

Sloterdijk: philosopher of art?

Sloterdijk: ¿filósofo del arte?

Leopoldo Edgardo Tillería Aqueveque

Bernardo O'Higgins University, Chile
Universidad Bernardo O'Higgins (UBO), Chile

Artículo de Investigación

Resumen

El trabajo sugiere la tesis de que en el pensamiento de Sloterdijk estaría oculta –insospechadamente– una cierta filosofía del arte. Pero no se trataría de una filosofía del arte así sin más. La de Sloterdijk no sería puramente filosofía, cosmología, arte ni mitología, pero sí todas ellas a la vez. Y también más que eso: una filosofía del arte que busca la “verdad del arte” sólo pertrechada con la lámpara de Diógenes y que, en esa búsqueda, termina desarrollando la forma más efectiva de tantrismo occidental. La “solución sloterdijkiana”, metamorfoseada en una suerte de filosofía de las tinieblas, parece

reconducir el arte hacia el único camino que aún le queda: el del retorno a una meditatividad que supere los dualismos calle/museo, creación/exposición, artista/galería o artificio/naturaleza. Bajo esta premisa, el “imperativo estético” de Sloterdijk se convierte en realidad en un no-imperativo, es decir, en una velada llamada de la conciencia que corrobora la urgencia apocalíptica de la restauración estético-terapéutica de la sociedad tardo-moderna.

Palabras clave: filosofía del arte, imperativo estético, obra de arte, quinismo, sistema del arte.

Historia del artículo / Article Info:

Recepción / Received: 11 de octubre del 2023
Evaluado / Evaluated: 11 de diciembre del 2023
Aprobado / Accepted: 9 de febrero del 2024

Correspondencia / Correspondence: Leopoldo Edgardo Tillería Aqueveque. Av. Viel 1497, 8370993 Santiago, Región Metropolitana, Chile (Código Postal: 8370993). Correo-e: leopoldo.tilleria@inacapmail.cl

Citación / Citation: Tillería, E. (2024). Sloterdijk: philosopher of art? *Cuestiones de Filosofía*, 10 (34), 87-103.
<https://doi.org/10.19053/uptc.01235095.v10.n34.2024.16743>



Abstract

The work suggests the thesis that in Sloterdijk's thought there would be hidden—unsuspectedly— a certain philosophy of art. But it would not be just any philosophy of art. Sloterdijk's would not be purely philosophy or cosmology, art or mythology, but all of them at the same time. And also more than that: a philosophy of art that seeks “the truth of art” only equipped with the lamp of Diogenes, and that, in that search, ends up developing the most effective form of Western tantrism. The “Sloterdijkian solution”, metamorphosed into a sort of philosophy of darkness, seems to redirect art towards the only path it still has left: that of returning to a meditativity that overcomes the dualisms of street/museum, creation/exhibition, artist/gallery or artifice/nature. Under this premise, Sloterdijk's “aesthetic imperative” actually becomes a non-imperative, that is to say, a veiled call of conscience that corroborates the apocalyptic urgency of the aesthetic-therapeutic restoration of late modern society.

Keywords: philosophy of art, aesthetic imperative, work of art, quinism, system of art.

Introducción

La pregunta acerca de qué es el arte en la actualidad –si cabe la posibilidad de que algo así realmente exista–, no debe estar seguramente hoy en la lista de las más urgentes de la filosofía. Tal filosofía del arte pareciera haber sido relegada a campos en principio más “superfluos” que el de la meditación filosófica, como el de la crítica del arte o el de la misma teoría del fin del arte. Concedido esto, nos proponemos determinar en qué medida una reflexión tan polisémica, irónica y asistemática como la del filósofo alemán Peter Sloterdijk pudiese albergar lo que adrede llamaremos una “filosofía del arte”, teniendo en cuenta que en su nutrido *corpus* teórico las referencias a la obra de arte, a la sensibilidad y a la sensualidad no son precisamente escasas y, por si fuera poco, parecen estar distribuidas en tres momentos marcadamente distintos.

Podemos hallar estos puntos de inflexión estética, primero, en su *Crítica de la razón cínica* (1983); segundo, en los dos primeros volúmenes de su monumental *Esferas* (*Esferas I* y *Esferas II*, de 2003 y 2004, respectivamente); y tercero, y más copiosamente, en *El imperativo estético*, de 2014. En *Encantamientos en prosa. Conversando con Peter Sloterdijk*, el filósofo germano sostiene:

Es un error típico del historiador del arte creer que el Renacimiento duró desde 1400 hasta 1600 y allí terminó. En realidad, continúa constantemente, también en la literatura. Porque el Renacimiento inventa la novella o novela corta, una forma no legendaria de narrar, y la novella se convierte en la novela moderna. Todavía es uno de los géneros literarios más fructíferos, y por eso seguimos viviendo en un Renacimiento (Montes, 2019, p. 88).

