

Apuntes críticos para una hermenéutica de las estéticas del Antropoceno¹

Critical Notes for a Hermeneutics of the Aesthetics in the Anthropocene

Sebastián Lomelí Bravo

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | MÉXICO

Contacto: sebastianlomeli@filos.unam.mx

Resumen

El presente artículo discute algunas de las condiciones problemáticas previas a la postulación de una estética ambiental crítica que pudiese estar orientada a la comprensión de la devastación ecológica. En un primer momento se mostrarán los límites de la estética hermenéutica para analizar la precomprensión de la naturaleza en el arte, así como la necesidad de desarrollar una teoría sobre la movilización del espectador desde el arte. En un segundo momento se cuestionan las estéticas ambientales tradicionales que fundamentan la responsabilidad ética en los valores estéticos. Finalmente, se exponen algunas de las implicaciones políticas del uso de la categoría de lo sublime en los proyectos artísticos sobre el cambio climático y el Antropoceno.

Palabras clave: estética ambiental, hermenéutica, sublime, Antropoceno, calentamiento global

¹ El presente artículo se realizó con apoyo de los proyectos PAPIIT IG400718 "Medio y especie: ecología y evolución desde la filosofía natural", PIFFyL "Filosofía del Arte: medialidad y agencia", PECDA-EM 2018-2019 "Instituto Mexicano de la Intersticiología: Exploración y experimentación de intersticios entre lo vivo y lo no vivo" y PAPIIT IN406420 "Crisis del habitar y el habitar originario en su relación con la tierra".

Abstract:

In this article we discuss some of the problematic conditions prior to the postulation of a critical environmental aesthetic that could be oriented toward the understanding of ecological devastation. First, we show the limits of the hermeneutical aesthetics with respect to the precomprehension of nature in art. Secondly, we question the traditional environmental aesthetics' linkage between ethical responsibilities and aesthetic values. Finally, we present some political implications of the use of the sublime in artistic projects on global warming and the Anthropocene.

Keywords: environmental aesthetics, hermeneutics, sublime, Anthropocene, global warming

La comprensión de la devastación ambiental y las respuestas a la crisis ecológica están estéticamente sobredeterminadas. Las expectativas sobre la naturaleza se entretienen aún con las historias de la metafísica de las apariencias, así como con la del arte y las representaciones de lo natural. Se han codificado en la visión de la naturaleza las nociones de lo fijo y lo ejemplar, y creemos reconocerlas en lo bello, lo perfecto y lo sublime. Se aprendió a ver lo lejano e inesperado dentro de las categorías de lo pintoresco y lo exótico, y se cree poder reconocer en el aspecto de las cosas su carácter indómito y agreste. Se cree, en pocas palabras, que mediante la contemplación de la apariencia se puede diferenciar lo natural de lo perturbado por la acción antrópica; lo puro de lo contaminado. Por ello, tanto los teóricos del arte y la literatura (como Ursula K. Heise, Peter Weibel, Joseph Leo Koerner, Peter Krieger), como los artistas (Natalie Jeremijenko, Mary Mattingly, Pinar Yoldas y Cole Swanson, por ejemplo) han decidido tomar parte en el debate sobre el medio ambiente. No se trata, como algunos han pensado, de dirigir las miradas del público para apreciar la belleza de lo natural y con ello garantizar su protección. Detrás de las investigaciones sobre la estética ambiental, que aquí nos interesan, se encuentra una interpretación crítica de las categorías y las aproximaciones estéticas que tenemos de lo vivo, la Tierra y el medio ambiente. Se cree que sin este momento crítico, de interpretación de los supuestos metafísicos e históricos, el ecologismo y el activismo fácilmente pueden caer en ideas sobre la naturaleza que, *ex hipotesis*, y siguiendo aquí a los teóricos de la ecología profunda (Devall y Sessions, 1985), se consideran cómplices de la misma devastación, en la medida en que alimentaron la aproximación a la Tierra como espacio de dominio para el hombre, en el que él puede hallar las reservas de recursos dispuestas para la explotación y a la obtención de beneficios.

En el presente artículo se discuten algunos de los problemas previos para realizar una estética ambiental crítica. Comienza la argumentación con una revisión de los límites de la estética hermenéutica para analizar los supuestos sobre la naturaleza, así como la necesidad de desarrollar una teoría sobre la movilización del espectador desde el arte. En un segundo momento, se cuestionan las estéticas ambientales tradicionales que esperan fundamentar la responsabilidad ética en los valores estéticos de la naturaleza. Finalmente, y desde el ejercicio de la sospecha, se presentan los fantasmas que acechan los proyectos que buscan elevar la conciencia de los públicos sobre el Antropoceno y el calentamiento global mediante el uso de lo sublime. Aquí se concluirá que esta categoría estética resulta contraproducente para pensar la devastación ambiental y, al mismo tiempo, convocar a la acción responsable.

¿Qué puede el arte en el calentamiento global y el Antropoceno?

Debe iniciarse con esta pregunta porque aún no es posible formular un cuestionamiento con sentido sobre las relaciones entre el arte, la estética, los públicos y los temas ambientales. Aún no es posible decir con tranquilidad qué debe hacer el arte ante la crisis ecológica ni cómo puede hablar del cambio climático, y mucho menos puede uno atreverse a cuestionar de qué modo podría el arte intervenir responsablemente ante el calentamiento global. No es como si estas preguntas no se hubiesen planteado en los últimos años; incluso se han contestado y han sido detonadoras de la práctica artística por más de cincuenta años. Sin desestimar los proyectos artísticos que van desde el *land art* hasta el documentalismo, pasando por el bioarte, es importante reconocer que no se cuenta con la suficiente claridad sobre las dimensiones implicadas como para iniciar una investigación bien direccionada. Por ello quizá es mejor no apartarnos de la pregunta ambigua acerca de las posibilidades del quehacer artístico *in media res* de la crisis ambiental.

Habrá que detenerse un momento en la incertidumbre. ¿Qué es el arte en relación con la naturaleza? Esta pregunta se podía contestar cuando se asumía que ella era la regla de la belleza, como esperaba Charles Batteux, y la maestra de lo correcto y lo conveniente, como pensó Bernard de Mandeville. Sin embargo, hace tiempo que este vínculo se quebró. Por un lado, las artes y la estética rechazaron el modelo mimético, y quienes lo conservaron lo hicieron desde la circularidad hermenéutica. Por el otro, es ya un punto inicial de la teoría crítica señalar puntualmente las falacias de la naturalización y el uso conservador de la idea de naturaleza para restringir los cambios sociales, justificar el racismo, la opresión de la mujer y vulnerar las disidencias sexuales y genéricas. Ambas transformaciones en el discurso

han permitido la emergencia de metodologías que coinciden en investigar el modo en el que la precomprensión y los conflictos políticos se codifican en las visualizaciones (científicas y de divulgación) de la naturaleza. El trabajo de Donna Haraway sobre la instalación de dioramas (1984), las imágenes del desarrollo tecnológico y científico en revistas (1992), e incluso la representación del sistema inmunológico (1991) son ejemplares. Sus investigaciones han permitido reconocer los modos en los que nuestra visión de lo no-humano es, ante todo, un espejo de las políticas en las que estamos inmersos y no una visualización ingenua desde un punto neutro en el universo.

También la historia del arte ha orientado su investigación de la pintura de paisaje y la jardinería desde las palabras lapidarias de Hegel (2006) en sus lecciones de filosofía del arte: “Lo bello natural es un reflejo del espíritu” (49). En lugar de entender estas prácticas como el resultado de la admiración de las formas libres de la naturaleza, invierten la preeminencia y deducen la mirada que ha seleccionado los elementos naturales desde la historia y los valores de un pueblo (Panofsky, 2003; Gombrich, 2000: 117; Alpers, 1984: *xxvi*; Maderuelo, 2013: 17; Maderuelo, 2012: 59). En ambos casos, en la pintura y en el jardín, observan cómo se ejecuta un encuadre de la naturaleza; la enmarcación de lo natural *como* natural. En este “como” se cifran las ideas del Edén y las teológicas que codifican a los seres vivos como creación divina para el disfrute del hombre; pero también encierra la historia de la mirada, la propiedad privada, la colonización, las tecnologías de visualización y los transportes, así como de la invención de la idea de la naturaleza salvaje, virgen y exótica (Heise, 2016).

