

## ARTE Y PRÁCTICA HUMANA EN LA SOCIEDAD DE LA IMAGEN

### ART AND HUMAN PRACTICE IN THE SOCIETY OF IMAGE

Federico Vercellone  
Universidad de Turín

*Resumen: ¿Cuál es la función del arte en un universo dominado por la imagen? Dicha cuestión atraviesa el surgimiento de la conciencia estética después de Baumgarten, la cual se define como una abstracción, según la tesis expuesta por Gadamer en Verdad y método, no solo desde el punto de vista conceptual, sino también en referencia a su estructuración como territorio autónomo que parte de los medios tradicionales de expresión artística, como queda manifiesto en el largo recorrido que conduce de Batteux a Winckelmann y Lessing. En este marco, nos enfrentamos a una abstracción que es, sobre todo, perceptiva, allí donde los medios y las modalidades de expresión: pincel y paleta, color, sonido, palabra, etc., hacen referencia a un único sentido, mientras que nuestra percepción habitual posee un constante carácter sinestésico. Desde el romanticismo hasta las vanguardias, llegando a momentos significativos del arte contemporáneo, y por tanto a la realidad aumentada, se asiste al recorrido inverso, aquel que pone en juego la reconstrucción íntegra de la percepción, tal como se nos presenta desde la sinergia "realista" de los cinco sentidos.*

*Palabras clave: experiencia estética, técnica artística, interactividad, realidad aumentada.*

*Abstract: Which is art's function in a universe dominated by images? Such a question goes through the rise of aesthetic consciousness after Baumgarten, which is defined as an abstraction, according to Gadamer's thesis in Truth and Method. This point of view is not only conceptual but also referring to his setting as an autonomous continent based on the traditional media of artistic*

*expression, as shown by a long path that leads from Batteux to Winckelmann and Lessing. In this context, we are dealing with an abstraction that is especially perceptive, where the means and modes of expression: brush and palette, color, sound, word, etc., are referred to a single sense whereas usual perception has a synaesthetic character. From romanticism to the vanguard, arriving to significant moments of contemporary art, and therefore to augmented reality, we are witnessing an opposite path, which consists in the reconstruction of perception as a whole, as proposed by the "realistic" synergy of the five senses.*

*Keywords: Aesthetic Experience, Artistic Technique, Interactivity, Augmented Reality.*

## 1. OBSERVACIONES INTRODUCTORIAS

Horst Bredekamp, gran historiador del arte y de la imagen, señaló recientemente que "el ser humano no había estado implicado en una reflexión tan poderosa sobre el estatuto de las imágenes como la que se ha dado en las últimas cuatro décadas desde la iconoclasia bizantina y los movimientos protestantes radicales"<sup>1</sup>. Esto se debe, continúa Bredekamp, a la considerable cantidad de imágenes provenientes de diversas fuentes que se extienden por todo el planeta: gracias a los *smartphones*, los periódicos, los canales de televisión y demás estamos ahora presenciando —y sufriendo— una auténtica invasión de imágenes.

En este contexto surgen muchas preguntas. Por ejemplo: ¿qué significa que el canon favorezca a las imágenes respecto a la escritura? Es un cambio de rumbo, por así decirlo, en nuestra tradición cultural. El conflicto entre imagen y palabra como medio de transmisión de la tradición y como modo de comunicación ha sido tratado muchas veces a lo largo de nuestra historia, y aparentemente quedó resuelto a finales del siglo XVIII con la manifiesta e incontrovertible victoria del *logos* escrito —y según parece, esta victoria es, aún hoy, provisional—.

El camino que lleva desde este punto al nacimiento de la estética es realmente significativo: pasando por Winckelmann y Kant, conduce a una definición de la estética como un universo de puras formas, desprovisto de cualquier interés salvo la contemplación estética. De hecho, gracias a la descripción que hace Winckelmann del Laocoonte en *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*, Lessing pudo separar palabra e imagen. El *perceptum* estético se convierte entonces en algo abstracto que prescinde de la unidad sinestésica de percepción alcanzada en las formas

---

<sup>1</sup> Cfr. Horst BREDEKAMP, *Teoría del acto icónico*, Madrid, Akal, 2017.

sensibles. Basándonos en esta poderosa abstracción, resultaría sencillo hacer de la experiencia estética algo sin ningún atractivo —como hizo Kant—. Volveré sobre este punto. Por ahora, sostengo que el nacimiento de la estética marcó un importante giro en la historia de la imagen. Con Kant, su presunta falta de sentido pasaría a la estética contemporánea en forma de principio incontestable, con consecuencias realmente significativas e imprevisibles.

## 2. EL CONFLICTO ENTRE LOS LOGOI

Demos un paso atrás. Al hilo de un legado sin duda platónico, la imagen se liberó a sí misma de su relación con el *logos* y entró en conflicto con él. Si Platón relegó la imagen al ámbito de la apariencia fue porque esta fomenta una ilusión engañosa, como subraya la disputa entre Zeuxis y Parrasio en la *Naturalis historia* de Plinio el Viejo. La imagen es una copia de la copia porque ineluctablemente resulta ilusoria: las dos dimensiones que le son propias se ven flanqueadas por una tercera, la profundidad, que es la fuente de la ilusión. Y cuanto más ilusoria sea la imagen, mejor es la técnica con que ha sido producida<sup>2</sup>.

