

*Las relaciones peligrosas.  
Vínculos entre arte y utopía en el transcurso  
de la modernidad*

*Dangerous Relationships.  
Bonds between Art and Utopia in the Modernity  
Development*

LUIS PUELLES ROMERO.  
*Universidad de Málaga*

Recibido: 23/05/2011

Aprobado definitivamente: 27/06/2011

RESUMEN

En este texto se observan las correspondencias existentes entre arte y utopía desde las últimas décadas del siglo XVIII hasta las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX. La genealogía de estos vínculos se hará a través de tres secuencias o regímenes: la utopía de los filósofos (Schiller), las utopías socialistas e industriales (de Saint-Simon a William Morris) y las utopías nacidas de las propias poéticas de los artistas (Bauhaus, De Stijl y surrealismo)

PALABRAS CLAVES: ARTE, UTOPIA, AUTONOMÍA

ARTÍSTICA, VANGUARDIAS

ABSTRACT

In this text we can observe the correspondences established between art and utopia from the ultimate decades of the XVIII century until the artistic avant-gardes of the first half of the 20<sup>th</sup> century. The genealogy of these connections will cover three sequences or regimes: the utopia of philosophers (Schiller), the socialist and industrial utopias (from Saint-Simon to William Morris) and the utopias born from the own poetics of the artists (Bauhaus, De Stijl and Surrealism).

KEYWORDS: ART, UTOPIA, ARTISTIC AUTONOMY,  
AVANT-GARDE

ENTRE LOS ASUNTOS QUE PUDIERAN TRATARSE acerca de los vínculos entre el arte y la vida, las referencias cruzadas entre las artes y las invenciones que responden al género sociopolítico y literario de las utopías poseen una particular relevancia cuando nos aproximamos a las décadas de maduración de las llamadas «vanguardias históricas». En las páginas que siguen se propone un breve recorrido por tres regímenes bien significativos de cómo se suceden entre las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XX las correspondencias entre las bellas artes y determinadas proclamas de utopías suficientemente reconocibles.

Con esta intención, nos orientaremos hacia las *utopías artísticas* presentadas en los manifiestos, declaraciones y obras de los artistas de las vanguardias europeas haciendo escala en dos concepciones y praxis anteriores: la *utopía estética*, significada en Schiller, y la constelación que atraviesa el siglo XIX entre Saint Simon y William Morris bajo la forma de las utopías socialistas e industriales. De este modo, observaremos ciertas continuidades que nos permitan ponderar el grado de novedad histórica traída por los artistas de las primeras décadas del siglo XX, y será posible juzgar con cierta ironía las interpretaciones que dotan a las vanguardias de un nacimiento casi *ex nihilo*. Interesados en discernir la especificidad concerniente a cada uno de los tres regímenes de utopías en su relación con las artes, centraremos nuestros esfuerzos en demarcar las diferencias entre ellos, sin adentrarnos demasiado en la complejidad de matices que cada programa utópico implica. Antes de entrar en estas secuencias de los vínculos entre las utopías y las artes en el curso de la modernidad, no quiero dejar de mencionar que la cuestión que aquí se aborda puede contribuir a comprender por qué las artes dejaron, hace ahora un siglo, de querer ser «atrapadas» por los presupuestos hermenéuticos nacidos de las cabezas de los filósofos y las disputas de los ideólogos.

#### 1. LA UTOPIA DE LOS FILÓSOFOS (SIGLO XVIII)

En el capítulo «La dimensión estética», de su libro *Eros y civilización* (1953), Herbert Marcuse analiza la aportación que realiza Schiller en sus *Cartas sobre la educación estética* a partir de la observación de las condiciones intelectuales de constitución de la Estética como disciplina legitimada filosóficamente al inicio de la segunda mitad del XVIII, época en la que la cultura alemana forja la institucionalización académica de los saberes dedicados a la teorización objetiva acerca del hecho artístico. Baumgarten, Winckelmann, Lessing y Kant componen un mosaico de aproximaciones, mejor o peor justificadas epistemológicamente, a las bellas artes y a su recepción más idónea. En este

contexto, Marcuse detecta la polaridad sobre la que se instaura la definición de Estética formulada por el racionalista Baumgarten: la nueva disciplina podrá sostenerse en su suficiencia como saber filosófico a condición de reconocerse inferior desde el punto de vista cognoscitivo; esto es, su libertad cognoscitiva se pagará con su ineficiencia pragmática o factual. Su independencia es su inutilidad. «Obviamente, la dimensión estética no puede hacer válido ningún principio de la realidad. Como la imaginación, que es su facultad mental constitutiva, el campo de la estética es esencialmente `irrealista': se ha conservado libre en relación con el principio de la realidad al precio de carecer de efectividad en la realidad»<sup>1</sup>. Pues bien, Marcuse concede a Schiller el alto honor de tratar de «rehacer la civilización mediante la fuerza liberadora de la función estética: ésta es concebida conteniendo la posibilidad de un nuevo principio de realidad»<sup>2</sup>. Pareciese al fin que la Estética baja a la realidad sin rebajar en nada su majestad filosófica.

