

Introducción

La categoría básica de la estética es lo bello. A comienzos del siglo XX se producirá un giro en la concepción del arte.

Lo Bello Y Lo Feo

La clave de esta esto es muy sencilla. A lo largo de los siglos el concepto de belleza, que ha dominado el arte y la estética, ha dejado de ser prioritario.

Cuando hablamos de lo feo nos referimos a lo contrario de lo bello, no como feo igual a..., sino como negación de lo bello, como oposición lo bello y su negación.

Sus relaciones a lo largo de la historia:

El concepto de belleza contiene el concepto de fealdad, en paralelo le acompaña lo contrario, que ha quedado fuera y eso que quedaba fuera es lo que ha ido cambiando.

1º Tradición Clásica , Grecia:

Idea del bien. Lo real eran esas ideas suprasensibles, lo sensible era banal, lo feo, desorden , caos, error, incluso mal. Feo era igual a la negación de lo verdadero, lo bueno y bello. En este momento histórico encontramos la mayor separación entre lo bello y lo feo que se va a dar en la historia. La negación no tiene ser, no es real. Las ideas son bellas porque participan de una idea de belleza. Los objetos reales admiten esas características, lo feo es ausencia de, no tiene ser, no tiene realidad propia, sólo por contraste antagónico.

Con el neoplatonismo, lo bello va a ser entendido como plenitud de ser, divinidad, mientras que lo feo se va a entender como carencia de..., lo bello es real porque es ideal, lo feo es una mera apariencia.

Todo esto durará muchos siglos. Heidegger (s. XX) aún identifica belleza con ser. Platón expulsa a los poetas de su ciudad ideal porque éstos trataban con la apariencia, los poetas habían sido transmisores de cultura en la tradición griega. Se trataba de una tradición oral, la poesía se acompañaba de ritmos y de la danza. Platón critica la cultura oral, porque la entiende como un virus que no dejaba a la gente pensar por sí misma. La razón sustituye al cuerpo. Inicio de la cultura moderna, del pensamiento racional.

2º Cristianismo:

Comienza a aceptarse la negación de la belleza en la filosofía, en el arte y en las creencias religiosas. La tradición cristiana adora a un Dios sufriente, hay una serie de ideas que no pueden adoptarse a los cánones de la belleza griega.

Para Hegel esa armonía, simetría griega, se encuentra con unos elementos que juegan justo con lo contrario. Nos encontramos con un Dios que baja a la tierra y se hace hombre como uno más de nosotros.

3º Romanticismo Alemán. Lo Feo Como Ingrediente De Lo Bello:

Lo feo es útil para que lo bello sea más bello. Idea de Lessing en su libro Laoconte entiende lo feo como categoría estética. La aplica a la poesía, no a representaciones visuales. A lo feo se le reconoce un papel, aunque limitado, dentro de la historia de la belleza.

F. Schlegel publica en 1795 *Sobre El Estudio De La Poesía Griega*, es un texto innovador. El arte de su época, en la larga lo satisfará, porque ni siquiera tiene ya que ver con su tiempo. Pone como modelo la poesía de Shakespeare. La sanguinolencia, esa morbosidad de la tragedia griega, por ejemplo, en la época no era bello, era trágico, sin embargo esos elementos en el romanticismo pasan a ser bellos. La obra de Shakespeare adquiere perfección porque es capaz de incluir esos elementos como elementos de belleza. Algo puede ser perfecto y sin embargo su meta no será lo bello. Lo bello alcanza su perfección cuando triunfa sobre lo feo, no cuando huye de ello, cuando insertamos la negación dentro del discurso.

4º Lo Bello Es Feo Y Lo Feo Es Bello:

Lo bello no está por encima de lo feo. En la cultura francesa, el romanticismo tardío no hay posibilidad de distinguir entre armonía y desarmonía. El arte selecciona por vez primera como elemento privilegiado los elementos anormales.

Victor Hugo, 1827, *Prólogo a Cromwell*. Habla de cómo va a ser la puesta en escena de esa obra, y también de las cuestiones filosóficas y estéticas. El arte moderno tiene como base el arte cristiano y la clave que está por debajo de todo esto es lo feo. Bellezas impuras, dialéctica. Tenemos que asumir lo sublime rodeando lo grotesco. Lo grotesco es el complemento protagonista. Continuará hasta el siglo XX. Apollinaire dice *hay amamos la belleza tanto como la fealdad*. Principio de complementariedad, seres deformes, monstruos que se convierten en los mejores de los feos. Detrás de un mundo de apariencias donde está la fealdad se puede esconder un mundo de belleza. Sí hay belleza pero está escondida. Adquiere protagonismo el tema de lo repugnante.