Aquí puede apreciarse cierto orden conceptual perturbador. La imagen es engañosa porque produce ilusiones, y esto se debe a que la imagen no lo es por naturaleza, sino que se construye técnicamente (artificialmente) con el objetivo de producir, junto a las otras dos, una dimensión de profundidad que realmente no existe. Si la imagen fuera exclusivamente bidimensional, sería alógica: con ello, qué difícil resultaría penetrar en ella mentalmente, en tanto que producto artificial que genera confusión. De alguna manera, podemos encontrar ya aquí a Madame Bovary, y la catástrofe de su vida anticipada en el décimo libro de *La República* de Platón: ¡ay de aquellos que se identifican con las apariencias! Se toparán con peligros mortales.

Para abordar la imagen debemos “mitridatizarnos” contra ella, es decir, arrojarla al ámbito de la apariencia, que queda separado de la realidad. En su núcleo, la conciencia estética que surgirá con Kant está ya presente aquí. Por otra parte, el nacimiento de la apariencia estética marca una decisión final en el conflicto milenario entre palabra e imagen, en el que la lógica de la comunicación es una apuesta. Pero aún hay más: apuesta es asimismo técnica, comprendida como un artificio traicionero que produce un trasmundo ilusorio y potencialmente peligroso.

Es un hecho que esta disputa ha influido significativamente en la cultura europea durante largo tiempo: el conflicto se ha desencadenado repetidamente

---

<sup>2</sup> Para el análisis de la apariencia en Platón, particularmente en el contexto que propongo aquí, véase Víctor STOICHITA, *El efecto Sherlock Holmes. Variaciones de la mirada de Manet a Hitchcock*, Madrid, Cátedra, 2018.

de manera eficaz y, al fin, culminó con el nacimiento, contradictorio en sí mismo, de una nueva disciplina filosófica: la estética. El nacimiento de la estética paradójicamente pretendía dar fin a este debate tan fuerte que había estado presente desde la iconoclasia bizantina, en el esfuerzo por controlar sus efectos significativos<sup>3</sup>. El asunto fue desplazado, por así decirlo, del subconsciente colectivo y de repente reapareció con la sociedad de la imagen: el retorno espeluznante de algo que no queríamos enfrentar.

Por tanto, se trata de una transformación oculta del canon cultural que no ha sido acogida de forma positiva, puesto que su efecto apocalíptico cobró prioridad sobre el somero análisis de la comunicación y los sistemas de transmisión cultural. La definición de “sociedad del espectáculo”, que ha llegado a constituir una suerte de emblema, es más bien una expresión de malestar con el cambio en curso que una auténtica comprensión del mismo<sup>4</sup>. La idea de un mundo desrealizado influyó muy negativamente en la valoración de dichos cambios. Es como si el esquema platónico —que es la raíz de la iconoclasia antigua y moderna— hubiera reunido en torno a sí problemas y tópicos extremadamente diferentes. La demonización de lo que viene a describirse como la “sociedad del espectáculo” o la “sociedad de la imagen”, de hecho, no es la causa de todos los problemas que fueron introducidos por su transformación<sup>5</sup>.

Por poner algunos ejemplos: ¿qué significa, desde un punto de vista pedagógico, hacer frente a los cambios del canon? ¿Existe acaso todavía *un* canon? ¿Y cómo puede este ser presentado hoy en día? ¿Qué significa habérmolas con una tradición perpleja? ¿Es perplejidad, o simplemente desplazamiento hacia otras esferas? Uno podría continuar cuestionando qué significa, desde un punto de vista ético, vivir en una cultura dominada por la imagen. En otras palabras, nuevas preguntas emergen en un universo densamente poblado por imágenes: por ejemplo, ¿con qué imágenes queremos vivir (y con cuáles no)? Existen muchas preguntas ontológicas que son importantes y, desde luego, en absoluto abstractas: ¿qué significa vivir en un medio construido a partir de imágenes que han derivado en formas vivas? ¿Qué clase de connotaciones ontológicas pueden atribuírsele a una imagen que se ha convertido en una segunda naturaleza muy similar a la primera? Nos hallamos frente a la desaparición de la apariencia, de la imagen como ficción e ilusión. Es un problema fundamental de cara a comprender hacia dónde nos encaminamos con nuestras percepciones, sentimientos y demás rasgos humanos.

---

<sup>3</sup> Para esto Cfr. Horst BREDEKAMP, *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1975. Para la historia de la iconoclasia cfr. Maria BETTETINI, *Distuggere il passato. L'iconoclastia dall'islam all'Isis*, Milán, Cortina, 2016.

<sup>4</sup> Guy DEBORD, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 2005.

<sup>5</sup> Véase Federico VERCELLONE, *Dopo la morte dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 2013.

### 3. LOGOS CONTRA LOGOS

El trasfondo de todo esto es un enorme conflicto con los *logoi* que produce una serie de desplazamientos que nos conducen a la situación actual. El logos de la imagen parece ser deslegitimado por Platón, casi con violencia y de forma muy efectiva, para ser readmitido después en fases sucesivas. Consideremos como ejemplo la reacción neoplatónica al propio Platón, que da paso a un número de oscilaciones que han perdurado hasta la estética del siglo XVIII. En lo que sigue me centraré brevemente en esta vía. El antagonismo entre los *logoi* se convierte aquí en su cooperación, quedando de manifiesto la efectividad de la comunicación y la semántica. Todo ello se perderá en la cultura del XVIII a la luz, como se verá, de la hostilidad de Winckelmann hacia la tradición de los emblemas y, sobre todo, de la iconología eminentemente representada por Ripa.