Schiller comienza la redacción de sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* muy poco después de haber leído la *Crítica del juicio*, aparecida en 1791. Las *Cartas* se publican en 1795. La admiración que Schiller profesa a la tercera *Crítica* kantiana no le impide observar lo que le parece una falla, un desajuste provocado por lo que llamaré *la absolutización de lo formal*. Seguramente sea en lo que podríamos reconocer como el abuso o absolutización de la forma estética donde mejor se signifique la obsolescencia que supone, para la cultura europea de la segunda mitad del siglo XVIII, la voluntad de recuperación o de resurrección de la idealizada antigüedad helénica. Los programas artísticos de perfección formal que recorren la época neoclásica son, en este sentido, cantos funerarios por la pérdida de una plenitud que sólo pudo existir durante aquellos siglos griegos que los clasicismos modernos se dedican a restablecer como modelos de civilización (desde el Renacimiento hasta los fascismos). De este modo, la exigencia –ya nostálgica y también decadente– de la forma perfecta descubre con toda coherencia el vacío que no puede llenar el anhelo poético del pasado.

El hito que representa la aparición de la *Crítica del juicio* debe parte de su superioridad a la manera en que Kant lleva al extremo, hipertrofia y evidencia (hasta no poder ya más y tener que fugarse hacia valores de perfil romántico como el genio, la imaginación creadora y la categoría de lo sublime), cuanto se ha ido cultivando en los salones académicos y esteticistas de los teóricos «neoclásicos».

1 MARCUSE, Herbert. *Eros y civilización*, tr. J. García Ponde. Barcelona: Ariel, 1989, p. 64.

2 *Ibid.*, p. 170.

Para tratar también nosotros de llegar a Schiller el mejor camino es el que se detiene en Lessing, por la razón de que entre ambos no cabe mayor discordia posible, o, si se prefiere, mayor discontinuidad histórica. *Laocoonte* (1766) nos trae la definición más decisiva de obra de arte dada desde el interior mismo –interior con frecuencia excesivamente aislado– de la disciplina estética: «sólo quisiera dar el nombre de obras de arte a aquéllas en las que el artista se ha podido manifestar como tal, es decir, aquéllas en las que la belleza ha sido para él su primera y última intención. Todas las demás obras en las que se echan de ver huellas demasiado claras de convenciones religiosas no merecen este nombre, porque en ellas el arte no ha trabajado por mor de sí mismo, sino como mero auxiliar de la religión, la cual, en las representaciones plásticas que le pedía el arte, atendía más a lo simbólico que a lo bello; con lo cual no quiero decir que, en muchas ocasiones, la religión no haya introducido lo simbólico en el terreno de lo bello o que, condescendiendo con el arte o el buen gusto de un siglo, haya llegado a ceder tanto a este buen gusto que haya podido parecer que es éste el que ha acabado teniendo la primacía»<sup>3</sup>. La *estetización* de la obra de arte será a partir de este momento un motivo asumido por las nostálgicas interpretaciones neoclásicas que convierten al objeto artístico en (estéril) *objeto estético*. Las últimas décadas del siglo XVIII asisten a la transformación –discursiva y museística– de las artes en artes bellas, o sea, en objetos cuya valoración predominantemente estética los condena a no ser más que objetos para su contemplación placentera. Salgamos de la secuencia que alcanza desde Lessing a Kant y observemos el viraje llevado a cabo por Schiller; un viraje que quedará incompleto en lo que tiene de proyecto teórico-filosófico y que será a la vez anuncio de las ideologías sociales del siglo XIX en tanto que se interesa por la dimensión política de la institución a la que llamamos «arte».

En el nada retórico comienzo de la Carta II encontramos la mejor respuesta posible a los abusos de los teoricismos y formalismos que Schiller ha creído encontrar en la monumental y postrimera *Crítica del juicio*. Dirigiéndose al duque de Augustenburg, cuando el asalto a la Bastilla ha horrorizado a la Europa ilustrada, Schiller tiene el coraje de lanzar al siglo XIX la pregunta que lo abre: «Pero ¿acaso no debiera yo hacer de la libertad que me concedéis un uso mejor que el de encaminar vuestra atención hacia el campo de las bellas artes? ¿No es por lo menos extemporáneo andar ahora buscando un código del mundo estético, cuando los asuntos del mundo moral ofrecen un interés mucho más próximo y el espíritu filosófico de investigación es requerido tan insistentemente por los acontecimientos, a ocuparse en la obra de arte más perfecta que cabe: el establecimiento de una verdadera libertad política?»<sup>4</sup>.

3 LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoonte*, tr. E. Barjau. Madrid: Tecnos, 1990, p. 76.

4 SCHILLER, Johann Christoph Friedrich, «Cartas sobre la educación estética del hombre»,

Schiller resolverá esta cuestión dedicando las veinticinco cartas siguientes a dilucidar las condiciones de exigencia social que hacen posible un tratamiento práxico y no esteticista de las bellas artes.

Con la intención de no apartarnos demasiado del relato sobre artes y utopías que venimos confeccionando, de las *Cartas* de Schiller sólo retendremos dos rasgos que, presentes también en sus poemas, nos permiten avanzar en la caracterización de este primer régimen de utopía, nacido de la idea de conformación de un estado social en el que las artes deben elevarse a modelos reguladores de *armonía* cívica. En este aspecto, la Carta VI es un espléndido documento de la «dramática» nostalgia de una época, la antigüedad helénica, no sólo admirable y cada vez más lejana, sino, a ojos de Schiller, sobre todo capaz de ordenarse socio-políticamente integrando la diversidad de las facultades humanas, hasta obtener «la plenitud de la forma y la integridad de la materia, la filosofía y la plástica, la delicadeza y la energía, la frescura juvenil de la imaginación y la virilidad de la razón, y todo esto forma el conjunto de una humanidad magnífica». Y, en contraste, Schiller se lamenta de la fragmentación de lo humano propia de la modernidad: «¡Cuán distintos somos los modernos! También nosotros hemos proyectado en los individuos, agrandada, la imagen de la especie... pero rota en pedazos, no compuesta en mezclas y combinaciones»<sup>5</sup>. Es de este modo como mejor se advierte la capacidad de Schiller para detectar cuál es la carencia, y por tanto, la necesidad propia de su tiempo: que es decisivo para su propia época poseer la potencia de producir las formas artísticamente y no sin más de recibirlas; y para esto se hace preciso practicar una idea orgánica de cultura cuya realización «llene» –lleve a plenitud– las formas desde su interior, obteniendo el resultado bello del impulso interior de armonía o, dicho de otro modo, de integración compleja de lo diverso.