Con esta consideración se abrieron las líneas de ecocrítica en el campo de las letras con William Rueckert en 1978 (Cheng, 2010), la ecoestética con Joseph W. Meeker en 1972 (Cheng, 2013: 221; Miles, 2015), las humanidades ambientales (Rose, van Dooren, Chrulew, Cooke, Kearnes y O’Gorman, 2012), la etnografía multiespecie y multinaturalidad (Viveiros de Castro, 2010), así como los estudios ecologistas de las ontologías orientadas a objetos (Morton, 2009), y el resurgimiento de la filosofía natural (González Valerio, 2016). Estas distintas aproximaciones inician con la crítica a la visión metafísica de la naturaleza, y permiten una lectura histórica-cultural y, en algunos casos, centrada en las interacciones entre especies, del problema que presenta el medio ambiente en el cruce entre ciencias, saberes tradicionales y humanidades.

Dicho así, el arte y la representación de la naturaleza son más un campo de batalla que una ventana a la apreciación, y es por ello que más valdría preguntar por las posibilidades que pudiese tener el arte para modificar las precomprensiones que para reiterarlas. Se dice esto no sólo en la medida en que el arte puede jugar

con la ficcionalidad como “mera irrealidad”, sino en tanto que sea capaz de hacer viables, verosímiles o al menos comprensibles mundos naturales oscurecidos por las narraciones que hasta ahora han triunfado y orientado nuestro trato con lo humano y lo no-humano. Aquí volvemos al problema del referente, la verdad y el ser al que se puede acceder por vía de la ficción (González Valerio, 2010: 374-385), cuestión que, como es de esperarse, no tiene una respuesta definitiva.

Por otro lado, la duda sobre las posibilidades hermenéuticas y críticas del arte nos conducen al tema de los públicos. Si se considera la cuestión del cambio climático como un asunto para el mundo del arte, habría que preguntarse por el público al que deberían estar dirigidas las piezas; pero esta respuesta está vinculada a la misma comprensión de la cuestión: ¿a quiénes se les habla? ¿se convoca a la conciencia local o a la comprensión terráquea del problema y sus soluciones? Aunque ahora los espacios del arte se globalizan, y la producción artística y la circulación de las obras ocurren desde el desarraigo de lo local y lo tradicional,² parece que el asunto demanda la decisión responsable sobre los modos en los que la producción artística debería insertarse en estas lógicas, y para ello sería necesario revisar el vocabulario tradicional con el que se discute (Rogoff, 2009: 114 y 115).

Si hace unas décadas se celebraban las ventajas teóricas de la hermenéutica al considerar inseparables la obra y la recepción, ahora resultan desconcertantes. Gadamer, en el apartado de *Verdad y método*, “Elucidación de la cuestión de la verdad desde la experiencia del arte”, presentó una crítica a la estética subjetivista (conciencia estética) y una explicitación de las determinaciones de la obra de arte en su recepción —juego, representación y fiesta— para esclarecer el modo de ser de la experiencia de verdad en la obra (*Seinsvorgang der Darstellung y Seinszuwachs*). El resultado del andamiaje gadameriano nos arroja una constelación de ideas que apuntan al mismo lugar: la experiencia del arte es una experiencia de verdad orientada al reconocimiento, es decir, a la alteración del espectador en tanto que reconduce lo conocido a su verdadero ser y lo muestra como es (Gadamer, 2003: 142, 158, 159).

Debido a que es el proceso de la representación el que lleva al incremento de ser de lo reconocido en el arte, Gadamer nos ha dejado sólo con una visión esquemática del problema de la transformación del espectador. Para el filósofo la obra es

² Esto no sólo corresponde a las bienales y a la circulación digital de las imágenes, sino también a los modos mismos en los que se produce el arte. Más allá de la economía global que le brinda a los artistas sus materiales tradicionales —pigmentos, químicos y mármol—, las prácticas artísticas han mostrado su descentramiento en la elección de los objetos que ocupan. Boris Groys (2009: 59-60) ha insistido sobre esta característica en la instalación artística.

en su recepción, y esto lo entiende de modo ontológico y no estético ni epistemológico. La experiencia de la obra debe ser comprendida desde la mediación total, y no como una dimensión a la que deberíamos poder llegar después de un acercamiento metódico. Frente a este encuentro, la tematización crítica sería siempre secundaria. Esto quiere decir que la transformación del espectador no ocurre porque tome a la obra de modo explícito como un objeto de reflexión; la obra no es un dispositivo para meditar, es una experiencia de verdad.

En el contexto que aquí nos convoca, podría decirse que las imágenes de la naturaleza se recodifican en el arte, pero desmontarlas no sería el descubrimiento de una verdad. Aquí surgiría una paradoja de gran interés: reconocemos la naturaleza en su ser, para luego descubrir su pertenencia a un régimen que ha codificado las relaciones políticas en su representación. Se esperaría que el espectador se las viera con las cuestionables miradas de la naturaleza, y que eventualmente encontrara la no identidad entre los discursos de dominación o mistificación que atraviesan la historia del arte con el medio ambiente en crisis. Sin embargo, la estrecha vinculación entre espectador y obra dificulta el análisis del modo en el que la obra lograría mover al espectador hacia terrenos inesperados.³

Si enfocamos este problema en la teoría de la imagen de Gadamer, los cuestionamientos se multiplican. El filósofo reinscribe su teoría del incremento de ser en los conceptos de imagen originaria (*Urbild*) e imagen. En este sentido la imagen no produce algo nunca visto, sino que cumple con la misión de visibilizar y hacer público a su modelo, cuyo ser demanda dicha publicación (*representatio*). El ejemplo para explicar esto es la imagen del monarca. Éste es regio en la medida en que el monarca representa a un público relevante, y en consecuencia su imagen reitera y reafirma su poder en la corte (Gadamer, 2003: 191). La interpretación de este caso es de gran interés, e incluso puede ser una guía para pensar la imagen tal como lo hizo Hans Belting (2012). Sin embargo, resulta desconcertante el ensayo de este mismo esquema en el caso de las imágenes de la naturaleza o del arte de la jardinería; ¿qué “cosa” en la naturaleza demanda ser puesta ante los ojos de los espectadores?

³ Estas anotaciones contra la hermenéutica no son nuevas, e incluso podrían ser tomadas como la reiteración de la crítica habermasiana a la hermenéutica al señalarla como tradicionalista. Sin embargo, la hermenéutica, en particular en México y en España, ha mostrado los límites de este ataque, a la vez que ha desarrollado vías (más cercanas al postestructuralismo) en las que el diálogo, la interpelación y el reconocimiento pueden resultar críticas y descentralizadoras (Aguilar, 1998; Oñate, Cubo, Núñez, et al., 2012). Por otro lado, consideramos que es preciso recuperar la destrucción heideggeriana como parte de una estética hermenéutica crítica. Así como el autor de *Ser y tiempo* se dispuso a desmontar las interpretaciones metafísicas del ser del ente, es importante revisar los modos en los que la representación artística ha coadyuvado a la concreción de la historia de la metafísica.

Ya que lo bello natural y la naturaleza se encuentran fuera de la hermenéutica, tenemos pocas pistas para resolver esta pregunta.⁴

El argumento de Gadamer supone la movilización del espectador, pero a diferencia de su análisis de la conciencia histórica, no lo hace desde la revisión de la tradición. Por ello, y si se pretende seguir con la hermenéutica, se tendría que preguntar aún por las herramientas que permiten mantener una relación crítica con el arte, sin que por ello lo conviertan sólo en un objeto de reflexión estética. Asimismo, también es necesario cuestionar los modos en los que el arte moviliza nuevas actitudes y ayuda a señalar la potencia para abrir otras comprensiones de lo que ya se encuentra sobrecodificado. Es preciso revisar por qué se da por sentada la capacidad crítica del arte con la misma seguridad que se supone que nada grande ocurrirá en él.