Si se pretende considerar el conflicto general —tanto explícito como implícito— entre palabra e imagen que ha tenido lugar a lo largo de los siglos hasta nuestros días, se debe hacer desde una perspectiva histórica. Cabe repetir que no se trata de un conflicto entre razón y decepción, entre verdad y apariencia, sino de un enfrentamiento concerniente a dos modos de producción de razón como sistema de relaciones que revela la textura de lo que hay. Si la atribución de un predicado a un sujeto es la mínima definición de la racionalidad discursiva, la razón (o razones) de la imagen puede definirse como la capacidad de dar cabida a lo otro en la reflexión propia para finalmente retornar a uno mismo. Este modelo quedó explicado en fases sucesivas por los Padres Capadocios principalmente, para resurgir muchos siglos después en la emblemática y la iconología de Ripa y Francesco Colonna.

Así, se podría definir la razón de la imagen como un modelo generalmente "hospitalario" de racionalidad, gracias a su capacidad auto-reflexiva que envuelve al otro en su logos, haciéndolo propio. Esta perspectiva se mantiene recurrente desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII, solo para desaparecer durante mucho tiempo con Winckelmann y con el nacimiento de la estética, gracias a Kant. Lo que podemos definir como la superficialización de la imagen es por consiguiente el resultado de un conflicto titánico que comienza con la Antigüedad, con el décimo libro de la *La República* de Platón, y que no ha llegado aún a su final. Esta codificación de la estructura ontológica de la imagen es por descontado estratégica, encaminada a ocultar el rostro icónico de la *imago* representado por la oportunidad especulativa de regresar a uno mismo en la auto-reflexión. La imagen, en este contexto, es en realidad un sujeto que se ve a sí mismo en la otredad que la hospeda como una narrativa, como una extensión discursiva de su núcleo puramente icónico, como una capacidad performativa de actuar como mirada sobre el mundo y como *exemplum*. En pocas palabras, se presenta a sí misma como un logos comunitario.

Dicha perspectiva se mantuvo en la Edad Media debido a la disputa con el mundo bizantino inaugurada por los *Libri Carolini*; en ellos la imagen adquiere un valor puramente figurativo, en conflicto con el mundo bizantino que, en el círculo carolingio, era visto como un mundo bárbaro según Alcuino de York y su séquito. En los *Libri Carolini*, la imagen desempeña un rol de *aide-mémoire* —una memoria auxiliar en un mundo en el que tan solo unos pocos sabían escribir— y sin valor como tal<sup>6</sup>. Una suerte de precedente de la conciencia estética moderna, que sin embargo experimentó cambios repetidas veces durante el Renacimiento y el Barroco. En particular, como hemos mencionado, esto incluye la tradición emblemática, especialmente *El sueño de Polífilo* de Francesco Colonna, *El libro de emblemas* de Andrea Alciato e *Iconología* de Cesare Ripa.

Basándonos en la fórmula de Horacio *ut pictura poesis*, podemos ver aquí un fuerte vínculo entre palabra e imagen, y el mundo mismo adquiere un poder imaginativo sin precedentes. De hecho, estos textos deben su buena fortuna a su iconografía de inscripciones —aunque en realidad se publicaran inicialmente sin ellas—. Como se ha dicho, en el trasfondo de esta vía subyace “*Ut pictura poesis*” de Horacio, la homología de imagen y palabra que cuaja en el término *ekphrasis*, donde la segunda establece la cuestión ontológica más importante, al menos para nuestros propósitos. Es así que en presencia de una profunda correspondencia entre palabras e imágenes podemos decir que ni la primera puede decaer en licencia sofisticada ni la segunda en apariencia falaz.

Esta es la base sobre la cual, en el siglo XVI, se produce una enorme recuperación de la tradición de los jeroglíficos —entendidos como una combinación provechosa de cosa y designación<sup>7</sup>—. Con ello se inaugura una larga vía que conduce del *ut pictura poesis* de Horacio al *Laocoonte* de Lessing, en el que este declara la separación entre artes de la palabra y artes figurativas. Lo que llevó a este pasaje es tan fascinante como sutil. El *edle Einfalt* y la *stille Ruhe*, la noble simplicidad y la silenciosa grandeza, que destacan en la descripción de Winckelmann del *Laocoonte* en *Reflexiones sobre la pintura y la escultura de los griegos*, son la razón de las artes silenciosas, basadas en la única evidencia de la vista, en tanto que opuestas a las artes elocuentes que dependen del sonido. Esta es la premisa para la historización del arte, relativizando su significado y alcance mientras se afirma su valor ejemplar. De este modo hay todo un

<sup>6</sup> Cfr. Maria BETTETINI, *Contro l'immagine*, Roma-Bari, Laterza, 2006.

<sup>7</sup> Cfr. por supuesto Raymond KLIBANSKY, Erwin PANOFSKY, Fritz SAXL, *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza, 1991; Mino GABRIELE, “Introducción” a A. ALCIATO en *Libro degli Emblemi*, Milán, Adelphi, 2009, pp.43-44. Me vienen a la mente los versos de Emily DICKINSON: “Yo no pintaría —un cuadro— / Preferiría ser Quien / Su brillante imposibilidad / Contemplase —con deleite” (*Poema 505* en Emily DICKINSON, *Antología bilingüe*, Madrid, Alianza, 2015). Sobre el tema de la *ekphrasis* cfr. Gottfried BOEHM y Helmut PFOTENHAUER, *Beschreibungskunst/Kunstbeschreibung. Ekphrasis in der Antike bis zur Gegenwart*, Múnich, Fink, 1995 y Michele COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visibile*, Milán, Cortina, 2012.

capítulo de la estética clásica alemana que gira en torno a la cuestión: “¿por qué el Laocoonte no grita?”<sup>8</sup>

La división de las artes según sus significados prepara el esteticismo de la imagen —su estatuto puramente moderno— que comprende todo un nuevo capítulo en la historia del conflicto milenario que divide a iconóduos e iconofílicos. La imagen ahora consiste en las formas puras con valor de paradigmas o estilemas cuyo significado es simplemente estético, conciliador e inoperante. Este tránsito es muy importante, y todavía ambiguo. De hecho, como veremos, también conduce a la cima de la anestezización de la imagen que, en la modernidad, sustituye la parte violenta del conflicto. Esta es la premisa de la “sociedad del espectáculo”, que no será sino la irrupción de la imagen estética; liberación del arte de la sacralidad a la que había estado relegado, que le da acceso una vez más al mundo secular con su poder original.