Schiller pide a las artes que sean modelos de regulación cívica para la consecución de un bienestar social en el que gobierne la *armonía*: es por la belleza como se llega a la libertad y a la justicia universal (aquí se continúa la *kalokagathia* de los griegos y latinos, todavía presente en Shaftesbury y Hutcheson). Esta armonía habrá de ser consecuencia de la integración de las demás esferas antropológicas, y las artes deberán ocuparse de dirigir este restablecimiento integrador de todas las esferas humanas. Es Schiller quien

en *Cartas sobre la educación estética del hombre*, tr. M. García Morente. Madrid: Tecnos, 1991, p. 99. Habermas ha reparado en la importante significación de esta Carta: «Schiller se hace a sí mismo la pregunta de si no es intempestivo hacer preceder la belleza a la libertad». El propio Habermas se responde tomando estas palabras de Schiller: «el arte mismo es el medio en que el género humano puede formarse para la verdadera libertad política» (HABERMAS, Jürgen, *El discurso filosófico de la modernidad*, tr. M. Jiménez Redondo. Madrid: Taurus, 1989, p. 62).

<sup>5</sup> SCHILLER, Johann Christoph Friedrich, *op.cit.*, p. 112.

mejor ilustra el *régimen de la utopía estética*, en tanto que éste adolece del exceso contemplacionista en el que incurre el sujeto teórico. Digamos que la utopía estética sólo está en la cabeza del filósofo: en ella, los hombres juegan a las posibilidades de la libertad y todas las particularidades quedan acogidas, integradas en la unidad armónica.

La Carta IX define con claridad el cometido que las artes deben hacer suyo para el restablecimiento de un *Estado estético*: «Todo progreso en lo político debe originarse en la nobleza del carácter; mas ¿cómo podrá ennoblecerse el carácter cuando el hombre se halla sometido a los influjos de una bárbara constitución del Estado? Habrá, pues, que buscar para ese fin un instrumento que no nos da el Estado; habrá que abrir manantiales de cultura que se mantengan frescos y puros en medio de la mayor podredumbre política. / Y ahora he llegado ya al punto a que se enderezaban las consideraciones anteriores. Ese instrumento es el arte bello; esas fuentes se abren en los inmortales modelos del arte»<sup>6</sup>. Habermas ha visto bien el giro de «emancipación» que se anuncia en la fusión del arte y la cultura, dedicándose el primero a proveer de «modelos inmortales» a los individuos mismos que forman el conjunto social y regulado hacia la obtención y conservación de la armonía («política»). Según Habermas, Schiller «proyecta una utopía estética que atribuye al arte un papel revolucionario en lo que atañe a las relaciones sociales. No es a la religión sino al arte a la que compete operar como poder unificante»<sup>7</sup>. Ya en su importante poema «Los artistas», de 1788, Schiller reconoce al «drama» y «el canto» la capacidad de cumplir esta función: «Lo que la naturaleza en su gran curso / dispersa y separa, con facilidad / vuelve en el drama y en el canto, / como miembro recuperado para el orden»<sup>8</sup>.

La última Carta, la XXVII, distingue la propuesta de Schiller de lo que él llama un *Estado estético* de lo que pudieran ser el Estado de las normas jurídicas y el de la ética. Este conato de programa utópico se rige por dos ideas con las que terminaremos esta primera parte y que nos servirán para acceder a algunas de las cuestiones que más abajo trataremos. La primera es que, para Schiller, «el gusto es lo que introduce armonía en la sociedad, porque infunde armonía en el individuo»; y la segunda, que «sólo la comunicación de la belleza purifica la sociedad, porque se refiere a lo que es común a todos». Esto es, la formación ético-estética del individuo propicia en él un estado de armonía que, naturalmente, se sumará en lo político al equilibrio alcanzado entre los conciudadanos. La segunda idea incide en la comunicabilidad de la belleza,

6 *Ibid.*, p. 125.

7 HABERMAS, Jürgen, *op. cit.*; p. 62.

8 SCHILLER, Friedrich, «Los artistas», en *Poesía filosófica*, tr. D. Innerarity. Madrid: Hiperión, 1991, p. 39.

otorgando esto a las artes una capacidad de persuasión virtualmente universal. Las artes infunden armonía y aportan las reglas inofensivas de unos modelos cuya gnosis es la del juego y la liberación de las instancias de realidad que se nos imponen como obstáculo insalvables. En el cultivo de las artes, bien como artista bien como receptores, practicamos la libertad que debiera enseñarnos cómo ser políticamente libres.

«Debes huir de la presión de la vida / al espacio silencioso y sagrado del corazón. / La libertad no existe más que en el imperio de los ensueños y lo bello sólo florece en el canto»<sup>9</sup>. En el siglo de los filósofos, al que todavía pertenece Schiller, la utopía se conforma con ser idea con la que significar el anhelo de plenitud, la persecución de una belleza conciliatoria de todas las disonancias y un estado social que se queda en mera representación y por tanto ajena a las exigencias insalvables de lo fáctico.

