero que sembró en sus postulados los orígenes de un enclaustramiento que expelía lo dionisiaco. El agotamiento de la posvanguardia - la ya mencionada victoria *pírrica de los artistas posmodernos* - sería consecuencia de un arte que a fuerza de *experimentaciones* variopintas se ha quedado sin más reinos teóricos por conquistar.

Así como Nietzsche describe la tragedia después de Eurípides como un arte de racionalidad exacerbada podemos establecer un paralelo claro con la multiplicidad inusitada de expresiones artísticas que coronan la praxis actual como un nuevo momento de preeminencia del arte socrático-racional. La característica fundamental de este arte euripídeo contemporáneo sería nuevamente la omnipresencia del *deus ex machina*, es decir, del prodigio instrumental que procede de la razón e interfiere por fuera del ámbito artístico. En otras palabras, el *deus ex machina* del arte contemporáneo sería la explicación racional que por un lado exenta a la obra de manifestarse sensorialmente y por el otro la justifica de manera extra-estética. En conjunto, estaríamos frente a un *arte hiperracional* cuyos aspectos, aun los que más acusan espontaneidad y desorden como el *performance* o el *kitsch*, están basados en una postura racionalista paralela a la socrática-euripídea en *El Nacimiento de la Tragedia*.

Si redondeamos la postura anterior, abordar la praxis posvanguardista preeminente como un *arte hiperracional* análogo al criticado en *El Nacimiento de la Tragedia* hace posible enfrentar el problema de la multiplicidad y la suma fragmentación de la escena artística contemporánea en un enfoque general. De acuerdo con esta crítica, una parte prevalente del arte

posvanguardista, en cuanto derivada del arte socrático-racional, tiene un fundamento paralelo en los primeros despuntes de la vanguardia moderna. El punto de crisis del arte contemporáneo - su *decadencia* como lo describe el filósofo - será el agotamiento de esta visión del arte que, como por metonimia, se confunde con el destino del arte en general.

El arte contemporáneo amplifica la crítica nietzscheana en cuanto al arte socrático-racional – que aquí nombraremos *hiperracional* - tal que extrema las consecuencias del análisis de *El Nacimiento de la Tragedia*. La declarada artificialidad de las *pasiones*, el veto de elementos míticos, la justificación temporal social-temporal del arte y la preeminencia del filósofo-artista son consolidaciones clave de la crítica nietzscheana en un nuevo registro. Es por esto, que el análisis de la situación del arte contemporáneo posvanguardista a través de *El Nacimiento de la Tragedia* es pertinente y en los siguientes capítulos se intentará dar cuenta de su capacidad crítica.

2.1 ANATEMA

LA IRREVOCABILIDAD COMO JUSTIFICACIÓN EJE DEL ARTE CONTEMPORÁNEO
POSVANGUARDISTA

La pérdida de legitimidad social del arte contemporáneo posvanguardista ha suscitado continuas discusiones. Desde la elevación del arte al noble instrumento de edificación popular por parte de los ilustrados planteamientos schillerianos hasta las contestarias ambiciones del arte como vanguardia decisiva de la *revolución social* se nos presentan desacreditadas. En su lugar el arte dentro de la sociedad contemporánea parece reducirse a un pasatiempo complejo pero inofensivo. Así, los lazos que unían la práctica artística con la vida social parecen haberse reventado y es en gran medida este divorcio radical de la práctica artística con la sociabilidad aquello que ha generado un fuerte escepticismo. En consonancia, ha crecido el descrédito del *mundo del arte* como repositorio de obras absurdas e ilegibles destinadas a alimentar un mero ciclo de especulación monetaria.

La transición de una práctica artística que proclamaba histriónicamente expresar el *esprit-du-siècle* hasta la proliferación de *performances* de públicos ínfimos y selectos es simbólica de la transición experimentada por el mundo artístico. Si bien el arte como actividad social históricamente ha sido patrimonio de reducidas esferas de privilegio, lo notable del presente desenlace es que las vanguardias que formaron el arte contemporáneo no pretendieron apuntalar esta exclusión sino destruirla. En pleno apogeo del arte disruptivo del siglo XX la simbiosis público-artista parecía tornarse en el eje revolucionario con que el *arte participativo* borraría por fin la dialéctica creador-espectador. Como culminación de un largo camino veíase claramente en el horizonte un *público-artista* que declarararía obsoletas todas las distinciones, cánones y prejuicios que constreñían el arte. Sorprendentemente, en su momento triunfante, el arte de la posvanguardia naufragaría hacia el derrotero opuesto y se descubriría produciendo para un público cada vez más selecto al amparo de las potentes instituciones que esperaron destruir.

Símbolos del arte obsoleto que parecían estar al borde del colapso – los museos y los mercaderes – emergieron a la cabeza; a la inversa, el gran público que alguna vez se pretendió incorporar al arte contemporáneo fue mermado. El arte posvanguardista se descubrió de manera inaudita en contraposición de aquello que enarbólo como su primer motor de cambio.

Para comprender dicho golpe de timón se debe considerar que en el proceso de formación de la posvanguardia observamos la influencia decisiva de una serie de interpretaciones historiográficas que, tal como en el pensamiento socrático-eurípideo, toma el arte como la búsqueda de una *mímesis* cada vez más perfecta. El fallo inesperado de las vanguardias de manera colectiva fue no haber roto de manera absoluta con esta narración progresiva del arte sino haber desplazado decisivamente la búsqueda progresiva de la *mímesis* de la apariencia a la búsqueda progresiva de la *mímesis de la idea*. En otras palabras, el relato de un arte que se va perfeccionando no se rompió más que superficialmente. Si la *mímesis* de lo aparente ya no era deseada, la *mímesis* de lo abstracto - es decir, la representación de ideas y conceptos - siguió en el fondo sujeta a una búsqueda de progreso y perfectibilidad. Es por ello que en el agotamiento de las vanguardias se manifiesta de manera más marcada las consecuencias finales de una concepción racionalista del arte basada en procedimientos cada vez más refinados.

Si lo trágico nietzscheano es un regreso sobre nuestros pasos al origen difuso e indestructible, el arte racionalista se proyectó hacia adelante señalizando claramente los estadios por los que pasaba en busca de su perfección. De la misma manera que se entendía el progreso tecnológico como una liberación progresiva de la metafísica por parte de la razón instrumental, en el arte se comprendió que la extracción del arte del ámbito mítico-religioso era un terreno que se ganaba a la superstición y a la opresión. Por ello, *no se debía volver atrás* y a cada paso surgían *puntos de no retorno* que vedaban el regreso hacia lo irracional e incomprensible. En la búsqueda de la *mímesis* de lo aparente estos *puntos de no retorno* resultaban eminentemente técnicos: abandonábanse las representaciones groseras por otras más refinadas, los argumentos míticos por los lógicos, las actuaciones sacrificiales por las histriónicas. Sería, empero, la modernidad quien los convertiría en plenamente *ideológicos*: regresar a la figuración o al canon

era una afrenta al progreso que, esforzadamente, se libraba del oscurantismo imperante. Aquello que no fue inmediatamente evidente para los artistas en su momento, no obstante, era que un arte basado en una idea de progreso soterrado culminaría irremediabilmente en un *fin del arte*. En este sentido, Danto es para la estética lo que Fukuyama fue con su *fin de la Historia* para el relato socio-político de la modernidad. Sin embargo, si bien las críticas a la visión de Fukuyama son múltiples y acertadas, dentro del ámbito de práctica artística la noción lineal de la historia del arte continúa limitando la praxis. El regreso a los valores de la modernidad se considera desatinado por su dogmatismo imperialista, por otra parte, el regreso a axiomas sostenidos por la Edad Media o el mundo antiguo se considera imposible por su religiosidad peligrosa. En otras palabras, el arte de la posvanguardia, aunque se critica a sí mismo descarnadamente, está atrapado por su única característica: el ser contemporáneo y, en tanto que contemporáneo, *irrevocable*. El término anterior quiere poner de relieve que el valor fundante de la obra contemporánea no es sino concebirse como el producto de una culminación que se presenta a sí misma como inevitable e irremediable. El desdén hacia el público, la identidad con el mercado y otros aspectos controversiales se nos presentan finalmente como algo *irrevocable*, es decir, si bien pueden producir escepticismo o aversión, *no existe un camino de retorno*. Es por ello que, aun si la posvanguardia se encuentra vacía de contenido, no puede violar la prohibición de ingresar a los símbolos muertos de antaño. Si el arte fundado en el mito representaba el eterno retorno de lo mismo, en lo contemporáneo, el camino de regreso es el *anatema* y se nos presenta como la única pero definitiva prohibición.

La desconfianza absoluta del pasado colocó en una posición particular al arte contemporáneo. Al mirar atrás, sólo puede contemplar cómo se derribó la comprensión simbólica-mítica y con ella una veta que nutrió la práctica artística por siglos. Privado de poder recrear esta cosmovisión, la vanguardia comenzó a crear en contra de ella. En sentido inverso el arte clásico se volvió inspiración a través de la transgresión y la vulneración de sus obras. Este impulso iconoclasta ejemplificado emblemáticamente por *L.H.O.O.Q* (1919)⁵ y otras célebres iteraciones como *Thirty are better than One* (1963)⁶ encontró en la deconstrucción de los ideales

⁵ Célebre obra de Duchamp que altera la *Mona Lisa* añadiéndole un bigote y una perilla.

⁶ Obra de Warhol que juega con la iteración de imágenes de la *Mona Lisa*.

renacentistas el único vínculo posible con ellos. El agotamiento en la espectacularidad del arte iconoclasta aconteció cuando se encontró un límite a la novedad en la explotación de arte clásico.

Ahora bien, lo más probable es que ante tamaña prueba rigurosa casi todo el mundo se sienta tan desmembrado por el espíritu crítico-histórico de nuestra formación que sólo crea ya en la existencia pretérita del mito revelada por el camino erudito, a la luz de abstracciones mediadoras. (Nietzsche, 2014, 145)

En efecto, las *abstracciones mediadoras* disgregan la obra en sus aspectos racionales y desechan la experimentación del aspecto estético – ya no se diga del mítico -como una sugestión a raíz de creencias caducas. Luego, se comprende a las obras de arte como situadas irremediabilmente dentro de su marco histórico y por ende agotables en su contexto. Un arte contemporáneo que se comprende de manera histórica y limitada sólo puede juzgar al anterior como anacrónico en cuanto que las condiciones donde se formuló se han desvanecido. Habermas (1993a) lo formula de la siguiente manera:

La modernidad ya no puede ni quiere tomar sus criterios de orientación de modelos de otras épocas, tiene que extraer su normatividad de sí misma. La modernidad no tiene otra salida, no tiene más remedio que echar mano de sí misma. Esto explica la irritabilidad de su autocomprensión, la dinámica de los intentos proseguidos sin descanso hasta nuestros días de «fijarse», de «constatarse» a sí misma (Habermas, 18, 1993a)

El arte contemporáneo, aún teniendo una perspectiva crítica de sí mismo, se concibe como *irrevocable*, producto de una superación intrínsecamente positiva de una serie de formas que perdieron validez. Este es el *deus ex machina* con el que el arte contemporáneo se escuda frente a toda posibilidad real de cuestionamiento. En este sentido, toda vuelta a un arte pasado es un acto de ingenuidad que no acepta la superación *irrevocable* de lo religioso, lo mítico y lo ideológico-social. En este sentido la relación con el arte pasado solamente puede estar filtrada a

través de una visión cínica que neutraliza la posibilidad real con lo mítico por considerarlo sobradamente *rebasado*.