La formalización de la imagen a través del médium de la historia prepara algo parecido a una enorme falsificación de su significado, que se arrastra a una secuencia formal que debilita su capacidad de conceder sentido y crear mundos a fin de subsumirla en la historia secuencial, la historia meramente histórica de las formas puras y los perfiles fríos, desprovista de deberes de hospitalidad. La imagen ya no refleja. Winckelmann es el precursor de dos eventos paralelos: con la descripción del Laocoonte en *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura* (1755) y con la primacía del dibujo tal como resurge en *Historia del arte de la Antigüedad* (1764) comienza una separación entre palabra e imagen. “Las artes que dependen del dibujo empezaron, como todas las invenciones, por lo imprescindible; luego se buscó la belleza y finalmente llegó lo superfluo: tales son los tres grados principales del arte”<sup>9</sup>.

#### 4. LA IMAGEN COMO NUEVO CANON TECNOLÓGICO

Investigar el presente de la imagen, por lo tanto, conlleva hacer hincapié en su origen para averiguar si es cierto que el nuevo canon es verdaderamente tal cosa, es decir, nuevo. El asunto está imbricado con la tecnología desde más de un punto de vista. En particular, la imagen termina enfrentando un destino de des-realización en cuanto se la considera un artificio tecnológico que provoca efectos ilusionistas. Este es el hilo común que recorre la historia del pensamiento desde Platón hasta Fumaroli: el carácter des-realizado y des-realizante de la imagen deriva precisamente de su ser artificial y no natural. La antítesis entre tecnología y naturaleza es por consiguiente lo que determina el destino de la imagen y de la tecnología mismas.

<sup>8</sup> Cfr. Federico VERCELLONE, *Morfologie del Moderno*, Génova, Il Melangolo, 2006, pp.131-146.

<sup>9</sup> Johann Joachim WINCKELMANN, *Historia del arte de la Antigüedad*, Madrid, Akal, 2011, p. 15.

De ahí un nuevo y unitario capítulo del pensamiento que deja atrás la relación oposicional entre antiguo y moderno con el propósito de reivindicar su continuidad sustancial. De hecho, las determinaciones históricas —o mejor, las determinaciones de la filosofía de la historia— se presentan aquí superadas y relativizadas por una suerte de conceptualización filosófico-anropológica de la relación entre el ser humano y la tecnología, de manera que la segunda —desde Platón hasta comienzos del siglo XX— se convierte en lo fantasmático, el doble artificial (como se muestra con el relato de Zeuxis y Parrasio que narra Plinio el Viejo). Un cambio extremadamente delicado que hace que la tecnología sea independiente de —y casi funcional para— el desarrollo histórico. El supuesto implicado es que la oposición entre naturaleza y hombre es una suerte de premisa del desarrollo histórico —un tipo de complementariedad no natural-natural de la naturaleza misma en la que esta se relaciona con aquel como la ilusión hace con la verdad—. En este contexto, la duplicación ser humano-naturaleza está producida como una variable infra-histórica y parcialmente trans-histórica.

## 5. PERFECTIO SENSITIVA

En este contexto, la estética es una ciencia contradictoria. Busca implementar un oxímoron haciendo perfecto algo que por naturaleza es defectuoso. Cuando nació, con Baumgarten, pretendía alcanzar la *perfectio* de la *cognitio sensitiva*: para Baumgarten, el asunto era epistemológico. Sin embargo, es fácil ver lo que está implicado aquí: largo tiempo antes de Schelling y los románticos, la estética ya parecía anhelar la *plenitudo realitatis*. Aquellos que aprecian la belleza aspiran a una perfección sinestésica en la apercepción del objeto, que se presenta a nuestros sentidos en su fragancia plena —totalmente—, y en plenitud sensorial. Desde este punto de vista, el objeto no es en esencia un objeto estético en el sentido moderno de la palabra —algo que nos produce deleite cuando lo contemplamos—. Más bien, es un término medio donde las sensaciones convergen, permitiéndonos aprehender el mundo en su totalidad. La percepción de la belleza nos ofrece pues el mundo mismo en su sentido máximo. Nos ofrece el mundo como la plenitud e integridad de sus formas bajo las características de la percepción completa del objeto, una percepción llevada a cabo por la totalidad de los sentidos.

El objeto percibido es entonces definido como bello porque puede ser aprehendido sinestésicamente, haciendo uso pleno del potencial de nuestros órganos sensoriales. El resultado de este proceso aparece contradictoriamente como conocimiento “claro y confuso”, en oposición al conocimiento “claro y distinto”, que es típico de la cognición conceptual. En pocas palabras, este conocimiento tiene la forma de su objeto. Por lo tanto, hace referencia a una aprehensión simultánea del objeto en contraste con el conocimiento conceptual, que por su parte produce una comprensión del objeto analítica

y secuencial. Este último termina siendo un conocimiento que interrumpe la unidad sintética del objeto —su “unidad estética”—, por así decirlo. La naturaleza estética, por lo tanto, está ligada obviamente a la aprehensión sintética del objeto: el hecho de que se da a sí mismo *todo él* de una vez.