## 2. LAS UTOPIAS DEL PROGRESO SOCIOINDUSTRIAL

Avancemos ahora hacia el segundo régimen de utopías, el de las utopías del progreso industrial y la nueva ideología socialista. Para ello, es preciso reparar en un determinado deslizamiento producido desde la absolutización especulativa del *Arte* llevada a cabo por los filósofos idealistas (Schelling, Hegel, hasta Schopenhauer), una ontología ésta regida por los altos vuelos conceptuales y por la creencia romántica en el arte como símbolo y religión, hacia su estallido en las tesis de Marx sobre Feuerbach, en las que se critica la superioridad del conocimiento teórico sobre la exigencia de *transformar* el mundo y no sin más de seguir componiendo su *representación* (más o menos verdadera). En el plano histórico, las revoluciones francesas de 1830 y 1848 otorgan a las clases burguesas un poder de intervención en la sociedad «material» hasta ahora inexistente. Los viejos imaginarios de la ficción podrán al fin llevarse a *realización* objetiva. El científico, el industrial y el ingeniero son los nuevos popes de la utopía social; con ella se crearán las condiciones para un porvenir de bienestar siempre progresivo en el que todo lo deseable podrá ser realizado. (En la segunda mitad del siglo nace el género de la ciencia-ficción, con Jules Verne y H.G. Wells –quien escribe *Una utopía moderna*).

Lejos ya de dedicar sus esfuerzos a la complacencia «esteticista» de los burgueses ilustrados y académicos del siglo XVIII, en este nuevo orden pragmático de cambios sociales las artes deben subordinarse a los diferentes proyectos de transformación social. Serán apreciadas en tanto que sumisas a los encargos y misiones que se les encomienda, entre las que destacan la propaganda y la divulgación.

9 *Ibid.*, p. 163 («La entrada del nuevo siglo»).

En este sentido, son Saint-Simon y sus discípulos quienes en las décadas todavía románticas del siglo XIX «actualizan» la función de propaganda practicada en la escuela de Jacques-Louis David, interesándose por el poder «persuasivo» de las artes sobre los sentimientos. En *Lettres d'un habitant de Genève*, escritas por Saint-Simon en 1803, aparece por primera vez en su obra el valor social de una elite intelectual (nueve artistas entre veintinueve «hombres de genio»), que se convertirá en una constante. (La constitución de una elite de expertos tiene su antecedente en la Casa de Salomón descrita por Francis Bacon en su *Nueva Atlántida*). Pero lo que conviene destacar es que esta pertenencia de los artistas al consejo de sabios se debe a su capacidad de influencia sobre las mentalidades y los comportamientos. O sea, su subordinación a las consignas que desde fuera se les haga obedecer y su capacidad de persuasión emocional e ideológica son los dos factores principales que los saintsimonianos reclamarán de las artes, para la causa del progreso social. El artista es así requerido como un «seductor social». En este sentido, Saint-Simon escribe en *Lettres à ses concitoyens* (1819): «Que si las bellas artes, mediante la fuerza de la imaginación que está en sus manos, ejercen sobre la masa común la acción suficiente para determinarla en seguir esta dirección irrevocablemente, y a secundar a sus jefes naturales en esta gran cooperación». Se expresa así con claridad cuál es la función de «amasado» social que deben realizar los artistas. Aunque lo más relevante de estas *Cartas* son las frases que siguen a las que acabamos de citar: «Que los artistas transporten el paraíso terrestre al porvenir, que lo presenten como debiendo ser el resultado del establecimiento del nuevo sistema, y este sistema se constituirá muy pronto»<sup>10</sup>.

Estas últimas líneas de Saint Simon, nos recuerdan a las escritas por P. B. Shelley en su *Defensa de la poesía* (1821), donde se hace del artista un visionario o un iluminado: «Los poetas, de acuerdo con las circunstancias de edad y nación en que han aparecido, se llamaron, en las primeras épocas del mundo, legisladores o profetas. Un poeta comprende y une esencialmente esos dos caracteres, porque no sólo contempla intensamente el presente tal como es, y descubre aquellas leyes en concordancia con las cuales deben ordenarse las cosas presentes, sino que contempla en el presente el futuro, y sus pensamientos son los gérmenes de la flor y del fruto de los últimos tiempos»<sup>11</sup>. La idea de Shelley de que el poeta «contempla en el presente el futuro» es afín a lo expresado por Saint Simon en un escrito de 1824: «En esta gran empresa, los hombres de imaginación abrirán la marcha; proclamarán el porvenir de la

10 SAINT-SIMON, Claude Henri de, «Lettres à ses concitoyens», en *Oeuvres* (vol. II). Paris: Anthropos, 1966, pp. 165-6. Cursiva del autor.

11 SHELLEY, Percy Bysshe, *Defensa de la poesía*, tr. L. Williams. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1978, p. 22.