Las copiosas crisis del teatro posterior a las vanguardias son una interesante muestra de la ambigüedad del arte que se encuentra tras un *punto de no retorno*. A manera de ejemplo, planteamientos tan interesantes como el de Peter Brook y su *Espacio Vacío* (1968) tienen raíz en un sentimiento de crisis irremisible dentro del teatro. El teatro realista decimonónico pretendió extraerse finalmente del mito después de un largo camino y encontrar la verdad dentro de la representación fiel de la realidad. El perfeccionamiento de la búsqueda *mímesis* llegaría a su culmen en el *teatro naturalista* donde incluso la ingesta de alimentos era genuina. Esta tendencia teatral, empero, será la que entre en una crisis irremontable con la llegada de las nuevas tecnologías pues su verosimilitud no pudo competir contra la *realidad misma* que la fotografía y el cine presentaron. El cine, tecnológicamente superior, imponía una sola mirada de verosimilitud avasalladora que la humilde compañía teatral se encontró imposibilitada de superar. El *naturalismo* descubrirá que aún la puesta teatral más verosímil requiere la buena fe del espectador para aceptar que el limitado recinto teatral forma parte del mundo real. En ese momento, el temor por una *muerte del teatro* comenzó a evidenciarse. Contra este declive las nuevas vanguardias tuvieron una brillante intuición: el teatro poseía una raíz mítica-dionisiaca que la cinematografía ignoraba por lo que la nueva vitalidad del teatro se debía de hallar en el regreso a aspectos del ritual dionisiaco. Grotowsky, Artaud, Brook, *The Living Theatre*, *Bread & Puppet* y otra multitud de proyectos vanguardistas intentaron recuperar diversos aspectos del teatro dionisiaco, particularmente su ritualidad o su colectividad. El autor de *Hacia un teatro pobre* se expresa así:

Artaud se dio cuenta instintivamente de que el mito era el centro dinámico de la representación teatral. Sólo Nietzsche lo adelanta en este dominio; advirtió también que la transgresión del mito renovaba sus valores esenciales y "se convertía en un elemento de amenaza que restablecía las normas que habían sido violadas" (L. Flaszen). No tomó en cuenta, sin embargo, el hecho de que en

nuestra época, en la que todos los lenguajes se entreveran, la comunidad del teatro no puede identificarse con el mito porque no existe una sola fe. Sólo una confrontación es posible. Artaud soñó en producir mitos nuevos a través del teatro, pero este sueño tan hermoso nació de su falta de precisión, pues aunque el mito constituye la base o el tramado de la experiencia de varias generaciones, sólo las generaciones subsecuentes pueden crearlo y no el teatro. (Grotowsky, 1992, 82 - 83)

No fue falta de sinceridad en el empeño de los vanguardistas la razón por la cual no pudieron legar un arte nuevamente re-sacralizado. La vanguardia de Artaud y Grotowsky, al fin y al cabo, iba a contracorriente en un mundo de disgregación material donde la construcción de experiencias artísticas comunales era cada vez más escasa. Grotowsky mismo reconocía la dificultad de su intento de evocar una experiencia dionisiaca colectiva en un contexto de progresivo aislamiento individual. Era imposible reconfigurar el derrumbe de una visión cósmica solamente mediante el teatro. Progresivamente, la labor artística se decantó a favor de formas que no pretendían la difícil y extenuante tarea del acercamiento a un mundo mítico cada vez más desdibujado. Esta otra vía, lejos de aspirar a una nueva articulación ritual, era más accesible, comerciable y estaba en consonancia con el mundo materialista dominante.

El arte posvanguardista, en contraposición con los que buscaban el regreso al origen dionisiaco del arte, se aceleró cada vez más hacia los *puntos de no retorno*, es decir, a formas de arte que en cuanto eran logradas debían de ser abandonadas. Por ello, la obra maestra clásica, que se erguía como centro de una época y conglomerado de un *espíritu* particular de la que se derivarían otras obras a manera de *escuela*, cede el espacio a la obra liminar, terminal, inimitable. La obra maestra contemporánea, por su parte, no inaugura un período sino lo clausura. *Fuente*, las pinturas de Pollock o los *performances* de los años setenta son a la vez obituarios de la clausura de diferentes áreas del arte clásico: la figuración, la corporalidad de la obra, la colectividad. Una vez transgredido el concepto se acaba el sentido de volver a las mismas exploraciones. Danto, en un momento de gran lucidez, lo retrata con sinceridad:

[...] no existen hoy formas que estén prohibidas para nosotros. *Todo lo que está prohibido es que tenga el significado que tuvieron cuando estaban prohibidas*”⁷.
(Danto, 45, 1997)

Comparemos esta declaración con el siguiente párrafo de Nietzsche:

Nuestro arte pone de manifiesto esta situación universal de indigencia: es inútil imitar o apoyarse en todos los grandes períodos artísticos o en todas las grandes naturalezas creativas; es inútil que, en busca de consuelo, el hombre moderno trate de reunir a su alrededor toda la «Literatura Universal», o se rodee de todos los estilos y artistas de todos los tiempos con la intención de dotarles, cual Adán entre los animales, de un nombre. Pues no dejará de ser una criatura eternamente hambrienta, un «crítico» amargado e impotente [...] (Nietzsche, 2014, 119)

En vista de lo anterior, es notoria la ironía que cabe dentro de la presunción contemporánea de que existe una libertad total en el campo artístico. Esta libertad artística es absoluta, *a menos* que se quiera romper el anatema de la *irrevocabilidad* del arte contemporáneo. En otras palabras, Danto y la posmodernidad le otorgan al arte la posibilidad de todo menos de engendrar un sentido que en su dimensión mítica pudiera contactarlo con *lo trágico* en Nietzsche. Con esta afirmación, Danto representa al último Eurípides de *El Nacimiento de la Tragedia* y por lo tanto le atañe la siguiente crítica por parte de Nietzsche que citaremos extensamente:

Con este don, con toda la perspicacia y habilidad de su pensamiento crítico, Eurípides había tomado asiento en el teatro y se había esforzado por reconocer en las obras maestras de sus grandes predecesores, cuales pinturas ennegrecidas por el tiempo, cada uno de sus trazos. Fue aquí donde se dio de bruces con algo que no podía sorprender al iniciado en los profundos arcanos de la tragedia esquílea:

⁷ Las cursivas son mías.

percibió algo inconmensurable en cada rasgo y en cada línea, una cierta concreción engañosa a la par que una enigmática profundidad, por no hablar de la indeterminación del transfondo. La figura más diáfana llevaba siempre consigo la cola de un cometa luminoso que parecía apuntar a lo incierto, hacia lo iluminado. La misma penumbra cubría la estructura del drama, particularmente el sentido del coro. ¡Y cuán ambigua le aparecía la solución del problema ético! ¡Qué problemático el tratamiento de los mitos! ¡Cuánta desigualdad en el reparto de felicidad y desdicha! [...] De modo que, embebido sin descanso en sus reflexiones, tomó sitio en el teatro, y como espectador, confesó para su adentros que no comprendía a sus grandes predecesores. (Nietzsche, 2014, 82-83)

Podemos cuestionar la medida en que Danto y con él una buena parte de la posmodernidad no ha entendido más que superficialmente la extensión y la amplitud del arte de sus predecesores. El veto del arte antiguo proviene de un prejuicio que lo representa como sembrado de ingenuidades, de *estros poéticos*, de comunicación con inexistentes divinidades. Al suponer que el vínculo mítico se limitaba a ser una elaborada metáfora o que las vivencias de trance – los misterios de Eleusis, por ejemplo - se explican en las sustancias que lo potenciaban mantienen en obscuridad la potencia de una visión trágica. Esta desconexión explica que la relación con el arte antiguo sólo puede cifrarse en cuanto a destrucción y no en cuanto a vivencia.

Más valorando el entendimiento como la genuina raíz de todo goce y actividad creativa, sintió la necesidad de preguntar y buscar en derredor suyo para saber si nadie pensaba lo mismo que él y se confesaba a su vez esta inconmensurabilidad. (Nietzsche, 2014, 83)

Guiados por la razón histórica, la escena artística encuentra inconmensurable la conexión de un arte que no sea transmisible por vía racional y que se cifre en una vivencia comunitaria ya extraviada. El fallo desde este punto de vista no puede ser otro que *el Arte ha muerto*. Así, el aspecto genuinamente transgresor y libertario de una gran parte del arte de la posvanguardia

aparece constreñido por una limitante de orden mucho más draconiano. El veto de la conexión vivencial con el pasado provoca que el arte contemporáneo goce de una *libertad empobrecida*. El arte anterior queda petrificado dentro de un museo y el pensamiento racional-instrumental permite su uso *siempre y cuando* no pretenda reavivarlo.

[...] esa naturaleza vitalmente parasitaria y a la vez antiartística del optimismo socrático se pone de manifiesto tanto en la ópera como en el carácter abstracto de nuestra existencia privada de mitos; tanto un arte degradado y reducido a ser mero entretenimiento como en una vida guiada por conceptos abstractos. (Nietzsche, 2014, 153)

Es en este sentido donde se puede ejercer el paralelo decisivo con la *decadencia* que Nietzsche lamenta dentro de *El Nacimiento de la Tragedia*. Esta *decadencia* no solamente se refiere al arte de Eurípides en el contexto histórico griego sino, de manera más relevante, al arte de su propio tiempo que ya anunciaba todas las características de la modernidad. Empero, la *decadencia* que tanto lamenta Nietzsche no significa la nostalgia de modelos históricos concretos, al contrario, la *decadencia* consiste en no poder crear desde el propio tiempo, haber perdido la fuerza de *afirmar la vida a través del arte* dentro de la obra. El arte euripídeo que criticaba Nietzsche presentaba ya las características de la crisis de legitimidad del arte contemporáneo que preconiza, más allá de su fachada transgresora, un arte del *resentimiento*, celoso de la fuerza creativa pasada pero impotente de emularla. El ámbito artístico *decadente* consiste en sólo poder rumiar lo hecho previamente sin contar con la fuerza en el presente para recuperar la ligación mítica que para Nietzsche es la labor suprema del arte. Por ello, no se trata de novedad o antigüedad en un sentido temporal-histórico y mucho menos de intentos fascistas como aquellos que arremetieron contra las mismas vanguardias con la intención de un *regreso histórico* a expresiones que consideraban más íntegras y correctas. Las infames exposiciones del *Entartete Kunst* y los ignominiosos actos contra los artistas de vanguardia fueron intentos del fascismo por destruir un estilo que despreciaban por considerar que habían *desviado* el arte de sus cauces. Como remedio, promulgaban el regreso al arte “nacional” o “puro” en contraposición con las estridencias y riesgos de los actos vanguardistas. Aquí vemos la pretensión de una vuelta

a la ligadura con lo mítico - de sí atemporal - manipulada y racionalmente instrumentalizada con el fin de una ganancia política. Todo esto, sin embargo, está lejos de lo planteado por *El Nacimiento de la Tragedia* donde la *decadencia* es no poder conectar con lo atemporal que abre la perspectiva trágica. Por ello, la pretensión de un retorno *temporal-histórico* del arte por parte del fascismo es una forma del arte del *resentimiento* llevado hasta la locura.

2.2 PURITANISMO

LA DESCONFIANZA DE LOS SENTIDOS COMO PREJUICIO FORMAL DEL ARTE CONTEMPORÁNEO
POSVANGUARDISTA

ME GUSTARÍA HACER LO MISMO QUE RAFAEL: NO PINTAR MÁS IMÁGENES DE MARTIRIO. YA HAY SUFICIENTES COSAS SUBLIMES COMO PARA TENER QUE BUSCAR LO SUBLIME ALLÍ DONDE HABITA EN HERMANDAD CON LA CRUELDAD; MI AMBICIÓN, ADEMÁS, TAMPOCO ENCONTRARÍA NINGUNA SATISFACCIÓN SI ME QUISIERA CONVERTIR EN UN SUBLIME VERDUGO.

LA CIENCIA JOVIAL, IV

En 1969 el artista Robert Barry convocaba a una exposición a través de unas invitaciones que llevaban impreso lo siguiente:

Durante la exhibición la galería estará cerrada.

Si Lawrence Weiner en su *Statement of Intent* (1968) aducía que *la obra no necesita ser construida*, en esta pieza de Barry llamada *Galería Cerrada* este principio se consuma de manera notable. En un movimiento brillante, se eliminaba todo sustrato concreto de la obra de arte. En *Galería Cerrada* la exhibición consistía en la *negación* misma de la exhibición, es decir, el arte consistía en la negación del arte mismo. Habíase pasado de la construcción de una corporalidad a la construcción de una obra que no podía ser localizada ya en el plano de lo sensible. Mientras la obra de arte - particularmente la sacra - había incluso sido hipostasiada al grado de marcar un punto de peregrinación, *Galería Cerrada* existe en un tiempo y espacio inexistente. Robert Barry habría creado una obra que consiste en un perfecto estremecimiento *intelectual* que prescinde de todo elemento corporal, una obra de arte de una pureza tal que se elimina a sí misma.

