

Dep. Legal ppi 201502ZU4649

Esta publicación científica en formato digital
es continuidad de la revista impresa

Depósito legal pp 197402ZU34 / ISSN 0798-1171



REVISTA DE FILOSOFÍA

MONOGRÁFICOS

Universidad del Zulia
Facultad de Humanidades y Educación
Centro de Estudios Filosóficos
"Adolfo García Díaz"
Maracaibo - Venezuela

Nº 98
2021 - 2
Mayo - Agosto

Revista de Filosofía, N° 98, 2021-2 pp. 117-138

Lo humano salvado por la belleza: reflexiones a partir de F. Vercellone

The Human Saved by Beauty: Reflections from F. Vercellone

Francisco J. Falero Folgoso

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4406-3981>

Universitat de les Illes Balears

Palma de Mallorca - España

fj.falero@uib.es

Resumen

Este trabajo está depositado en Zenodo:
DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.5527315>

El argumento de la salvación de la humanidad por el arte es una temática fundamental de la modernidad que ha quedado plasmada desde Schiller. La temática se inserta hoy en el paradigma del poshumano parecería llevar a plantearse: ¿Salvará la belleza al mundo de la humanidad?, en todo caso ¿Qué belleza? Esa es la cuestión sobre la que girará la reflexión a partir del análisis de la tesis de Federico Vercellone, leída bajo una doble perspectiva: la de la filosofía social de Byung-Chul Han a Gilles Lipovestsky y la crítica hermenéutica de Daniel Payot a Franco Rella.

Palabras clave: Arte; belleza; humanidad; utopía estética; vanguardia

Abstract

The argument of the salvation of humanity through art is a fundamental theme of modernity that has been shaped since Schiller. The issue is inserted today in the post-human paradigm, it would seem to lead to the question: Will beauty save the world of humanity? In any case, what beauty? This is the question on which the reflection will turn from the analysis of the thesis of Federico Vercellone, read from a double perspective: that of the social philosophy of Byung-Chul Han to Gilles Lipovestsky and the hermeneutical criticism of Daniel Payot to Franco Rella.

Keywords: Art; Beauty; Humanity; Aesthetic Utopia; Avant-garde

1. Introducción.

El argumento de la salvación de la humanidad por el arte, la utopía estética, es una temática fundamental de la modernidad que quedó plasmada desde las *Cartas sobre la educación estética de la humanidad* de F. Schiller. Ello ha supuesto que la modernidad haya vivido en una continua tensión irresoluble entre lo político y lo estético hasta nuestros días y, como correlato, entre lo ético y lo estético dentro de la constitución del arte autónomo. La temática alcanza un punto paroxístico en las vanguardias y, especialmente, en el surrealismo en los años veinte del siglo pasado, cuando tiene lugar la disputa del movimiento liderado por André Breton con el Partido Comunista Francés. En estas circunstancias acontece un cambio radical con respecto a la crisis ilustrada. Ahora bien, desde el Romanticismo, la Estética es entendida como Filosofía del Arte y, por ello, la salvación por el arte es sinónimo de la salvación por la Belleza. Pero en la “Vanguardia intratable”, por recoger la expresión de Arthur Danto¹, la belleza es destronada del campo del arte. A partir de ahí, la salvación de la humanidad no lo será por la belleza a través del arte sino a través del arte mismo, de una estetización artística del mundo. La utopía vanguardista no es la de un mundo bello, como pretendían las secuelas del esteticismo inglés, sino la de un mundo artístico emancipado de lo bello. Tras la Segunda Guerra Mundial, el panorama del “arte de después del final del arte [estético]” ha desembocado a última hora en una bifurcación entre dos grandes tendencias: la pop-duchampiana (irónica o cínica, esto depende de la crítica) y la activista (descolonización-racismo, ecologismo-animalista, *queer*-feminismo) que oscilan entre la provocación ensimismada y la denuncia política. La primera, de una u otra manera, ha dado sencillamente por periclitada la idea de salvación de la humanidad que, acomodaticia o subversiva, ha encontrado un lugar en el *mundo del arte*. La segunda, ha sometido la idea de humanidad (de la modernidad) a una tal deconstrucción que la llega a convertir en el obstáculo a superar para salvar la Tierra y sus diversas formas de vida equivalentes, a través de categorías poshumanas o transhumanas. Así pues, se podría decir que la cuestión hoy se invierte: ¿salvará la belleza el mundo de la humanidad?, en todo caso ¿qué belleza? Esa es la cuestión sobre la que girará nuestra reflexión a partir del análisis de la tesis sobre la deshumanización de lo estético de Federico Vercellone². Para ello, tomaré tres argumentos: 1) la necesidad de la reflexión de la belleza originada de la liberación de la *autonomía del arte*; 2) el retorno a lo Clásico: la belleza como *nostos* de la Ilustración; 3) una ecología como estética.

1 DANTO, Arthur C., *El abuso de la belleza*, Carles Roche, Paidós, Barcelona, 2005, pp. 79-104.

2 VERCELLONE, Federico, *Más allá de la belleza*, Trad. Rosa Benítez Andrés, Siglo XXI, Madrid, 2013.

2. La belleza liberada de la *autonomía del arte*

El planteamiento de Vercellone parte de la tesis de que la autonomía del arte en la modernidad (que se iniciaría idealmente con Kant y concluiría con Warhol, en la posmodernidad) ha conllevado la condena del arte a su ineficacia en el mundo, a una “(...) inefectividad, de la que, en realidad, ha surgido su esterilización en el circuito cerrado eficaz y potente, a su manera, por otra parte del mercado del arte”³. Sin embargo, como sostiene Paolo D’Angelo, en quien se basan los siguientes razonamientos: “Non è vero, (...) che l’esperienza di un’arte che diventa autonoma sia forzatamente un’esperienza debole, condannata alla ineffettualità e alla perdita di sentito”⁴.

En relación a este argumento deberíamos plantear si, efectivamente, la definición de Kant del arte bello lo somete a dicha condena. Sin embargo, esta lectura que se ha impuesto por una buena parte de la crítica estética en un sentido anti-formalista de la segunda mitad del siglo XX, que podríamos denominar en el contexto de Vercellone como *anti-Greenberg*, se desentiende del punto capital de la estética kantiana respecto del arte bello. De este modo, en dicha lectura, el párrafo 58 de la *Crítica del Juicio* queda sin asumir su capital importancia. Porque realmente lo que se deriva de éste es incompatible con su esterilización en el circuito cerrado del mercado del arte contemporáneo. Es decir, la constitución de un mercado del arte, que comporta un mundo ajeno a todo compromiso social y moral, no ha sido la consecuencia directa, necesaria o lógica (destinal) de la instauración del concepto del arte bello por Kant y la autonomía del arte. No se puede establecer una deriva unidireccional que desembocaría en ese mundo encerrado y ensimismado, porque ello implica la asimilación de la autonomía del arte y de la autonomía del juicio estético con el esteticismo.

Ni siquiera el museo es necesariamente esa institución que plasmaría la plena autonomía del arte como espacio estético autárquico, es decir, esteticista. Desde su fundación ya tiene una función pedagógica como símbolo moral de la cultura, sea estética o historicista, derivada o en consonancia con la condición híbrida de la historiografía winckelmaniana. Esta constituye, como quiera que sea, una experiencia fuerte que posibilita el encuentro con la verdad según el estatuto romántico, o bien, la inmanencia del sujeto moral en las sociedades políticas burguesas según el estatuto kantiano. La interpretación de este espacio como lugar sagrado de una experiencia estética ajena a los valores sociales inmediatos es, pues, el resultado de la propagación de una determinada forma de concebir la corriente de *l’art pour l’art* durante el siglo XIX en relación al esteticismo. Y en relación a esta tendencia también se señalaría su

3 *Ibid.*, p. 201.