especie humana; otearán en el pasado la Edad de Oro del pasado para enriquecer a las generaciones del futuro; harán a la sociedad perseguir apasionadamente el aumento del bienestar, y lo harán presentando un rico cuadro de las nuevas prosperidades, haciendo a cada miembro de la sociedad consciente de que todo el mundo compartirá pronto placeres que hasta ahora han sido privilegios de una clase extremadamente pequeña; cantarán los beneficios de la civilización, y para obtener su propósito utilizarán los medios de todas las artes, la elocuencia, la poesía, la pintura, la música, en una palabra, ellos desarrollarán el aspecto poético del nuevo sistema»<sup>12</sup>. En este contexto de los seguidores de Saint Simon, Olinde Rodrigues nos sirve la anécdota de haber sido el primero en aplicar al trabajo de los artistas la expresión de *avant-garde*, que toma de la cabecera de un periódico jacobino de 1724. Pero, más allá del relieve de este dato, es Léon Halévy, el último secretario personal de Saint Simon, quien acentúa el factor de sociologización de la actividad artística, y, afirmándose como el dramaturgo que es, declara con determinación: «Somos nosotros, los artistas, quienes os serviremos como vanguardia; la potencia de las artes es desde luego lo más inmediato y más rápido. Tenemos todo tipo de armas: cuando queremos divulgar las nuevas ideas entre los hombres las tallamos en mármol o las pintamos sobre el lienzo; las popularizaremos por medio de la poesía y la música; alternamos la lira y la flauta, la oda y la canción, la historia y la novela; la escena dramática está abierta para nosotros, y es en ella, sobre todo, donde ejerceremos una influencia eléctrica y victoriosa. Nos dirigimos a la imaginación y a los sentimientos de los hombres; debemos ejercer siempre la acción más viva y decisiva; y si hoy en día parece que no juguemos ningún papel, o un papel secundario, es porque falta a las artes un impulso común y una idea general, esenciales para su energía y su éxito»<sup>13</sup>.

El artista irá recibiendo, a lo largo de una secuencia que se inicia en estos primeros pasos saintsimonianos y que, efectivamente, alcanzará a las vanguardias del siglo XX, el privilegio de ser apreciado como «precursor», como visionario capaz de anticipar lo inexistente, de anunciar el futuro y de, como un profeta, sufrir la incompreensión –tan romántica– de sus coetáneos. Ciertas escalas de este trayecto pasan por Désiré Laverlant, discípulo de Fourier, y por la *Lettre du voyant*, publicada en 1871 por Rimbaud, donde se proclama al artista como héroe visionario que acepta el naufragio del sentido para promover la conquista de otros territorios por él atisbados, porque sólo él, comportándose

12 SAINT-SIMON, Claude Henri de, «De l'organisation social», en *op. cit.* (vol. V), p. 137.

13 SAINT-SIMON, Claude Henri de, (en colaboración con Léon Halévy), «L'Artiste, le savant et l'industriel», en *op. cit.* (vol. V), p. 210.

como un mártir y un enajenado, se sacrifica a cambio de poder ver el horizonte de lo desconocido.

Sin embargo, donde quizás mejor se advierta la continuidad de esta concepción ideológica del artista vanguardista, sea en la llamada de Émile Barrault en *Aux artistes*, de 1830: «¡Vengan, vengan a nosotros todos aquellos cuyo corazón sabe amar y la frente prenderse de una noble esperanza! Sumemos nuestros esfuerzos para llevar a la humanidad hacia este porvenir; unidos entre nosotros, como las cuerdas armónicas de una misma lira. Comencemos desde hoy estos himnos santos que serán repetidos por la posteridad; desde este momento las bellas artes son el culto, y el artista es el sacerdote»<sup>14</sup>. La proclama de Barrault llamando a los artistas a sumar sus fuerzas para obtener el poder de acción en la vida social que ningún ideólogo o industrial habría de concederle, encamina los pasos hacia uno de los motivos centrales de las vanguardias históricas: la unión de los artistas para constituirse como fuerza, tanto pragmática como simbólica, y sobre todo independiente, capaz de actuar sin subordinarse a ningún otro credo que no sea el artístico. Pero, antes de entrar en el tercer régimen de utopía, el de las utopías artísticas y no ya estéticas o progresistas, puede ser oportuno ver todavía algunos detalles de las tesis defendidas por dos autores, Joseph Proudhon y William Morris, quienes, a pesar de sus diferencias, coinciden en exigir a los artistas que se esfuercen por estar a la altura de su época, esto es, respondiendo a las exigencias intelectuales y productivas específicas de la segunda mitad del siglo XIX.

Proudhon pide a los artistas que se comprometan con la actualidad de su tiempo y, abrazando la doctrina realista, se alejen al fin de las idealizaciones del arte académico y burgués: «La causa de esta decadencia, propia de nuestra época, y más visible en la nación francesa que en cualquier otra parte, es debida, en primer lugar, a la irracionalidad general de las obras de arte; en segundo lugar, a que los artistas modernos, al continuar trabajando según el idealismo antiguo sin estar armonizados con su sentimiento, han perdido además la potencia de colectividad que elevó tan alto a los anteriores talentos; y finalmente, al progreso comparativo de la ciencia, de la legislación, de la filosofía y de la industria, que, al tomar la delantera, parecen aplastar al arte con sus recientes éxitos y quitarle su razón de ser»<sup>15</sup>. Estas espléndidas palabras de Proudhon, escritas hacia 1865, parecieran renovar la Querrela de los Antiguos y los

14 BARRAULT, Émile, *Aux artistes. Du passé et de l'avenir des beaux-arts*. Paris: Alexandre Mesnier, 1830, p. 84.

15 PROUDHON, Pierre-Joseph, *Sobre el principio del arte y sobre su destinación social*, tr. J. Gil de Ramales. Buenos Aires: Aguilar, 1980, pp. 186-7.

Modernos en su observación de que el artista debe crear de acuerdo con su tiempo, del cual extrae su alimento y por el que consigue dotarse de veracidad (su escuela debe ser el realismo naturalista) y vitalidad (su fuente debe ser «el pueblo»). Por otra parte, Proudhon conmina a las artes a emanciparse de otras instancias, a las aún que permanecen subordinadas y, por tanto, cada vez más periclitadas en sus propias posibilidades (estrictamente artísticas): «Que el arte se haga más racional, es decir, que aprenda a expresar las aspiraciones de la época actual, como expresó las intuiciones de la época primitiva; que se apodere de las ideas, que se las asimile, que se ponga al unísono del movimiento universal, que se impregne de él [...]; que los artistas, en lugar de desanimarse por el sentimiento de una inferioridad que no es más que aparente, puesto que procede de su independencia, acepten la condición en que se hallan; que se pongan valerosamente al trabajo, y, me atrevo a decirlo, a menos que se vean impedidos por causas extrañas a la constitución del espíritu humano y del arte, otros triunfos les esperan; una evolución más íntima, un nuevo camino estético puede comenzar para la humanidad»<sup>16</sup>.