La *pureza* es un aspecto al que se volverá continuamente dentro del arte contemporáneo. El ahínco con el que el arte conceptual buscaba una *desmaterialización* del arte se relaciona con un impulso de transmisión de contenidos específicos y de planteamientos puntuales. Por ello, la gama de conceptos estremecedores que encendía este tipo de obras exigía una univocidad que eliminara los balbuceos de la apreciación sensorial sometiéndola a ser un vehículo de comprensión racional. A este respecto es difícil no equiparar la desconfianza de los sentidos del *arte conceptual* con la profunda desconfianza de lo sensorial que está en los fundamentos del pensamiento racional-instrumental predominante. La condena de lo sensual a las esferas más bajas y eminentemente animales está repartida entre tantas corrientes y escuelas que se nos presentaría interminable la enumeración de ellas. Empero, quizás sea más ilustrativo en cuanto a la relación arte-engaño referirnos al cristianismo más ortodoxo que fulmina en contra de los placeres sensuales como provenientes de lo *terrenal*. En particular el protestantismo iconoclasta que fundó la ética de los países capitalistas y con ella la modernidad, pregona un odio fanático por toda manera de figuración. Altares y retablos se hundieron bajo la condenación de la *figuración* como algo inherentemente desviado que a través de los sentidos atacaba la pureza de la doctrina bíblica. La conexión entre una desconfianza cristiana-calvinista por la imagen parece repetirse con las olas de arte conceptual que sacudieron a la posvanguardia en la búsqueda de reducir el arte a su mínima expresión. La desconfianza protestante por la *figuración*, así mismo, está en el peligro que acarrea la *irracionalidad* fundamental de lo estético que no se acota dentro de categorías y es impermeable a los discursos. Contra ello opone el *discurso puro* de la exégesis bíblica donde todo aspecto sensorial es mera herramienta para expresión de éste. Así, tal como en el arte contemporáneo, lo sensorial o bien es desterrado - como vimos en *Galería Cerrada* - o, a manera del *performance*, es instrumentalizado de tal manera que, disfrazado de sobrecarga, sirva para refrendar un discurso racional. Así, no sólo el *arte conceptual*, sino el *pop-art*, la *instalación* y el *arte transgresor* pueden interpretarse como solo superficialmente interesados en una materialidad exaltada, pero simultáneamente en la búsqueda del sentido único, de lo interpretable y de lo crítico-racional.

Para problematizar la autoconcepción del arte aparentemente corporal de la posvanguardia como liberación de los sentidos se debe de tomar a guisa de ejemplo el *performance* como una de las formas más ilustrativas en que la *hiperracionalidad* del arte contemporáneo ha instrumentalizado lo sensorial en virtud de un concepto puro. Como dice Nietzsche de Eurípides, “aquí nada predisponía a la acción, sino al *pathos*; y aquello que no predisponía al *pathos* era execrado” (Nietzsche, 2014, 87). El *performance* destaca decididamente entre otras expresiones artísticas por estar tan compenetrado con el dolor físico, con el sufrimiento extremo y con el *shock*. Si Pyotr Pavlensky se hacía célebre por clavar su escroto en el suelo de la Plaza Roja⁸, su acción era fundamentalmente un reclamo intelectual-racional. En estado puro y descontextualizado, las oleadas de dolor experimentadas por el artista estarían privadas de sentido sino no fuera *únicamente* por su vinculación intelectual. Por ello puede decirse que el *performance* se ha dedicado a intentar mostrar abstracciones a través de la instrumentalización del cuerpo y en esto se encuentra directamente emparentado con obras tan *hiperracionales* como *Galería Cerrada*. Aún el arte que utiliza aromas pestilentes, estructuras visualmente apabullantes o representaciones de particular crueldad *desconfían* de las mismas sensaciones que provocan, las cuales solas representan un absurdo, pero domeñadas por un discurso con pretensiones de univocidad representan arte. Así, el *performance* descarta lo *desinteresado* de lo sensorial y lo transmuta en aquella virtud cardinal del arte contemporáneo: lo *transgresor*.

El hecho que lo *transgresor* cuente como valor en sí mismo para el arte contemporáneo posvanguardista es la piedra de toque de la relación con lo *hiperracional*. Lo *transgresor* está condicionado por un objetivo explícito: el *plus ultra*, es decir, el ir siempre más allá. Es este valor quizás el que ha sido el timón de una cantidad profunda de búsquedas como el *Teatro Pánico* de Arrabal o Jodorowsky. El arte transgresor se nos presenta como la expresión del arte más combativo, más irreverente y menos dócil. Para este tipo de representación toda constricción moral debe de ser atacada con fiereza y todo escrúpulo vulnerado hasta sus últimas consecuencias.

⁸ *Fijación*, 2013. Pavlensky realizó esta acción en protesta contra la apatía y la indiferencia política en la Federación Rusa.

Si lo *transgresor*, sin embargo, está en relación cercana con lo sensorial es debido a que ha visto en la aparente perspectiva extática del cuerpo la forma de liberación. El shock de la confrontación corpórea con estímulos inusitados viola aparentemente el tabú ideológico que está colocado sobre diferentes experiencias, especialmente sexuales. Así, la transgresión en forma de sobrecarga sensorial parece una forma de revelar lo crudo y lo irracional frente a los constreñimientos de la moral que ha inhibido las pulsiones básicas de la existencia. En estos términos, el arte *transgresor* propone una ruptura, un quiebre dentro de los muros que aprisionan en una oleada de prejuicios y de controles internos.

La contradicción inherente en el arte *transgresor*, no obstante, es que parece hacer caso omiso de que los sentidos no pueden ser llevados *plus ultra* a la par de las ideas. El cuerpo tiene umbrales definidos de maniobra, la transgresión gratuita de esos límites produce un dolor sin adjetivos y un daño corporal sin matices. Los conceptos, por el contrario, pueden ser llevados infinitamente más allá, manidos una y otra vez en reconfiguraciones polimorfas. Lo anterior revela que el arte *transgresor* se encuentra muy lejos de la perspectiva extática que es corporalidad pura y al contrario exige una instrumentalización del cuerpo en función de un nuevo entendimiento racional.

A manera de ejemplo, tomemos *Piss Christ* (1987) de Andrés Serrano, acaso el pináculo de lo que podría llegar a ser una obra *transgresora*. Dicha obra es simple: consta de un crucifijo sumergido en orina. En este caso paradigmático la materialidad de la obra es irrelevante, si aquella es *absolutamente transgresora* es únicamente por las ideas que se han enfrentado. Así, el shock no es corporal - y por lo tanto no es catártico - sino meramente intelectual. Es de notar que la afición de lo *transgresor* por lo coprológico y lo mórbido, induce a creer que es la mera y cruda corporalidad de estos elementos lo que produce la reacción. Sin embargo, esta corporalidad no es sino meramente instrumental, va más allá de la sensorialidad de ésta y se remite a su pura conceptualidad. Así, por ejemplo, la obra se puede reducir en una dupla meramente conceptual: *sacro-coprológico*. Lejos se está de ser una experiencia dionisiaca, es

decir, de extinción de los conceptos pues el arte *transgresor* constantemente remite a ideas y mucho más significativamente aún, a ideas *morales*. El shock del arte *transgresor* es en realidad la oposición escandalosa no sólo entre conceptos sino entre *moralidades*, es decir, entre lo *bueno* y lo *malo*. Este *shock* moral largo tiempo se ha confundido con un regreso a la corporalidad o como un acto de sinceridad descarnada que la descompone. Al contrario, la marca de la moralidad se compone de aquello de lo que depende el arte transgresor, es decir, una barrera que destruir. Al poner un límite que no debe ser trascendido y *transgredirlo* se efectúa una operación de raíz moral, un estremecimiento de términos dependientes de lo bueno y lo malo.

La doble corriente de desconfianza de los sentidos y raíz en la moralidad redundan en un veredicto que lejos de tomarle la palabra al arte *transgresor* sobre su cualidad irruptiva lo acerca a su opuesto: el puritanismo. Ya en el desplazamiento decisivo de la ornamentación y del arte figurativo existe una potente reminiscencia de las furias y prejuicios iconoclastas que levantaron los primeros calvinistas. Si en el puritanismo los sentidos son útiles *solamente* en cuanto puedan ser utilizados como medio de exaltación del trabajo y la teología, en el arte *transgresor* solamente son contemplados útiles en cuanto puedan demostrar el designio conceptual del artista. Además, si lo puritano solamente puede existir en un nivel en que *bueno* y *malo* se presenten con claridad, el arte *transgresor* necesita las mismas categorías. La acción violenta que en el arte *transgresor* puede parecer irracional y absurda, se basa en pretensiones que están en el campo de lo moral y por ello es el *escándalo* y no el frenesí dionisiaco quien suele acompañar estas obras.

Cabe mencionar una consecuencia adicional de este arte *puritano*: la ausencia de *catársis* entendida como liberación emocional y corporal por parte del espectador. Esta descarga se vuelve imposible cuando la meta declarada de la obra es el estremecimiento de un principio puramente intelectual. La catarsis dionisiaca representa una vía negativa, una vía no de obtención sino de pérdida; el arte contemporáneo, por el contrario, toma estos sentidos extáticos y los relaciona con la *adquisición* de una idea. Así, el estado extático, fin en sí mismo, experimenta una decisiva *instrumentalización* volviéndose *shock*.

Dice Deleuze:

Estos dos aspectos del cristianismo forman lo que Nietzsche llama «la mala conciencia» o la *interiorización del dolor*. Definen el nihilismo propiamente cristiano, es decir, la manera en que el cristianismo niega la vida: por una parte, la máquina de fabricar culpabilidad, la horrible ecuación dolor-castigo; por otra parte, la máquina de multiplicar el dolor, la justificación por el dolor, la fábrica inmunda. (Deleuze, 1994, 26)

En contra del Dionisio terrible pero jovial, está la negación nihilista de la vida. Por ello se debe analizar si este arte de crueldad no es simplemente un arte obsesionado con el pecado de manera cristiana. Este arte terrible puede a la vez ser interpretado como una labor que ve en el shock un recuerdo de aquello que le fue interiorizado por la visión puritana de la existencia: los sentidos son execrables. Dioniso no es una justificación, es un consuelo que vuelve la vida una afirmación. El *arte transgresor* sería nihilista en cuanto a su rechazo de la jovialidad griega y su obsesión con el dolor no como parte del devenir de la Naturaleza sino como un castigo de forma humana. Además, al desterrar la imagen consoladora de Apolo y Dioniso parece enarbolar un arte obscurantista, de lúgubres cuadros de muerte que están emparentados con un tenebrismo moral donde las efusiones de liviandad están asociadas al pecado y la visión de la Naturaleza como escándalo.

En este orden de ideas, no deja de ser notable como después de la extinción del canon exista un regreso voluntario a las tradiciones martirizadoras del medioevo sobre todo en el ámbito del *performance*. En este ámbito de plena libertad, sorprenden la regresión voluntaria a prácticas que encumbran un desprecio del cuerpo, del dolor y del gozo que van en contra de toda tradición tanto como dionisiaca y apolínea. El performance de los años setenta y ochenta, “a menudo brutales de Burden, Pane, Abramović, Ulay y McCarthy” (Schimmel, 2012, 230)” representa una atracción del goce corporal y se asimila a las tradiciones de los flagelantes

medievales o a los anacoretas que despotricaban contra su propia corporalidad perversa. El espectáculo del dolor por el dolor mismo, de la tortura y el sufrimiento buscado, parecen de mayor raigambre rigorista y abstinentes que liberadora. Si Nietzsche entiende el arte griego como una celebración de la vida *a pesar* del dolor y *por* el dolor, el performance agresivo y autoflagelante de la posmodernidad es una celebración del dolor *a pesar de la vida*. La diferencia decisiva con los flagelantes medievales sería, empero, que mientras ellos buscaban a través de sus martirios una reconciliación con lo divino, el *performance* se ejerce “sin intenciones redentoras, fueran políticas, culturales o psicológicas.” (Schimmel, 2012, 226).