En este marco, es el objeto el que se auto-impone. Está dotado de una estructura auto-reflexiva que se trasciende a sí misma constantemente, negando siempre aquello que pensábamos que era. Paradójicamente, esta belleza es inmediatamente similar a la belleza moderna, un evento sublime y sorprendente. Es bello-sublime porque nos desplaza más allá de lo conocido, de lo que tenemos. La *perfectio sensitiva* nos acerca a la perfección de la percepción, con su innegable trasfondo erótico. Esto nos retrotrae a la inauguración de la morfología por parte de Goethe, que debemos diferenciar de los últimos desarrollos del concepto. La experiencia de la belleza y del arte es fundamentalmente la de la simpatía a través de la cual el individuo no contempla al objeto, sino que se abandona a él de una manera casi religiosa, hasta el punto de que resulta difícil definirlo como “objeto” en sentido estricto. Esta es la perspectiva de Goethe.

Por otra parte, y también debido a los hábitos estéticos adquiridos y transmitidos por este tipo de filosofía del arte, estamos acostumbrados a percibir los objetos mediante referencia a los *qualia*, que son abstracciones. Producen percepciones fallidas que normalmente solo conciernen a uno de los sentidos, en función de un sistema de correspondencias para el que el color queda asignado exclusivamente a la vista, la audición al sonido, y así sucesivamente. Los primeros pasos de la estética parecen prometer algo fundamentalmente diferente. Con la idea o ideal de *perfectio sensitiva* nos remitíamos a un sistema sinestésico en el que cada sentido guarda relación con los otros en el intento de delimitar una completud sensible para el objeto y, en consecuencia, para el mundo.

Merece la pena a partir de aquí considerar el inicio de la estética, que nació a mediados del siglo XVIII gracias a Alexander Gottlieb Baumgarten. Como es bien sabido, en las páginas iniciales de su trabajo, Baumgarten define la estética como una suerte de síntesis —si bien prematura— de todo el universo del conocimiento:

A e s t h e t i c a (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulchre cogitandi, ars analogi rationis,) est scientia cognitionis sensitivae<sup>10</sup>.

Esta concisa definición es en extremo importante y, en mi opinión, estratégica. Cabe remarcar que con ella se aúnan ámbitos que se habían convertido progresivamente en independientes: la esfera del conocimiento positivo,

<sup>10</sup> *Aesthetica* scripsit Alexander Gottlieb BAUMGARTEN, Hildesheim, Georg Olms, 1970, §1, p.1.

filosófico y científico y el conocimiento que es objeto de la Aesthetica. En segundo lugar, debemos centrarnos en algo que quizá pueda parecer extraño: el hecho de que esta intuición sea conocimiento. Más precisamente, es conocimiento de la imagen —siendo el genitivo tanto subjetivo como objetivo—. En otras palabras, esta percepción tiene poder argumentativo (§ 26) y naturaleza universal (§ 27) de manera que incluso algo que podríamos definir como una percepción científica debe tener «omni venustati cognitionis»<sup>11</sup>. A la luz de ello, el conocimiento estético se revela análogo al conocimiento racional: «analogon rationis».

Consiguientemente, el surgimiento de la estética viene a coincidir con un nuevo conocimiento que ve en el dato perceptivo una totalidad significante. Discutiremos esto después con más detalle, pero puedo adelantar que se trata de una utopía perceptual que hace referencia tanto a la completud de la percepción como a la completud del mundo. Si la percepción erótica es aquella en la que el ojo “oye”, podría decirse que la estética inaugura una utopía erótica con respecto a la percepción del objeto en cuanto “amor”: totalidad dotada de sentido completo. Desde este punto de vista, una percepción parcial del objeto, transmitida a través de uno solo de los sentidos, vendría a suponer una especie de fracaso —una apertura a un mundo defectuoso, no transparente, que es ahora incomprensible—.

Pero si la percepción se encuentra fragmentada en función del despliegue autónomo —casi esquizofrénico— de los sentidos, ello significa que el mundo mismo no puede ser asumido como una totalidad significativa. En este sentido, existe una importante relación entre la percepción sensible (a través de los cinco sentidos) y la pregunta por el significado de las cosas. Debido a una percepción dividida y abstracta, el mundo mismo ha perdido su significado, pasando a ser algo opaco y cercano a la superficie densa e impenetrable descrita en *La náusea* de Sartre. En otras palabras, la racionalización del mundo se apodera de la estética y sus objetos, como ha mostrado Hegel con su pronóstico de que “considerado en su determinación suprema, el arte es y sigue siendo para nosotros una cosa del pasado”. Para Hegel esto supone que el universal ya no hace su aparición en lo sensible y, para nosotros, que el mundo racional se encuentra lejos del mundo percibido: la realidad se ha convertido en menos coherente y quizá más esquizofrénica, fragmentada en sus *qualia*.

Desde esta perspectiva, se ha producido sin lugar a dudas una racionalización progresiva de la estética allí donde originariamente, con Baumgarten, hubo una estetización de la lógica. Las consecuencias de ello tanto en la realidad —o al menos, la idea de esta— y en la lógica son obviamente notorias. Se trata no solo de rechazar sino de ampliar las fronteras de la racionalidad: la estética llegó a ser el límite de la racionalidad con un respectivo sentimiento

---

<sup>11</sup> *Ibid*, § 42, p. 17.

de necesidad por trascenderse. Puede verse fácilmente en el desarrollo de la estética durante los siglos XVIII y XIX, que allanó el camino para una tendencia aún hoy en curso.