4 D’ANGELO, Paolo, *Estetismo*, Il Moulino, Bolonia, 2003, p. 29.

origen kantiano basándose en la dicotomía o antinomia entre belleza y utilidad. Así, según esta línea de lectura, el precepto de la *finalidad sin fin* de la belleza excluiría en la obra de arte la posibilidad, por incompatibilidad, de cualquier utilidad en el mundo social, reduciéndola a pura perfección formal, a puro juego de goce en sí mismo. Mientras los estetas ensalzan este proyecto, haciendo del museo o la galería de arte una torre de marfil incontaminada, los críticos le reprochan su vacuidad, cuya degradación última vendría constituida por ese mundo del mercado al que alude Vercellone, que engloba al museo. La crítica de la autonomía del arte como responsable de su insignificancia se apoya en la tesis de Hegel de la muerte del arte, según la cual el arte ha perdido en la contemporaneidad su función respecto de la religión, su último avatar, alcanzando su autonomía y, por ende, la pérdida de todo sentido fundamental para la vida del espíritu desembocando en pura superficialidad, en un puro juego inocuo, en meros juicios de gusto. Es aquí que la corriente del arte por el arte y sus relaciones con el esteticismo asumen una importancia fundamental, porque ponen de manifiesto las contradicciones de la función del arte en el seno de las sociedades burguesas. Porque la disolución de la vinculación religiosa del arte, según este principio dialéctico, es reabsorbida por la ética burguesa, asumiendo el arte funciones de pedagogía civil que encuentra su lógica en la fundación del museo. Pero ello supone, en última instancia, el carácter subrogado del arte respecto de la política. Es justamente esta consecuencia última de la nueva función del arte la que Kant conjura con su autonomía estética en el marco de la Ilustración, el límite de la disolución del arte en acción política, y al mismo tiempo, impedir la degradación del arte un quehacer superfluo: ese es el sentido último del parágrafo 58. De tal manera que, como afirma Paolo D'Angelo,

(...) l'estetismo e l'autonomia dell'arte sono due tesi distantissime, addirittura opposte. Possono essere scambiate tra di loro solo se la tesi dell'autonomia dell'arte viene male interpretate e ridotta a significare che l'arte serve solo a se stessa, sia un gioco senza scopo e privo di rilevanza, laddove autonomia dell'arte significa che l'arte, o meglio l'esperienza estetica di cui ciò che chiamammo arte è solo una delle manifestazioni, anche se la più cospicua e, nelle nostre condizioni di cultura, la più evidente, è una componente decisiva della nostra esperienza, una condizione essenziale del nostro conoscere e del nostro agire, anche se non si identifica con essi, anzi proprio perché non si identifica immediatamente con essi⁵.

Así pues, mientras la autonomía el arte trata de establecer una diferenciación entre los campos de experiencia, no porque la experiencia estética no actúe sobre otros campos respecto de los objetos artísticos, sino para no otorgarle una función subrogada, el esteticismo, en cambio, se caracterizaría por la cancelación de los límites entre las

5 *Ibid.*, pp. 32-33.

experiencia estética y la práctica y cotidiana, disolviendo estas últimas en la primera, a las cuales estetiza precisamente porque renuncia a reconocer una función sustancial a la experiencia estética. Se da, de este modo, la paradoja de que pretendiendo asignarle una función suprema es, finalmente, reducida a un momento subalterno, al mero placer estético. En suma, la constatación de una experiencia hedonística de las diferentes facetas de la vida que conlleva la estetización del mundo. Nada más ajeno al austero Kant, como señala D'Angelo.

Según este esquema, la fundación de la autonomía del arte que se inicia en el iluminismo inglés, que auspiciaba una comprensión civil del arte rescatándolo de los valores representacionales al que estaba sometido por el absolutismo político y el contrarreformismo católico, se enfrenta ya en el período entre fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX al fenómeno de la estetización. Por un lado, la corriente de *l'art pour l'art* supone, en las primeras décadas del siglo, una reacción ante la moralización del arte, lanzando un eslogan polémico frente a los fines utilitarios que la sociedad burguesa le otorga. Así, en la obra de arte todo lazo de la belleza con la moral y lo utilitario (porque esos valores ideales de la sociedad civil están inexorablemente sustentados en las consecuencias materiales de la revolución industrial) es rechazado y, por ello mismo, se libera al arte de toda responsabilidad política. Por otro lado, también habría que considerar la estetización dialécticamente desde la perspectiva del arte comprometido que inaugura la senda de la utopía estética. Respecto de ambas Kant se mantiene distante.

La tesis de Vercellone se sitúa pues en la crítica al esteticismo que habría desarrollado la idea de la autonomía del arte sancionada por Kant que, en una interpretación dialéctica hegeliana, supondría haber desterrado la belleza de sus implicaciones sociales y políticas. Una interpretación desarrollada también por otros autores, y muy significativamente por Arthur Danto⁶, con la diferencia del valor que la belleza asume, respectivamente, en el arte contemporáneo.

Para ambos, el *después del fin del arte* inaugura una época emancipadora para el arte, reconociendo el siglo XX como el siglo en que el arte se desvinculó de la belleza. La diferencia fundamental recae en el valor que alcanza el proyecto del arte autónomo. Mientras para Danto significa la apertura del arte una vez alcanzada su teleología, es decir, como si la muerte del arte de Hegel representara la resurrección final del arte que entra en su poshistoria, para Vercellone significa el inicio del final del proyecto del arte autónomo, como desvío formalista y esteticista de la finalidad del arte. Es decir, la autonomía del arte no es más la negación de la finalidad del arte. Desde el punto de vista de lo que centra el interés en el marco del presente estudio, ahí

6 DANTO, Arthur C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Elena Neerman, Barcelona, Paidós, 1999.

radica la profunda diferencia de valor que cada cual otorga a la belleza en el devenir del arte contemporáneo. En efecto, el punto de partida para Danto es que lo que él denomina la “Vanguardia intratable”, el dadaísmo, habría desterrado la belleza como finalidad del arte. Cumple así ese primer momento heroico de emancipación del arte del círculo en que Kant en la *Crítica del juicio* lo había forzado. Esencialmente, está referido al tercer momento de la definición de los juicios de gusto en relación a los fines, en el que establece que la “belleza es la forma de la finalidad de un objeto en cuanto es percibida en él sin la representación de un fin”⁷. Bajo esta perspectiva, Warhol, y el *pop Art*, cumplen, en un segundo momento, un papel decisivo porque, tras la superación de la belleza por el sublime americano del expresionismo abstracto, rompen por fin el círculo formalista del arte y lo devuelven al campo de los contenidos de las significaciones, a la apertura de los conceptos⁸, dando cumplimiento positivo al desarrollo de un arte filosófico al que Hegel habría destinado el arte después del estadio romántico. Superado la finalidad formal del objeto del juicio de gusto del arte queda superado, a su vez, el arte sublime. Esta expulsión de la belleza del quehacer del arte, iniciada por la ruptura del dadaísmo, será el principio fundamental de todo el siglo XX. Pero en sus postrimerías se produce un movimiento de retorno de interés por la belleza en el arte que quedará puesto de manifiesto en toda una serie de diferentes proyectos curatoriales internacionales, crítica y estudios de la filosofía estética. Ante esta perspectiva, Danto modula su teoría y hablará, parafraseando a Rimbaud, del abuso de la belleza, manteniendo que es posible un uso legítimo no como finalidad, sino como medio del fin conceptual del arte. La respuesta modulada de Danto viene definida por la situación crítica tras el *shock* provocado por el terrorismo islámico que golpeó New York el 11 de septiembre de 2001. Considera, entonces, que la belleza es la mediación oportuna para transmitir el mensaje de duelo colectivo en obras memoriales que conmemoran desastres humanos devenidos por actos de terrorismo, guerras o incluso declaraciones epidémicas. De este modo, afirma Danto:

Es como si la belleza hiciese de catalizador, transformando el dolor crudo en una serena tristeza, ayudando a que las lágrimas salgan y poniendo al mismo tiempo la pérdida, por así decir, en cierta perspectiva filosófica. El recurso a la belleza parece surgir espontáneamente en las ocasiones en que se siente una gran aflicción. En los ochenta, cuando tantos hombres jóvenes empezaban a morir de sida, el funeral gay se convirtió en una especie de forma de arte. (...) La belleza encarnaba los valores que les habían ayudado a vivir. Y de nuevo, inmediatamente después del ataque terrorista al World Trade Center, aparecieron templos improvisados por toda la ciudad de Nueva York. (...) Eran

7 KANT, Immanuel, *Crítica del juicio*, Manuel García Morente, Madrid, Espasa Calpe, 1990, p. 173.

8 O si se quiere de un arte como filosofía. En ello se expresa Vercellone acorde expresamente con Danto al señalar a Warhol como filósofo tanto por su obra como por su poética. VERCELLONE, *Más allá de la belleza*, op. cit., p. 192.

la respuesta popular inmediata a la inmensa tristeza que invadió todo Nueva York. (...)

La conjunción de la belleza con la ocasión del dolor moral transforma en cierto modo el dolor, rebajando su gravedad en un ejercicio de liberación. Y como la ocasión de la elegía es pública, la tristeza es compartida. Deja de ser algo individual. Quedamos absorbidos en una comunidad de dolientes. El efecto de elegía es filosófico a la vez que artístico: dota a la pérdida de cierto significado al distanciarnos de ella y al reducir la distancia entre quienes la sienten, entre quienes forman, como suele decirse, una comunidad en la desgracia⁹.

La belleza como consuelo, dado su carácter elegíaco, adquiere una significación que permite orientar el sufrimiento humano en una perspectiva filosófica a través de la obra de arte que asumen el papel de liberación o de superación, pero no de salvación de lo humano ante la barbarie (inhumano).

De muy distinta índole es el argumento de Vercellone, inmerso también en ese escenario de renovación de la categoría estética de lo bello en relación al arte en el seno de la plena conciencia de la crisis del mundo contemporáneo, en su caso más preocupado por la deriva ecológica. Pero el punto de partida es similar, adopta la misma estrategia de asumir a Hegel para superar a Kant. Un Kant que, sea como fuere, es leído en clave esteticista. De este modo, en este programa Warhol ocupa igualmente un lugar clave, pero ahora, sorprendentemente, es interpretado no como la superación del sublime sino como el libertador de la belleza del círculo en que la modernidad lo había circunscrito, a saber, el de la autonomía del arte. Viene a afirmar Vercellone que con el proceso de remitologización del mundo a través de su creación de imágenes de lo cotidiano, o que vuelven el mundo cotidiano, se constituye el universo:

(...) de unas formas que son transferidas del arte a la vida, que habitan el imaginario simbólico contemporáneo, se instala nuevamente la belleza. Vuelve a habitar este mundo de nuevo y, al mismo tiempo, contribuye a tornarlo habitable. Aparte de los recintos de la conciencia estética, deviene, otra vez, medida del mundo en el mundo. Lo vuelve familiar y acogedor. Al convertirse nuevamente, en medida (también crítica) del mundo dentro del mundo mismo, la belleza reivindica así, incluso con los tonos más críticos y sarcásticos, su antigua naturaleza, la que no la quería -y probablemente con razón- prisionera del arte autónomo. La diferencia estética entre apariencia y realidad decae aquí definitivamente. Con ello, alcanzamos los límites últimos de aquel amplio capítulo al que se ha definido como 'filosofía del arte' y que, durante siglos, ha estructurado la reflexión en torno al arte y la belleza. Por otra parte, gracias a este paso, también se ha avanzado más allá del platonismo que domina (...) la reflexión filosófica sobre el arte, 'estetizándola' desde sus orígenes¹⁰.

9 DANTO, Arthur, *El abuso*, op. cit., pp. 164-165.

10 VERCELLONE, Federico, *Más allá de la belleza*, op. cit., pp. 195-196.

Entonces, en la tesis de Vercellone, la belleza, una vez liberada, está en condiciones de poder volver a ser útil en el mundo y puede ser invocada para la salvación de la humanidad, más allá de adquirir un valor emocional catártico. Pero la belleza no es liberada sólo de la autonomía del arte sino, además, del impulso del arte moderno de destruirla. La idea nodal es que Warhol posibilita la ruptura definitiva del platonismo en tanto que teoría mimética del arte, que lo mantiene en un plano ideal (destinado a ser o bien nocivo, simulacro, o bien superfluo, insignificante) y que en la teoría occidental ha desarrollado un idealismo artístico cuyo objeto es presentar en el plano real una perfección exotérica: lo bello. De ahí su estetización que llegaría con la implantación de la autonomía del arte prescrita por Kant. Pero Warhol, en realidad, se constituye como la culminación del proyecto inacabado de la modernidad, mediado por el surrealismo que se presenta como movimiento paradigmático en cuanto destino ejemplar de la vanguardia. Un movimiento que colapsa el sistema de la obra de arte articulando nuevas codificaciones del imaginario simbólico, el cual implica la diferenciación entre forma y contenido, entre exterior e interior. Se da lugar, así, a la liberación de las energías que se encuentran en las profundidades inconscientes de la obra que la producen. Lo determinante, empero, es que el: “(...)surrealismo no pretende, a través de este complejo y refinado trabajo, atenerse a los confines del arte, sino que, por el contrario, lo que quiere es demostrar su eficacia sobre el mundo promoviendo una revolución política”¹¹. Ello significa que se sitúa en la línea de un ulterior desarrollo del ideal de la utopía estética.

La idea, o la ideología estética, de este proyecto político, de concebir una poética del arte para cambiar la vida, está ínsita en los orígenes de la modernidad y en un itinerario de contradicciones, que son las propias del devenir de las artes. La secuencia tiene dos momentos, interrelacionados sí, pero diferenciados. Por un lado, el momento político, por otro el técnico-industrial. Se trata de un itinerario que se inicia en Schiller y el desencanto político hacia la Revolución Francesa y conduce, a través de Marx y la crítica de la sociedad industrial, a las inquietudes de la crítica estética de Semper y Laborde, de Baudelaire y Ruskin, de Wilde y del socialismo utópico de Morris hasta las vanguardias y el Movimiento Moderno.

Así, la problemática que se plantea desde el inicio schilleriano hasta desembocar en surrealismo a la que se refiere Vercellone, conduce al final hacia una dicotomía que parece irresoluble: ¿es la implantación de una sociedad estética la que posibilitará a la sociedad política la realización de los fines del hombre? o ¿es la sociedad política la que podrá establecer una sociedad estética que los posibilite? Tal como la plantea Filiberto Menna:

11 *Ibid.*, p. 173.

Si trata evidentemente de soluciones parciales, que pongon se stesse como unica via possibile per risolvere le contraddizioni della società. Così facendo, esse assumono il significato di modelli utopici contrapposti che attendono tuttora una possibile reciproca integrazione. Ma conta sottolineare il fatto che questi due modelli, e cioè la prospettiva estetica e quella politica, si porranno come fondamentali termini di riferimento anche per l'avanguardia artistica venuta dopo: basti pensare ai la rapporti tra Surrealismo e Partito Comunista e alle posizioni di Breton sulla priorità della rivoluzione surrealista nei confronti della rivoluzione politica e, di conseguenza, sulla priorità della liberazione individuale rispetto a quella collettiva¹².