La apreciación de la naturaleza

El debate acerca de la movilización del espectador, ligado a la ecología, lo encontramos en la segunda mitad del siglo xx en la corriente llamada *environmental aesthetics*. Mientras que la herencia hegeliana de la hermenéutica dificultaba el reconocimiento de los vínculos entre estética y naturaleza, el formalismo anglosajón de la estética analítica pudo rehabilitar los argumentos kantianos para abordar estas relaciones. Es decir, invertir de nuevo la jerarquización y colocar otra vez lo natural sobre lo cultural. Creyeron que al garantizar la apreciación de la naturaleza, se podría transitar desde los valores estéticos a los morales, y que el gusto por la belleza natural ayudaría a entender la importancia de su conservación. La obra de arte no mediaría, y con ello los problemas de la interpretación y la apreciación parecían desaparecer. Malcolm Budd (2003: 10) entiende esta tarea como la investigación

⁴ Cabe añadir que la sola relación de la estética hermenéutica con la naturaleza daría para un trabajo por sí mismo, pero es importante anotar aquí un par de puntos que esclarecerán el horizonte del presente artículo. En *Ser y tiempo* la naturaleza posee un lugar "límite en el mundo", y sólo es co-descubierta por los utensilios. La introducción en su obra posterior de los términos "tierra" y "*physis*" sólo complica más la discusión. Como señaló Zimmerman (1990: 226), no es posible resolver la cuestión de si esto da sustancialidad a la naturaleza o si, en cambio, la retiene sólo como fenómenos histórico. Con Gadamer en *Verdad y método* el problema es despachado sin mayor atención. Sixto J. Castro (2015), en su artículo sobre la apreciación de la naturaleza, señala que en el recuento que realiza Gadamer de la estética kantiana asume que el juicio de gusto puro (propio de la belleza libre de la naturaleza) es sólo un postulado para probar el carácter *a priori* del principio del discernimiento. No existe nunca una belleza libre, meramente natural. Castro se decanta en este texto por una estética de la naturaleza de corte hegeliano, esto es, no sólo dependiente de conceptos, sino de una comprensión hermenéutica de lo que aparece como naturaleza.

del modo en el que apreciamos a la naturaleza como naturaleza, y no como arte. Esto implica responder estéticamente a la naturaleza bajo el mismo concepto de naturaleza y no desde las categorías de lo artificial.

Ronald W. Hepburn puso las líneas seminales de este debate con la publicación “Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty” en 1966. Ahí explica en qué sentido cree que la reflexión sobre el arte ha fallado en entender la experiencia estética que tenemos de la naturaleza: centrados en los objetos bien distinguidos del fondo mediante marcos y pedestales, es imposible describir las experiencias envolventes y en movimiento de la apreciación de la naturaleza. Además, piensa que en el arte no se puede sentir la mutua implicación entre el sujeto y el objeto. En cambio, la respuesta estética a la naturaleza implica un sentirse en la naturaleza y no frente a ella. Finalmente, lo que caracteriza a la apreciación de la belleza (excelencia estética) de la naturaleza es el *nisus* o esfuerzo por ampliar la contemplación. Según Hepburn (1966), si bien uno se puede fijar en un objeto natural determinado para apreciarlo, existe siempre algo que lleva a corregir la visión para incluir una unidad superior hacia una cierta unidad en lo natural. Se trata de un juego de la imaginación que puede darse de distintos modos, tales como el holístico, espiritual, reconocimiento de patrones o por concomitancia (Hepburn, 1966: 259-297). Estas unidades, cabe señalar, son regulativas y no metafísicas. Incluso el autor llega a proponer la suposición de un foco o dios imaginario (Hepburn, 1966: 308) que ayudaría a pensar esa unidad armónica hacia la que tiende la apreciación de la naturaleza. Afirmación que, vale la pena señalar, actualiza la tesis kantiana del principio *a priori* del discernimiento como técnica de la naturaleza, expuesta en la primera introducción a la *Crítica del discernimiento*.⁵

Para Hepburn la experiencia estética de la falta de marco y del *nisus* ocurren en el modo de un darse cuenta (*realization*) episódico. Esto quiere decir que la búsqueda de la unidad no implica un proceso de conocimiento de lo natural, sino que ya debe integrar en sí aquello que colabora con la apreciación. De tal suerte que se muestra una tensión entre el gusto y lo que se sabe, pues es posible que exista conocimiento que se considere verdadero sobre aquello que se contempla, y que sin

⁵ Dentro de esta misma tradición de estética ambiental, Samantha Clark (2010: 360-369) ha desafiado la especificidad de la descripción de Hepburn al ponerla en relación con las prácticas artísticas de la década de 1960 y posteriores. Por ejemplo, el estatismo y objetualidad que se suponen en la apreciación de la obra de arte se encuentran ausentes en la desmaterialización del arte del situacionismo. Además, el incremento en la participación, la conversación y debate en arte, como respuesta a los paradigmas de comunicación en los que se redimensiona la producción de conocimiento y ciudadanía, obligan a pensar con cuidado el carácter epistémico a la vez que episódico de la experiencia estética descrita por Hepburn.

embargo resulte superficial, impertinente o falso. Hepburn (1966: 304) pone tres casos para aclarar su punto de vista. Sobre el acercamiento superficial o personal a la naturaleza, el autor nos dice que alguien puede disfrutar de una formación rocosa porque parece un rostro; esto sería trivial y poco tendría que ver con la naturaleza. Otro caso posible sería uno en el que el cálculo detallado y el conocimiento científico podrían entorpecer la vivencia o brindar información que no podríamos incluir de modo adecuado en nuestra apreciación. Por ejemplo, la distancia exacta entre la Tierra y la Luna poco afecta la reacción estética que se pueda tener. Finalmente, puede ocurrir que el juicio deba modificarse al recibir nueva información: se dejaría de considerar agradable la completa soledad de un páramo si se descubre tras una loma un campamento militar entero. Hepburn parece asumir que estos problemas no se pueden superar, y que en todo caso permiten distinguir entre una apreciación superficial y una profunda.

Los argumentos del filósofo británico engendraron lo que se entiende dentro de la estética ambiental como posturas cognitivas y no cognitivas (Carlson, 2018: 403), es decir, aquellas que suponen un vínculo entre el juicio estético y conocimiento científico y las que prefieren acercamientos no mediados por las ciencias naturales (como Berleant, quien acude a la percepción fenomenológica). Vale la pena señalar que esta distinción, aunque útil, no es sensible a las diferencias entre las posturas constructivistas o hermenéuticas y las formalistas; así como tampoco coincide con la diferencia kantiana entre juicios de gusto puros y adherentes. Esto debe tenerse presente porque casi ninguno de los teóricos supone una independencia completa de conceptos o preconcepciones cuando se juzga la belleza natural; hay quienes hablan de un concepto de naturaleza vago, y quienes fundamentan lo apreciado en la naturaleza en constructos culturales a la altura de cualquier creación artística (Eaton, 2000: 152).

Las distinciones entre cognitivismo y no cognitivismo, así como entre quienes suponen una emergencia histórica de la naturaleza y quienes la ven como externa a la cultura, se encuentran, como se decía antes, en el problema de la fundamentación del conservacionismo. Sin embargo, y aunque éste ha sido el objetivo central de la estética ambiental, parece que no cuentan con buenas razones para establecer dicho vínculo de modo convincente. Carlson (2018: 406) ha señalado que quienes suprimen el componente objetivo en la apreciación de la naturaleza, se quedan en una dimensión demasiado subjetiva como para fundamentar una ética, pues su apreciación poco o nada tendría que ver con aquello que se juzga estético; y quienes colocan demasiado peso en la ciencia, quedan bloqueados por la distinción tradicional entre hechos y valores, en la medida en que una descripción objetiva es por principio carente de valores. Por ello llega a la conclusión, o quizá sólo sospe-

cha, de que el problema debe estar en el mismo modo en el que se ha planteado la distinción entre hecho, valor, sujeto y naturaleza dentro de la tradición de la estética ambiental anglosajona. Esto lo conduce a citar el trabajo de Xiangzhan Cheng, quien desde sus lecturas del pensamiento chino, ha buscado fundamentar una posición en la que no exista distinción entre la ética y la estética ambientales.

Las sospechas de Carlson ya habían sido adelantadas por Berleant (1992: 166-167), quien asume que la distinción entre naturaleza y cultura resulta imposible, no sólo porque nuestra comprensión de la naturaleza es histórica, sino también porque la naturaleza, como dimensión no tocada por la actividad humana, ha desaparecido casi por completo. Incluso, podríamos agregar, las visualizaciones de la naturaleza prístina suelen pertenecer a imaginarios sospechosos, en los que se elimina selectivamente a los pobladores indígenas o se les considera como agentes de mínima transformación ambiental; es decir, se les naturaliza. Ejemplo de esta invisibilización fue el supuesto recientemente desestimado de que los pueblos de la Amazonía no habían impactado la selva. Ahora se reconoce que el paradigma de belleza salvaje para el “mundo civilizado” ha sido, de hecho, parcialmente cultivado y domesticado por el ser humano (Heise, 2016; Levis, Costa, Bongers, Peña-Claros, Clement, Junqueira, *et al.*, 2017).