En él, el arte repite la fragmentación perceptiva típica de la relación “normal” con el mundo. En sus bases, desde Batteux hasta Adorno pasando por Hegel, las teorías estéticas fundamentan el sistema de las artes en las respectivas sensaciones. Como se ha dicho, la pintura trata de la luz y del color, y por ello pertenece a la vista; la música pertenece al oído, y así sucesivamente. A partir de Charles Batteux, esta será la corriente mayoritaria de la teoría estética moderna que, no por sorpresa, culminará en la filosofía del arte del siglo XIX, a pesar de todas las diferencias que median entre ambas.

Antes de que la distinción se volviera de alguna manera anacrónica se ha dicho con frecuencia que la estética del siglo XVIII versaba sobre sentimiento subjetivo y racionalidad, mientras que el siglo XIX produjo una filosofía del arte auténtica<sup>12</sup>. De hecho, la distinción empaña la profunda unidad de una disciplina nacida a partir de la valoración conjunta de percepción y concepto, imagen y realidad, en tanto que constantemente pone en entredicho los viejos términos de la comparación. Consideremos la obra de Batteux *Las bellas artes reducidas a un único principio*, en la que el principio de la imitación cobraba protagonismo como ideal estético y como código para referirse al objeto. La imitación artística, para Batteux el trabajo del genio, es por supuesto imitación de algo. Esto puede sonar trivial pero lleva tras de sí una cuestión fundamental. El genitivo objetivo impone un auténtico avance que revela los entresijos de la imitación idealizante. Por tanto la única paradoja por la cual la imitación idealiza su objeto y rompe con su unidad sensible consiste en recurrir —dependiendo del arte en cuestión— a significados expresivos que se encaminen a un solo sentido. Y puesto que la imitación refiere a un significado expresivo que solo guarda relación con *un* sentido, la ficción idealizante es siempre a su vez des-realización del objeto representado. La argumentación de Batteux es ejemplar:

Entonces, ¿cuál es la función de las artes? Recoger los rasgos que existen en la naturaleza y presentarlos en objetos, en que no resultan naturales. Así es como el cincel del escultor muestra a un héroe en un bloque de mármol. El pintor, mediante sus colores, hace surgir de la tela todos los objetos visibles. El músico, con los sonidos artificiales, hace que ruja la tempestad, mientras todo está en calma; y el poeta, en fin, con su invención y con la armonía de sus versos, llena nuestro espíritu de imágenes ficticias y nuestro corazón de sentimientos artificiales, a menudo más encantadores que si fueran verdaderos y naturales. De ahí concluyo que las artes, en cuanto a lo que propiamente es arte, no son más que imitaciones, semejanzas que no son en

<sup>12</sup> Cfr. Peter SZONDI, *Poética y filosofía de la historia 1. Antigüedad clásica y Modernidad en la estética de la época de Goethe. La teoría hegeliana de la poesía*, Madrid, Visor, 1992; Elio FRANZINI, *La estética del siglo XVIII*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2015.

absoluto la naturaleza, pero que parecen serlo [...] De cuanto acabamos de decir resulta que la poesía no subsiste más que por la imitación; y lo mismo ocurre con la pintura, la danza y la música: nada es real en sus obras, todo es imaginado, ficticio, copiado, artificial. Eso es lo que constituye su carácter esencial por oposición a la naturaleza.<sup>13</sup>

La evolución de la filosofía de la percepción que caracteriza los orígenes de la estética en el siglo XVIII no se limita a señalar en la filosofía del arte del siglo XIX una ruptura histórica, que ha sido ampliamente discutida en la historiografía clásica de la estética. Hay un hilo común subyacente que conecta ambas épocas, generándose así la conciencia estética en tanto que exclusivamente contemplativa del objeto tal como aparece en Kant. De hecho, para el filósofo la belleza es desinteresada —con esto se abre el camino para una idea del arte en cuanto autónomo y separado del mundo—. Las consideraciones anteriores muestran que la conciencia estética es contemplativa no en base a prerrogativas positivas sino debido a un carácter que no le permite acceder al objeto en su totalidad. Y esto ocurre a partir de las presuposiciones que guían su formación: la fragmentación de la percepción general del objeto en sus componentes. El *perceptum* pasa a ser articulado en *qualia*, siguiendo el modelo del análisis científico.

Este es el cambio más evidente de la estética del siglo XVIII respecto a la estética clásica del idealismo alemán. Con él se allana el camino para la primacía de la experiencia estética, así como para el esteticismo en cuanto experiencia de un arte asténico, ineficaz absolutamente en la realidad. De modo que la percepción del objeto coincide —contradictoria y paradójicamente— con la abstracción de y desde el objeto mismo. En este sentido, la imitación es un principio de la formalización racionalista del objeto. El desarrollo del conocimiento estético parece por tanto ir codo con codo con el método científico, aquel que define al objeto basándose en sus *qualia* y rompiendo así su integridad o, por ser algo más poético, su unidad viviente. Esta última es reemplazada por la unidad analítica del objeto, que no puede ser percibida, sino solo reconstruida *post hoc*.

En síntesis: el nacimiento de la estética deriva de, enfatiza y produce una abstracción dual. El arte moderno se ve forzado a prescindir de la vida mediante la apertura y el reconocimiento de su estatuto ficticio<sup>14</sup>, así que la estética moderna denuncia sus raíces platónicas mientras propone un arte relegado

---

<sup>13</sup> Charles BATTEUX, *Las bellas artes reducidas a un único principio*, Valencia, Universitat de València, 2016, pp. 50-51 y 54.