Aquí podemos detectar el doble perfil del esteticismo que tiene un origen común, la definición de un *homo aestheticus*, entre pesimista y optimista, en la dimensión antropológica que disolvió las metafísicas barrocas y la trascendencia divina, inaugurada por el desplegarse de la Ilustración. El esteticismo pesimista, que desemboca en actitudes estéticas individuales o comunitarias (del dandy a los grupos de artistas) de exclusividad, introspección, elitismo, y las optimistas que ambicionan la extensión integral de la dimensión estética en la sociedad.

A esta situación pretende Vercellone dar una salida. Una belleza no estetizada en la situación actual del arte contemporáneo, que planteada en su contexto nos llevaría a describirla como bifurcada fundamentalmente entre esos dos polos. Por un lado, el arte del mundo del arte, elitista, inefectivo, sea por su enigmática elaboración conceptual filosófica y/o especulativo-financiera, ajeno a las categorías de la belleza o del sublime, que, en multitud de ocasiones, estéticamente traspasa la ironía para instalarse en el sarcasmo cínico. Por otro, el activismo político que conduce a una disolución de lo artístico en *performance* estética propagandística o de puro *marketing*, cuyos resultados vamos viendo que se articulan con la expansión del populismo, que no es, de este modo, más que una estetización de la política, en una expresión más del *kitsch*.

Por ello, en su recorrido (dialéctico) ideal, tras haber llevado a su extremo la imagen hacia la trascendencia en lo absoluto bajo el expresionismo abstracto, el neodadaísmo y, sobre todo, el *pop art* invierten el ciclo y devuelven la imagen a lo cotidiano. Si con Robert Rauschenberg, esencialmente con obra *Bed*¹³, descendía en parábola hacia los caminos del negativo del expresionismo de la vanguardia alemana hasta lo cotidiano, lo vulgar, lo feo, lo hace de manera que logra abolir, o está apunto de abolir, la distancia estética. La separación entre imagen estética y la realidad del mundo es prácticamente nula. La imagen artística está lista para constituirse en parte del mundo. Pero aquí lo fundamental de esta tendencia, que ha logrado superando el

12 MENNA, Filiberto, *Profezia di una società estetica*, Milano, Editoriale Modò, 2001, p. 49.

13 No puede pasar desapercibido el ejemplo escogido en relación al tema platónico de la mimesis en el libro X de *La República*, 596b a 603b.

adaísmo duchampiano del impacto y la provocación de los *ready-mades*, es deshacer su extrañamiento y derivar en una actitud amigable en el encuentro con los objetos cotidianos y las mercancías. Y de este modo, afirma Vercellone, “podría irse aún más allá y reconocer -con Rauschenberg- que la distinción misma entre lo bello y lo feo queda, desde este momento, superada”¹⁴.

El siguiente paso, con Warhol, no es sólo que el arte se sustraiga definitivamente de la lógica de la representación mimética de raigambre platónica y lo devuelva al mundo, sino que permite emerger a partir de ahí una nueva universalidad de la belleza ajena a la belleza de la maravillosa naturaleza de los antiguos. Se trata de una belleza cotidiana, consuetudinaria, democráticamente participada por la mercantilización tecnológica de los objetos de uso y de las imágenes que lo pueblan. Y aún no se queda ahí, porque para Vercellone, por debajo de Warhol hay un Goethe, y de retorno se vuelve desde la realidad del arte, segunda naturaleza, a la primera naturaleza. Warhol cierra el siglo XX, “con escaso respeto a la cronología”, y abre el camino al siglo XXI estéticamente ecológico. Una tesis sin duda audaz. Pero, en todo caso, vista el estado de la cuestión en nuestros días, ¿de qué belleza hablamos?, porque en esta, nos dice, continúa permaneciendo una necesidad incuestionable: ni más ni menos que la garante de la habitabilidad del mundo.

3. El retorno a lo Clásico: la belleza como nostos de la Ilustración

Con ello debemos volver al argumento de la expulsión de la belleza de las poéticas artísticas del siglo XX.

Como refería Danto, el punto de partida tiene su origen en el tema literario que el poeta Arthur Rimbaud declarara en los primeros versos del poemario *Une saison en enfer* (1873): “Un soir, j’ai assis la Beauté sur mes genoux./Et je l’ai trouvée amère./Et je l’ai injuriée.”

Esta temática debe ser puesta en relación con el impulso del artista finisecular, como señala Filiberto Menna, bajo una modulación del sustrato ideológico de la utopía estética, según el cual:

Si tratta dell’atteggiamento che l’artista assume di fronte alla propria attività e all’ambiente in cui vive, di un modo di concepire l’operazione artistica no più come un atto contemplativo, come un sereno e distaccato osservare un oggetto da parte di una realtà di cui si vogliono conoscere i dati costitutivi per trasformarla. ‘essere assolutamente moderni’ e ‘cambiare la vita’, i due imperativi categorici che Rimbaud aveva posto a se stesso, ripresentano anche gli muovono l’artista moderno e lo inducono a considerare la propria attività

come una operazione vitale, un essere e fare nel mondo, un continuo inevitabile implicarsi e compromettere nella vita¹⁵.

El desarrollo en la vanguardia de esta nueva ideología adquiere visiones diferenciadas. El dadaísmo instiga, en última instancia, no ya al destronamiento de la belleza del arte, al entender (como entiende buena parte de la Modernidad) que la belleza es cuestión del destino del mundo pero no necesariamente del arte (principio en el que se sitúa Danto), sino que compromete el sentido mismo del arte y, por consiguiente, vemos que realmente se desvincula del proyecto de la ideología de la utopía estética. En cualquier caso, lo que se pone de relieve a través del verso de Rimbaud es la sospecha de la belleza. La belleza ha perdido el pacto de solidaridad con la verdad y la bondad. La belleza, bajada de la cosmosfera en que la situaba el clasicismo, es aliada ahora, en el mudo social, del privilegio de clase, esto es, no es universalizable, ni compartible, es siempre ya de parte, de clase, idiosincrasia, cultura, etc. Por lo que la autonomía del arte (el subjetivismo universal kantiano) es vista como una trampa de la sociedad burguesa para apropiarse de un privilegio cultural, objeto de distinción que vendría a teorizar Bourdieu¹⁶. La belleza es considerada, en sentido gnoseológicamente negativo, como el engaño de la apariencia frente a la realidad. El ocultamiento de la inmoralidad del mundo (base de las poéticas realistas y naturalistas): las imágenes de la belleza son la máscara cosmética del mundo. El arte, entonces, y sus imágenes se otorgan la finalidad de ofrecer (antiplatónicamente) la verdadera imagen del mundo, desenmascararlo. Es un proyecto moral, pero no simbólico, sino de hechos. Hoy, en las poéticas activistas, se habla de su misión de visibilizar lo que la sociedad no ve o no quiere ver. Por ello, la primera operación del arte es deshacerse de ese lastre. Arte y belleza están en relación antinómica. El punto de partida, por tanto, para ser un arte absolutamente moderno es combatir contra las Bellas Artes. El dadaísmo lo convierte en su finalidad misma, de ahí que, paradójicamente, para seguir activo necesite continuamente que las bellas artes (o sus interminables avatares) no acaben de morir para no tener que asumir su autodisolución hegelianamente hablando, que es justamente lo que hace el arte conceptual: la transformación del arte en filosofía.

El proyecto, en cambio, sigue su curso por los derroteros de tendencias como el futurismo, De Stijl, el Movimiento Moderno y el surrealismo, como avanzamos, y ellos guardan diferentes maneras de plantarse el problema de la belleza.