Que todavía sigamos viviendo en el Renacimiento es una idea que sorprende no sólo por el estruendo histórico que ella supone, sino sobre todo porque tal suposición tiende a desmoronar por completo la estantería de la ciencia y del arte moderno-posmoderno. ¿Y en el arte? ¿El arte aún renace? Y si lo hace, ¿cuál sería su relación con la obra, si es que tal obra todavía perdura?

Nos proponemos realizar una breve hermenéutica filosófico-literaria del trabajo de Sloterdijk, puntualmente respecto a estos textos que parecen decisivos como crítica al arte y a su industria. La hipótesis de este trabajo sugiere que en cada uno de estos tres momentos el asunto del arte –y con él, el de la obra– ha tenido un evidente desplazamiento para la comprensión del fenómeno de la ‘modernidad-posmodernidad’, configurándose dicha crítica,

insospechadamente, como una de las filosofías del arte más influyentes del último siglo. El escrito se organiza como sigue: primero, se presenta lo que podría ser denominado –con cierto abuso– como una teoría del arte propia de la *Crítica de la razón cínica*, teoría centrada principalmente en el concepto de quinismo estético, es decir, en aquellas ideas que en torno a la sensibilidad ponían en práctica los cínicos de la secta de Diógenes el Perro. Enseguida se discute el planteamiento de Sloterdijk acerca del arte y la sensibilidad, recogido en *Esferas I* y *Esferas II*. Por último, se ponen en liza los conceptos de sistema de arte y de imperativo estético, a partir de las observaciones que el filósofo de origen neerlandés expone en *El imperativo estético*, podría decirse, su crítica estética definitiva.

Crítica de la razón cínica: del neoquinismo estético

En menos de seis páginas de su *Crítica de la razón cínica*, bajo el título de “Neoquinismo burgués: Las artes”, pareciera esconderse un punzante manifiesto estético de la filosofía temprana del pensador de Karlsruhe.

En efecto, si la *Crítica de la razón cínica* puede resumirse como la tentativa de dejar en evidencia que en la modernidad “(...) la jovialidad de Diógenes y su crítica social pantomímica (...) habría dado paso paulatinamente a otro tipo de cinismo, uno opresivo y despiadado, alejándose de la penetrante y subversiva mirada original, y adhiriéndose a la hegemonía total de los dominadores” (Cadenas, 2021, p. 110), cualquier discurso sobre el arte –se sigue– debiese estar teñido por el principio cínico que exagere la encarnación práctica de dicha doctrina hasta convertirla en una pantomima grotesca (Sloterdijk, 2003a, p. 176).

Y, desde luego, a esto se refiere el quinismo que interesa a Sloterdijk. Dice Shea: “El cinismo (*kynismus*) podría, pues, definirse preliminarmente como una actitud de insubordinación descarada y satírica (...) Pone a prueba la verdad de teóricos y políticos respetables someténdolos a la prueba de la burla”¹ (2010, p. 151). Así pues, Sloterdijk (2003a) parte de la premisa de que el quinismo de Diógenes es, por principio, insolente: “Lo inferior excluido va al mercado y reta demostrativamente a lo superior. ¡Excremento, orina, esperma!” (p. 180).

¹“Cynicism (Kynismus) might, then, preliminarily be defined as an attitude of cheeky, satirical insubordination. (...) He tests the truth uttered by respectable theorists and politicians by submitting them to the ordeal of mockery”.

El punto estriba en cómo tal idea es transferida al mundo del arte. Adelantando el núcleo estético de su ensayo sobre la razón cínica, digamos que el arte quínico sería el arte desembarazado de la filosofía académica y de la diferenciación, de larguísima data, entre artes superiores y artes inferiores o entre artes bellas y artes agradables. Es el arte volcado hacia la naturaleza; vuelco que, paradójicamente, sólo será posible gracias a las artes burguesas: “Sin embargo, cuando éstas dicen ‘naturaleza’ y genio, verdad, vida, expresión, etc., entonces está actuando el impulso quínico. Éste aprovecha las licencias del arte para expresar la exigencia de indivisibilidad existencial” (p. 184).