<sup>14</sup> A este respecto, véase el análisis fundamental de la conciencia estética ofrecido por Gadamer en Hans Georg GADAMER, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977.

a la esfera de la mimesis ilusoria<sup>15</sup>. Por otra parte y como consecuencia de ello, la consideración de las artes por separado refleja la abstracta interconexión del mundo en el que participan. En pocas palabras, la mirada estética repite y prefigura lo que ocurre en el así llamado mundo real. Fragmenta científicamente la fragancia completa del mundo percibido, haciendo que esta se disperse en unidades perceptivas sin relación que, por seguir a Kant, están desprovistas de significado. En tanto que filosofía del arte, la estética lleva consigo la idea —apuntada por Hegel y desarrollada por Croce— de la “muerte del arte” en el mundo moderno. Esta muerte simbólica se debe al desarrollo de una razón que divide las varias esferas de la existencia, apartándolas del “mundo de la vida”, haciendo de ellas una abstracción cada vez mayor, en lo que Weber ha definido como “desencantamiento del mundo”. Después de todo, el gran capítulo que abarca el sistema del arte en el romanticismo y en el idealismo alemán solo refuerza la idea de las artes autónomas individuales, que coinciden con un medio sensorial dado y abstractamente independientes las unas de las otras.

## 6. DE LA VANGUARDIA AL AYER

En este contexto no es ninguna sorpresa que la vanguardia declarara la guerra abiertamente a la filosofía con la pretensión de que el arte descendiera al mundo cotidiano desde los paraísos celestiales del ideal. Esta declaración de guerra encuentra su más claro ejemplo en *Art after Philosophy* de Joseph Kosuth. Con mucha claridad dice aquí Kosuth: “Las consideraciones estéticas son de hecho *siempre* extrañas a la función del objeto o a su ‘razón de ser’”<sup>16</sup>. Algunas páginas después, citando de manera implícita las *Lecciones de Estética* de Hegel, Kosuth afirma que la “viabilidad del arte” hoy responde a una hegeliana “necesidad espiritual del ser humano”.

Propongo entonces hacer recaer aquí la viabilidad del arte. En una época en la que la filosofía tradicional es irreal debido a sus presunciones, la habilidad del arte para existir dependerá no solo de la realización de un servicio —sea el entretenimiento, la experiencia visual (u otra) o la decoración— que es algo fácilmente reemplazable por la cultura kitsch y la tecnología, sino que más bien será viable si no asume una postura filosófica; pues el carácter único del arte consiste en la capacidad de mantenerse alejado de juicios filosóficos. Es en este contexto donde el arte comparte similitudes con la lógica, las matemáticas y, también, la ciencia. Pero mientras que los otros esfuerzos son útiles, el arte no lo es. El arte en verdad existe por el arte mismo.

<sup>15</sup> Para ello véase Arthur Danto, *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 2010.

<sup>16</sup> Joseph Kosuth, *Art after Philosophy and after. Collected Writings*, Cambridge (Massachusetts)-Londres, MIT Press, 1991, p. 24.

Este descenso del arte desde el ideal a la realidad culminará en el *ready-made* de Duchamp, expresión de la nueva iconicidad del mundo contemporáneo a través del arte pop. Se trata de un estatuto simbólico que evoca el intercambio simbiótico entre el arte y el mundo propuesto en la noción de clásico. He argumentado en otro lugar<sup>17</sup> que podría darse un “clasicismo tecnológico” allí donde los símbolos del mundo tardomoderno y aquellos del arte coincidieran: si tal cosa sucediese, se produciría una nueva situación muy significativa. Los iconos tardomodernos de Warhol indudablemente esbozan una nueva mitología secular en la que el arte encuentra su más auténtica vocación. Esta mitología parece anunciar una suerte de revolución del arte contra la filosofía y —al mismo tiempo— su pacificación con el mundo, como ha mostrado Arthur Danto.

Según Hans Belting<sup>18</sup>, el arte de finales del siglo XX tiende a una denuncia eficaz por la desaparición del cuerpo de la experiencia cotidiana que, a cambio, se hace eco en la experiencia artística. Aunque por otra parte, por citar los versos de Hölderlin que aparecen en todas las versiones de *Patmos*: “Pero donde hay peligro / crece lo que nos salva”<sup>19</sup>. De hecho, en la disolución del mundo en su propia imagen convergen muchos tópicos estéticos, éticos y políticos. Por ejemplo, es interesante hacer notar, a este respecto, que un asunto estrictamente ontológico —acerca de la idea cuestionable de la imagen como forma de irrealidad— llega a envolver aspectos mucho más concretos, de consecuencias prácticas que afectarían directamente al desarrollo de nuestros horizontes culturales y nuestro estilo de vida. Dicha ecuación produce un tipo de orden sospechoso, en el que la realidad se asimila al bien, y la imagen a la irrealidad, y por lo tanto al mal. Es evidente que tal asunción —subconsciente, en muchos aspectos— podría rechazarse. ¿Por qué deberíamos quedar anclados en presunciones no confesas y, con todo, demasiado obvias? Al fin, como hemos visto, la noción de imagen como forma de desrealización es resultado de un proceso de racionalización que nos conduce a la estética.

## 7. LA MITRIDATIZACIÓN DE LA IMAGEN

Y sin embargo, la propia imagen puede ser un remedio ante las perversiones que se le atribuyen. La idea de una “sociedad de la imagen”, después de todo, no puede ser sino el último escalón para la reconstrucción del mundo contemporáneo, ampliamente basado en la vieja ontología platónica a la luz de los nuevos procesos que se deben a la imagen tecnológica. Me refiero aquí

<sup>17</sup> Cfr. Federico VERCELLONE, *Oltre la bellezza*, Bologna, Il mulino, 2008, pp. 177-185. Versión en castellano: Federico VERCELLONE, *Más allá de la belleza*, Madrid, Biblioteca nueva, 2013.