Kant dice en *Crítica del juicio* que se puede asumir dentro del arte moderno la fealdad siempre que no suscite asco. Hay que representar lo repugnante tal y como es. Cualquier objeto es digno de repugnancia artística.

5º Absolutamente Todo Puede Ser Representado Estéticamente:

Constable dice que todo el arte puede convertir en bello aquello que no lo es. Proceso de indiferenciación del objeto artístico.. a partir de este momento cambian los temas.

En 1826 Hegel vio muy bien que había llegado el momento en que si el arte quería avanzar tenía que introducir nuevos temas, diferentes a los clásicos. Hegel llama a lo más banal, a lo cotidiano: *la prosa del mundo frente a la poesía del mundo*.

Por primera vez todo es digno de ser representado. Todo va a recaer sobre el artista. Se va a dar importancia a cómo se representa el objeto. El artista como protagonista, empieza a hablarse del concepto de genio. Genio como categoría estética del romanticismo. Genio es aquel que se da sus propias reglas. El poder subjetivo del artista se convierte en protagonista, los temas quedan en un segundo plano. Los objetos mismos no tienen ningún interés artístico.

¿Porqué los paisajes de los holandeses? ¿porqué representan esto? Los holandeses no sólo ganan a la corona española sino que además le plantan cara a la Naturaleza (diques contra el mar). Es una lucha por la realidad, tiene como consecuencia que guste representar lo real. Aún se echa de menos los grandes temas.

6º Rosenkranz Estética De Lo Feo:

Es una obra que se ha convertido en clásica para la estética. Es discípulo de Hegel. Por primera vez se intenta tematizar la estética, la categoría de lo feo había sido desechada en el mundo clásico. El carácter anfibio, dual del hombre lleva a Rosenkranz a tematizar esta categoría, como más real, lo feo como un desafío. Una obra será más bella cuanto mayor sea la fealdad sobre la que triunfe. Sólo si un objeto adquiere su carácter negativo podrá superarse: *la belleza no puede ser un desierto de la identidad, pero el arte no puede dar la última*

palabra a la locura.

La belleza al borde de caer sobre estos elementos y vencer sobre ellos. Comienza a mostrarse lo diabólico, lo grotesco, lo espectral.

7º Lo Feo Aparece Como Superior A Lo Conocido Como Bello:

Adorno, *La teoría estética*, 1970. es un filósofo judío. Se plantea lo que debe hacer el arte para mostrar una realidad, lo que él está viviendo y que es mejor olvidar. En un momento como ese hacer representaciones bellas no es más que darle la razón a la realidad. Si lo que queremos es mostrar todos los virus que rodean a la realidad hay que representar lo negativo. El arte tiene el deber de recurrir a lo amargo, a lo disonante, al fin de mostrar una realidad dolorosa. No sólo remite al artista sino que también al espectador. El placer estético está prohibido. Es una estética totalmente pesimista. Se acabó el disfrutar del arte, porque entonces este no tiene sentido. La belleza en el mundo contemporáneo es un maquillaje. No es que se opte por lo feo, sino que la realidad sólo se explica de este modo. En el fondo Adorno no desprecia el arte bello, cuando la realidad deje de ser una mierda ya no será necesario representar lo feo. No hay que predicar un culto a lo feo, sino que lo feo es fruto de la vivencia.

8º Etapa En La Que Nos Encontramos:

Entre los dos autores anteriores, Rosenkranz y Adorno queda marcado todo el tratamiento de la belleza y lo feo. Arte y realidad. Al arte se le quita esa especie de aureola que se le había dado, se baja del pedestal, pasa a estar inmiscuido dentro de la realidad cotidiana. El arte se democratiza, frente a esa situación del arte en la sociedad de masas encontramos lo contrario, pocos van a ir a ver museos de obras contemporáneas. Sigue habiendo una comprensión elitista.