Por ejemplo, en un período de cinco años, Burden hizo que le dispararan, lo hundieran lo encarcelaran, aislaran; se electrocutó, empaló y cortó, y no para hacer una declaración social, política y religiosa, ni para revelar un profundo sentido psicológico, sino simplemente porque sabía que podía hacerlo. (Schimmel, 2012, 212)

Esta desconexión absoluta recalca la manera instrumental en la que el cuerpo es simplemente utilizado como instrumento de la experimentación. Lejos del dolor trágico, encontramos el dolor instrumentalizado. En este sentido el rechazo de todo elemento político, religioso o social no es huella de irracionalidad sino una manipulación instrumental del dolor no más revolucionaria que un melodrama cuyo propósito es que los personajes sufran sin más causa que la fascinación cristiana por el sufrimiento.

2.3 HIPERORIGINALIDAD

LA ORIGINALIDAD RADICAL COMO CANON DEL ARTE CONTEMPORÁNEO POSVANGUARDISTA

En su propia narrativa, el arte contemporáneo se nos presenta como la consecuencia final de la lucha contra el canon, aquel fantasma opresor de la espontaneidad creativa que abría una brecha entre el arte y la vida misma. Las vanguardias llevarían a cabo su denonada pugna tanto contra los anhelos conservadores que suspiraban por el arte antiguo como contra el *realismo socialista* que pretendía una nueva represión de la originalidad individual bajo el mandato de la figuración naturalista. Al haber vencido en esta lucha, el arte de raigambre racionalista tomó las riendas del devenir artístico. El *pop art* sería su liberación representativa: el objeto de arte es cualquier cosa, es ubicuo, generoso, sin pretensiones. De ahí en adelante se abrirá un espacio estético plano y sin topografía, un páramo donde cualquier cosa puede florecer artificialmente. La trillada divisa del arte contemporáneo será enarbolada en lo alto: *todo puede ser arte, todos son artistas*. En otras palabras, será el *individuo* mismo quien legisle la propia valía de su obra rodeado de un mundo completamente *estetizado*.

A pesar de lo anterior y como en el caso de otros auto-conceptos del arte contemporáneo, se debe cuestionar a qué grado la divisa de *todo objeto es arte* se cumple. En primer lugar debemos observar que los objetos de arte contemporáneo sí cuentan con una delimitación *de hecho* dentro de la praxis social. La profusión de museos especializados, exposiciones de puntillosa curaduría, galerías exclusivas y crítica erudita ponen en evidencia que la supuesta universalización del arte no ha llegado a ser completa, sino que existen productos muy representativos del arte de la posvanguardia en lugares muy bien focalizados a pesar de que se presente a sí mismo como una multiplicidad ubicua. Los diques tradicionales del arte no han sido tan irremisiblemente vulnerados como se pretende: el arte contemporáneo *aún* se distingue de la vida y es reconocible tanto como para el mercado como para sus consumidores. La diferencia *de hecho* entre el objeto de arte posvanguardista y la vida misma implica que existe una regulación

concreta en cuanto a la construcción de la obra contemporánea. En ese caso, ¿cuál puede ser esta regulación, o en otras palabras, cuál el *canon posvanguardista*?

Para elucidar la pregunta anterior debemos recordar que la pretensión de eliminar la brecha entre arte y vida se apoya en gran medida en la sacudida que hizo el *ready-made* vanguardista al proponer al objeto común como objeto de arte. Siguiendo lo planteado en los capítulos precedentes, no obstante, se replantea que esta suplantación del objeto de arte es en realidad producto de la *hiperracionalidad* que tornó el canon físico en una regulación *extra-estética*. El canon entendido como *constricción* no habría sido abolido y la pretendida *ubicuidad del objeto de arte* se presentaría como un discurso falso. Por el contrario, el canon habría adquirido una cualidad tan restrictiva y tan omniabarcante que se habría vuelto invisible. Al no componerse de reglas que atañen a la manipulación del objeto sino a su contextualización se disfrazaría tras una intangibilidad que le proporcionaría una fuerza de coerción mayor. Un canon que cumpla dichos requerimientos de invisibilidad, restricción y regulación de la obra posvanguardista deberá estar basado en el único valor *a priori* del arte posvanguardista: la originalidad.

El culto a la originalidad no es exclusivo del estadio actual del arte contemporáneo. Al contrario, dentro de otros períodos históricos ya se ha tenido en alta estima. Los decadentistas, los románticos, los expresionistas o los *poètes maudits* enarbolaban lo genuino de su expresión como valor *a priori* en la obra de arte. En otras palabras, la expresión *única* ya otorgaba al arte de la modernidad un valor añadido que podía incluso igualar a la parte técnica y expresiva. La expresión *original*, que representa el desplazamiento del centro creativo de la conciencia colectiva a la individual, se fue irguiendo progresivamente como el centro de la legitimación artística. Si el mito se basa en una repetición infinita de una misma narración sin que se agote, el arte de la vanguardia comenzaría a decantarse por lo *novedoso* y lo *transgresor*. Duchamp es representativo en cuanto al desplazamiento final de la originalidad *como valor añadido* al arte a la originalidad como *único valor* del arte. Su obra supone una libertad material absoluta pero que en compensación, impone como condición que la obra de arte sea *irruptiva* que implica lo nunca

antes visto y la suma originalidad. *Todo podía ser arte*, es verdad, pero *si y sólo si* era un planteamiento disruptivo y novedoso. En ese sentido *Fuente*, a pesar de su pretensión de ser un objeto genérico, es una obra sumamente original al expresar en un momento y un tiempo irrepetible una paradoja conceptual inusitada. Así, todas las obras subsecuentes dependían de la cantidad de disrupción que provocaran: entre más sorprendente fuera la premisa, la obra era reconocida como más técnicamente correcta. La lista de autores consagrados se convirtió en una antología de irrepetible individualidad que había logrado pulir el canon de la originalidad hacia el extremo provocando la llegada del canon de la *hiperoriginalidad*.

La diferencia entre la originalidad de raigambre modernista y la *hiperoriginalidad* posvanguardista no es una variación cualitativa, pero sí cuantitativa. Esta diferencia se basa en que las obras de la primera vanguardia aún eran parte de movimientos grupales. A pesar que el entendimiento colectivo del arte en general se iba resquebrajando, la vanguardia reunió grupúsculos que mantuvieron vivo el espíritu comunitario del arte, aún si estuviera ya fragmentado. Los nuevos movimientos expresaron esto de manera coherente haciendo uso del *manifiesto*, herramienta fundamental de la vanguardia. A través del *manifiesto* se podía acceder a la obra de arte a través de los principios teóricos compartidos donde estaba sustentada aunque ya no fuera accesible mediante la mera contemplación pasiva. Las obras producidas eran *originales* pero aún lo eran dentro de un acuerdo y dentro de una armonía coordinada dentro de su ruptura. Aún más, se debe recordar que las vanguardias intentaron en gran medida constituir simultáneamente una crítica política y con ello expresaron una aspiración a ser socorridos por un público mucho más grande que el de su grupúsculo.

La *hiperoriginalidad*, por su parte, radica en el colapso de las vanguardias y de los movimientos grupales que se extrema al punto que los individuos creadores forman en *sí mismos* su propia tendencia. Al contrario de los artistas de *manifiesto*, el agrupamiento de los productores de arte contemporáneo se forma en términos de su ubicación temporal-espacial más que por cualquier filiación ideológica. Si bien se puede compartir un subsidio, un lugar de nacimiento o una iluminada galería, el punto de contacto entre los artistas individuales se ha ido desgajando

con celeridad. Los grandes nombres que dominan la escena exponen sus obras de modo desconectado con aquellas otras con las que comparten espacio. El espacio de arte se presenta como un *ejército de excentricidades* tal y como Rem Koolhaas describe de manera epigramática la muchedumbre de edificios de suma originalidad que están en proximidad pero son totalmente indiferentes entre sí. El artista no es ya el cantor de una época, ni de un manifiesto, ya ni siquiera de un reducidísimo círculo: es cantor de su propia individualidad monádica. La *hiperoriginalidad*, por su parte, es el canon de esta individualidad y a lo que aspiran, con más o menos éxito, las obras de la posvanguardia.

Lo anterior nos ilustra la soledad de la obra posvanguardista: en su búsqueda de la originalidad a ultranza se extremó hasta convertirse en una obra singularísima, de individualidad irreductible e incomprensible más que para su propio creador. La *hiperoriginalidad* pretende que la veta del individuo se explote hasta un agotamiento suficiente que sea inconmensurable con los individuos restantes. En otras palabras, la obra ha llegado a ser tan genuina, tan disruptiva y tan individual que se ha vuelto una mónada impenetrable. Mientras el arte antiguo estaba aún compuesto de elementos irracionales compartidos por la colectividad y que se reactualizaban a través de la infinita *repetición*, el arte de la posvanguardia intenta regresar a los aspectos de la irracionalidad pero a nivel *estrictamente individual*. La *escritura mecánica* de André Breton representa un preludio del desbordamiento de la originalidad, que si bien es de notable sinceridad, implica dos supuestos. En primer lugar, representa la necesidad del estudio de la figura del artista como sujeto, comprensión sin la cual no se puede acceder al verdadero significado de la obra. En segundo lugar, enuncia el sujeto subjetivo como el principio de la experiencia *estética*. Al respecto de la primacía de este punto de vista dice Nietzsche:

[...] no conocemos al artista subjetivo más que como un artista malo, toda vez que lo primero que exigimos, en toda expresión y distinción artísticas, es, antes que nada, la victoria sobre lo subjetivo, la liberación del «yo», el enmudecimiento de toda voluntad y veleidat individuales; es más, sin objetividad, sin abrazar una contemplación puramente desinteresada, jamás podríamos dar crédito a la más

mínima producción artística. De aquí que para nuestra estética sea una perentoria necesidad la solución del problema de cómo el «lírico» es posible como artista, quien, si atendemos a la experiencia de todas las épocas, no para de decir «yo» y de canturrear ante nosotros toda la gama cromática de sus pasiones y deseos. (Nietzsche, 2014, 43-44)

La *hiperoriginalidad*, por su parte, arrastra una consecuencia inversa: la *irrepetibilidad*. En otras palabras, la obra se vuelve un recurso no renovable, pues aquello que ha sido presentado una vez queda delimitado a un sólo individuo y cooptado so pena de ser tachado de *falsificación*. El lugar de la *hiperoriginalidad*, por lo tanto, no es el escenario dionisiaco sino la subasta de arte contemporáneo. En ella se valora decisivamente la *irrepetibilidad* de la obra mientras que se despreña la *falsificación* como desviación imperdonable del canon. Este desplazamiento justifica la preferencia que el mercado posvanguardista tiene por el *arte plástico*. La obra plástica, al contrario de la obra dramática, implica un producto terminado del cual, a pesar de la reproducción posterior, existe *un original* por lo que se presta con mayor facilidad a destilar la unicidad e irrepetibilidad que buscan los mercaderes. Así mismo, es notable como el punto de contacto con el arte antiguo se basa al igual esta búsqueda de la *hiperoriginalidad* al valorarse la rareza y escasez de la obra mucho más que sus estéticos. El circo mediático producido por la subasta del *Salvator Mundi* (1500) de Da Vinci es muestra de cuánto la fetichización de la *hiperoriginalidad* en el arte antiguo alcanza cifras monetarias incalculables.