Por lo que se refiere al Surrealismo, considera, en cambio, que la belleza es el camino obligado de dirección hacia la llegada a la verdadera vida, que se oculta en los recónditos lugares de ese continente ignoto descubierto por Freud del inconsciente. Se

15 MENNA, Filiberto, *Profezia di una società estetica*, op. cit., p. 41.

16 BOURDIEU, Pierre, *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*, M^a del Carmen Ruiz de Elvira, Madrid, Taurus, 2006.

trata de un reencuentro con la belleza platónica del eros, una verdadera reactualización del antiguo ideal de belleza, como subraya Vercellone, lo que lleva a comentar, a partir de las afirmaciones de Ferdinand Alquié sobre el anhelo de Breton en pos de una belleza más auténtica que la que se admitía habitualmente:

Esta belleza, a la que el eros platónico hace de vehículo y que se beneficia, al mismo tiempo, de las enseñanzas freudianas, es por tanto -prosigue Alquié- un ideal de belleza que no puede medirse ni objetivarse. De este modo, lo antiguo se aproxima a lo moderno. La renovada erotización de la belleza en el ámbito surrealista -tras la dilatada pausa impuesta por Kant a la belleza moderna, a la que se quería privada de lo atractivo- coincide, por otra parte, con la necesidad de reactivar el vínculo originario entre belleza y felicidad. Así, la belleza representa precisamente, el anuncio de un tiempo nuevo, la anticipación de un júbilo por vivir el aquí y ahora¹⁷.

Este comentario nos es de sumo interés porque nos sitúa en la vertiente clave de la definición de la utopía estética en la Modernidad, a saber, la del eudemonismo estético. En realidad, la perspectiva freudiana de la belleza erotizada, de carácter seductor, atractivo, fue ya una cuestión crítica que Nietzsche planteó al juicio de gusto kantiano en su ensayo *La genealogía de la moral* comentando los valores ascéticos en Schopenhauer:

Pero me temo que ocurrió siempre lo contrario: y así, ya desde el mismo comienzo, nos dan definiciones en las que, como ocurre en aquella famosa que Kant da de lo bello, la ausencia de una más delicada experiencia propia se presenta con la figura de un gordo gusano de error básico. ‘Es bello, dice Kant, lo que agrada desinteresadamente’. ¡Desinteresadamente! Compárese con esta definición aquella otra expresada por un verdadero ‘espectador’ y artista Stendhal, que llama en una ocasión a lo bello *une promesse de bonheur*. Aquí queda en caso repudiado y eliminado justo aquello que Kant destaca con exclusividad en el estado estético: *le désintessment*. ¿Quién tiene razón, Kant o Stendhal?

Aunque es cierto que nuestros estéticos no se cansan de poner en la balanza, en favor, de Kant, el hecho de que, bajo el encanto de la belleza, es posible contemplar ‘desinteresadamente’ incluso estatuas femeninas desnudas, se nos permitirá que nos riamos un poco a costa suya: las experiencias de los artistas son, con respecto a este escabroso punto, ‘más interesantes’, y Pigmalión, en todo caso, no fue necesariamente un hombre ‘antiestético’¹⁸.

17 VERCELLONE, Federico, *Más allá de la belleza*, op. cit., pp. 174-175.

18 NIETZSCHE, Friedrich, *La genealogía de la moral: un escrito polémico*, Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1981, p. 121.

Justamente Kant sigue la estela de la estética del Ilustración alemana que desde Baumgarten trataba de fundar esta nueva disciplina filosófica frente al mero hedonismo de los placeres en un mundo denominado por el sensualismo y obviamente implicaba también la erótica¹⁹. Winckelmann también al determinar la categoría de herencia clásica de la gracia en el marco de la cultura del Rococó estaría en el mismo paradigma²⁰. La estética idealista, como señalaba Adorno, se asienta sobre la emancipación del arte respecto de la cocina y de la pornografía, del paladar y la excitación²¹. La apelación de Nietzsche a la fórmula de Stendhal para rebatir el desinterés estético kantiano supone situar el núcleo del problema del arte, sobre cualquier otro plano, precisamente sobre la vinculación del arte y la belleza y comprenderla desde la dimensión del eros. No olvidemos que Stendhal hace esta afirmación sobre la belleza, precisamente, en el marco de un ensayo sobre el amor en nota a pie de página²². Como el tema literario de Rimbaud, la repercusión de este aforismo en el pensamiento estético no se debe tanto a la interpretación del propio texto literario, como a su difusión por la mediación de la crítica. En este sentido, la temática de la promesa stendhaliana, con anterioridad a Nietzsche, había sido arrojado, aunque displicente, por Baudelaire como principio de autoridad contra el error de los académicos en el primer capítulo de su ensayo *El pintor de la vida moderna*. Como analiza Daniel Payot, lo significativo es que por encima de las reticencias concernientes a una definición que subyuga lo bello a un ideal infinitamente variable como la felicidad, la temática de la promesa se asienta en la ontología de la obra de arte. Así:

La notion de promesse témoigne d'une vérité proche, déjà comprise dans la force de l'œuvre, et pourtant lointaine encore, dans sa proximité même, et encore à attendre. Le statut de la promesse n'est ici assigné qu'à partir de la remarque d'un partage, voire d'un écartement: scission interne du beau chez Baudelaire, (...) à l'intérieur du fait esthétique, de l'impression présente et de l'événement qui s'y annonce²³.

Lo que nos interesa aquí es que se introduce la reflexión filosófica sobre el tiempo de la obra de arte. Una reflexión sobre la dimensión mesiánica del arte que marcará los discursos y las poéticas de la Vanguardia. Una meditación sobre la temporalidad intrínseca del arte tras todo el historicismo positivista decimonónico, cuyo programa historiográfico se plantea como objeto la determinación precisa de las obras de arte en

19 CASSIRER, Ernst, *Filosofía de la Ilustración*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

20 ASSUNTO, Rosario, *La antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*, Zósimo González, Madrid, Visor, 1990, pp. 99-100.

21 ADORNO, Theodor W., *Teoría estética*, Fernando Riaza, Madrid, Taurus, 1980.

22 STENDHAL, *De l'amour*, París, Gallimard, 1980, p. 59.

23 PAYOT, Daniel, *Anachronies de l'œuvre d'art*, París, Galilée, 1990, p. 99.

una secuencia cronológica sucesiva que resuelva toda ruptura o vacío en la evolución de un hilo continuo. Por tanto, la problemática no versa sobre el arte en el tiempo sino sobre el tiempo del arte. Según Hegel era un tiempo periclitado, cuya ubicación presente no puede ser otra que el museo, sea cual sea la museografía. La Vanguardia es un arte del futuro. Bajo esta perspectiva la obra de arte es ciertamente profética. La profecía de una sociedad estética viene dada por la obra de arte y la belleza de la obra de arte no es más que el anuncio de la felicidad por venir.

Pero en realidad el origen del paradigma de la utopía ético-estética va más allá de la revisión schilleriana de la filosofía de Kant. Su origen es, adoptando la fórmula de Rosario Assunto, la *antigüedad como futuro* de Winckelmann. Es la fuente de la utopía regresiva de los movimientos de palingénesis de los esteticismos o moralismos estéticos (medievalismos, primitivismos...) que se suceden a lo largo del siglo XIX. En este contexto, el futurismo se presenta, contrariamente, como la manifestación más patente de la utopía progresiva, lleva a sus últimas consecuencias la conciencia de que el vestigio arqueológico, la traza del tiempo, jamás podría constituirse en el pasado mismo devenido presente, ni siquiera como la palingénesis de la Antiquität. Considera el vestigio como la fuente de impotencia o insuficiencia de la memoria que no es más que causa de miseria. Se vuelca, por tanto, sobre el futuro, querría un presente que se anticipara al porvenir. Una especie de mesianismo invertido que en vez de esperar o auspiciar un tiempo nuevo, encuentra en la nuda velocidad la esencia pura del tiempo. La aceleración en sí misma, como evento, se constituye en la redención. La belleza ya no es cosa del pasado sino del futuro que se rescata en el presente: una ucronía. La belleza en cuanto forma es lo que se disuelve pero no en cuanto tal (forma, diseño) sino en cuanto movimiento veloz (evento). La Victoria de Samotracia se transformará en automóvil, dos símbolos poéticos de la utopía estética que ligán genealógicamente la vía progresiva de Marinetti, a través del esteticismo de fin de siglo, con la regresiva de Ruskin y el esteticismo inglés y de éste, a través de los románticos, con la de Winckelmann. Es aquí donde nos encontramos con Baudelaire y su vertiente efímera del concepto de belleza moderna. El aspecto de lo transitorio indica un camino que disuelve la belleza en encanto (*charme*), lo cual implica a su vez la constatación de dos estéticas: la belleza nostálgica para la que la obra maestra pertenece necesariamente al pasado, que Benjamin categorizó como aura; y el encanto de la belleza fugitiva para la obra del presente, la moda o el *kitsch*. En ambos casos se trata de algo inaccesible, bien por su cancelación (Hegel), que a lo sumo sólo puede estimular actitudes pasadistas, o bien por huidiza que nunca encuentra valor. La resolución mesiánico-totalitaria del fascismo y del nazismo con el culto al pasado, a lo originario, a lo primitivo, en la que confluye el futurismo, como no deja de recordar