Lo anterior conduce a la estética ambiental del formalismo a la comprensión compleja de las ideas de la naturaleza, es decir, a un paradigma cercano a la hermenéutica. Sin embargo, algunos autores como Carlson, aún no se atreven a cuestionar algunos de los supuestos que parecen inoperantes a la luz de los debates actuales. Por ejemplo, si bien es de suma importancia la confrontación de las ideas que se tiene con otras visiones de la naturaleza, incluso debería resultar dudosa la distinción entre hechos y valores que Carlson cita como limitación de la tradición filosófica occidental. Por lo menos, debería ubicarse en la tradición inaugurada por Kuhn (1987) respecto a la intervención de valores no epistémicos en la investigación científica. También puede acudir a la noción de conocimiento situado de Haraway (1991), y describir la objetividad no como algo que ocurre desde una perspectiva abstracta y desincorporada, sino como lo que se produce desde las investigaciones interesadas que se anclan a cuerpos que, no por ser científicos, se liberan de las tramas de sujeción genérico-racial ni de la distribución planetaria del trabajo. Es claro que esto no permite una inferencia necesaria entre valores y hechos, pero favorece una descripción honesta del conocimiento científico y de las nociones de naturaleza (científicas y no científicas) que efectivamente se ponen en juego cuando se pregunta por las relaciones entre conocimiento y cuidado de la naturaleza.

Cabe aún llevar más lejos las sospechas de los límites de la dicotomía entre hechos y valores. De fondo está en juego la distinción entre Naturaleza y Cultura,

la cual sólo se sostiene desde un apriorismo que cada vez resulta más inoperante. Estas limitaciones no sólo se reconocen en el terreno de la apreciación del arte y la naturaleza, sino también en la fundamentación de las disciplinas que dependerían de la distinción, y que se supone ahondarían en ella. Las investigaciones biotecnológicas, biomédicas, ecológicas y de etnografía multiespecie son sólo algunos ejemplos que muestran la necesidad de suspender la rigidez de este límite. Sólo de este modo se deja de investigar el hiato entre ambos dominios, y se accede a los fenómenos que emergen por las interacciones entre los distintos agentes. No se trata, como puede verse, de acceder a un nivel superior de vinculación entre ambos dominios, sino de pensar en una multiplicidad de natura-culturas: de encuentros entre nociones de naturaleza, prácticas culturales y materiales, de especies domésticas tanto como de bacterias y claustrós virales, de formaciones rocosas y cuerpos de agua.⁶

Para entender el Antropoceno y el calentamiento global, en consecuencia, deben describirse los fenómenos sin recurrir a dimensiones prístinas o jerarquías entre lo humano y lo natural. Paradójicamente, el llamado Antropoceno no es el triunfo del ser humano sobre el tiempo geológico; implica un descentramiento fundamental de lo que hemos entendido como humano, su excepcionalidad y sus capacidades de timonel. El fin del Holoceno es el inicio de una era que se caracteriza por el recalentamiento de la Tierra producto de la quema de hidrocarburos, el potenciamiento de ciertas especies por el crecimiento de las hectáreas cubiertas por monocultivos y la acidificación de los océanos, la producción de grandes vertederos de basura plástica y electrónica, las islas de basura, los inicios de la sexta extinción masiva; en pocas palabras, el comienzo de un tiempo en el que se reconoce que los actores en juego no son sólo humanos, y que muchos de ellos superan las dimensiones humanas.

Dicho esto, lo conveniente no sería rechazar por completo las estéticas ambientales de corte formal, sino volver a ellas y preguntarnos por los modos en los que

⁶ En el contexto de lo escrito hasta ahora es inevitable pensar en los argumentos de Heidegger contra la separación entre ser y valor, así como la sucedánea comprensión de lo ente como imagen que se conoce y domina. Junto con “La pregunta por la técnica”, “Carta sobre el humanismo” y “La época de la imagen del mundo” han resultado ser textos fundacionales de la tradición de la ecología profunda. Las tesis ontológicas han permitido reconocer las vías por las que la metafísica, haciendo uso de la distinción entre Cultura y Naturaleza, ha apuntalado la valorización y explotación de la naturaleza, así como la supresión de todo reducto no disponible o no tecnificable del ente natural. Sin embargo, cabe preguntar si el pensar rememorante de Heidegger, ese que ve a la poesía ya la técnica como dos cúspides encontradas, podría conducir a una comprensión múltiple de lo natural. Aquí se considera que aún queda abierto si el preguntar radical por la *physis*, que atraviesa la ecología profunda, puede hablar en favor de la multiplicidad de natura-culturas.

se piensan las relaciones entre lo humano y lo natural, así como en la manera en que éstas instauran una noción de naturaleza. En particular, resulta llamativo que, al hablar del *nisus* de la experiencia estética natural, Hepburn no hable de lo rural y la ciudad; la cultura humana es excluida de este darse cuenta de la unidad. Pero con ello no se quiere denunciar la distancia que esto supone con el idealismo alemán; más bien sorprende que no hable del tercer paisaje (Clément, 2014), de las zonas perturbadas, de los espacios de indistinción entre aquello que tiene una etiología antrópica ni de aquello que se presupone meramente natural. ¿Dónde está el paisaje producido por el ser humano? ¿Dónde están los vertederos de basura? Un ensayo como el de Elia Espinosa sobre el vertedero de basura del Bordo de Xochiaca sería impensable; al contrario, Hepburn habla de la excelencia estética y de la recomposición de la mirada (corporal e intelectual), del moverse y del sentirse envuelto. Cree que con ello ha señalado lo que no se encontraba en la estética centrada en el arte. Sin embargo, borra el problema de lo disímil, de aquello que impide una unidad. Como ha mostrado Espinosa, los basureros atacan las categorías burguesas de la estética al poder ser pensados como grandes instalaciones colectivas que desafían los modos de ver de la historia del arte. El espacio del Bordo es un “retrato’ colectivo desde el deshecho y, desde la propia historia del arte, una informe naturaleza muerta-instalación colectiva que todos, en varias generaciones, fuimos agrandando a lo largo de setenta años” (Espinosa, 2012: 15).

Sin embargo, tal vez no sea especialmente riesgoso insistir en la belleza natural en el Antropoceno. Parece un interés nostálgico que esperaría no tener que vérselas con la crisis climática y la indistinción entre la cultura y lo natural. Por otro lado, el mismo deseo de unidad, de totalidad estética se encuentra en una serie de productos artísticos que sí quieren visualizar el Antropoceno, y motivarnos a tomar acciones adecuadas. Me refiero a la imagen sublime del Antropoceno.

El Antropoceno sublime

La divulgación y popularización de las discusiones en torno al calentamiento global y al Antropoceno han traído de vuelta la categoría de lo sublime. Los noticieros atrapan la atención con discursos catastrofistas e imágenes que conmueven al público con escenas de grandes bloques de hielo cayendo al mar, extensos páramos de tierra deforestada y tormentas devastadoras. La ira de la naturaleza parece haber sido desatada, y todas las cámaras están ahí para conservar el momento más dramático, cuya intención es acompañar al auditorio en su rutina diaria: mientras se desayuna, se ven olas gigantescas devorar las playas de alguna costa cuyo nombre

se olvidará en un par de días. Son estas imágenes las que acompañan al público en su extravagante inactividad frente a la destrucción de la Tierra.

El mórbido espectáculo de los noticieros siempre puede ser entendido desde una crítica de medios. No esperaríamos que las empresas de telecomunicación se comportasen de un modo distinto en los tiempos de la información y la batalla por capturar la atención de las personas. Sin embargo, el mismo tono sublime, sin el componente del terror, aparece en proyectos críticos que pretenden visualizar el problema y buscan conmovernos para involucrarnos en la conservación de la Naturaleza o en los distintos activismos ecologistas. Consideremos las magníficas imágenes del Polo Norte en el video *The People That Is Missing* de Cristina Lucas,⁷ así como las filmaciones del proyecto (documental y exhibición) *Anthropocene: The Human Epoch*, producido en colaboración por Edward Burtynsky, Jennifer Baichwal y Nicholas de Pencier.⁸ Es importante rescatar que en ambos ejemplos, el suave movimiento de la cámara ayuda a dimensionar la inmensidad del paisaje, y en una clara revisión del paisajismo pictórico, nos permiten situarnos afectivamente frente a la inmensidad de la naturaleza. Sus imágenes parecen continuar con el lenguaje pictórico de Friedrich Edwin Church, Michael Wutky y John Martin (López Silvestre, 2009: 23-28; Myrone, 2013).