En contraparte, entre más reducido se hace el *arte contemporáneo* más se expande la industria del *entretenimiento*. El abandono de los feudos colectivos tradicionales en busca de la *hiperoriginalidad* deja el espacio vacante para la ambición de la industria propagandística masiva como alternativa aparente a un arte que se presenta indescifrable para el gran público. Por ello, quizás otro corolario paradójico del desarrollo de la obra posvanguardista contemporánea es que, al contrario de las ambiciones de terminar con la división arte-vida, la *hiperoriginalidad* representa la abdicación del arte en la vida. Si el *arte simbólico* atendía al reflejo de perspectivas cósmicas, el subsiguiente desgajamiento de lo comunitario fue reflejando las preocupaciones de

grupos progresivamente más reducidos. En la *hiperoriginalidad* del artista imbricado e inagotable, se ha abandonado toda pretensión estética colectiva y se ha caído en el solipsismo de la obra de *osada sensatez*:

Reconociendo, pues, que Eurípides fracasó en su intento de fundar el drama únicamente sobre cimientos apolíneos, y que su tendencia no dionisiaca le condujo a extraviarse por errados caminos naturalistas y contrarios al arte, estamos en condiciones de tratar la naturaleza del *socratismo estético*, doctrina cuyo principio fundamental podría más o menos rezar como sigue: «Todo lo que es bello ha de ser inteligible.» Un lema cuya tesis socrática paralela sería que «sólo el hombre que posee el conocimiento es virtuoso». Pertrechado por este canon, Eurípides evaluará y rectificará, conforme a este principio, cualquier aspecto del drama: lenguaje, personajes, estructura dramática, coro musical. Todo aquello que, comparado con la tragedia sofóclea, hemos acostumbrado a valorar a menudo en Eurípides como rasgos de pobreza creativa y regresión, no es en realidad más que el producto de ese modo crítico de proceder tan insistente, de esa *osada sensatez*⁹. (Nietzsche, 2014, 87)

Osada sensatez es una descripción muy sugerente del espíritu contemporáneo y del manejo de la *hiperoriginalidad*. Obras innegablemente arriesgadas dentro de ambientes profundamente controlados, estructuras colosales dentro de recintos gubernamentales, *performances* transgresores bajo la atenta mirada de los guardias de seguridad. Las obras de la *hiperoriginalidad* sin duda son de una osadía material y conceptual, empero, posee una total *sensatez* en lo que concierne a las consideraciones externas para su realización. Como ejemplo pensemos en la obra en *When Faith Moves Mountains* (2002) de Francis Alÿs: en las áridas afueras de Lima, el artista se dispone a mover una colosal duna de arena a paladas. Para realizar dicha obras, Alÿs precisó de 500 personas armadas de palas que durante un día removieron una duna hasta desplazarla unos centímetros de su posición original. Este trabajo extenuante tenía por

⁹ Las cursivas son mías.

objeto demostrar la futilidad de los grandes esfuerzos, la irrelevancia de la acción colectiva y el trabajo repetitivo. Es notable lo *osada* que resulta la premisa de Alÿs, sin embargo, al mismo tiempo muestra una terrenal *sensatez* para su realización concreta. En primer lugar, el artista requiere de un desplazamiento a otro país con los gastos que esto conlleva, la búsqueda de permisos y apoyos gubernamentales, el ensamblado de una logística necesaria para acudir al sitio, la coordinación de 500 individuos que lleguen en tiempo y forma para la actividad, el registro grabable y la *comercialización* de la obra. Vemos entonces que si bien el principio es *osado*, la realización de la obra requiere de una *sensatez* comercial y racional.

En este sentido, encontramos que grandes obras *hiperoriginales* de *osada sensatez* coronan muchos ámbitos del arte contemporáneo. El *Louvre Abu Dabi* de Jean Nouvel (2017)¹⁰ es un ejemplo de construcción osada pero bien apuntalada - quizás demasiado bien tomando en cuenta las objeciones éticas que pueden ser interpuestas - dentro de un sistema de intercambios políticos. La compleción de dicha obra, la cantidad de insumos, personas, conexiones políticas y, sobre todo, la obtención en préstamo de obras maestras del arte clásico demuestra una *sensatez* mundana llevada a un punto de refinamiento notable. La contradicción no reside propiamente en la antigua connivencia del arte con los poderes económico-políticos sino en que la posvanguardia *exteriormente* apela a la *disrupción* mientras a su vez demanda condiciones específicas para su realización. Así, de la experiencia dionisiaca, emanada del carácter espontáneo y *poiético* de la Naturaleza, la *hiperoriginalidad* demanda una nueva Naturaleza para acomodar el Arte. En este sentido, el caso Abu Dabi es paradigmático: una ciudad remota construida *ex profeso* para albergar las osadas e *hiperoriginales* construcciones posmodernas dentro de la manera más económicamente *sensata* posible.

La *osadía* de la *hiperoriginalidad* es templada por un control exquisito de los factores de producción de la obra y por la necesidad a rajatabla de controlar - a pesar de la aparente libertad - aquello que se está interpretando. Puesto que la obra es completamente una construcción racional *hiperoriginal* y las justificaciones de su creación se encuentran fuera de ella le compete al artista

¹⁰ Sede del museo del Louvre dentro de los Emiratos Árabes Unidos.

cerrarla y definirla a través de un anexo documental-investigativo que regule las posibles interpretaciones. Es interesante, en este sentido, la prioridad que muchos artistas del *performance* dieron al registro material de sus obras pues, aunque se ponderaban los valores de lo *efímero* los objetos emanados de la obra solían ser catalogados y comercializados. Refiriéndonos nuevamente a los *performances* de Chris Burden:

Además, en muchos casos se generaba un objeto residual que le recordaba al espectador que la acción realmente había ocurrido. El objetivo de esta documentación era evitar subsecuentes distorsiones *por parte de los espectadores o testigos*.¹¹ (Schimmel, 2012, 210)

La *sensata osadía* también se demuestra dentro del control que el artista ejerce en relación al público. Es verdad que se buscan reacciones pero estrictamente controladas. En otras palabras, muchas formas de arte participativo buscan la cooperación del espectador pero enmarcadas de una estricta estructura. Vaciados los mitos y roto el canon, el vínculo autor-público se deshace y queda un arte que emerge no de una memoria colectiva sino de la singularidad creativa. En este sentido la exclusión contemporánea del público no es física: la imposibilidad de lectura debido a la *hiperoriginalidad* de una cantidad importante de obras representa una exclusión efectiva y más tajante.

La vanguardia concibió el mercado del arte como una consecuencia no deseada o, al menos, no fomentada directamente por el artista. La *hiperoriginalidad*, en cambio, concluye en una confesión directa ya no sólo del abandono de la experiencia estética sino del único reducto experiencial del arte de la posvanguardia: el consumo. Esta sincera declaración ya se encuentra en obras como *The Store* (1961) [La Tienda] de Claes Oldenburg o *Le magasin de Ben* [El almacén de Ben] (1962)¹² donde el *performance* era la comercialización misma de obras. Si bien estaba formulado como una crítica al sistema artístico ya era una expresión de un sistema de intercambio de obras por su originalidad. En este sentido la comentada obra *OROXXO* (2017) de

¹¹ La cursiva es mía.

¹² Ambas obras consistían en un escaparate comercial donde se vendían otras obras de arte.

Gabriel Orozco que consistía en insertar una tienda de conveniencia dentro de una galería de arte sólo demuestra el agotamiento de la aparente *transgresión* e *hiperoriginalidad* que el arte contemporáneo representa. Si originalmente se pensó que el arte podía tener un efecto destructor dentro de la esfera político-cultural, esta obra es paradigmática al mostrar en primer lugar la inocuidad y lo inofensivo de la supuesta *transgresión*, y más importante, el abandono de todo postulado metafísico y ontológico del arte en virtud de una obra *novedosa*. De obras como *OROXXO* (2017) quedan mercancías *intervenidas* así como quedaron las fotografías del proceso pictórico de Pollock o la venta de fotografías fritas en aceite producidas por Gordon Matta-Clark en *Photo-Fry* [Fritura de Foto] (1969)¹³ o las flatulencias enlatadas de Piero Manzoni en *Fiato d'artista* (1961)¹⁴. Así, la cantidad de registros audiovisuales, teóricos y documentales que nos queda del arte de la *hiperoriginalidad* que constriñen la libre interpretación de la obra. Por ello, si la obra es aparentemente irracional y libre es porque está sostenida en una intrincada red de críticos, testimonios, pronunciamientos, corrientes y, sobre todo, declaraciones del artista. Si de la representación de la tragedia dionisiaca no quedaba absolutamente nada tangible, los *vestigios* de los actos de performance del siglo XX se convertirían en el elemento clave de comercialización y control de la interpretación sostenida en la *hiperoriginalidad* del suceso.

¹³ Obra que consistía en la venta de fotografías fritas en aceite.

¹⁴ Dichas latas eran también destinadas a su venta.

2.4 NOSTALGIA

EL KITSCH COMO DETRITO NOSTÁLGICO DEL ARTE COLECTIVO-MÍTICO

El arte posvanguardista ha traído la apoteosis final del *individuo solísimo* como figura representativa del artista. Sin embargo, este individuo productor que obtuvo la hegemonía artística está lejos de la concepción de *genio* que compartía Nietzsche. El *genio* de raigambre románticas es un inspirado que crea de manera espontánea y generosa tal como crea la Naturaleza. Nietzsche creía en este *genio* que plasma en su creación, como dice Nancy, “una señal hacia un más allá de la obra de arte” (2014, 34). En este sentido, el *genio* provocaba cuestionamientos que no se resolvían dentro de la obra misma sino que interpelaban el sentido mítico de la existencia.

El nuevo *genio* que dominará la escena del arte contemporáneo posvanguardista será de diferente talante. Su obra ya no señalará hacia fuera sino quedará colapsada en sí misma al poder ser comprendida *únicamente* a través de la exégesis de su propio autor. Lo anterior implica que el fabricante de arte produce sin lazos míticos que lo sustenten por lo que ya no es el *genio* de la Naturaleza quien produce la obra sino “la genialidad de la mercancía, el genio maligno de la mercancía suscita una nueva genialidad del arte: el genio de la simulación.” (Baudrillard, 2006, 23). El *genio de la simulación* representa un fabricante de arte que no pretende afrontar el oscuro sustrato colectivo de lo *trágico* sino que sagazmente sigue el conjunto de reglas mercantiles y especula con *astucia*. La obra de este *artista de la simulación*, ilegible y oscura excepto para los iniciados, representa el estado del arte posvanguardista dominante. Sin embargo, habiendo llegado dicho triunfo de lo *hiperoriginal* es de sumo interés referirse al surgimiento de una tendencia contraria a las ansias profesadas de originalidad y autoría radical que experimenta la posvanguardia: el *kitsch*.

Cabe detenerse en apreciar la profunda contradicción que el aprecio del *kitsch* opone al ideal del arte contemporáneo. En un ámbito donde se propugna la fragmentación extrema del concepto y la individualización radical se descubre una tendencia que se rinde ante lo *ordinario*, lo de *mal gusto*, lo *popular*. El *kitsch* se asimila a lo decididamente grotesco, recargado y vulgar en contradicción con los proponentes de la refinación intelectual extrema. Este gusto por el *kitsch* está emparentado con movimientos quintaesencialmente vanguardistas como el *dadá*, el *ready-made* y al *pop-art* y por ello su aparición se le han dado las comunes lecturas apologéticas que lo describen como una vuelta a lo colectivo, una democratización del arte o un gesto transgresor que busca violentar - por milésima vez - el canon. Tales lecturas interpretan el *kitsch* bajo una luz aduladora de lo contemporáneo pues en el contexto de este trabajo el *kitsch* aparece, por contraste, como la *nostalgia* que siente el arte de la posvanguardia por el *arte colectivo* que eliminó con su triunfo. En otras palabras, el *kitsch* es una reacción del arte posvanguardista que recula espantado de su propio aislamiento al haber roto irremediablemente los lazos de continuidad, de tradición y de pervivencia con la colectividad. Son los productores de arte posvanguardista, carentes de interlocutores y extraviados en su propia *astucia*, aquellos que han abrazado de manera más entusiasta el *kitsch* donde encuentran el lenitivo de lo *común* que los exenta de la obligación constante e inagotable de la *hiperoriginalidad*. Para lograr extraer el *kitsch* en un ámbito de estetización constante, sin embargo, la posvanguardia debe recurrir a las mercancías retenidas por los grupos más marginados económicamente que no han tenido suficiente capital para *personalizar* su experiencia de vida. Al extraer del mercado esos productos y verse arropada por el manto de los productos masivos, la posvanguardia cree haber encontrado un código compartido donde halla la experiencia perdida de la *colectividad*. Siguiendo a Baudrillard: “no tienen más que una estrategia de la nulidad, a la cual dan una forma publicitaria: la forma sentimental de la mercancía, como decía Baudelaire.” (2006, 63)

Encontramos, sin embargo, que la citada prohibición de Danto donde se estipula que la posvanguardia puede hacer libremente uso de cualquier obra pero “lo que está prohibido es que tenga el significado que tuvieron cuando estaban prohibidas” (Danto, 1997, 45) es respetada a cabalidad también dentro del *kitsch*. Los seguidores del *kitsch* no exhuman formas soterradas de

experiencia estética comunitaria sino “bagatelas” (Baudrillard, 2006, 61) que representan solamente un detrito de dicha *colectividad* desaparecida o debilitada. Los seguidores del *kitsch* no buscan rescatar las estructuras míticas que algunos objetos podrían aún detonar sino únicamente involucrarse en el eco de lo común que representa la mera *simultaneidad temporal de las mercancías*. Por ello, el *kitsch* consiste en no más que los restos instrumentales de un último mundo mercantil compartido después de la secularización impuesta por la modernidad y la fragmentación de experiencias que le sucedió. En otras palabras, el *kitsch* retiene historia pero no dentro de un esquema cósmico sino de periodos de producción. Comparado con la experiencia trágica y dionisiaca esta tendencia es simplemente el falaz eco perdido de la desaparición de la colectividad fundante a través de la cual el arte se veía a sí mismo *sub specie aeterni* (Nietzsche, 2014, 147).