Turner es el mayor premio del arte contemporáneo, ¿esto es arte o una tomadura de pelo? El arte se ha institucionalizado. El arte habla de sí mismo, si no conocemos esas claves, no conocemos nada. Pero también se trata de gustar o no gustar, de placer o no placer. Se juntan una serie de elementos complejos:

- Institucionalización del arte, museos, galerías, críticos. La teoría estética dice que sólo es arte aquello que la institución arte considera como tal. Es complicado distinguir entre una obra de arte y algo que no lo es.
- Criterio estético: investigación sobre qué es lo que hace diferente a un objeto para que se convierta en objeto artístico, ¿cómo seguir hablando de lo bello y lo feo si ni siquiera entendemos las obras?
- La cancelación de la estética adorniana puede ayudar. Los escándalos seguidos se olvidan, aún más dentro del arte. También cesa el deseo de novedad, de hacer algo distinto, de experimentación. ¿Dónde se encuentra lo feo hoy? Hay una sensación de repetición, de ya visto. No hay capacidad de sorpresa, sólo con instrumentos nuevos, con nuevos temas, guardando cierta relación con la realidad.

Los Casos De Richard Mutt y Constantin Brancusi

Desde comienzos del siglo XX el objeto artístico se ha visto en procesos casi jurídicos, repleto de escándalos, lo que remite siempre a lo mismo, a la definición de arte.

2001, Damien Hirst, obra que representa los restos de una fiesta, saltó al periódico porque el encargado de la limpieza la tiró a la basura pensando que realmente se trataban de restos de una fiesta. Hirst quedó encantado. La obra subió de precio.

2004, Gustav Metzger. Una parte de una de sus obras, una bolsa de basura también fue tirada a la basura. Versión de recreación de la primera exposición pública de arte autodestructivo.

Arte autodestructivo es aquel en que todas las obras han de ser destruidas ya que se manifestaba en contra de la institucionalización del arte. Propone una huelga general y mundial de los artistas para que las galerías se queden vacías.

El único que confirió sentido a la obra de Metzger fue el señor de la limpieza.

El arte del siglo XX comienza con estos escándalos. Lo más tradicional tiene dificultad para entender lo más novedoso.

En 1916 se crea la Sociedad De Artistas Independientes. Para pasar a formar parte de ésta los artistas debían cumplir tres requisitos:

- Ir contra el arte clásico: impresionismo de Van Gogh, Cézane.
- No aceptar nunca ni jurados ni premios.
- Pagar una cuota de inscripción.

Cualquier objeto que hicieran era catalogado como arte y expuesto en la sala.

Richard Mutt fue vetado en la primera exposición. Su obra *La Fuente* no se expuso. El comité decidió que un urinario al revés no era una obra de arte.

Marcel Duchamp, miembro del comité, dimitió. Publica una revista en la que presenta El Caso De Richard Mutt. El autor de la fotografía de la obra fue Stieglitz.

Nos encontramos en los años 50–60 con los *ready-made*, se convierten en objetos artísticos objetos cotidianos. Marcel Duchamp era el verdadero autor de *La Fuente*, Richard Mutt era un nombre que se había inventado. Lo que planeaba con sus *ready-made* era que se plantease la cuestión de ¿qué hace que un objeto sea un objeto artístico y otro no?. Se cuestiona el estatus de la obra de arte.

Dickie, Danto, críticos, estudiosos del arte contemporáneo hablan de que un objeto artístico sólo recibe la categoría de arte por su contexto, por sus condiciones.

Se está planteando siempre la condición de objeto–arte. Se da un nuevo significado para las cosas. Un nuevo pensamiento. El artista elige, le concede un significado, lo importante es el concepto. Completa intelectualización del arte. A partir de ahora hablamos de significado, pensamiento, concepto. Cobra importancia el *ready-made*. Cualquier objeto puede ser objeto artístico.

El caso de Constantin Brancusi. En 1920 presenta en el Salón Independiente de París la versión en bronce de *Adán Y Eva*. Cuando Matisse ve la obra exclama: *he aquí un falo*. Este comentario llega a oídos de Signac, el director del salón, lo que provocó que se vetara la obra porque no podía permitirse que el ministro se pasease ante un pene. Brancusi toma esto como una ofensa. Lo que estaba en el fondo de esto era la tensión entre las diferentes formas artísticas: la abstracción inspirada en el primitivismo y el clasicismo que abogaba por una representación fidedigna de lo real.

Lo que pasó en 1913 con el *Pájaro en el espacio* supuso una nueva discusión de si la obra era o no un objeto artístico. Cuando la escultura llegó a la aduana del puerto de Nueva York, el encargado no la consideró obra de arte por lo que se tenía que pagar las correspondientes tasas de las que los objetos artísticos estaban exentas. El propietario de la obra, Eduard Strinchen, denunció a la administración de aduanas con la esperanza de que si ganaba se cambiara la definición de arte.