También nos encontramos en las tesis de Proudhon un detalle de curioso valor. Y es que, sin que lo hubiéramos supuesto, pareciese que Proudhon nos devuelva a ciertos abusos que ya tuvimos ocasión de encontrarnos en Lessing. Si éste asignaba al estatuto de obra de arte la condición principal de sólo servir a la belleza, Proudhon la radica en el requisito indispensable de que cumpla en términos de «actualidad». Ambos, al cabo de un siglo que los separa, comparten el punto de vista del teórico, dedicado a legislar la intención del artista y el propio resultado artístico. Ambos participan del «teoricismo» fundado por Platón, quien somete a los artistas a la obediencia al filósofo gobernante. «Platón daba en el blanco cuando expulsaba a los artistas y a los poetas de la república; yo no pido que se les ponga fuera de la sociedad, sino fuera del gobierno; pues si el artista, en lo mejor que tiene, es conducido e inspirado por la sociedad, ésta, al contrario, está perdida si, al final, se deja inspirar y conducir por él. Ahora bien, ése es justamente nuestro caso»<sup>17</sup>.

Esta declaración de Proudhon nos indica hasta qué punto resulta apremiante para las artes liberarse de cualquier legislación «heterónoma»; nos acercamos al momento en el que los artistas de las vanguardias concentran sus fuerzas en dotarse de soberanía. Se persigue al fin crear las condiciones para el establecimiento de unas artes soberanas –y por lo tanto no subordinadas– que,

16 *Ibid.*, pp. 187-8.

17 *Ibid.*, p. 346.

a la vez, no incurran en la esterilidad de los esteticismos: o sea, libres pero útiles. Independientes pero implicadas ética y políticamente en el devenir de una Europa especialmente convulsa y doliente.

De acuerdo con esto, podríamos pensar que si Joseph Proudhon es el último teórico -ideólogo de un realismo socialista-, William Morris, ya en la antesala del siglo XX, es el primer artista capaz de conciliar su soberanía con la utilidad social de su trabajo para mejorar los objetos y entornos de la vida cotidiana. Morris será en este sentido precursor de las vanguardias aplicadas al diseño del nuevo mundo que los propios artistas anuncian, y que podríamos sintetizar en La Bauhaus y en los neoplasticistas del grupo De Stijl.

Morris encarna lo que podríamos llamar el síndrome del Rey Midas: todo lo que toca –y lo toca todo– lo convierte en objeto dotado de atracción estética. Estamos así ante el elemento fuerte de estetización que se contiene en las proclamas de una de las grandes figuras anticipatorias del diseño moderno: las formas embellecen y dan un cierto «sentido estético» a la vida degradada de las ciudades industriales. Todo debe ser, por tanto, traspasado por el espíritu de las artes. Morris escribe en 1883: «[...] en primer lugar debo pedirles que extiendan la palabra ‘arte’ más allá de las actividades que son obras de arte deliberadas, para abarcar con ella no sólo a la pintura, la escultura y la arquitectura, sino a las formas y los colores de todos los objetos de uso doméstico o –aún más– incluso a la disposición de los campos para la labranza y para el pasto, la organización de las ciudades y de todas nuestras carreteras; en una palabra, que incluyan el aspecto de todo lo que rodea nuestra vida. Porque debo decirles que crean que todo aquello que, combinado, forma el ambiente que vivimos, por fuerza ha de ser bello o feo; tiene que elevarnos o degradarnos; debe ser tormento y carga de quien lo hace, o su placer y su solaz»<sup>18</sup>.

De la mano de Morris accederemos al tercer régimen, el que más nos importa: el de la utopía artística, característica de las vanguardias. El artista se aparta de *l'art pour l'art*, proyectando socialmente su trabajo y no incurriendo en la esterilidad esteticista, a la vez que se mantiene firme en su estatuto de soberanía. Es el propio artista quien decide lo que debe hacer u ofrecer a sus conciudadanos.

Y, con todo énfasis, aparece entre las líneas de Morris una de las primeras formulaciones del que será lugar común de las diversas vanguardias: todos

18 MORRIS, William, «El arte bajo la plutocracia», en *Cómo vivimos y cómo podríamos vivir; Trabajo útil o esfuerzo inútil, El arte bajo la plutocracia*, tr. F. Corriente. Logroño: Pepitas de Calabaza, 2004, pp. 88-9.

somos artistas. Suele atribuírsele su aparición a Lautréamont (*Los cantos de Maldoror*, 1869: «La poesía debe ser hecha por todos. No por uno»), y así lo encontramos en Morris: «No creo en la posibilidad de mantener al arte vigorosamente vivo gracias a la actividad, por enérgica que sea, de unos pocos grupos de hombres especialmente dotados y de su reducido círculo de admiradores, en medio de un público incapaz de entender y de gozar de su trabajo. Mantengo firmemente la opinión de que todas las escuelas de arte valiosas deberán ser en el futuro, como lo fueron en el pasado, resultado de las aspiraciones del pueblo hacia la belleza y del gozo auténtico de la vida»<sup>19</sup>. Se rompe con estas palabras el viejo vínculo con la idealización del artista que sobre todo desde el romanticismo viene cultivándose. El artista deja de ser un espíritu excelso y excepcional para pasar a ser un trabajador de las transformaciones sociales. Uno como todos.