En sus cimas, el mismo y desmedido frenesí cognoscitivo, la misma avidez por descubrir, la misma monstruosa mundanización; a su lado, ese vagabundeo apátrida, ese voraz impulso a sentarse en mesas extrañas, una *frívola divinización de la actualidad*¹⁵, o un retraimiento insensible y embotado, todo, claro es, *sub specie saeculi* [bajo la perspectiva del siglo] de la «época actual»; como puede observarse, los mismos síntomas que permiten atisbar en el corazón de esa cultura un déficit parejo: la destrucción del mito. (Nietzsche, 2014, 148)

Para el artista perdido en su *hiperoriginalidad* e inmerso en la inmediatez, la *frívola divinización de la actualidad* produce la ilusión de una vinculación - aunque sólo sea comercial - con aquellos que le rodean. Surge entonces el vago recuerdo de lo perdido: la comunidad, el juicio colectivo, la experiencia estética liberadora. Aún más, le da la oportunidad de experimentar el gozo culpable de poder juzgar algo como *feo*, pues aunque disfrace de apreciación irónica o transgresora su filiación por el *kitsch*, internamente disfruta aplicando un canon que le brinde un presentimiento de *belleza* aunque sea por inversión. La nostalgia del *kitsch* es entonces, la entrada del arte contemporáneo a través de sombras y callejones hacia las

¹⁵ Las cursivas son mías.

viejas certezas muertas. No en vano la imaginería religiosa es muy socorrida por el *kitsch*: la posvanguardia difícilmente puede imaginar una relación con el mito que no sea burlesca y superficial. En esto radicaría la forma del éxito del *pop-art*, que si bien tiene a Warhol como su signo más reconocible está representado mucho más descarnadamente en Koons¹⁶. Koons representa la explotación hasta el ridículo del principio de *simultaneidad temporal de las mercancías*. Para un público exhausto por las obras de la *hiperoriginalidad*, la mediocridad flagrante de las obras de Koons le otorgan el mínimo solaz de la *familiaridad* que da un objeto reconocible. De ahí el enorme éxito enorme de su Seated Ballerina [Bailarina Sentada] (2016) que por su misma mediocridad gana el favor de un público fatigado.

Finalmente, el *kitsch* tiene un desenlace paradójico pero típico de la práctica de la posvanguardia. El arte contemporáneo, al ensalzar lo *kitsch*, lo extingue. En otras palabras, en el momento en que el arte de la posvanguardia se apropia del *kitsch*, viola su elemento superficialmente *popular*, lo inserta en un circuito de especulación acelerado y lo aniquila. Consecuencia de la fetichización posvanguardista de lo *kitsch* es que objetos mediocres que satisfacen necesidades básicas de sectores desfavorecidos comienzan a encarecerse al ser extraídos del comercio común cuando sus propietarios o intermediarios ven en su almacén un potencial de ganancia significativa cuando los reinsertan al circuito mercantil. Así, mientras lo *kitsch* comienza a llenar galerías y habitáculos a la moda, su circulación entre los sectores más marginados comienza a menguar en consonancia con su nueva plusvalía. Sumidas en alabanzas por su carácter *popular*, las mercancías se enriquecen de teoría “estética” mientras se arrancan de su contexto y desaparecen. Cuando lo contemporáneo pone el ojo sobre el *kitsch* lo fulmina haciéndolo arte.

¹⁶ Artista norteamericano cuyas obras más célebres consisten en esculturas de globos inflables.

2.5 MISTAGOGO

EL TEÓRICO-CRÍTICO COMO SUBSTITUTO DEL ARTISTA Y DEL ESPECTADOR

En los atestados museos de arte contemporáneo, un público aturcido intenta descifrar los mensajes cada vez más densamente codificados de las obras posvanguardistas. Oprimido por la divisa de *todo es arte*, el espectador se encuentra en la impotencia de decidir cual de todo ese conjunto abigarrado merece su atención. Incluso corre el vergonzoso riesgo de confundir las obras *verdaderas* con simples objetos arrojados dentro del recinto. El espectador, negado de una participación en la obra a través de los sentidos, es dependiente de un guía que le pueda otorgar un hilo de Ariadna dentro de ese laberinto de espejos autorreferenciales. Dentro de esta confusión rige una figura dominante que ordena el caos de la posvanguardia en una nueva constelación racional: el crítico-teórico. Los filósofos de la estética y no los artistas son los nuevos guías en este nuevo panorama de fragmentación. Más aún, puede decirse que el mundo artístico de la posvanguardia no está formado por una constelación de artistas sino por una constelación de teóricos. Si Sócrates era el verdadero sustento de Eurípides, la sustancia del arte posvanguardista no en la obra de Pollock y Warhol sino en los trabajos de Greenberg y Danto.

La revolución y supremacía del crítico actual llegará preludiada por las vanguardias y en particular por una de sus manifestaciones clave ya mencionadas en este trabajo: el *manifiesto*. El *manifiesto* como parte *fundamental* sin cuya comprensión no podía apreciarse la obra en completud supuso un vuelco en la apreciación artística. Si en el arte previo la teorización se ejerció *a posteriori* de cierta cantidad de obras ya realizadas, en el *manifiesto* la teoría aparece de manera simultánea con las obras. Este cambio decisivo otorga al teórico-crítico una paridad con el espectador estético, pues ahora la obra está destinada en la misma medida a ser apreciado estéticamente como a ser entendida racionalmente. No obstante, el *manifiesto* vanguardista, aún estuviera estructurado como un alegato intelectual, no había perdido su propósito colectivo. Su mismo propósito de ser difundido reflejaba su deseo de ser diseminado y con ello apelar a un

público amplio que pudiera apreciar las obras en sus dos facetas. La vanguardia muralista mexicana, por ejemplo, logró nutrirse tanto de elementos estrictamente intelectuales, como la teoría crítica, como de la tradición estética popular desde donde construyeron grandes desplegados estéticos cuyo destinatario era declaradamente las masas.

No es sino tras el agotamiento de la vanguardia de *manifiesto* que la apoteosis del teórico-crítico sobre el espectador y el artista mismo tiene lugar. Al irse rompiendo paulatinamente los acuerdos grupales que guiaban las vanguardias y rechazar aquellas visiones artísticas que propugnaban un arte popular como instrumentos de una dominación política de la individualidad, la obra posvanguardista comenzó a constituir *en sí misma* su propio movimiento. El artista impulsado por la *hiperoriginalidad* y la *hiperracionalidad* imperante rompió la comunicación directa de la obra con el espectador y aún con sus colegas. La obra, inaccesible por los sentidos y ahora por una ausencia de panorama teórico común, quedó clausurada *excepto* para un individuo que tuviera la agudeza suficiente para reconocer la obra exclusivamente como un juego intelectual. Este individuo haría acopio de los códigos racionalistas suficientes para descifrar el pensamiento del autor genial y *argumentar* su valor. Es entonces cuando el teórico-crítico, desembarazado de todo elemento estrictamente estético que pudiera obstruirlo, se desplegó como el *mistagogo* que desvelaba los misterios de la racionalidad. El crítico se convertía en la figura decisiva tal como el sacerdote que leía el jeroglífico. Nietzsche, mientras esperaba el renacimiento de una relación directa y sensorial con el arte, lamenta la preeminencia de esta figura:

Así pues, con el renacimiento de la tragedia también vuelve a nacer el *oyente estético*, cuyo lugar hasta ahora había sido ocupado por un extraño *quid pro quo* de pretensiones medio morales, medio eruditas, a saber: el «crítico». En esta esfera todo hasta ahora ha sido artificial, encalado con una apariencia de vida. De hecho, el artista activo ya no sabía qué hacer ante la presencia de un espectador que se comportaba de manera crítica; de ahí que aquél, junto con el dramaturgo o compositor operístico que le había inspirado, buscara sin descanso los últimos

vestigios vitales de este ser tan pretencioso, vacío e incapaz para el goce.
(Nietzsche, 2014, 143)

La ascendencia del teórico-crítico por encima del artista es la consecuencia inevitable de la destrucción del entendimiento comunitario de la estética. El epigrama constante de la posmodernidad que repite sin cesar *todo es arte* pregonó que todo lo proveniente de la individualidad era legítimo y este panorama de arte exigió con más apremio que nunca a los traductores. Por ello, el teórico-crítico de la posvanguardia es aquel que puede obtener significado racional de obras inconmensurables entre ellas mismas. Su accionar es elegir una obra al azar del caos multiforme de *hiperoriginalidad* y convertirla en arte *legítimo* a través de algunos alegatos intelectuales. En otras palabras, en un campo indescifrable de validez absoluta, es el único que tiene cualidad de designar lo que debe de ser elevado y lo que debe ser relegado aunque esta decisión consista en una decisión completamente contingente. Así, el momento de la elección del teórico-crítico constituye en el arte posvanguardista el verdadero surgimiento de la obra, no la creación por parte del artista. En efecto, muchos artistas posvanguardistas no serían sino teóricos-críticos ejerciendo secundariamente el papel de la creación pero eminentemente traficando con un mero juego de conceptos sobre sí mismos.

Esta preeminencia total del crítico culminó del crítico-socrático culminó finalmente con una paradoja: el crítico se convirtió en el artista y en *el público mismo*. Si, en último término era el único con las claves suficientes para entender, entonces era para otros espectadores *hiperracionales* como él para quien estaba hechas las obras. Sólo él podía justificar la *originalidad* del individuo que se presentaba como incomprensible e incluso absurda para un espectador lego. Paradójicamente, sólo él podía a su vez comprender estas justificaciones y aquilatarlas en su justa medida. Así, galerías y super-estrellas del arte están sostenidas únicamente por el sustento racional que el crítico aporta. Greenberg, crítico moderno por antonomasia, encumbraría definitivamente a Pollock con su célebre *dictum* “todo arte

profundamente original nos parece feo al principio”¹⁷ (Plagens, 2007, 54). En ese momento, haciendo despliegue de su autoridad absoluta de discernimiento en detrimento del espectador y el gozo sensorial, impone su criterio sobre lo *profundamente original* como valor absoluto que no hará más que agudizarse.