Jean Clair²⁴, se muestra como un argumento contumaz para la despedida de la belleza del arte en el sentido de una utopía ético-estética. Por ello, la belleza, como categoría clásica, es definitivamente expulsada de la teoría del arte.

Sin lugar a dudas, el punto en el que se determinan las modalidades de la utopía estética es la dimensión tecnológica e industrial. De Winckelmann a Schiller se constata la toma de conciencia de las consecuencias sobre la sociedad de la Revolución Industrial y la quiebra del ideal de la Humanidad de la Ilustración. Y, en este contexto, este es el punto de referencia de Vercellone al respecto de la obra de arte y su temporalidad y su apuesta por lo clásico en el panorama de crisis ecológica global que habría despedido la belleza del mundo. Una belleza que supere su carácter de alteridad esencialmente melancólica en la Modernidad. Como ya hemos visto, Warhol sería quien habría liberado esa posibilidad al rescatarla del arte autónomo.

Después de todos los acaecimientos del siglo XX, se constata finalmente que

...la belleza permanece y continúa representando una necesidad innegable. Su pérdida significa, en muchos aspectos, el resultado último de un doloroso itinerario por los meandros de una razón que ha entendido su propia maduración en la clave más drástica posible, a saber, en el sentido de una fractura del vínculo con el origen²⁵.

Se trataría de una razón que ha perdido la capacidad del regreso, del *nostos*, y por tanto a la condena de la eterna errancia, sin destino. Una razón que desconoce el origen de las formas que la ha generado. Una razón tecnológica unívoca que es incapaz de cerrar el círculo de origen y destino. La Vanguardia bifurcada entre primitivismos y futurismos no representa más que estéticamente esa cara bifronte de la razón dividida que representa la fragmentación de la Humanidad que ya apesadumbrara a Schiller. El museo, como máxima expresión del arte autónomo, mantiene prisionera la memoria en un recinto inocuo, ajeno a la construcción diaria del mundo, que queda así sin referentes, como sucesivo incremento de objetos fruto del avance del puro cálculo técnico. Nos queda así una razón reducida a tecnología. Es una *tecné* que, privada de la inteligencia de la memoria, ha dimitido o se autonomizado de su íntima dimensión *poiética* y deambula devastadoramente sobre el mundo, que no es más que el *pendent* de la autonomía del arte y el desinterés estético en su ineficacia. El punto en que nos deja Warhol es el de la eventualidad de reintegrar *tecné* y *poiética*. Por tanto, después de Warhol, retorno a lo clásico, recuperación de Mnemosine como cofre de imágenes de la belleza, que no es sino la inteligencia *poiética* de la naturaleza. Así afirma Vercellone: "...la belleza

24 CLAIR, J. *Malinconia. Motivos saturninos en el arte de entreguerras*, Lydia Vázquez, Madrid, Visor, 1999, pp. 115-116.

25 VERCELLONE, *Más allá de la belleza*, op. cit., p. 197.

podrá erigirse como la imagen simbólica de una ilustración que ha encontrado o reencontrado el camino de regreso, capaz de mirar dentro de sí, en su propio recorrido genético²⁶.

La inhabilitabilidad del mundo, los “no lugares” a los que se refería Marc Augé²⁷, constituyen el resultado de esta razón sin *nostos* que nos está conduciendo a la catástrofe tecnológica imperante en la tardomodernidad. Y Vercellone nos ofrece la carga de la prueba:

¿Cómo no reconocer entonces (...) aquello que resulta evidente y hasta banal? A saber, que el decoro de la existencia se ha ido degradando, de forma terrible, en las idénticas periferias de nuestras ciudades. Estas, casi indiscernibles las unas de las otras, son perversamente deudoras de la arquitectura racionalista, inspiradas por una suerte de funcionalismo obtuso que, inevitablemente, desemboca en la degradación y la anarquía del abandono²⁸.

Bajo este juicio, ¿cómo interpretar, entonces, el Movimiento Moderno y las tendencias de la Vanguardia ligadas a él, principalmente De Stijl respecto de la utopía estética, según la propia tesis de la belleza reintegrativa de Vercellone? Porque precisamente el Movimiento Moderno es el ejemplo impecable de la experiencia operativa de integración de la *tecné* y la *poiética* en la Modernidad. Modula las experimentaciones lingüísticas y formales de las poéticas de la Vanguardia en el seno de un proyecto operativo que se inserta en el paradigma mesiánico. Como analizó Filiberto Menna²⁹, a quien seguimos en estas argumentaciones, frente a los modelos de la utopía regresiva, que rechazan los retos de la Revolución industrial y promueven un rechazo frontal instalándose en posturas esteticistas que entienden la belleza como una religión de fuera del espacio y del tiempo, el Movimiento Moderno no es su opuesta razón funcionalista, sino que, junto a los movimientos de la Vanguardia, se articulan según un esquema del tiempo triádico (de fondo hegeliano) en el que la sociedad industrial es la fase intermedia entre el estadio de naturaleza, orgánico y pre-mecánico y el estado pos-mecánico y pos-industrial, en el que hallan el punto de encuentro y conciliación recíproca lo orgánico y lo mecánico, la naturaleza y la civilización, el mito y la razón. Así la obra de arte es vivida como una anticipación del futuro de una profecía estética de una sociedad armónica que restaure la unidad moral del hombre. Concluye Menna:

26 *Ibid.*, p. 200.

27 AUGÉ, Marc, *Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la modernidad*, Margarita Mizraji, Barcelona, Gedisa, 1993.

28 VERCELLONE, Federico, *Más allá de la belleza*, op. cit., p. 202.

29 MENNA, Filiberto, *Profezia di una società estetica*, op. cit., p. 87 y *passim*.

Il presente se configura allora come struttura di sospensione, come tempo e senso dilettante e attivo dell'attesa: valer dire, non attesa passivamente estatica, ma espansione delle facoltà di intelligenza e di percezione, che includono e integrano, nell'oggi, il passato (la natura) e il futuro (natura più civiltà). Le costruzioni umane -anche le più astratte- risultano così impregnate di gioia del vitale e la stessa natura a riconoscersi quale deposito originario di potenzialità creative per l'uomo. Questo processo suppone (...) che la natura non sia più considerata una terra da dominare e sfruttare, o, inversamente, un incubo per l'uomo, ma una matrice e insieme un'opera da compiere: realizzare la natura dentro de lo stadio della cultura. La città del futuro, progettate dagli architetti del movimento moderno, vuole celebrare appunto la festa di questa opera: l'incontro dell'arte con la vita, dove arte e vita si incontrano e si fondono per dar luogo ad una compenetrazione diffusa e intensa, il cui nome può essere, semplicemente, intelligenza. L'età dell'oro, cercata dagli artisti moderni, può profilarsi dunque come mito dell'intelligenza: l'utopia di una terra e di un'età in cui gli uomini vivranno dell'intelligenza, di un'intelligenza fruente e non sofferente³⁰.