### 3. LAS UTOPIAS DE LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS

Dejamos atrás los tiempos en los que la filosofía con las ideologías sociales vienen marcando el programa que las artes debieran cumplir (sea contribuir al restablecimiento de la armonía social, como propone Schiller, o la función de proselitismo que de un modo u otro le otorgan los industriales y socialistas a lo largo del siglo XIX), para encontrarnos con dos frases de Nietzsche reunidas en *La voluntad de poderío*: «Nuestra religión, nuestra moral y nuestra filosofía son formas de la decadencia del hombre. El 'movimiento opuesto' es el 'arte'»<sup>20</sup>. Al fin, la emancipación de las artes se acompaña de la exigencia inherente a las vanguardias de actuar con todos sus medios en la realización de las utopías artísticas, de las que, como nunca antes, son los propios artistas los que habrán de adoptar las posiciones de *avant-garde*.

Además de la cuestión, ya tratada, de las proclamas que llaman a la unión de las fuerzas artísticas, motivo éste de particular relevancia en el contexto de las vanguardias del Este, en las que los productivistas y constructivistas participan todavía del ideario revolucionario («Nosotros consideramos como nuestra obligación especial reunir todas las capacidades valiosas en el campo artístico y conducir las hacia el bien público de la totalidad»<sup>21</sup>); y reconociendo en las vanguardias franco-alemanas un empeño en extender sus «poéticas» por lo largo y ancho de toda Europa y desde luego más allá de ésta, el objetivo

19 MORRIS, William, «El arte y el futuro: El sentido más hondo de la lucha», en *Arte y sociedad industrial*, tr. G. Zaragoza. Valencia: Fernando Torres, 1975, pp. 213-4.

20 NIETZSCHE, Friedrich, *La voluntad de poderío*, tr. A. Froufe. Madrid: Edaf, 1994, p. 429.

21 «Manifiesto del Grupo de Noviembre» (1918), en GONZALEZ GARCIA, Ángel, CALVO SERRALLER, FRANCISCO, MARCHAN FIZ, Simón (eds.), *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*. Madrid: Istmo, 1999, p. 124.

de construcción técnica de un nuevo mundo, mesiánico, que nos redima de la agonía de la vieja Europa se impone con urgencia.

En este sentido, desearía confrontar dos posiciones (una especie de *Querelle*): de un lado estarían los constructivistas rusos (en su sentido más amplio y general) y al otro lado nos encontraríamos con Mondrian y los neoplasticismos centroeuropeos. En la comparación entre los dos se ve muy bien cuanto todavía pervive de las utopías socialistas –pero no soberanamente artísticas– y las poéticas, que son pragmáticas, de realización objetiva de lo ideado en el laboratorio de las artes. O sea, nos hallamos entre las poéticas de realización de la utopía comunista y las poéticas de realización de la utopía artística. Así lo escribe Piet Mondrian en 1930: «En el futuro, la idea neoplástica se desplazará progresivamente de la obra de arte hacia su realización de la realidad palpable: será más viva. Pero para eso es preciso que la mentalidad, al menos de un grupo de individuos, se oriente hacia una concepción universal y se libere de la opresión de la naturaleza. ¡Y qué futuro más venturoso cuando no tengamos ya necesidad del artificio `cuadro` o `estatua` y vivamos en el arte realizado!»<sup>22</sup>. Si los constructivistas se mantienen todavía en la concepción que los hace obreros de la Revolución, las vanguardias plasticistas, y en este mismo sentido la propia Bauhaus, se afanan en dotarse de una soberanía fuertemente autónoma y dedicada a marcarse con plena independencia respecto de cualquier ideario ideológico los objetivos de transformación del mundo social (o mejor podría decirse «de la vida cotidiana»). Esta diferencia se percibe en la propensión de los artistas del Este hacia construcciones monumentalistas dedicadas a la ideologización de la sociedad proletaria; por su parte, las vanguardias del Norte persiguen, en la estela de Morris, aumentar la dignificación de los ciudadanos proporcionándoles un entorno, preferentemente doméstico, de mayor bienestar (con frecuencia burgués y culto).

Pero lo que hemos llamado el régimen de la utopía artística tiene su centro de identificación en la voluntad de confeccionar un credo artístico, heredero de la idea decimonónica del arte como religión y, por tanto, como instancia portadora de una «verdad» en la que creer. Son los surrealistas quienes vuelven a la «vida del espíritu» tratando de librarla de sus constricciones sobre todo subjetivas. También el surrealismo tiene de religión su voluntad evangelizadora. Reaparece aquí la tesis de que la acción artística deberá permear éticamente a todos los individuos. «Como quiera que cualquier hombre `normal` (y no sólo `el artista`) lleva en sí mismo, según es sabido, una reserva inagotable de imágenes que se han refugiado en su subconsciente, es cuestión de valor o del procedimiento de liberación que se emplee (así, la `escritura automática`)

22 MONDRIAN, Piet, «La morfología y la neoplástica» (1930), en GÓNZALEZ GARCÍA, Ángel, CALVO SERRALLER, Francisco, MARCHAN FIZ, Simón (eds.), *op. cit.*, pp. 276-7.

sacar a la luz del día, mediante exploraciones en el inconsciente, hallazgos no falsificados, 'imágenes' que no han sido descoloridas por control alguno...»<sup>23</sup>. Escuchamos la llamada de un «arte para todos» y sobre todo «por todos». Se cae lo que quedaba de la vieja doctrina esteticista-teoricista de las bellas artes (una vez asumidos los estragos de la democratización del acceso analizada por Benjamin), según la cual se reconoce en el artista un talento distintivo (excepcional, genial) que impide la universalidad del estatuto de artista. Todos somos médiums de la creación, y no es ya relevante la calidad estética de la forma artística obtenida. El arte es un instrumento para la liberación de todos y cada uno de nosotros. El arte, hegelianamente, nos enseña a ampliar la vida, como nos han recordado en la segunda mitad del siglo XX John Dewey y las estéticas pragmatistas americanas, Joseph Beuys y Fluxus).