De manera que si seguimos al filósofo teutón tenemos que lo que restituye el arte burgués, como piedra de toque del arte moderno, no es ni más ni menos que la misma naturaleza, vale decir, aquella idea de *physis* que los cínicos seguidores de Diógenes proclamaban como el “lugar originario” o el “lugar por antonomasia”. Tal recuperación –estética y política– puede interpretarse, como lo hace Oyarzún, precisamente al modo de una reversión del *nómos* como restitución de la *physis*:

Semejante restitución, sin embargo, parece de suyo implicar su contraparte: habría, pues, una *desfiguración* de la *physis*, que la *convierte*, como *institución* del *nómos*. Se sigue necesariamente de esto que no sea posible separar en el *parakhárattein nómos* de *physis*, como ya habíamos observado antes, se sigue, también, y en esa misma medida, que su relación haya de ser reversiva en sí misma (1996, p. 249).

Dicho arte burgués, en cuanto frontera que dispondrá de esta neo-institución de la *physis*, propiciará definitivamente una equiparación radical entre vida y naturaleza como un reclamo del derecho a la vida plena, a una corporización de la sensualidad y a una resuelta “indivisibilidad” (Sloterdijk, 2003a, p. 185). Tomando como ícono el discurso del joven Goethe pronunciado con motivo del día de Shakespeare, Sloterdijk querrá desenmascarar el estatuto práctico de este arte quínico-burgués apelando al “gran amoralismo de la naturaleza”, justamente la *Guardia de corps* de la conciencia cínica.

Se trata de un salto gigantesco de la región práctica a la región del arte. O el terror del abismo que nos sugiere Kant en su analítica de lo sublime: la indivisibilidad del mundo como naturaleza y arte en una misma y única razón universal. Tal como lo reconoce Sloterdijk: “El amoralismo estético es sólo un prelude que anticipa la exigencia práctica de la vida a sus derechos

sensibles. Se puede concluir que en una cultura equilibrada sensualmente el arte sería en general ‘menos importante’, sería menos patético y no portaría tantos motivos filosóficos” (p. 185).

Estaría mejor decir que la lucha del arte quínico es en contra de la ficción y la afectación de la obra, y de su ícono de mayor calado estético: el *Rococó*. En otras palabras, en contra de la operación del arte burgués de dejar fuera del ámbito de la realidad a la vitalidad sensual, que hasta ahora había sido relegada sólo a lo inofensivo, a lo frívolo y a lo fantástico. Visto así, el quinismo en el arte demandaría una compenetración sustancial entre obra y artista, entre arte y genio, una tal que disuelva mediante la misma producción de la obra la primitiva separación entre *physis* y *nómos*. ¿No fue acaso el propio Kant el que en su *Crítica de la facultad de juzgar* dijo que lo esencial para juzgar acerca del arte bello era que naturaleza y arte debían dar visos de ser lo mismo, aunque no lo fueran? ¿Y no fue Beethoven quien, en su lecho de muerte, y según el célebre relato de Hüttenbrenner, con las últimas fuerzas que le quedaban, emprendió la última de sus batallas en contra precisamente de aquellas potencias hostiles que le quitaban los últimos restos de vida y, así, le impedían concluir su décima sinfonía?

Así que la crítica de Sloterdijk al arte burgués, en particular a cómo el *Rococó* “castró” con sus recovecos y su hipotrofia sensual la estética naturalista del quinismo, es en definitiva una crítica a la idea de “frontera del arte”, a la persistencia del armonismo como dique entre arte y naturaleza, entre ficción y verdad, entre lo angélico y lo demoníaco (recordemos, por ejemplo, las escenas pseudo-eróticas de *El columpio* o de *El Progreso del amor: el encuentro*, de Jean-Honoré Fragonard, o de recreación mitológica en *Leda y el cisne* o en *El nacimiento de Venus*, de François Boucher).

Esferas: el arte como “reflejo del mundo”

Sin entrar en detalles de lo que *Esferas* muestra sobre la relación del ser humano con la totalidad del mundo, y para no desatender nuestra propia hipótesis, conviene fijarse en la manera como en esta obra el arte determinaría al *ser-en-esferas* como el ente que crea tales esferas. La pista, como ya se adelantó, está en sus dos primeros volúmenes.

En *Esferas I: Burbujas. Microsferología* (donde Sloterdijk describe cómo la modelación divina del primer hombre habría formado el primer diseño de esfera cósmica), parece ensayarse una elucidación estética preferentemente pictórica. Sloterdijk confiesa que la fuerza sobrenatural de la divinidad, representada tensionadamente en los frescos del pintor florentino Giotto di Bondone (ca. 1267-1337 d.C.), adquiere, por la vía de un cromatismo heterodoxo, un cierto halo de bipolaridad, impensado en otro momento de la historia de Occidente (al menos de una historia posplatónica, sacra y romanizada). Partiendo de una hermenéutica realizada a *El encuentro de San Joaquín y Santa Ana en la Porta Aurea* (ca. 1305), pintado por Giotto en la Capilla Scrovegni de Padua, Sloterdijk considerará al florentino una especie de viajero del tiempo: “Sus escenas no se desarrollan ante las miradas de teólogos místicos y eremitas, sino ante una sociedad urbana y cortesana que a la hora de la elección de sus temas de conversación apenas nota la diferencia entre historia sagrada y profana” (2003b, pp. 142-143). Cabe entonces decir que con Giotto echa a andar la modernidad: “Puede uno aventurarse a afirmar que Giotto antepuso el principio del entretenimiento del ojo a la ley de la contemplación religiosa” (pp. 143-144).