La apuesta de Vercellone es precisamente coincidente. Cabría preguntarse, entonces, hasta qué punto su denuncia de la degradación de la ciudad contemporánea es fruto del funcionalismo arquitectónico o de la degradación del poder político-económico. Es, en todo caso, una muestra de las dificultades y contradicciones de las relaciones de arte y política. Y obliga, a la vez, a cuestionar si la idea de atribuir a la autonomía del arte la responsabilidad del devenir funcionalista (tecnológico) de la arquitectura es correcta en la medida en que es entendida parcialmente como parte del esteticismo. Precisamente, la absorción esteticista del arte, por el estado totalitario (como obra de arte), condujo a la desaparición de la experiencia de las vanguardias tanto bajo el régimen nacionalsocialista como bajo el estalinismo, y lo constituyeron arte de Estado, arte para la vida (del Estado). Desde la reflexión de esta experiencia histórica puede ser que se pueda reclamar la posibilidad de una actualidad, vía Schiller, de la estética de Kant. La belleza como símbolo de la moral procura un espacio de experiencia estética del tiempo otro de la belleza en el presente, como anticipación autónoma del porvenir que se dirime en el espacio y la acción política. De hecho, el quehacer en la cooperación de las vanguardias y el Movimiento Moderno no se practican como un arte precisamente para el museo, sino como una actividad autónoma para la vida: el diseño de un hábitat para el desarrollo de lo humano de la política y debe preservar su autonomía antes ser absorbida por los intereses de la política. Y la política mantiene, por su arte, ese referente simbólico de la moral del arte bello.

30 *Ibid.*, p. 88.

Y es así como se puede entender también el reclamo del decoro como revitalización del espacio público. El decoro leído como estética difusa que actúa como contexto, de manera que condiciona de manera inmediata o intuitiva los comportamientos en adecuación al decoro emanado por el tejido estilístico monumental. Así señala cómo frecuentemente el individuo acude “por motivos burocráticos, religiosos o de piedad familiar al ayuntamiento, a la iglesia o de visita al cementerio (...) el individuo es simplemente ‘acompañado’ por el contexto monumental, el cual ofrece la escena y determina el tono de los comportamientos que se desarrollan en su interior”³¹.

Pero es justamente ese el papel estético que desempeñaba el Movimiento Moderno, no sólo monumental sino además y fundamentalmente como habitación.

4. Una ecología (como) estética

Sea como fuere, la propuesta es un renovado retorno a lo clásico que tenga a la segunda naturaleza como fundamento en lugar de la primera y esta vuelta, siguiendo a Goethe en su espíritu más que literalmente, nos habría de hacer recaer en su enseñanza más perspicaz que vendría a ser la unidad profunda entre arte y naturaleza. Ello implica la otra vertiente complementaria de la belleza como decoro del espacio público: la del entorno ambiental.

En esta línea de argumentación, Vercellone llama la atención sobre la tesis según la cual para Goethe la *poiesis* artística y la de la naturaleza son semejantes. Las formas de la realidad son artísticas en sí mismas. En el contexto que enuncia esta teoría es para encontrar la filiación de la ruptura del paradigma representativo platónico por parte Warhol. Volver a Goethe es volver a lo clásico, no a través del idealismo platónico, sino a través de la *physis* de Aristóteles, de la mimesis como *natura naturata* a la mimesis como *natura naturans*. En Goethe florece la racionalidad de la mimesis en la Modernidad ilustrada. De tal modo que según interpreta a Goethe, la naturaleza sólo se da a conocer y se puede comprender a través del arte. La forma, como estructura cerrada producto de una *tecné* cuyo origen es coincidente con la *natura naturans*, es la posibilidad de la inteligibilidad del infinito que ésta vehicula. Y la belleza es, según vimos, esa inteligencia de la producción de las formas que nos ofrecen imágenes que nos restituyen la verdad de la naturaleza. Una razón (técnica) con memoria (*nostos*) que está ligada a su origen. Por ello, el pensamiento de la belleza es también un pensamiento ecológico. Es la salvaguarda que puede tutelar la naturaleza de la catástrofe ecológica.

El punto de conexión entre ambas dimensiones del habitar el territorio en sentido heideggeriano, es así mismo esa estética difusa a la que hemos aludido, cuando refiere

31 VERCELLONE, Federico, *Más allá de la belleza*, op. cit., p. 203.

a la necesidad de reencontrar modalidades de comprensión intuitivas de los contextos y los lugares en un mundo globalizado. Los significados de existencia así obtenidos deberían poderse compaginar con el espesor de las complejidades de los avances culturales. A esta operación Vercellone le otorga el valor de un saber simbólico tal como fue establecido por Goethe. Y, significativamente, cita a este respecto la 113 de las *Máximas y reflexiones*: “El símbolo transforma el fenómeno en idea, la idea en una imagen, de tal modo que la idea permanece en la imagen siempre infinitamente eficaz e inaccesible. Incluso si se pronuncia en todas las lenguas, queda aún inexpresable”³².

Este saber estético simbólico está desde luego muy próximo a las ideas estéticas de Kant. Pero aún más, la explicación inmediatamente subsiguiente, en que aboga por una renovación de una universalidad intuitiva cuya referencia se sitúa en la forma como expresión sensible/inteligible, si no lo es literalmente kantiano, sí al menos lo es en espíritu.

Una ecología estética que es además una antropología basándose en los avances en torno a las células espejo de la neurociencia en la medida en que plantea la hipótesis de la necesidad de la forma. Una forma podríamos decir abierta, sin contenido, en la medida en que no se puede objetivar en una regla definitiva, en un canon. Antes que una fórmula, la belleza en cuanto forma es imagen siempre interpretable. “Una regla sin carácter normativo”³³, sostiene elocuentemente. El arte como forma bella es lo que capacita al hombre interpretar el mundo, hacerlo habitable.

5. Conclusiones: un activismo de lo bello en arte

El análisis, necesariamente parcial, del texto de Vercellone nos plantea, como banco de pruebas, cuestiones clave en torno a la belleza hoy. En un mundo convulso que está inmerso bajo un impulso de una serie de categorías que tratan de trascender lo humano, esa idea de Humanidad, que como hemos visto subyace en una tesis como la de Vercellone, que se proyecta bajo el paradigma de la utopía estética y que se modula sobre la tensión de los diferentes rostros del esteticismo.

En primer lugar, la crisis ecológica ha impuesto una agenda doble: por un lado, el escepticismo frente al ideal moral del hombre y, por otro, la crítica posmarxista al capitalismo de consumo tematizada por el decrecimiento.

Así, se impone hoy una fuerte corriente en nuestros días, una idea de que el hombre (en cuanto *humanitat, paideia*, civilizado) es antitético a la naturaleza, de tal manera que la deriva última sería su disolución en nuda vida natural, parafraseando a

32 *Ibid.*, p. 205.

33 *Ibid.*, p. 206.

Agamben, disolver el *bios* en *zoos*. La extrema sensibilización animalista no es más que un síntoma. Un ser amoral que llega a la idea, ciertamente esteticista, de las proclamas neo-dadas de declarar el trans-especismo, que al margen del posible carácter irónico (salvoconducto que otorga la crítica estética), al margen de la simple extravagancia, son un claro síntoma, en relación a otros fenómenos sociales concomitantes como ciertas lecturas del trans-generismo. Como rezan los versos finales, llenos de escepticismo, de los *Versicoli quasi ecologici* de Giorgio Cipriano: “Come potrebbe tornare a essere bella, scomparso l’uomo, la terra”³⁴. Aquí la perspectiva de Vercellone, en su relectura de Goethe de la segunda naturaleza, constituye un espléndido correctivo.