Como una consecuencia necesaria de cuanto hemos dicho, las vanguardias se esfuerzan en la integración de todas las potencias humanas. Frente al aislamiento autonomista de la experiencia estética moderna, el surrealismo responde a la exigencia de una experiencia inclusiva de todos los dominios de la vida humana. El teoricismo de la actitud estética kantiana se co-implica con el deseo, la moral, las emociones; con la maravilla y la fascinación de quien vive «in-genuamente», esto es, sin separarse de nada. El surrealismo persigue una antropogénesis (integradora de la teoría, la praxis y la poiesis) y no sin más un sujeto de sensibilidad y gusto estéticos. Más que la realización de una revolución, se pretende la radicalización e intensificación de las potencias humanas menos obedientes al principio de realidad: la imaginación y el deseo (como experiencias del asombro).

Después de compartir unas líneas con Max Ernst, parece descortés no conceder la palabra a André Breton. Se extiende por toda su obra, de persistente formulación teórica y de un deseo de precisión muy cartesiano, la convicción de que el artista debe comportarse vigilando que la imaginación no pierda su independencia y por tanto su máxima libertad para acceder a lo posible surreal trasgrediendo la tiranía de lo real dado. Y desde luego nada más «dado» que una consigna doctrinaria o partidista, sobre todo porque ya estaba el propio Breton para impartirla y hasta imponerla –como pareciese lo adecuado a un credo que, por definición, se cree (el) verdadero.

Terminaremos con la referencia a un texto escrito entre Breton y Trosky en 1938 y firmado por Diego Rivera: «Nunca había sido más oportuno que ahora esgrimir esta declaración contra quienes pretenden someter la actividad intelectual a fines exteriores a ella y, despreciando todas las determinaciones

23 ERNST, Max, «¿Que es el surrealismo?», en *Escrituras*. Barcelona: Polígrafa, 1982, pp. 174-5.

históricas que le son propias, dirigir los temas artísticos en función de pretendidas razones de Estado. La libre elección de estos temas y la no restricción absoluta en lo que se refiere al campo de su exploración constituyen para el artista un bien que tiene derecho a reivindicar como inalienable. En cuestiones de creación artística, importa esencialmente que la imaginación escape a toda clase de imposiciones, que bajo ningún pretexto se deje imponer moldes. A quienes pretendan presionarnos, tanto hoy como mañana, para que consintamos que el arte se vea sometido a una disciplina que consideramos radicalmente incomprensible con sus medios, oponemos un rechazo inapelable y nuestra voluntad deliberada de atenernos a una fórmula: toda clase de licencias para el arte»<sup>24</sup>. En el esplendor de esta utopía artística regida por la creación de una nueva subjetividad y en la que la «liberación psíquica» es la exigencia innegociable, los artistas que la profesan sólo tendrán afinidades y coincidencias con los ideólogos y gobernantes de la revolución comunista. Nada parece más contranatural a las propias vanguardias que la obediencia de algunos de sus artistas a los postulados de las doctrinas totalitarias. O, al menos, tan sorprendente.

24 BRETON, André, TROSKY, León, RIVERA, Diego, *Por un arte revolucionario independiente.*, tr. J. Gutierrez Álvarez..Barcelona: El Viejo Topo, 2000, p. 30.

# *Everyday Aesthetics and World-Making*

## *La estética de lo cotidiano: creando mundo*

YURIKO SAITO

*Rhode Island School of Design*

Recibido: 08/09/2011

Aprobado definitivamente: 10/10/2011

### ABSTRACT

The project of world-making is carried out not only by professional world-makers, such as designers, architects, and manufacturers. We are all participants in this project through various decisions and judgments we make in our everyday life. Aesthetics has a surprisingly significant role to play in this regard, though not sufficiently recognized by ourselves or aestheticians. This paper first illustrates how our seemingly innocuous and trivial everyday aesthetic considerations have serious consequences which determine the quality of life and the state of the world, for better or worse. This power of the aesthetic should be harnessed to direct our cumulative and collective enterprise toward better world-making. Against objections to introducing a normative dimension to everyday aesthetics, I argue for the necessity of doing so and draw an analogy between everyday aesthetics and art-centered aesthetics which has dominated modern Western aesthetics discourse.

KEYWORDS: EVERYDAY AESTHETICS; THE POWER OF THE AESTHETIC;  
WORLD-MAKING

### RESUMEN

El proyecto de hacer mundo (world-making) lo llevan a cabo no sólo los hacedores de mundo profesionales, tales como diseñadores, arquitectos y encargados de manufacturación. Todos participamos en este proyecto a través de las variadas decisiones y juicios que realizamos en nuestra vida cotidiana. La estética tiene un rol que desempeñar muy relevante a este respecto, aunque no suficientemente reconocido por nosotros o por los teóricos de la estética. Este texto en primer lugar ilustra cómo nuestras aparentemente inocuas y triviales consideraciones estéticas cotidianas tienen serias consecuencias que determinan la calidad de nuestras vidas y el