Sin embargo, el “moderno” Giotto no esparce con su pincel meros trazos de desacralización o, dicho coloquialmente, de mezcolanza iconográfica, teológica o política. Probablemente, como una herencia inconsciente de su maestro Cimabue, Giotto di Bondone mantiene en el poder de la esfera la diferencia metafísica entre las formas y las dignidades que proyecta: “Giotto distingue a los santos y a Cristo mismo de los simples mortales no-resplandecientes mediante una gloriola dorada, parecida a un yelmo, que coloca en torno a la parte superior de su cabeza” (p. 145).

Pero, ¿qué significa exactamente esta aureola sagrada en los frescos de Giotto? ¿Y qué de sustancial implicaría esto para el mundo del arte, si es que no para el mundo mismo? El epicentro de *El beso de Judas* (1302-1305) ratifica prístinamente la “revolución copernicana” de Giotto en la pintura: una geometría descentrada que posibilita la distinción estética de esferas vitales, que hasta ahora ni los griegos ni los latinos (tampoco los bizantinos) se habían atrevido a pintar o siquiera imaginar. Se trata de esferas de relación (obscuras, macabras, de traición) que van apareciendo, por medio de una inusual perspectivización de la escena, corporeizadas, sin más, en el espacio común de los retratados. Es como una penetración espacial que extingue la distancia

clásica y ortodoxa del arte pictórico, a tal punto que el acto disruptivo de Giotto (esa suerte de clinamen visto por Sloterdijk) pasaría perfectamente por una falsificación semiológica de la pintura de íconos.

En *Esferas II: Globos. Macrosferología*, en cambio, el filósofo desarrollará algo así como una exégesis de nuestro instinto explorador tras la ruptura de la confortable primera esfera o, como él prefiere decirlo, del “útero climatizador”. Ocurre que Sloterdijk ha venido argumentando hasta acá que lo que la tradición ha denominado espacio ontológico (con Aristóteles, Leibniz y Heidegger a la cabeza) corresponde en realidad a la atmósfera o al clima como envoltura existencial. Como lo asevera Pitta: “En este sentido, *repensar la tensión entre autoctonía y liberación sería repensar la conjunción de existencia y vida en el espacio semiabierto de la ‘esfera’*, en el que la vida puede organizarse disfrutando de las ventajas de un espacio habitable. En resumen, pasar del ser-en-el-mundo al ser-en-esferas”² (2017, p. 156).

El asunto es que estas climatizaciones son producciones literalmente humanas, y no reverberaciones externas o puramente meteorológicas que afectan nuestro desplazamiento inmunológico en el mundo. De esta laya, la teoría de las esferas sería la historia de cómo el ser humano ha logrado establecer una determinada climatología que le permita sobrellevar su recargada existencia técnica. Siguiendo al dedillo *Esferas II*, el arte, por lo menos si pensamos en el arte del Medioevo, aparece como el habitáculo ideal para retratar las variaciones neumáticas y atmosféricas de dicha existencia: “En la época de la obra de arte los artistas consiguieron producir sobresalientes imágenes climáticas de sus culturas porque reunieron en torno a sus obras comunidades acordes en sentimiento” (Sloterdijk, 2004, p. 131). Sería, pues, un error suponer que los productores de arte expresan su interioridad en sus obras. Al contrario, lo que el artista ejecuta es justamente la manifestación circundante del clima de su taller, de su galería, de sus *sponsors*, en fin, de la misma sociedad a la que pertenece.