Parece autoevidente la motivación detrás de lo sublime cuando se habla del clima y de las eras geológicas; ¿no es la belleza demasiado pequeña para esta tarea? ¿Acaso no está en juego el planeta en el que vivimos? ¿Acaso existe otro modo en el que podamos hablar de las fuerzas titánicas que transforman el perfil de la Tierra? Lo mismo parecía obvio cuando a finales del siglo XIX se nombró “dinosaurios” a esos seres que pertenecían a la prehistoria o, como anunciaba el título del libro de Camille Flammarion de 1886, *El mundo antes de la creación del hombre* (*Le monde avant la création de l'homme*). Estos seres no podían ser simples animales. Como lo vemos en las ilustraciones y murales de Charles R. Knight, tenían que ser titanes en permanente conflicto, bestias terribles que luchaban en medio de pantanos y erupciones volcánicas, y cuya vida parecía oponerse en todo a la existencia humana (Mitchell, 1998: 79; Mitchell, 2003: 492).

Las categorías estéticas que habían sido guardadas para las pinturas patéticas del martirio y el castigo divino, salían a pasear para hacer visible un tiempo que no podríamos nunca ver a pesar de haber sido tan real como nosotros. Incluso por ello podría entenderse con mayor claridad que cuando se habla de la Tierra que no se

⁷ Para encontrar la obra de Cristina Lucas y los materiales que acompañaron su exposición en México, véase MUAC (2020).

⁸ Para consultar el proyecto, véase Burtynsky, Baichwal y de Pencier (2006).

ve, que supera en dimensiones lo humano, reemergen los imaginarios desterrados sobre lo colosal y lo sublime. En los casos del calentamiento global y el Antropoceno, tal como con el hallazgo de los fósiles, aparecen señales de fenómenos que superan la comprensión habitual del mundo circundante: los cortes en las eras geológicas y las complejas variables climáticas escapan a la percepción desnuda e incluso a varias de las mediaciones tecnológicas con las que nos hemos acostumbrado a ver la naturaleza. Así, lo sublime es una respuesta estética posible que resulta de las mediaciones científicas y tecnológicas que permiten comprender las dimensiones terráqueas, el tiempo profundo y los factores implicados en el medio ambiente. Esta respuesta se atiene al poder que reluce en estas mediaciones, y no a la precisión de los procesos que ayudan a conocer.

Pero, ¿es acaso la fuerza de la naturaleza la potencia sublime? Hay quienes ven en lo sublime, referido a las imágenes de la Tierra y al paisaje, una alternativa positiva para recuperar lo indomeñable de la naturaleza y señalar la ruina del poder humano, y en esa medida celebran el uso del término “el Antropoceno sublime” (Cohen, Colebrook y Miller, 2016: 125). Otros redirigen la categoría clásica, y señalan que, en la crisis ecológica, lo verdaderamente sublime es el poder técnico actual y su capacidad de destrucción (Jameson, 1991: 36; Bordo, 2006; Hitt, 1999: 619). Finalmente están quienes pretenden desenmascarar las implicaciones e inclinaciones políticas que conlleva lo sublime (Schor, 2016; Gunn y Beard, 2000; Battersby, 2007).

La preocupación por la estética de lo sublime en el presente artículo se debe precisamente a los lazos que han estado vinculados a ella desde el siglo XVIII, y que sólo se han vuelto más alarmantes aún con el paso de los años. Para decirlo con Christine Battersby, lo sublime se empalma en muchos puntos con la política del terror.⁹ Esto se puede reconocer no sólo con el surgimiento del sublime cinematográfico del fascismo y la estética de la máquina futurista, sino que también se ve en las filmaciones de guerra y el espectáculo del terrorismo. Battersby (2007: 20-21) recuerda las palabras de Stockhausen sobre el 11 de septiembre, cuando el compositor se refirió al ataque terrorista como una gran obra de arte. Pero también cabría sumar ahora la grabación de la ejecución del periodista James Foley a manos del

⁹ Por otro lado, Naomi Schor en *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine* estudia los modos en los que la estética se ha asegurado de menospreciar el detalle y el adorno en favor de la forma y lo sublime como parte de la masculinización de las artes y el gusto. En su arqueología, por ejemplo, cita *Discourses on Art* (1769 y 1790) de Sir Joshua Reynolds, en los que recomienda al artista abstraer lo ideal de la naturaleza bruta, y evitar el detallismo, que puede llevar a la fealdad y a la deformidad. Advierte que sólo se llega a lo grande, a lo sublime, suprimiendo el detalle, y que en el arte la suma de lo pequeño nunca podrá generar lo grande (Schor, 2016: 4-12).

Estado Islámico. En aquellas imágenes todo pertenecía a los códigos de lo sublime: el desierto, el traje azafrán de la víctima, las ropas negras del verdugo.¹⁰

Si bien la marca de origen que le dio el texto de Pseudo Longino a la elucidación de lo sublime fue la de la retórica de lo elevado, no por ello dejó de reconocer en la tragedia dicha elevación. Asimismo, Burke (2014: 79), en *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, enlazó lo sublime con lo terrible, es decir, con las ideas que excitan el dolor y el peligro. El mismo Kant, quien en la *Crítica del discernimiento* toma distancia de la tipología de lo sublime en *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* —lo terrorífico, noble y magnífico (GSE, Ak. Asug.5)¹¹—, insiste en entenderlo como lo temible a lo que no tememos (KdU, B 10/Ak. V 260). Es el terror lo que amenaza en lo sublime y lo que permite entender su relación con el respeto; si no hubiese respeto, estaríamos efectivamente atemorizados por lo que llamamos sublime.

Podemos entonces preguntarnos: si la imagen sublime de la naturaleza del Antropoceno y del calentamiento global produce terror, ¿busca despertar el respeto de un titán herido? Parece que es esto lo que quieren incitar en los espectadores: un sentimiento moral que conduzca al público a aceptar el crimen, o mejor dicho, reconocer que en una suerte de titanomaquia el ser humano ha hecho caer a la Tierra. Somos, por ello, responsables, porque hemos cometido un crimen, y el

¹⁰ Habría que pensar con detalle el lugar estético de los videos, las mantas y los cuerpos de los ejecutados por el narcotráfico en México. Parece correcto entenderlos como parte de las políticas del terror de un crimen organizado que no se distingue completamente del gobierno, pero la “limpieza estética” del fascismo y del terrorismo del Estado Islámico no se encuentra en los colgados y los encobijados, y mucho menos se reconoce en los violentos videos de ejecuciones. En este caso lo mejor sería continuar con la interpretación de Sayak Valencia (2010) sobre una estética gore que tiende al *snuff*. En sus palabras: “

Queremos dejar claro que preferimos el concepto de capitalismo gore, frente al de capitalismo *snuff*, dado que los fenómenos observados de violencia extrema aplicados a los cuerpos como una herramienta de la economía mundial y, sobre todo, del crimen organizado, como parte importante de esa economía global, suponemos que no alcanzan la categoría de *snuff*, sino que se sitúan aún en los límites de lo gore, por conservar el elemento paródico y grotesco del derramamiento de sangre y vísceras que, de tan absurdo e injustificado, parece irreal, efectista, artificial, un grado por debajo de la fatalidad total, un *work in progress* hacia los *snuff*, que aún cuenta con la posibilidad de ser frenado. Sin embargo, en estos momentos presenciamos que lo que inicialmente propusimos como capitalismo gore deviene rápidamente, a pasos agigantados, un capitalismo *snuff*. (Valencia, 2010: 23).

¹¹ Para facilitar la identificación de los pasajes de la obra de Immanuel Kant, se usa aquí la paginación de la Akademié. Las siglas de los textos ocupados son las siguientes: *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, GSE; *Crítica del discernimiento (o de la facultad de juzgar)*, KdU; *Anthropology from a pragmatic point of view*, AP. La información sobre las traducciones ocupadas puede consultarse en las referencias consultadas al final del presente artículo.

gigante herido es el que nos produce temor y respeto. En este caso, estamos vinculando el calentamiento global como un efecto de haber tomado la dirección de la Tierra; la imagen sublime habla entonces más del poder del Yo que sobrevive a su crimen, que del complejo sistema que es el planeta.