<sup>18</sup> Cfr. Hans BELTING, *Antropología de la imagen*, Madrid, Katz Editores, 2007, pp. 109-110.

<sup>19</sup> Cfr. Friedrich HÖLDERLIN, *Patmos* en *Poesía completa. Edición bilingüe*, Barcelona, Ediciones 29, 1977, pp. 394-409.

al arte virtual y a los nuevos medios que, por una parte, parecen estar en línea con la des-realización del arte mientras que, por otra, parecen cambiar significativamente la experiencia estética encauzándola hacia una relación más completa con el cuerpo y con el sentimiento. Después de un examen más profundo, la experiencia de des-realización, que se hace sólida en torno a la imagen y se transmite como modelo estético, parte de la idea de racionalidad producida por el desencantamiento del mundo que ya hemos mencionado. Sin embargo, debe hacerse notar que la imagen estética —que produce una experiencia remota de la obra de arte— hoy en día es reemplazada por una imagen interactiva que permite una relación con ella más concreta y dinámica. La práctica artística produce también la necesidad de revisar profundamente el concepto y la ontología de la imagen —que es algo en lo que aquí no puedo extenderme—.

Como he tratado de mostrar en otro lugar<sup>20</sup>, el arte virtual (y estoy pensando en Karl Sims) a menudo crea una relación interactiva con el observador. En la obra de Sims —que aquí uso como sinécdoque, pues tengo en mente también a artistas similares— aparece una significativa interacción entre el ser humano y el entorno virtual. Por ejemplo, *Primordial Dance* tiene por objeto repensar esta relación desde sus consecuencias para la evolución: la evolución de los seres artificiales, más que de los naturales. Se refiere a una íntima e inextricable continuidad entre naturaleza y artificio, entre bios y técnica, que es uno de los leitmotivos de la investigación artística de Sims. La interacción con el entorno virtual produce una experiencia narrativa llena de acontecimientos. Se trata de una comunicación entre interior y exterior —una “inmersión”, tomando prestadas la terminología y la definición de Oliver Grau<sup>21</sup>— que da lugar a diferentes historias. El paisaje que se propone gradualmente depende de la interacción con el observador. De este modo, es una experiencia narrativa venida de la excepcional integración del sujeto creador con la obra de arte. El narrador es a un tiempo el protagonista de su propia historia, parte del mundo en el que la obra reclama la cooperación del espectador, del intérprete.

Es como si estos trabajos hubieran creado nuevos mundos-medios ambiente y reconstruyeran una especie de experiencia integrada de objetos —una experiencia ya no abstracta, ni dividida analíticamente según la relevancia de los sentidos—. Consiguientemente, se podría entender el medio virtual como una manera de reconstruir el objeto y su experiencia sensible tras su fragmentación. Tomando este marco, la imagen no sería ya la mera pérdida de mundo. Ello queda demostrado, por ejemplo, en el *Museo de las formas puras*, diseñado en la Escuela Superior Santa Ana de Pisa por Massimo Bergamasco y su equipo. Este proyecto muestra claramente la intención de integrar la experiencia

<sup>20</sup> Véase Federico VERCELLONE, *Dopo la morte dell'arte*, cap. IV, parágrafo 2, en particular p.137.

<sup>21</sup> Cf Oliver GRAU, “Arte virtual. De la ilusión a la inmersión”, en Jorge LA FERLA, *El medio es el diseño audiovisual*, Manizales (Colombia), Universidad de Caldas, 2007, pp. 401- 413.

sensible gracias a —y no a pesar de— la imagen. El “museo de las formas puras” consiste en una experiencia que multiplica los trayectos del museo en un mismo espacio virtual, permitiéndonos así visitar diferentes museos a la vez y renovando sus modos de fruición, cuidadosamente estudiados. Además nos permite renovar nuestra relación con las obras de arte —especialmente con la escultura, que en este contexto también puede ser experimentada a través del tacto (lo que no se permite en los museos tradicionales)—. En este sentido, la imagen aparece como el recurso para la integración y el enriquecimiento de la experiencia sensible.

La experiencia sensible es elevada paradójicamente mediante la referencia a la *realidad* de la imagen en lugar de a la realidad sensible. Indudablemente, se trata de una importante posibilidad que el mundo de la imagen ofrece para la reconstrucción de la experiencia después de su des-realización por parte del proceso racionalista del ilustrado desencantamiento del mundo. Este camino nos conduce al tema de la racionalidad de la imagen en relación con su medio y sus funciones comunicativas. El proceso de integración que la imagen virtual consigue parece ser un tipo de obra terapéutica llevada a cabo por una razón renovada en la imagen (y no contra ella) que da inicio a la representación sinestésica de su objeto. Todo ello requiere reflexión acerca de la ontología de la imagen, pero también la ampliación del horizonte de las artes, hasta el punto de incluir —por ejemplo— la cocina<sup>22</sup>. Nos conduciría probablemente también hacia nuevas estrategias concebidas para abordar la imagen —y algunas de ellas nos llevarían de vuelta a un “reencantamiento del mundo”—.

Federico Vercellone  
Universidad de Turín  
Dipartimento di Filosofia e Scienze dell’Educazione  
Via S. Ottavio, 20  
10124 Torino (Italia)  
federico.vercellone@unito.it

Traducción: Santiago Rebelles

<sup>22</sup> Cfr. Nicola PERULLO, *La cucina è arte? Filosofia della passione culinaria*, Roma, Carocci, 2013.