Paradójicamente, el primer ejemplo que se presenta en *Esferas II* para corroborar que el arte, como quien dice, espejea la climatología de las esferas que hemos formado, es el del escudo de Aquiles, descrito, como se sabe, con todo

²“Nesse sentido, repensar a tensão entre autoctonia e liberação seria repensar a conjunção de existência e vida no espaço semiabierto da ‘esfera’, no qual a vida pode organizar-se ao mesmo tempo em que usufrui das vantagens de um habitáculo. Em suma, passar do ser-no-mundo ao ser-em-esferas”.

detalle por Homero en la *Iliada*. El escudo aquiliano representa el prototipo más brillante que se haya podido crear como imperativo morfológico de la imagen delimitada y redonda, de donde ya puede inferirse el papel de “reflejo del mundo” que el arte estaría llamado a cumplir. En el siguiente pasaje de *Esféras II* queda de manifiesta la densidad cosmológica del diseño del arma:

(...) el mundo representado en el escudo está compuesto como una colección de escenas prototípicas, cada una de las cuales posee su propio índice de redondez: piénsese en la imagen del mundo descrita en primer lugar, con la luna llena, el sol infatigable y la constelación del Carro, que gira siempre en el mismo sitio sin caerse nunca; o en las dos escenas de la ciudad en paz, en la que, en un caso, la danza en rueda de gente que celebraba bodas y festines procura un cierre redondo, inmanente, plástico a la escena, y, en otro, se trata de una disputa legal que se resuelve en una especie de arena retórica (p. 189).

El escudo de Aquiles parece ser entonces la primera semilla del arte en la que se despliega la curvatura del cosmos. Su perfección semiesférica duplica la visión panorámica de la mirada épica de conjunto que pudiésemos tener. Sin embargo, tal mirada evidentemente no es sobre la epopeya narrada por el poeta, sino más bien una mirada universal sobre la totalidad de la propia Antigüedad: “(...) un animismo primario de las paredes y una división espacial originaria al servicio de la animación del espacio interior” (p. 197). En esta primera etapa, tal animismo parece ser la representación mítico-religiosa de un espacio geométrico y extramediterráneo domeñado por el arte.

Ahora bien, desde la perspectiva de la arquitectura romana, es decir, de aquel punto de inflexión que para Sloterdijk constituye la cumbre bilateral entre cesarismo y filosofía, la totalidad del mundo ya no tendrá, como en el escudo de Aquiles, la huella indeleble del *mythos*, sino que, en una dirección cosmológica distinta, uno de los mayores íconos de ella, el Panteón de Roma, se especializará en reflejar “técnicamente” la presencia del cielo mismo bajo la idea de cielo-cobertura:

Con la cúpula no sólo realizó Apolodoro la semiesfera más perfecta que se hubiera intentado jamás en ese orden de magnitud, sino que, además, perfiló la invisible semiesfera inferior del cielo, cuyo polo sur roza exactamente el suelo de la nave, de modo que el diámetro de la cúpula de 43,30 metros define también la altura de la sala. En estas proporciones métricas se manifiesta la esencia filosófica del edificio: también el concepto aristotélico de

uranós o de cosmos se consigue abstrayendo de la visión la semiesfera azul claro que hay sobre nuestras cabezas, y completándola hasta convertirla en la representación del globo total del mundo, tal como lo vería un Dios externo (p. 380).

La cúpula del Panteón romano sería algo parecido al gran ojo del cosmos, una especie de reedición de la Gran Cúpula que tantas culturas ancestrales han reconocido como límite entre nuestro mundo y las aguas superiores. Lo relevante no es, entonces, si la cúpula del Panteón contornea un cielo con mayor o menor verosimilitud, como pudieran describirlo, por ejemplo, la teología o la mitología romanas. Lo cardinal es que la cúpula arquitectónica define justo la mitad del ser de la esfera panteónica o, lo que es lo mismo, que la geometría del ser esférico (totalizante y ultrapoderoso, como ha sido decretado el cielo de Roma) no puede ser reflejada más fidedignamente por ningún otro objeto, símbolo o idea que no sea la propia arquitectura romana (es decir, el Panteón en cuanto monumento). De modo que el Panteón romano se muestra no sólo como el *non plus ultra* de la arquitectura antigua, sino como el ejemplo perfecto de una circularidad capaz de albergar el posible contacto con Dios, y esto, de la mano de un fetiche tan universal y mundano como la misma idea de domo. Útero y cosmos quedan unidos por este ícono arquitectónico, es decir, *por mor* del arte, en aras de una Roma imperial, inmune y ecuménica.

Sistema del arte en *El imperativo estético*

El Imperativo estético es una colección de ensayos que Sloterdijk escribió sobre la fisonomía actual de los más variados géneros del arte, incluida una crítica cultural a la institucionalidad del arte y la producción artística contemporánea; esto es, a toda esa pseudo-epifanía estética que el autor engloba bajo el concepto de sistema del arte. En el fondo, no obstante, *El imperativo estético* resulta ser la sollicitación de un imperativo del “reencantamiento” estético.

Considerando este indicio, abordaremos, primero, la interpretación realizada por Sloterdijk en torno al sistema del arte –sistema que se halla enquistado en una relación aparentemente circular entre la producción del arte y la producción de exposiciones de arte–, y, segundo, el sentido último que este imperativo estético pudiese tener en la meditación tardo-moderna del filósofo de Karlsruhe.