Un ejemplo clave para entender las dimensiones políticas y espectaculares de lo sublime en la naturaleza es “Blue Marble”: ¿acaso no es esta la imagen superior del sublime cinematográfico? Esta fotografía de la Tierra tomada desde el espacio por el Apollo 17 en 1972 es, al mismo tiempo, la visualización de la carrera espacial y de la Guerra Fría, tanto como el primer “retrato” de la tierra como totalidad. Es una imagen de soledad y de triunfo tecnológico; es el gigante al que se mira desde arriba. En este sentido, la visualización de la Tierra no es la representación de sus dimensiones, sino el ejercicio retórico por medio del cual se muestra el poder tecnológico que permite dicha representación. Es claro que no se ejecuta de facto el dominio de la naturaleza, pero en su presentación sublime se simula el éxito. Así, no se ve el desbordamiento terráqueo, sino el espectáculo del control. Casi podríamos decir que lo sublime es el simulacro que nos hace pensar que el ser humano sigue siendo el timonel del planeta.

Es aquí donde se ve el problema: ¿qué se requiere para controlar la Tierra en crisis? ¿Qué se necesita para resguardar lo maravilloso de la naturaleza? No es de extrañar que cierta ecología haya puesto en duda los beneficios de la democracia y la soberanía (Arias Maldonado, 2020). Tampoco resulta del todo inexplicable la tranquilidad con la que el público espera los grandes efectos del calentamiento global. Pareciera que no corresponde enfrentarlos como individuos o comunidades, sino como espectadores de las acciones de los que dirigen las fuerzas tecnológicas, aunque no se tenga idea de quiénes puedan ser estos.

Notas sobre la naturaleza de lo sublime

Para entender mejor las sospechas que despierta la estética de estos productos sobre el Antropoceno, casi de modo genealógico, es preciso anotar algunos puntos sobre lo sublime y las categorías semejantes que son convocadas en su descripción. El objetivo será mostrar tanto a los fantasmas despertados por esta estética como además poner una lupa sobre algunos de los problemas suscitados por la estética ambiental de Hepburn. Como es de suponerse, ambas cuestiones se intersectan en la *Crítica del discernimiento* de Kant: mientras el tema de lo sublime está sobredeterminado por los argumentos que se exponen ahí, el debate reciente sobre la contemplación de la naturaleza depende en gran medida de la revisión del formalismo estético que

la tradición anglosajona produjo en sus lecturas de dicho texto. Comencemos por recordar una afirmación contundente de Kant:

Nos expresamos incorrectamente cuando llamamos sublime a *algún objeto de la naturaleza*, si bien podemos llamar muy correctamente bellos a muchos de ellos. [...] Sólo podemos decir que el objeto es adecuado para exhibir una sublimidad que puede encontrarse en el ánimo, pues lo auténticamente sublime que puede estar contenido en ninguna forma sensible, sino que sólo atañe a ideas de la razón, las cuales a pesar de la imposibilidad de exhibirlas adecuadamente, se hacen sentir y se hacen presentes en el ánimo, precisamente por esta inadecuabilidad que cabe exhibir sensiblemente. De este modo, no puede llamarse sublime al vasto océano sacudido por tormentas. Su visión es horrenda y uno tiene que haber colmado el ánimo de ideas si es que, mediante una intuición tal, debe concitarse con un sentimiento que es en sí mismo sublime, incitando así al ánimo a abandonar la sensibilidad y a ocuparse con ideas que contiene una finalidad más elevada. (*KdU*, B76/ Ak. V 245)

Este pasaje suele pasarse por alto cuando se espera encontrar en Kant la directa fuente del interés romántico por lo sublime, así como una comprensión poco subjetivista del mismo romanticismo. Sin embargo, la afirmación en la *Crítica del discernimiento* tiene motivos claros, y decir lo contrario provocaría inconsistencias. Por un lado, Kant dejará claro, en las líneas que siguen a esta cita, que la incorrección de llamar sublime a lo natural viene de que el sentimiento de lo sublime no implica ampliación alguna del concepto de naturaleza, al contrario de lo que ocurrió con el juicio reflexionante puro. Aunque ninguno de los dos aporta conocimiento, el *a priori* que funciona en el juicio de lo bello permite entender la naturaleza desde la teleología. Lo sublime, en cambio, no genera una naturaleza titánica que, por definición, escaparía al entendimiento y su legalidad. La naturaleza no podría ser tematizada como lo que escapa al conocimiento en la medida en que carece de forma.

Un segundo argumento para entender por qué Kant no llama sublime a la naturaleza se encuentra en el análisis que hace de la imaginación. No podemos desarrollar aquí a detalle el argumento que aparece en el parágrafo sobre lo sublime matemático, pero es de gran importancia no perder de vista algunos puntos. En ese pasaje descalifica la posibilidad de llamar sublime a las estrellas en el firmamento y, en general, a aquello que se comprende como grande por sus dimensiones extensas. La explicación surge de la necesidad de entender con precisión a qué nos referimos cuando decimos que sublime es lo “grande sin más”. Para aclararlo, introduce el concepto de comprensión. Kant explica que una magnitud en

sentido estético no es una estimación según el cálculo, sino una apreciación imaginativa de un *quantum*. Éste puede ser pensado como magnitud gracias a dos actividades: la aprehensión y la comprensión (B87/Ak. V 251). Mientras que la primera implica una suma progresiva de unidades potencialmente al infinito, la segunda se aleja de esta actividad, de modo tensional, hasta el mismo límite de la imaginación (B91/Ak. V 254). Este punto límite, que hace violencia a la imaginación, permite la exhibición de una totalidad infinita (B85/Ak. V 50). Esta exhibición inadecuada para nuestra capacidad de estimar magnitudes rompe con el entendimiento, y se dirige a la razón; despierta así una capacidad suprasensible en nosotros (B85/Ak. V 50). Mientras no se llegue a este límite, mientras se tenga aún una comparación pendiente en nuestra estimación, estaremos hablando de otras cosas distintas a lo sublime. Se hablará entonces de lo colosal y lo monstruoso (B89/Ak. V 253).

El tercer argumento que debería ser considerado posee cierto trasfondo religioso. Kant ha dicho desde *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* que existe una relación entre los sentimientos morales y la estética. La nobleza de espíritu se vincula con la belleza, y el respeto con lo sublime. En la *Crítica del discernimiento* recupera estas ideas para mostrar, por un lado, la validez de un interés intelectual por lo bello, y por el otro, la necesidad de tener una inclinación moral para ser capaz de sentir lo sublime con propiedad.

Respecto a la nobleza que implica el interés por lo bello, Kant es cuidadoso de no halagar a los cortesanos preocupados por las artes, el lujo y la decoración. Recordando las reflexiones sobre jardinería de pensadores como Bacon (2006) y Chambers (2006), quienes describen este arte como el más puro de los placeres humanos en la medida en que puede ser disfrutado sin necesidad de formación previa. Esta democratización del gusto le permite al mismo tiempo mantener la idea de la banalidad de las personas abocadas a las bellezas que agradan a los sentidos (*KdU*, B163/Ak. V 297; *AP* 245), y, al mismo tiempo, presuponer la existencia de cierta valía en quienes se complacen con el orden de la naturaleza. Por su parte, el respeto está vinculado de modo más íntimo con lo sublime. No sólo es un interés externo a su análisis y deducción, sino que está ligado a la misma posibilidad de presuponer su comunicabilidad universal y necesaria. Sólo presuponiendo una familiaridad con los sentimientos morales se puede asegurar que los individuos no confundirán lo sublime con lo aterrador, violento y destructivo. Kant señala en la sección dedicada a lo sublime dinámico que esta confusión ocurre en la gente supersticiosa que cree en la ira divina y la reconoce en todas las catástrofes. Esos creyentes sólo desean humillarse frente a Dios; le temen, pero no le respetan. Quien se atemoriza, sabiendo que su disposición de ánimo atenta contra el poder de la

voluntad divina, no podrá contemplar lo sublime. En cambio, quien es sincero y pío, y conoce en sí mismo la sublimidad, podrá venerar lo divino (B108/ Ak V. 263-B109/Ak V. 264).