Por otra parte, la corriente del decrecimiento ha conducido a tendencias de carácter severamente ascéticas que parecerían deshacerse de toda idea de estética. Ante esta situación la reacción de cierta la filosofía social ha sido contrarrestar con lo que podríamos llamar una *ecología del espíritu*. Este es el caso destacado de Gilles Lipovetsky³⁵. Aquí la opción es contraria, es la afirmación de una antropología del gusto antitética a la estética kantiana. Se denuncia la idea de una sociedad *anestésica* como intrínsecamente contraria a la propia naturaleza humana. Así pues, la apuesta política del decrecimiento supondría la represión del gusto constitutivo del ser humano. Como el sensualismo dieciochesco de la erótica al *gourmet*, todo el motor del mundo es la seducción. Las sociedades de consumo del tardocapitalismo están regidas por el imperativo del gustar y emocionar mediante la seducción en el ecosistema de la imagen global. En la idea de Lipovetsky, siendo antihumano la idea de reprimir el deseo de gustar, el paliativo al desastre ecológico producto del consumismo no puede ser coartar la natural seducción en la que habría entrado este tercer estado estético que es fruto de la libre expresión de ese carácter natural del hombre. La sociedad estética no es una profecía, es una realidad. Así pues, la opción legítima es contrarrestar los efectos colaterales dañinos de unas sociedades que se basan en el consumo. Pero ¿cómo? Con la cultura (pero ¿qué se debe entender por cultura?: se deduce la cultura humanística, incluido el canon en las artes: la *alta estética*) a través de la educación que nos provea de esa *ecología del espíritu* que aporte un suplemento al alma. Esta nos ampararía frente al hiperconsumo y nos brindaría esa sociedad estética de crecimiento incesante del PIB sostenible. En este, necesariamente resumido esquema, constamos que de algún modo una estética como la de Warhol podría ser el inicio de esa reconquista de una universal de belleza democrática: de lo habitual, de los objetos cotidianos comunes y seductores por su atractivo, como sostenía Vercellone³⁶. Ciertamente la lectura de Vercellone restaría esta baza a Lipovetsky, pero cabe la

34 CIPRIANI, Giorgio, *Res Amissa*, a cura di Giorgio Agamben, Milán, Garzanti, 1991.

35 LIPOVETSKY, Gilles, *Gustar y emocionar. Ensayo sobre la sociedad de seducción*, Cristina Zelich, Barcelona, Anagrama, 2020.

36 VERCELLONE, Federico, *Más allá de la belleza*, op. cit., pp. 194-195.

duda de si su interpretación no es demasiado generosa en una dialéctica apriorística. La de Lipovetsky se podría categorizar como esa idea profundamente arraigada en la socialdemocracia europea del capitalismo de rostro humano, en justo pendent en su momento, con la del humanismo del socialismo real posestalinista. Sea como fuere, la réplica a esta visión tan idealista y esteticista viene en este caso del filósofo social Byung-Chul Han cuando recuerda que precisamente:

La creciente estetización de la cotidianidad es justamente lo que hace imposible la experiencia de lo bello como experiencia de lo vinculante (...). Hoy nos hallamos en una crisis de lo bello en que a este se lo satina, convirtiéndolo en objeto de agrado, en objeto del ‘me gusta’, en arbitrario y placentero. La salvación de lo bello es la salvación de lo vinculante³⁷.

La categoría de lo vinculante, tomada de Alain Badiou en relación a la definición del amor, se muestra determinante porque muestra el contrasentido de basar el gusto en lo atractivo que desencadena lo efímero, lo cambiante, de una mirada que no se detiene, ni se compromete con el mundo, sino que resbala de objeto en objeto, de persona en persona por la tersura satinada de las superficies que como espejos reflejan al propio sujeto de gusto. Lo vinculante es también el sujeto universal de gusto frente a los intereses de los agrados particulares e idiosincráticos del individuo, del sujeto de sentimientos vinculantes a individuos de emociones cambiantes. De sujetos que crean comunidad sólida y solidaria a individuos que confluyen circunstancialmente en inestables asociaciones. Es un contrasentido cuando el agrado se satisface sólo en la repetición *ad infinitum*, como el donjuanismo (figura clave del esteticismo), en la acumulación sin colmo de placeres, en la continua excitación y seducción de objetos de consumo. No es extraño que el lema de esta supuesta *ecología del espíritu* de Lipovetsky sea el inverso del tema literario que proclamara Dostoyevski en *El Idiota*, “la belleza salvará el mundo”; ahora “la innovación salvará el mundo”³⁸.

En segundo lugar, al hilo de esta deriva de la investigación tecnológica innovadora, nos hallamos en el salto de la utopía tecno-científica del transhumanismo que anuncia o marca ya de hecho la era del poshumano. En esta corriente el cuerpo queda expedito para su pura experimentación esteticista una vez liberado, a través de los avances del conocimiento del genoma de la tecnociencia, de las enfermedades y el sufrimiento. Su eliminación supone una transformación de la ontología de lo humano³⁹. El cuerpo-máquina o cosa, desmaterializado de la

37 HAN, Byung-Chul, *La salvación de lo bello*, Alberto Ciriría, Barcelona, Herder, pp. 109-110.

38 LIPOVETSKY, Gilles, *Gustar y emocionar*, op. cit., p. 458.

39 Sobre esta temática sigo el capítulo “Depottuto, il poshumano” en el libro de RELLA, Franco, *Territori dell'umano*, Milano, Jaca Book, 2019, pp. 59-81.

carne, posorgánico, deviene lugar de intensidad pura, expansión libidinal dispuesto a satisfacer imágenes esteticistas vacías de contenido⁴⁰. En estas circunstancias la belleza es expulsada en tanto que cifrada en aquellas bellísimas intuiciones de Simone Weil que afirmaba que “el dolor hace penetrar la belleza del mundo en el centro mismo del ser humano” (*La primera raíz*) porque “la belleza es irreducible como el dolor, y es igualmente impenetrable a la inteligencia habitual” (*Quadernos*) y, sin embargo, son la vía que el hombre ha abierto hacia el saber y la salvación⁴¹. Vercellone con su idea de una razón sin *nostos* para describir la situación es valiosa: no hay destino sin origen. Más que una historia de la belleza como llevara a cabo Umberto Eco, precisamos de una arqueología de belleza en el sentido de Agamben.

En estas circunstancias, como advertía Salvatore Settis: “(...) la bellezza non saverà il mondo se noi non salviamo la bellezza”⁴². Por tanto, el camino del arte hoy es del un activismo de lo bello, porque como se desprende de Vercellone, más allá de la belleza está la deshumanización, pero más acá (en la pura seducción), como en Lipovetsky, también.

40 Aquí nos hallamos ante una situación semejante a la que se refiere Carchia analizando el famoso fragmento empedocleo sobre la mimesis pictórica cuando señala cómo “(...) è importante anche perché testimonia del fatto che la polemica del pensiero antico contro la dimensione poetico-fabbrile vale, innanzi tutto, nei confronti di quella pittura che ha perso il referente della mimesi, che i è demonicamente autonomizzata”. CARCHIA, Gianni, *L'estetica antica*, Roma, Laterza, 1999, p. 39.

41 Citado por RELLA Franco, *L'enigma della bellezza*, Milano, Feltrinelli, 2007, p. 143.

42 SETTIS, Salvatore, *Il mondo salverà la bellezza? Responsabilità, anima, cittadinanza*, Milano, Adriano Salani Editore, 2015, p. 19.



UNIVERSIDAD
DEL ZULIA

REVISTA DE FILOSOFÍA

N° 98, 2021-2

*Esta revista fue editada en formato digital y publicada en agosto de 2021, por el **Fondo Editorial Serbiluz**, Universidad del Zulia. Maracaibo-Venezuela*

www.luz.edu.ve
www.serbi.luz.edu.ve
www.produccioncientificaluz.org