En la sección “El arte se repliega en sí mismo”, Sloterdijk afirma: “La indus-

tria del arte es un sistema de celos” (2020, p. 337). ¿A cuenta de qué podría vincularse la obra de arte con los celos? ¿Se refiere a los celos del artista o a los celos de los espectadores? ¿A los de los curadores, quizá? Sloterdijk parece referirse –casi místicamente– a los celos que las propias obras van despertando unas en otras en la industria del arte. Si esto es así, el valor de la obra ya no radicaría en determinadas categorías estéticas que ella pudiese detentar (discutiblemente o no, según la cultura o género de los que forme parte), sino en la idea de propiedad o, en su defecto, en la de posibilidad de apropiación: “El yo del observador se convierte en un depósito de valores y significados. Sólo un ego con forma de cuenta es válido para el ingreso de arte con forma de valor” (p. 338).

De este modo, la posibilidad de apropiarme de una obra, cualesquiera que esta sea, no define otra cosa –reza el dictamen de Sloterdijk– que no sea el fetichismo del valor.

Por cierto, los problemas de la producción o exhibición de la obra, que en otras épocas estaban vinculados fuertemente al concepto de discipulado o de mecenazgo, o a la técnica pictórica utilizada en el taller, o al tamaño de la obra (el óleo *Las bodas de Caná* de Paolo Veronese que se exhibe en el Museo del Louvre, mide 677 cm. x 994 cm.) o al tiempo que tomó realizar el lienzo (*La consagración de Napoleón*, de Jacques-Louis David, también del Louvre, tardó cerca de cinco años en realizarse), parecen ahora irremisiblemente relacionados con el límite de la idea de exposición. Plantea Sloterdijk:

La cultura contemporánea de exposiciones y muestras de arte sólo se hace comprensible como sistema de organización del arte destinado a procesar la arbitrariedad artística en su acercamiento al valor máximo. Su misión consiste en procesar las fluctuaciones del arte moderno en sus vertientes hermenéutica, museológica y mercantil de tal manera que el incremento de la arbitrariedad pueda coexistir con la autocelebración del poder creador del arte (2020, p. 342).

Si esto es así, el arte de hoy pendería casi exclusivamente de su visibilidad estética, y con estética nos referimos en realidad al mundo sensible, sensual e, incluso, a-conceptual. Lejos se hallan, por ejemplo, los desarrollos de la estética poskantiana, que en su momento se había convertido en una auténtica metafísica y que incluía en sí instancias filosóficas (el arte como cumbre presente o futura de los saberes) no menos que religiosas (el arte como única

revelación de lo absoluto) y soteriológico-políticas (el arte como redención de la humana finitud y de la *Zerrissenheit* (fractura) de la sociedad analítico-reflexiva) (Griffero, 1999, p. 129). No diciéndolo, Sloterdijk no tarda en reconocer una nueva ontología de la obra. Es como si descubriera esta convertibilidad ontológica precisamente por la vía de la exposición, de la seriación acumulable de la obra y de la universalización de su recepción:

La obra clama ya por la pared blanca desde la que desea saltar a los ojos de determinados espectadores. Exige ya un espacio vacío en la sala de exposición, en la cual ella es como un signo de puntuación. Se inclina ya hacia el catálogo, que asegura su visibilidad *in absentia*. Se da cabezazos contra el muro de la indiferencia, que cree ya haberlo visto todo. Coquetea ya con los expertos, que tienen preparadas las comparaciones. Suplica ya un lugar en la memoria y una página en blanco de la historia del arte donde la epopeya de la creatividad llegue a su último estadio (Sloterdijk, 2020, pp. 343-344).

Sin embargo, esta conversión de obra “producida” en obra “exhibida”, por mucho que suponga teóricamente un mayor nivel de consumo (adquisición, monetización, colección, etc.), deja de manifiesto que lo esencial del arte ya no es la obra misma, sino la *performance* de la exposición: la *Belle Époque* actual de los coleccionistas.

Performance de la exposición significa entonces experimentación del arte, es decir, “encontrar la regla en la excepción”. La obra de arte, parece querer decir Sloterdijk, debe vivir su parto en los pabellones blancos del museo o de la sala de exposición. Se trata de un sistema del arte cuyo hijo predilecto es la obra, que se ha parido fruto del atrevimiento creativo del artista-experimentador. A través de este arte de sistema “(...) cobra iniciativa lo nunca antes experimentado. Estética del genio, ginecología, mediumnismo: la misma matriz” (p. 335). De un modo u otro, la modernidad creadora intenta dar el tiro de gracia a esa especie de santificación de la naturaleza como Gran Madre del Renacimiento. En la modernidad, el genio y el ingeniero se convirtieron en figuras conductoras de un entusiasmo del ser humano por sí mismo sin precedentes:

Ellos eran los garantes del poder creador del hombre (...) De ahí que la obra de arte moderna incluyera una misión antropológica y ontológica: la obra terminada evocaba el poder creador humano como tal, y su nivel artístico proclamaba que la producción había superado a la naturaleza. Este era el doble significado de la perfección del arte. De ahí que, desde entonces, la

exhibición de la destreza haya sido siempre uno de los motivos principales del arte innovador (p. 339).