En todo caso, los sacrílegos en quienes piensa Kant no han logrado sentir en su ánimo la superioridad de la razón sobre la naturaleza. Esta jerarquía está explicada en lo que decíamos antes sobre la estimación respecto del *quantum* de lo sublime. Si antes, cuando se hacía referencia a lo sublime matemático, se había hablado de la comprensión de una magnitud que despertaba la idea de totalidad absoluta, ahora que Kant discute lo sublime dinámico, refiere a la apreciación de un poder que no tiene fuerza sobre nosotros. Es decir, no se sobrepone a nuestra resistencia ni nos derrota. O también podemos decirlo de este modo: se considera temible sin temerle de facto. Burke (2014: 80) consideró que esto se debía a la distancia segura a la que uno se encontraba al contemplar un fenómeno terrible o destructor, pero Kant lo ve de otro modo ya que el patrón para reconocer lo inconmensurable lo encontramos en la razón y no en lo sensible, pues el *quantum* hace referencia a la infinitud y todo lo natural resulta pequeño. Descubrimos así una capacidad independiente en nosotros; estamos frente a la naturaleza, y aunque perezcamos por su fuerza, la humanidad en nosotros permanecerá íntegra (B104/Ak. V 261-B105/Ak. V 262).

Lo sublime apunta a lo infinito, y lo bello a lo finito; la naturaleza no puede ser sublime en sentido estricto en la medida en que se trata de un sentimiento de superación de lo natural. Dicho esto, como espacio de inteligibilidad de la discusión acerca del imaginario sobre el Antropoceno y el calentamiento global, podemos preguntarnos ahora por el lugar que tenemos o se nos reserva, como seres humanos, en las representaciones sublimes de la crisis ambiental.

Consideraciones finales

En las páginas anteriores se ha realizado un largo recorrido que aún debe detallarse en muchos puntos. Al principio se concluyó que a pesar de lo sugerente que puede resultar una lectura hermenéutica del problema de las estéticas del Antropoceno, ésta se encuentra con el problema de una teoría del arte que necesita ampliar las investigaciones sobre los modos en los que el espectador es movilizad por el arte. Este tema es además de primer orden porque, como ha dicho Latour (2017: 34-43), más allá de las falacias que confunden valores y hechos, es inverosímil que el público contemple la crisis ecológica entre el escepticismo y el conformismo. Es decir, además de investigar cómo es que la hermenéutica puede completar su estética con una teoría de la acción, será de suma importancia continuar pregun-

tándonos por la impotencia de los discursos, las imágenes y la política para convocar a una acción responsable (*capacity of response-ability*) en el Antropoceno (Haraway, 2016).

Un segundo punto que ha quedado pendiente es la resolución de la paradoja señalada anteriormente cuando se habló del incremento del ser en la representación: es importante entender el arte más allá del objeto de reflexión de la diferencia estética, sin por ello eliminar la aproximación crítica. Una interpretación crítica del arte, si puede adelantarse un mote un tanto vacío, ayudaría a desmontar los acercamientos artísticos y estéticos sobre la naturaleza, a la vez que permitiría reconocer los múltiples vínculos que han sido ocultados por los discursos metafísicos de la dupla Naturaleza/Cultura. Y esto no sólo debería ser útil como programa artístico-político, sino también para “volver” al paisaje, al territorio y al jardín y ver “más acá” de esa experiencia de totalidad que mueve a Hepburn; los ojos no pueden dispararse a las estrellas si quieren comprometerse con la crisis ecológica. Es preciso mirar hacia los tiraderos de basura y hablar con quienes viven y cultivan en las laderas de los lagos de aguas residuales; en pocas palabras, es necesario apreciar las complejas relaciones que dan vida y muerte a las distintas especies en medio del Antropoceno. Esto no dará una vivencia episódica plena sobre la excelencia estética, pero descubrirá las experiencias menores que tanto han despreciado las estéticas heroicas del paisaje y de la naturaleza.

Además, se mostraron algunas ventajas críticas de leer la estética de lo sublime del Antropoceno desde la mediación kantiana. En sus textos se recupera tanto la relación con el terror como con su superación; es el espectáculo de lo amenazante respecto del cual uno queda resguardado, ya sea por la distancia o por la moral. Es la estética de la no participación en la que resuena la resignación y la aceptación. Por otro lado, la sobreposición del sujeto (moral) frente a lo temible, en un momento en el que la distinción entre humano y no humano se desmorona, se vuelve un tema de interpretación más que una deducción fiable. Así, aunque Kant pudo sostener esta tesis, corresponde ahora hacer una lectura crítica. Parece, por lo dicho hasta ahora, que la mejor candidata para explicar esa sobreposición a lo temible sería la mediación tecnológica que se sustrae de la representación o de la contemplación de la naturaleza. Es decir, el *quantum* de poder proviene de la dimensión tecnológica de las cámaras, de los helicópteros y de los drones que permiten la visualización sin interferir en ella. Estos aparatos son los que han tomado el lugar del sujeto, y como no se ponen a sí mismos como mediaciones, escapan a su comprensión como partes de la experiencia. La conciencia de la mediación, en este sentido, dificultaría la experiencia de lo sublime.

Finalmente, se brindaron buenas razones para fortalecer las sospechas de Battersby acerca de la categoría de lo sublime y ganamos una indicación metodológica para analizar las imágenes del calentamiento global y del Antropoceno. Pues la supuesta evidencia con la que se sustrae a las personas y a lo pequeño para dar lugar a lo grandioso, se convierte en un parámetro para preguntarnos por las rutas que esta presentación estética ofrece u oculta a los públicos. En otras palabras, se han justificado las sospechas sobre los modos en los que desaparece el ser humano tras el espectáculo, ya que su ausencia en la imagen (visual o textual) no garantiza su falta de participación efectiva. En todo caso, supone una participación no integrada en la imagen, es decir, una vinculación con lo mirado desde la posición de superioridad o dominio. Así, cuando la naturaleza es presentada de modo titánico, uno debería preguntarse en contraposición por los factores medioambientales que se entretujan más allá de los lindes del control humano y de la presentación sublime, así como por los modos concretos en los que las personas se involucran sin por ello volverse los brazos de Atlas.

Referencias bibliográficas

- AGUILAR, Mariflor. (1998). *Confrontación. Crítica y hermenéutica*. México: Fontamara.
- ALPERS, Svetlana. (1984). *The art of describing: Dutch art in the seventeenth century*. Chicago: University of Chicago Press.
- ARIAS MALDONADO, Manuel. (2020). *Normas para el parque posnatural*. Barcelona: Flash Ensayo.
- BACON, Francis (2006 [1625]). "De los jardines". En Martín Salván Paula (comp.), *El espíritu del lugar: jardín y paisaje en la Inglaterra moderna*. Madrid: Abada.
- BATTERSBY, Christine. (2007). *The sublime, terror and human difference*. Abingdon: Routledge.
- BELTING, Hans. (2012 [2001]). *Antropología de la imagen* (Gonzalo María Vélez Espinosa, Trad.). Buenos Aires: Katz Editores.
- BERLENAT, Arnold. (1992). *The aesthetics of environment*. Philadelphia: Temple University Press.
- BORDO, Jonathan. (2006 [1992]). "Ecological peril, modern technology and the postmodern sublime". En Philippa Berry y Andrew Wernick (eds.), *Shadow of spirit: postmodernism and religion*. Londres: Routledge. 165-178.
- BUDD, Malcolm. (2003). *The aesthetic appreciation of nature: essays on the aesthetics of nature*. Oxford: Clarendon Press.

- BURKE, Edmud. (2014 [1757]). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (Menene Gras Balaguer, Trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- BURTYNSKY, Edward; BAICHWAL, Jennifer; DE PENCIER, Nicholas. (2018). *Anthropocene: The Human Epoch*. Recuperado el 10 de julio de 2020 de <https://theanthropocene.org/>.
- CARLSON, Allen. (2018). "Environmental aesthetics, ethics, and ecoaesthetics". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 76(4), 399-410. <https://doi.org/10.1111/jaac.12586>.
- CASTRO, SIXTO J. (2015). "¿Qué significa apreciar la 'naturaleza' como naturaleza?". *Revista de Filosofía*, 40(2), 127-141. https://doi.org/10.5209/rev_RESE.2015.v40.n2.50059.
- CHAMBERS, William. (2006 [1772]). "Disertación sobre la jardinería oriental". En Martín Salván Paula (comp.), *El espíritu del lugar: jardín y paisaje en la Inglaterra moderna*. Madrid: Abada.
- CHENG, Xiangzhan. (2010). "Ecoaesthetics and ecocriticism". *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 17(4), 785-789.
- CHENG, Xiangzhan. (2013). "On the four keystones of ecological aesthetic appreciation". En Simon C. Estok y Kim Won-Chung (eds.), *East Asia ecocriticism*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- CLARK, Samantha. (2010). "Contemporary art and environmental aesthetics". *Environmental Values*, 19(3), 351-371. doi: <https://doi.org/10.3197/096327110X519871>.
- CLÉMENT, Gilles. (2014 [2004]). *Manifiesto del tercer paisaje* (Maurici Pla y Susana Landrove, trads.). Barcelona: Gustavo Gili.
- COHEN, Tom; COLEBROOK, Claire; MILLER, J. Hillis. (2016). *Twilight of the Anthropocene idols*. Londres: Open Humanities Press. Recuperado el 10 de julio de 2020 de http://openhumanitiespress.org/books/download/Cohen-Colebrook-Miller_2016_Twilight-of-the-Anthropocene-Idols.pdf.
- DEVAL, Bill; SESSIONS, George. (1985). *Deep ecology: living as if nature mattered*. Utah: Gibbs Smith.
- EATON, Marcia Muelder. (2000). "A sustainable definition of 'art'". En N. Carroll (Ed.), *Theories of art today*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- ESPINOSA, Elia. (2012). "El Bordo de Xochiaca y la basura como naturaleza muerta: instalación colectiva y medio de resistencia estético-política en ejemplos de cine, fotografía y artes actuales". *Artelegie*, (2). <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article107>.