[...] lo cierto es que apenas saben decirnos algo de este regreso a la patria nativa, de los lazos de hermandad que en la tragedia traban las dos divinidades artísticas, o de la emoción apolíneo-dionisiaca que alberga el espectador: una cerril persistencia que me lleva a pensar que podrían ser hombres incapaces de emocionarse estéticamente y que quizá, cuando escuchan la tragedia, sólo se interesan por en ella en calidad de seres morales. (Nietzsche, 2014, 141)

La importancia del teórico-crítico de la posvanguardia se revelará con absoluta claridad al emparejarse con la figura mercantil del *valuador*. En una perspectiva donde la identidad del arte con el mercado es absoluta, el crítico funciona a su vez como regulador de dicho intercambio. La *valuación* del arte consiste en mostrar, entre obras de igual valía, cual merece ser insertada primero dentro del campo de la especulación comercial. Este juicio la reviste de legitimidad racional y la pone dentro del juego especulativo. La figura del censor moralista religioso, que arbitraba las obras de arte en cuanto a su conformidad teológica se vuelve un censor secular-laico de la moral del capital, basada en la *hiperoriginalidad* como criterio. Dice Brenson:

Después de escuchar a los líderes de bienales y trienales hablar entre sí por tres días sobre sus esperanzas y preocupaciones, me resultó claro que la era del curador ha llegado. [...] Como cualquier artista, crítico o director de museo, el nuevo curador entiende y es capaz de articular, la habilidad del arte de tocar y movilizar personas e incentivar debates sobre espiritualidad, creatividad identidad y nación. La textura y tono de la voz del curador, las voces que acoge o excluye y la forma de la conversación que pone en marcha son esenciales a la textura y la

¹⁷ La traducción es mía.

percepción del arte contemporáneo. [...] En el futuro previsible, las ambiciones, metodologías y estilos personales de los curadores responsables de las grandes exhibiciones internacionales de arte contemporáneo *serán tan esenciales a su contenido como la obra de cualquiera de los artistas.*¹⁸ (Brenson, 1998, 16)

El arte posvanguardista no está en el espacio de libertad que gusta suponer que habita. Al contrario, al haber renegado de la apreciación meramente estética-colectiva de la obra que la tornaba popular y vulnerable, queda sujeto casi por completo a la figura hegemónica de un árbitro dominante. Este árbitro, cuya actividad realmente es extra-estética e incluso podría tildarse de *anti-estética* toma suficiente fuerza como para ser la verdadera sustancia que anima unas obras de arte monádicas y clausuradas. Será un filósofo - que no los artistas - quien dictamine la muerte del arte, imponiéndose sobre los mismos creadores. Serán los teóricos-críticos quienes especulen sobre el destino último de la experiencia artística y su rumbo a seguir. Ellos mismos, serán los árbitros de subsidios y estímulos financieros otorgados a aquellos que satisfagan sus criterios de *hiperoriginalidad e hiperracionalismo*. Igualmente serán ellos los que con sesudos argumentos descarten el componente mítico-simbólico del arte y lo declaren un producto de circunstancias contingentes. Serán ellos los que pongan en entredicho la posibilidad de un renacimiento del arte quizás en el espera de la pervivencia futura de su hegemonía.

Las mencionadas circunstancias se concentran dentro de una consecuencia que representa el estado actual de la producción estética hegemónica: la *experiencia estética*. Asfixiada dentro de un mar de opiniones, conceptos y experimentos, el fondo dionisiaco de extinción queda sepultado bajo la labor exegética y escolástica del arte posvanguardista. Si el arte dionisiaco pugna por una experiencia corporal e irracional del arte, este acceso queda obstruido por el requerimiento de una formación racional interpretativa que pueda descifrar la obra de arte. Al contrario de la reacción música, dancística y trágica que presenta al cuerpo sumergido al influjo del éxtasis, el arte de la hiperracionalidad posvanguardista detiene este abandono cerrando el

¹⁸ El subrayado es mío.

núcleo del arte. “El arte es el lenguaje de las sensaciones tanto cuando pasa por las palabras como cuando pasa por los colores, los sonidos o las piedras. El arte *no tiene opinión*¹⁹.” (2011, 177) dice Deleuze, en contraposición, el arte de la hiperracionalidad nos devuelve una práctica artística vuelta completamente *opinión*, es decir, planteamiento individual y abstracto. El crítico, el artista de la *astucia* y el mercader del arte se presentan como fabricantes y exegetas de esta *opinión* que impide la extinción de las barreras del mundo. La *experiencia estética* es trágica es tanto que en su fundamento es un diálogo abierto que abre las posibilidades al sujeto trágico y que en la revelación de un sinsentido racional inherente del mundo le obligan a elegir el partido de la vida como se presenta y arrojarse a ella. Esta plenitud, el amor a la vida en cuanto vida, la entrega al Devenir a pesar del dolor y aún por el dolor mismo es lo que entrega la obra de arte en cuanto resonancia del aspecto dionisiaco. La obra de arte abre una puerta a través de la cual no se ofrece una *opinión* sino un *acontecimiento*, una *experiencia* vital. “Yo diría que el arte está ahí cada vez para abrir el mundo, para abrir el mundo a sí mismo, a su posibilidad de mundo, a su posibilidad entonces de abrir sentido, mientras que el sentido ya dado está cerrado.” (2014, 25) dice Nancy. La *opinión*, por su parte, es sentido cerrado, no es diálogo sino *discusión*, un intercambio de fuerzas de ámbito mundano. En este caso, la obra, cerrada, fundamentada en la opinión está para ser discutida, racionalizada pero no *experimentada* ni vivida. Cuando el diálogo con la oscura parte móvil de lo dionisiaco se presenta roto y el arte se juzga en cuanto a su transgresión o acomodación entonces se recibe un arte fundamentado en lo profundo por la moral y la teoría, negadoras de la vida.

¹⁹ El subrayado es mío.

CONCLUSIONES

PERSPECTIVA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO A TRAVÉS DE *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA*

Una de las trazas ejemplares del arte contemporáneo posvanguardista es un fatalismo inherente. Defraudado por las esperanzas de la modernidad pero vetado de volver sobre sus pasos, el arte contemporáneo marcha adelante sobre un frágil puente que se va desmoronando tras de sí. Cercado por la irrevocabilidad, asépticamente separado de lo mítico, realiza su labor en un espacio de vaciamiento sostenido solamente por los caprichos del mercado. Si bien el presente análisis a través de *El Nacimiento de la Tragedia* ha tenido como propósito pintar de cuerpo entero la presente situación de crisis, esta crítica estaría cegada si no acometiera una última cuestión, quizás la verdaderamente relevante: ¿existe una renovación posible del arte contemporáneo? O aún más: ¿se debería aspirar a ello?

Para acometer este cuestionamiento, primero se debe de admitir que la simultaneidad temporal impide la apreciación de la práctica artista presente como un fenómeno definido. Aún Nietzsche, con su aguda mirada crítica, parece haber errado en el juicio sobre el arte de su propia época. Muestra de ello es que, a pesar que *El Nacimiento de la Tragedia* se entona como un albor de un arte nuevo, años después encontramos a un Nietzsche carcomido por la profunda desilusión de Wagner y su falso clarear. Aún más, el fallecimiento del autor sólo diecisiete años antes de que Duchamp arrasara con los cánones del arte clásico, muestra a lo menos un fallo en la premonición del rumbo que el arte tomaría a partir de su época. Lejos de recuperar una visión acorde con lo apolíneo y lo dionisiaco, la forma y el éxtasis fueron suplantados por la ortodoxia de la premisa racional y el arte-investigación. El veredicto de finales del siglo XX y de principios del XXI sería tajante: el arte está irremediablemente agotado.

El arte de la posvanguardia, embebido en su propia noción de campeón de la liberación del arte y de la irracionalidad se ha doblegado frente a una doctrina que lo dejó sumido en un

conjunto de reglas puritanas que apelan solamente a la razón como árbitro infalible y relegan el placer dionisiaco al rango de placer prohibido. Su búsqueda de la libertad individual a ultranza cayó en una atadura sin precedentes en el sistema de producción junto con una ortodoxia racional de la que encuentra inconcebible liberarse. Como culminación inevitable de un desarrollo de progreso irreversible se halló, finalmente, encerrado dentro del cerco mínimo de su propia temporalidad: atrás sólo se miraban los puentes cercenados del pasado.

Así, la *muerte del arte* no es sino el desarrollo natural de una tendencia racionalista que Nietzsche presintió en la obra de Eurípides. A esta perspectiva fatalista, sin embargo, se le puede oponer una inquietante premonición nietzscheana:

Ahora bien, una vez que se ha llamado la atención con buenas razones sobre la conexión entre la desaparición del espíritu dionisiaco y la hasta ahora no elucidada transformación y degeneración del hombre griego a la luz de los ejemplos ya apuntados, ¡qué esperanzas no hemos de albergar cuando los auspicios más seguros no hacen más que garantizar *el proceso inverso, el despertar paulatino del espíritu dionisiaco* en nuestro presente! (Nietzsche, 2014, 126)

Solo un cuestionamiento sobre esta irreversibilidad del arte obtiene una perspectiva que debe de ser *efectivamente* transgresora. Las palabras prohibidas del arte contemporáneo - la colectividad, la formación de sentido, lo mítico, lo bello, lo religioso o lo formativo – marcan la pauta para una ruptura del cerco aséptico. Si sostenemos hasta el final la premisa del presente trabajo que *El Nacimiento de la Tragedia* refiere no describe una situación temporal definida del arte sino una *modalidad*, se sigue que el arte trágico debe ser posible *independientemente* de su temporalidad histórica. Esto quiere decir que el momento de la renovación dionisiaca es permanente pues, aunque ignorado por la ilusión de aceleración, está dentro del devenir cíclico de la naturaleza. La profecía del renacer del arte se ha cumplido y simultáneamente olvidado innumerables ocasiones. Así, es loable buscar una *renovación* del arte, pero no en un sentido que

implique un retroceso temporal, sino en el reconocimiento del elemento dionisiaco. La posibilidad del arte trágico no está vedada, como dice Danto, por una separación irremontable sino por un veredicto artificial de su obsolescencia. Para *regresar* sólo se debe reconectar con los aspectos ignorados - que no extraviados - de un estar en el mundo consciente de su recursividad y de sus mutaciones, abrir la puerta al caos que insta la Naturaleza:

Caos no es la falta de necesidad, no es lo gratuito sino la falta de orden: el mundo “deshumanizado”, es decir, liberado de nuestros juicios morales y de nuestras determinaciones conceptuales cognoscitivas; caos es el devenir y el juego del mundo en la creación y destrucción. Caos, en cuanto devenir en la multiplicidad y el azar, afirmación de la vida, opuesta a la fuerza negativa-reactiva productora de la visión ordenadora del mundo: la visión monoteísta cristiana o científico-técnica. (Rangel, 2018, 13-14)

El Arte, en su potencia, reclama cosas que la ortodoxia posmoderna ha preferido ignorar. En este sentido, el arte no ha muerto, sino que existe una voluntad explícita de declararlo caduco. El arte de Dionisos reclama símbolos, palabras obscuras, irracionalidad, escuchar la voz del pasado y llevarlo a la construcción dolorosa de un significado nunca agotado. El desgarrar trágico es, en último sentido, afirmación y no una pueril rebelión contra unos antepasados ha mucho tiempo muertos. Es sorprendente, en este término, la longevidad que el anhelo iconoclasta y su *hoguera de las vanidades* ha persistido, tanto que un siglo después de las irrupciones de la vanguardia, una parte significativa de la producción artística sigue consistiendo en hacer leña del árbol caído del arte clásico. En contraposición con este arte de destrucción, la creación trágica que muestra el devenir natural inextinguible como consuelo de la extinción individual es un acto de profunda afirmación. Crear es afirmar, nos dice Nietzsche, afirmar la vida a pesar del dolor y por el dolor mismo. Una época que no crea *afirmativamente*, sino que sus obras son derivaciones de un acto de destrucción marchito, a pesar de que revista sus obras de trascendencia es un arte de la impotencia y del resentimiento.