Virtualmente, lo que hay es una Revelación de la obra de arte. Pero no una revelación del Espíritu, como se pudiera pensar si retornamos al sistema de Hegel, sino una revelación de la propia imagen de la obra y del mundo que el artista burgués ha definido como límites del sistema del arte: “Sin que la obra sea desvelada en un espacio de exhibición, no puede tener lugar la autorrevelación del poder creador” (p. 340). Justamente, la consumación de este poder de creación se produce con la objetivación de la exposición: “Cuando la obra se muestra públicamente, el público burgués ayuda a celar esta revelación” (p. 340).

Curiosamente, recurriendo a una suerte de análisis materialista, Sloterdijk amplifica la trastienda productiva del sistema del arte moderno, haciendo así posible la inclusión en el proceso de modernización artística de todo aquello que desempeñó un papel en el proceso secular de mejorar las cosas producibles:

Esto significa, para emplear el lenguaje de Marx, que no sólo se recurre a los productos que van a ser exhibidos, sino también a los medios de producción y, en última instancia, incluso a las relaciones de producción (...) si todavía poseyéramos los pinceles con que Rafael pintó *La escuela de Atenas*, nos costaría imaginar qué podría impedir a los directores de los museos exhibir esos pinceles junto a la pintura (pp. 341-342).

¿Y, en este escenario, qué hay del futuro del arte? La pregunta es demoledora, si se piensa en las posibilidades de restauración de una estética creadora. Se ha dicho que el fetichismo del valor de la obra equivale al destello de su valor en las cuentas bancarias. Por eso, “(...) la auto-exhibición de muestras, museos y galerías va por delante de la autorrevelación de las obras; ha forzado a las obras a adoptar el modo de la autopublicidad” (p. 345).

Lo que falta por decir es que el futuro del arte, al entrar en conflicto con su propio modo de hacerse visible, parece desplegar una nueva “ecología del mostrar”. De esta forma, además de metamorfosearse en esta rara nueva ontología (que Sloterdijk llama tautologización: “donde quiera que haya una *art gallery*, afluirá un *gallery art*”), el futuro del arte deberá hacer frente a una suerte de esporulación de sus obras en sus respectivas subculturas. Así por ejemplo, habrá un arte sin prisas apocalípticas que se tomará tiempo para una duda ilustrada, un arte que seguirá siendo permeable al aliento de la tra-

dición y otro que se acomode a uno de los muchos calendarios de problemas, tanto regionales como individuales, a planes cronológicos de catástrofes o a proyectos *New Age*; o un arte más propio de aficionados a los trabajos manuales que juegue con los materiales y las influencias de un punto de partida accidental, predominantemente neo-*naif* y desacoplado de la abrumadora herencia de lo que ya ha existido y de lo sobreabundante (p. 382).

El imperativo estético, arrojado por Sloterdijk como un chiquillo lanzaría una piedra a la casa del vecino que nunca le devuelve la pelota, puede, pues, ser traducido como la demanda por una convertibilidad distinta.

Como una velada llamada de la conciencia, dicho imperativo define la urgencia apocalíptica de la restauración estético-terapéutica de la sociedad tardo-moderna: “Para superar el desesperante pragmatismo y el aún más desesperante joven-hegelianismo, el pensamiento actual se abre a la dimensión de la presencia mental, para desplegarse sobre la teoría y la praxis cual una tercera dimensión” (p. 401). Lo imperioso es un pensamiento con presencia mental, que se revele como una forma de conciencia que establezca nuevas relaciones entre mente y acontecer. Bajo estos términos, “(...) si la inteligencia humana será el acontecimiento capital de la historia, el advenimiento de una inteligencia superior será la condición para que la historia continúe, y esto sólo sucederá si acabamos superando el riesgo autoimpuesto de una inteligencia tosca, estupefacta y atada a los egoísmos de la autoconservación estratégica” (p. 403). Es decir, a través de la aceptación consciente de una “filosofía de la meditación” o, lo que viene a ser igual, mediante la “autoproducción de una cibernética meditativa”. Nada parecido siquiera a algo con tufillo a imperativo.