- GADAMER, Hans-Georg. (2003 [1960]). *Verdad y método* (Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, trads.). Salamanca: Ediciones Sígueme.
- GOMBRICH, Ernst Hans. (2000 [1966]). *Norma y forma: estudios sobre el arte del Renacimiento* (Remigio Gómez Díaz, trad.). Madrid: Debate.
- GONZÁLEZ VALERIO, María Antonia. (2010). *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*. México: Herder.
- GONZÁLEZ VALERIO, María Antonia. (2016). *Cabe los límites: escritos sobre filosofía natural desde la ontología estética*. México: Herder.
- GROYS, Boris. (2009). "From medium to message. The art exhibition as model of a new world order". En Maria Hlavajova, Thierry Duve, et al. (eds.), *Open 16: The art biennial as a global phenomenon: strategies in neo-political times*. Rotterdam: NAI Publishers. 56-65.
- GUNN, Joshua; BEARD, David E. (2000). "On the apocalyptic sublime". *Southern Communication Journal*, 65(4), 269-286. <https://doi.org/10.1080/10417940009373176>.
- HARAWAY, Donna. (1984). "Teddy bear patriarchy: taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936". *Social Text*, (11), 20-64. <https://doi.org/10.2307/466593>.
- HARAWAY, Donna. (1988). "Situated knowledges: the science question in feminism and the privilege of partial perspective". *Feminist Studies*, 14(3), 575-599. <https://doi.org/10.2307/3178066>.
- HARAWAY, Donna. (1991). "The biopolitics of postmodern bodies: constitutions of self in immune system discourse". En *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature*. Nueva York: Routledge. 203-230.
- HARAWAY, Donna. (1992). "The promises of monsters: a regenerative politics for inappropriate/d others". En Lawrence Grossberg, Cary Nelson y Paula A. Treichler (eds.), *Cultural Studies*. Nueva York: Routledge. 295-337.
- HARAWAY, Donna. (2016). *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.
- HEGEL, G. W. F. (2006 [1926]). *Filosofía del arte o Estética (verano de 1826)* (An-nemarie Gethmann-Siefert y Bernadette Collenberg-Pltnikov, eds.; Domingo Hernández Sánchez, trad.). Madrid: ABADA/UAM.
- HEISE, Ursula. K. (2016 [2010]). *Imagining extinction: the cultural meanings of endangered species*. Chicago: The University of Chicago Press.
- HEPBURN, Roland W. (1966). "Contemporary aesthetics and the neglect of natural beauty". En Bernard Williams y Alan Montefiore (eds.), *British Analytical Philosophy*. Londres: Routledge; Kegan Paul. 285-310.

- HITT, Christopher. (1999). "Toward an ecological sublime". *New Literary History*, 30(3), 603-623.
- JAMESON, Fredric. (1991). *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press.
- KANT, Immanuel. (2006 [1789]). *Anthropology from a pragmatic point of view* (Robert B. Loudon, trad.). Cambridge: Cambridge University Press.
- KANT, Immanuel. (2012 [1790]). *Crítica del discernimiento (o de la facultad de juzgar)* (Roberto Rodríguez Aramayo y Salvador Mas, trads.). Madrid: Alianza Editorial.
- KANT, Immanuel. (2017 [1764]). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime: Edición bilingüe alemán-español* (Dulce María Granja, trad.). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica; UAM.
- KUHN, Thomas S. (1987). "Objetividad, juicios de valor y elección de teoría". En *La tensión esencial. Estudios selectos sobre la tradición y el cambio en el ámbito de la ciencia* (Roberto Helier, trad.). México: Fondo de Cultura Económica.
- LATOUR, Bruno. (2017 [2015]). *Cara a cara con el planeta: una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas* (Ariel Dillon, trad.). Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- LEVIS, Carolina; COSTA, Flavia; BONGERS, Frans; PEÑA-CLAROS, Marielos; CLEMENT, Charles; JUNQUEIRA, André Braga, *et al.* (2017). "Persistent effects of pre-Columbian plant domestication on Amazonian forest composition". *Science*, 355(6328), 925-931. <https://doi.org/10.1126/science.aal0157>.
- LÓPEZ SILVESTRE, Federico. (2009). "Pensar la historia del paisaje". En Javier Maderuelo (ed.), *Paisaje e historia*. Madrid: Adaba. 9-52.
- MADERUELO, Javier. (2012). *Joachim Patinir: el paso de la laguna estigia*. Madrid: Abada.
- MADERUELO, Javier. (2013 [2005]). *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada.
- MILES, Malcolm. (2015). *Eco-aesthetics: Art, literature and architecture in a period of climate change*. Londres: Bloomsbury.
- MITCHELL, W. J. T. (1998). *The last dinosaur book*. Chicago: Chicago University Press.
- MITCHELL, W. J. T. (2003). "The work of art in the age of biocybernetic reproduction". *Modernism/modernity*, 10(3), 481-500. <https://doi.org/10.1353/mod.2003.0067>.
- MORTON, Timothy. (2009). *Ecology without nature: rethinking environmental aesthetics*. Cambridge: Harvard University Press.

- MUAC. (2020). "Sala10: Cristina Lucas". *The people that is missing [El pueblo que falta]*. México: UNAM. Recuperado el 10 de julio de 2020 de <https://muac.unam.mx/exposicion/sala10-cristina-lucas>.
- MYRONE, Martin. (2013). "John Martin's last judgement triptych: the apocalyptic sublime in the age of spectacle". En Nigel Llewellyn y Christine Riding (eds.), *The art of the sublime*. Recuperado el 10 de julio de 2020 de <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/martin-myrone-john-martins-last-judgement-triptych-the-apocalyptic-sublime-in-the-age-of-r1141419>.
- OÑATE, Teresa; CUBO, Óscar; NÚÑEZ, Amanda, et al. (2012). *El segundo Heidegger: ecología arte teología en el 50 aniversario de Tiempo y Ser*. Madrid: Dykinson.
- PANOFSKY, Erwin. (2003 [1927]). *La perspectiva como "forma simbólica"* (Virginia Careaga, trad.). Barcelona: Tusquets.
- ROGOFF, Irit. (2009). "Geo-cultures. Circuits of arts and globalizations". En Maria Hlavajova, Thierry Duve, et al. (eds), *Open 16: The art biennial as a global phenomenon: strategies in neo-political times*. Rotterdam: NAI Publishers. 106-115.
- ROSE, Deborah Bird; VAN DOOREN, Thom; CHRULEW, Matthew; COOKE, Stuart; KEARNES, Matthew; O'GORMAN, Emily. (2012). "Thinking through the environment, unsettling the humanities". *Environmental Humanities*, 1(1), 1-5. <https://doi.org/10.1215/22011919-3609940>.
- SCHOR, Naomi. (2016 [1987]). *Reading in detail: aesthetics and the feminine*. Nueva York: Routledge.
- VALENCIA, Sayak. (2010). *Capitalismo gore*. España: Melusina.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. (2010). *Metafísicas canibales: líneas de antropología postestructural* (Stella Mastrángelo, trad.). Buenos Aires: Katz.
- ZIMMERMAN, Michael. (1990). *Heidegger's confrontation with modernity: technology, politics, and art*. Indiana: Indiana University Press; Bloomington.