El arte nuevo, el *ars novissima* no será una recuperación superficial del arte antiguo ni será un neoclásico que con su doctrina regrese falazmente cánones estéticos insustanciales en nombre de lo bello. Es, realmente, una nueva apelación al espíritu trágico que persiste después del iluminismo que ha fundado la modernidad. Al contrario de esta radicalización de la racionalidad, *revivir* la tragedia es dar cabida nuevamente al goce, a la recreación en la forma natural y al sentido estremecedor de lo dionisiaco. El disfrute trágico, fulminante y gozoso a la vez sería un consuelo frente a la estética de la fealdad y el shock a que se han abocado casi un siglo de obras. Friedrich Nietzsche, al contrario de su imagen pesimista y nihilista, creyó plenamente en la justificación estética de la vida. Más allá de la técnica que despuntaba y hoy día absorbe la realidad, sostuvo el arte como un consuelo metafísico de la existencia. En este sentido, el arte es más que placer desinteresado: es una ventana para el reconocimiento de la pertenencia dentro del Devenir. El abandono de esta magnitud del arte frente al aplastamiento de lo instrumental ha causado la pérdida de uno de los consuelos más poderosos. Pero, si lo bello es lo que afirma la vida, aquello que llena de dolor y de gozo, aquello que nos puede extinguir reconciliándonos con nuestra dolorosa transitoriedad, entonces no sólo es necesario, sino que está presente. No se trata, entonces, de que sea posible una *superación* del arte contemporáneo. Entrar en la ilusión del avance sería sumergirse en el mismo torbellino del *progreso* que ha conducido a este callejón sin salida. Se trata, más bien, de levantar las prohibiciones y los anatemas que ha impuesto la práctica del arte contemporáneo, abrir el espacio al arte dionisiaco proscrito por la modernidad y dejar un espacio abierto a la ambigüedad, a la aporía, a lo conmovedor, a que *lo bello es difícil* como concluyó un *Sócrates músico* en el *Hippias Mayor*.

Finalmente, el arte dionisiaco y el socrático-racional no tendrían por qué ser mutuamente excluyentes. Ambos parte de premisas diferentes y pueden desarrollarse a la par del otro. La muerte del arte, a fin de cuentas, no es el arte socrático-racional por sí mismo sino la forzada preeminencia y hegemonía de ese estado de perpetuo despertar de la razón que descarta el centro de lo mítico-onírico. Esta hegemonía no anula la pervivencia de un Apolo onírico, formador de sueños de claridad y figuración y un gran Dionisos, que no rompe el sueño, sino que lo hace de incomparable profundidad.

Despiertos por la eneguedora luz de la razón sufrimos de un insomnio artístico que anula la oscuridad, esconde los oscuros substratos que la retan y niega un éxtasis que no es pretérito sino que está en el momento el asomo del devenir y la Naturaleza. Los sesudos críticos tenían razón cuando reclamaron a Nietzsche haber abdicado en *El Nacimiento de la Tragedia* a su papel de filólogo serio pues muy a pesar de los mistagogos de la racionalidad, el filósofo en ese libro sorprendente había abandonado el despertar perpetuo de la razón para desvelar una verdad mayor, colectiva, onírica, imperecedera: la *verdad trágica*. Es esta apelación apasionada a la Naturaleza, al caos poético, a la valentía artística y al éxtasis generoso que aún en nuestros días de consumado nihilismo puede darnos brío para repetir junto con él:

Tomad el tirso en la mano, coronaos con una hoja de hiedra, y no os asombréis si tigre y pantera se postran cariñosos ante vuestras rodillas. Es hora de que os atreváis a ser hombres trágicos, así seréis redimidos. ¡Seréis vosotros los que acompañaréis al cortejo dionisiaco desde India a Grecia! ¡Pertrechaos para una dura lucha, pero creed en los milagros de vuestro dios! (Nietzsche, 2014, 133)

REFERENCIAS

- BAUDRILLARD, J. (2006) *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires: Amorrortu
- BRENSON, M.. (1998). The Curator's Moment. *Art Journal*, 57, 16-27.
- BÜRGER, C., & Bürger, Peter. (1987). *Postmoderne : Alltag, Allegorie und Avantgarde* (1. Aufl. ed., Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 648). Frankfurt am Main, Deutschland: Suhrkamp.
- DANTO, A. (1997). *After the end of art : Contemporary art and the pale of history* (The Andrew W. Mellon lectures in the fine arts 1995). Princeton, N.J: Princeton University.
- DELEUZE, G. (1994). *Nietzsche y la filosofía* (4a ed., Colección Argumentos 17). Barcelona: Anagrama.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F., & KAUF, T. (2011). “Percepto, afecto y concepto”. En *¿Qué es la filosofía?* (9a ed.). Barcelona, España: Anagrama.
- EURÍPIDES. (1921). *Tragedias: Medea; Hipólito; Las Troyanas; Las bacantes; Ifigenia en Aulide; Ifigenia en Tauride; Hécuba*. México: Universidad Nacional.
- FREY, H., LUNA, A., & WEBELS, A. (2013). *En el nombre de Diónysos : Nietzsche el nihilista antinihilista* (Primera edición ed., Filosofía).

GROTOWSKY, J. (1992) *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo Veintiuno Editores

HABERMAS, J. (1993a). La modernidad: su conciencia del tiempo y su necesidad de autocercioramiento. En *El Discurso filosófico de la modernidad: doce lecciones*. Madrid: Taurus.

NANCY, J. (2014). *El arte hoy*. Buenos Aires: Prometeo

NIETZSCHE, F. (2014). *El nacimiento de la tragedia. El caminante y su sombra. La ciencia jovial*. Gredos

PLAGENS, P. (2007). Another Look at Clement Greenberg. *New England Review (1990-)*, 28(1), 51-57. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/40244920>

RANGEL, S. (2002). *Physis y poiesis: un ensayo sobre la voluntad de poder como voluntad de creación en Nietzsche*. (Tesis de licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México.

(2017). Eterno retorno. La música de la inocencia y el olvido. *Reflexiones Marginales*. Recuperado de <http://reflexionesmarginales.com/3.0/eterno-retorno-la-musica-de-la-inocencia-y-el-olvido>

(2018). SENTIMIENTO TRÁGICO Y CORPORALIDAD. Líneas de fuga entre F. Nietzsche y Otto Dix. En *Cuerpo, resistencia y producción de subjetividades frente a la lógica de la globalización capitalista*. (Primera edición ed., Cultura, política y diversidad). Cuernavaca: UNAM

SHAKESPEARE, W. (1998). *La tempestad*. (Fondo 2000). México: Fondo de Cultura Económica.

(2000). *Hamlet, Príncipe de Dinamarca*. (Primera edición ed., Nuestros clásicos 87).

SCHIMMEL, P (comp.). (2012). *Campos de acción: entre el performance y el objeto, 1949-1979*. (Vol. 1). México: Alias Editorial

WORRINGER, W. (1953). *Abstracción y naturaleza* (Breviarios del Fondo de Cultura Económica 80). México, D.F: Fondo de Cultura Económica.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD, A. (2013). El mito y la música como referencias contra-aristotélicas en *El nacimiento de la tragedia*. *Estudios De Filosofía*, (48), 9-22.
- ARMAS CONCEPCIÓN, M. (1994) La sombra de Dionisos: Una interpretación metafísica de “El Nacimiento de la Tragedia”, *Taula: quaderns de pensament*, 21-22, 79-84
- BAUDRILLARD, J. (2006) *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires: Amorrortu
- BENJAMIN, W. (2018). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro
- BROOK, P. (1996). *The empty space*. New York: Simon & Schuster.
- BÜRGER, P. (1987). *Teoría de la vanguardia*. (Historia, ciencia, sociedad 206). Barcelona: Península.
- CRAIG, E. G., CEBALLOS, E., & PAVIA, M. M. (1995). *El arte del teatro*. México, D.F. : Grupo Editorial Gaceta.
- DESIATO, M. (1998). *Nietzsche, crítico de la postmodernidad* (Estudios Ideas). Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, Cátedra Unesco de Filosofía, Idea Instituto de Estudios Avanzados.
- ELSNER, J. (2012). Iconoclasm as Discourse: From Antiquity to Byzantium. *The Art Bulletin*, 94(3), 368-394.

- FORMAGGIO, D. (1992). *La muerte del arte y la estética* (Enlace Cultura y sociedad). México: Grijalbo.
- GALARD, J., & CHÂTELET, F. (1971). *Mort des beaux-arts : Suivi de Lettre de la main gauche* (Combats). Paris: Éditions du Seuil.
- GINN, Laura M. (2005). "Art is Dead?: A Critical Analysis of Arthur Danto's End of Art Theory. *Honors Theses*. Paper 326
- GODOY DOMÍNGUEZ, M. (2016). La condición sacra del desacralizado arte contemporáneo. *Aisthesis*, (59), 203-222.
- GONZALEZ VIRGEN, Miguel. (2015). Nietzsche's aesthetics as a metaphysics for modern and contemporary art. (CONFERENCIA) JSTOR
- GRAHAM-WHITE, A. (1976). "Ritual" in Contemporary Theatre and Criticism. *Education Theatre Journal*, 28(3), 318-324
- GRAVE, C. (1998). *El pensar trágico : Un ensayo sobre Nietzsche*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras.
- GROYS, B. (2015) *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra Editores
- HABERMAS, J. (1993b). Entrada en la posmodernidad: Nietzsche como plataforma giratoria. En *El Discurso filosófico de la modernidad: doce lecciones*. Madrid: Taurus.

- HEIDEGGER, M., & VERMAL, J. (2000). *Nietzsche* (1a ed., Colección Ancora y delfín v. 887). Barcelona, España: Destino.
- HINDEN, M. (1981). Nietzsche's Quarrel With Euripides. *Criticism*, 23(3), 246-260. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/23104981>
- (1988). The Five Voices of "The Birth of Tragedy". *Comparative Drama*, 22(2), 97-116
- HUYSSSEN, A., & GIANERA, P. (2006). *Después de la gran división : Modernismo, cultura de masas, posmodernismo* (2a ed., Filosofía e historia). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- LEACH, P. (2007). On Adorno's Aesthetics of the Ugly. In Burke D., Campbell C., Kiloh K., Palamarek M., & Short J. (Eds.), *Adorno and the Need in Thinking: New Critical Essays* (pp. 263-277). Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press.
- LÉSPER, A. (2015). *El fraude del arte contemporáneo*. Bogotá: El Malpensante
- MARRAMAIO, G. (1989). *Poder y secularización* (Homo sociologicus 46). Barcelona: Península.
- NIETZSCHE, F. (1910). *El caso Wagner : Nietzsche contra Wagner, opiniones y sentencias, diversas*. Valencia: F. Sempere y Compañía.
- NIETZSCHE, F., & KAUFMANN, W. (1968). *The will to power*. New York, N. Y: Vintage.

- NIETZSCHE, F., & SÁNCHEZ PASCUAL, A. (1980). *Ecce homo : Cómo se llega a ser lo que se es* (Sexta edición en "El Libro de Bolsillo" ed., El libro de bolsillo. Sección: clásicos 346).
- (1983). *La genealogía de la moral : Un escrito polémico* (7a ed., El libro de bolsillo Sección clásicos 356). Madrid: Alianza.
- NIKNAM, A. (2015). Nietzsche, Mann and Gide: On the Transition from a Socratic Realm of Reason to a Harmful Dionysian Whirl. *Philosophical Writings*, 44(1), 37-49
- ORTEGA Y GASSET, J. (1925). *La deshumanización del arte : Ideas sobre la novela* (Obras de José Ortega y Gasset). Madrid: Revista de Occidente.
- PAUCARD, A. (2009). *Manuel de résistance à l'art contemporain*. Paris: Jean-Cyrille Godefroy
- PROUST, M. (1989). *Contre Sainte-Beuve. Pastiches e mélanges. Essais et articles*. Paris: Gallimard
- RANCIÈRE, J. (2002). The aesthetic revolution and its outcomes. Emplotments of Autonomy and Heteronomy. *New Left Review*, 14, 133-151
- RIVERO WEBER, P. (2004). *Nietzsche : Verdad e ilusión sobre el concepto de verdad en el joven Nietzsche* (2a ed.). México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Itaca.
- ROHDE, E., WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U., WAGNER, R., & SANTIAGO GUERVÓS, L. (1994). *Nietzsche y la polémica sobre El nacimiento de la tragedia* (Hybris 4). Málaga, España: Ágora.

ROMEU ALDAYA, V. (2017). La disputa por el valor simbólico del arte contemporáneo: ¿nueva configuración en el campo del arte?. *Andamios*, 14(34), 13-33

SIMPSON, J. (2010). "NOT JUST A MUSEUM"? NOT SO FAST. *Religion & Literature*, 42(1/2), 141-161. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/23049474>

(2017). Iconoclasm and the Enlightenment Museum. In *Striking Images, Iconoclasms Past and Present* (pp. 131-146). Routledge.

WEBER, M. (2007). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. México: Colofón