Inopinadamente, la verdadera estética de la tardo-modernidad parece jugarse en la decisión de desligarnos de cualquier tipo de imperativo estético universal.

Conclusiones

Difícilmente el pensamiento de Sloterdijk implica algo así como una filosofía sistemática del arte, al menos no una parecida a aquellas filosofías del arte con pretensiones de trascendentalidad, como las de Hegel, Schlegel o Schelling, o, incluso, a aquellas que no las tenían tanto, como la de Schleiermacher, o que, derechamente, no las tenían, como la de Nietzsche. Sin embargo, por muy antifilosófico que se proclame el filosofar de Sloterdijk, es inevitable

concluir que tras su fachada de cínico impenitente se esconde una crítica profunda al mundo del arte y al ser de la obra. Resulta casi inútil insistir en que dicha crítica no puede escindirse, así sin más, del alero de la filosofía. No creemos, pues, que el comentario de Sloterdijk —el de la *Crítica de la razón cínica*, el de *Esferas* y el de *El imperativo estético*— pueda ser interpretado como un mero comentario al acontecer del arte o a la victoria de la exposición. La “solución sloterdijkiana”, por mucho que parezca una filosofía de las tinieblas, reconduce al arte hacia el único camino que le resta seguir en un futuro que se avizora más como una promesa que como una certeza: el del retorno a una meditatividad que supere los dualismos calle/museo, creación/exposición, artista/galería, artificio/naturaleza, etc. O sea, un imperativo estético que no tiene nada de imperativo.

Ya sea por la vía cínica, por la climatológica o por la de la fetichización del valor de la obra, Sloterdijk se las ha arreglado, una vez más, para lanzarnos una granada de mano y volver corriendo tras las trincheras de la nada. Como una araña teje pacientemente su tela, así nuestro filósofo ha tejido una crítica que no es puramente ni filosofía ni cosmología ni arte ni mitología, pero sí todas estas cosas a la vez. Una filosofía del arte que parece buscar la “verdad del arte” sólo pertrechada con la lámpara de Diógenes, y que, en esa búsqueda, desarrolló “la forma más efectiva de tantrismo occidental”.

Una cosa más. “Una nueva forma de conciencia”, “acontecimiento”, “retorno del arte a los griegos”, ¿no son, acaso, todas ideas que nos hacen recordar la meditación del último Heidegger? Por ahora, sin embargo, dejaremos esto pendiente.

Referencias

- Cadenas, H. (2021). Crítica a la Crítica de la razón cínica: en defensa de una kinicología recursiva. *Revista Estudios Públicos*, 1 (162), pp. 107-123. <https://www.estudiospublicos.cl/index.php/cep/article/view/1992>
- Griffero, T. (1999). ¿Por qué el arte y no, más bien, la filosofía? Notas marginales a la primera “estética” de Schelling. G. Vattimo (Comp.), *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad* (pp. 129-151). Barcelona: Gedisa.
- Montes, L. (Ed.) (2019). *Encantamientos en prosa. Conversando con Peter Sloterdijk*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Oyarzún, P. (1996). *El dedo de Diógenes*. Santiago de Chile: Dolmen.
- Pitta, M. (2017). Do problema da espacialidade em Heidegger à esferologia de Sloterdijk. *Synesis*, 9 (1), pp. 141-164. <https://seer.ucp.br/seer/index.php/synesis/article/view/1394>
- Shea, L. (2010). *The Cynic Enlightenment: Diogenes in the Salon*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Sloterdijk, P. (2003a). *Crítica de la razón cínica*. Madrid: Siruela.
- Sloterdijk, P. (2003b). *Esferas I*. Madrid: Siruela.
- Sloterdijk, P. (2004). *Esferas II*. Madrid: Siruela.
- Sloterdijk, P. (2020). *El imperativo estético*. Madrid: Akal.

Política de acceso abierto

Cuestiones de Filosofía proporciona acceso abierto a su contenido, propiciando un mayor intercambio global del conocimiento, basado en el principio de ofrecer al público un acceso libre a las investigaciones, para ello, los textos publicados cuentan con una licencia Creative Commons BY-NC-SA 4.0 que posibilita su uso y difusión siempre y cuando se realice la citación de los autores y la revista, y no se use para fines comerciales. Por esta razón, los autores aceptan la licencia de uso utilizada por Cuestiones de Filosofía, al igual que las políticas de autoarchivo y acceso abierto. En consecuencia, los derechos de los artículos publicados le corresponden a la revista. La revista Cuestiones de Filosofía no cobra ningún valor por concepto de recepción de artículos, evaluación o publicación, por consiguiente, la publicación de artículos en la revista no da derecho a remuneración alguna para autores, evaluadores y comités (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0>).