La aduana denunciaba el primitivismo y brutalidad de la obra y que ésta no se identificaba con el título. Bracusi intenta rebatir esta teoría. Finalmente la aduana llegó a la conclusión, después de realizar varias

consultas de que si era arte. A la vez los partidarios de la obra hablan del protagonismo de la materia y la interpretación personal de la realidad. El juicio acabó dándole la razón a Brancusi, a pesar de que la ley estaba en contra.

Por tanto, se obliga a cambiar la definición de arte, se produce una legitimación jurídica del objeto artístico. Parece que era necesario que la crítica del arte cambiase para adaptarse a las nuevas formas artísticas.

Tema 1

La Estética Filosófica Y La Imitación Del Arte Griego

El siglo XVIII es el momento en que se puede hablar de institucionalización de la estética. Surge la estética como disciplina académica. Nos encontramos con libros que se titulan así.

Es el siglo de la soberanía de la razón, de la Ilustración, de la Revolución Francesa. Se van a modificar los gustos y los criterios, pero, en general, la línea de este momento nos va a llevar al momento actual.

Comienzan a tener prioridad y conexión con los medios artísticos otras facultades, como la fantasía, la sensibilidad, aspectos que permiten que la estética y el arte adquieran más importancia.

La obra de arte pasa a ser un objeto creado por un artista, a quien se le comenzará a llamar genio. La belleza comienza a ser considerada como una característica sensible.

Hay algunas facultades, la imaginación y la fantasía, que toman un mayor protagonismo. Facultades que necesita el arte y quienes contemplan las obras de arte. Por primera vez deja de haber un criterio fijo que determine cómo ha de ser la obra artística. Hay varios criterios, juicios artísticos. Se democratiza el arte.

Se produce cambios en torno a la concepción de belleza, no se trata de que se cambie la definición, ya no se va a preguntar qué es la belleza como algo único, la pregunta será ¿cómo hago para producir un objeto bello? La belleza de algo ideal se traslada a los objetos como tales.

Hasta este momento, siguiendo la tradición platónica, la belleza era una idea de la que participaban los objetos sensibles, sólo palpable a través de la razón. Los objetos estaban situados en un espacio inferior, el nuestro, habitáculo que carecía de verdadera realidad.

Lo que cambia en el siglo XVIII es la concepción de los dos mundos. Comienza a hacerse una rehabilitación de la sensibilidad, se rehabilita la facultad que la capta. Comienzan las teorías empiristas, por primera vez se acepta que hay que partir de sensibilidades, de apariencias. Ya no se pregunta por un concepto, por una idea, sino que la pregunta es ¿qué hace que un objeto sea bello? ¿cómo puedo producirlo? ¿cómo funciona mi gusto estético para decir de un objeto que es o no bello? Comienzan a surgir una serie de preguntas y temas que van a permitir la aparición de la estética como tal. Frente a un mundo de pluralidad ¿cómo distingo, cómo juzgo? Esto se va a plasmar en una serie de obras, tratados y hechos.

- Baumgarten, 1750, *Estética*, origen de la estética moderna.
- Winckelmann, 1774, *Historia del Arte*. Historiografía del arte moderno.
- Diderot , 1759. *Textos sobre los salones*, pueden entenderse como el inicio de la crítica del arte.

Los salones son las salas del Louvre donde tenían lugar exposiciones abiertas al público, no sujetas a las normas de la academia. Tienen como objetivo menguar el poder de los gremios. Por vez primera se crea un público, una masa de gente que va a ver las obras de arte.

Diderot empieza a escribir críticas para los salones. Lo que hace es contar a la gente qué significan las obras

de arte allí expuestas y cual es su valoración. Desde el subjetivismo orienta el gusto, intenta educar el gusto de la gente.

Baudelaire habla de cómo ha de ser la crítica artística. Ésta ha de ser divertida y poética, parcial, apasionada, política, un punto de vista exclusivo abierto a horizontes, el sujeto que la haga debe mostrar su subjetividad.

El término estética aparece como disciplina filosófica en 1735 en el texto *Reflexiones filosóficas en torno al poema*. Aquí Baumgarten define a la estética como teoría del conocimiento sensible, en general, y de su forma específica, el gusto. Fue discípulo de Wolf. Se da cuenta de que falta algo que analice el territorio de lo sensible y la sensibilidad, y a eso lo llama estética. En el momento surge para completar el sistema de Wolf. La estética como ciencia en torno al conocimiento inferior, todo aquello que queda fuera de la razón positiva, calco negativo de lo positivo, trata acerca de los restos, los desperdicios, lo que quedaba fuera del sistema. Percepción de lo sensible–belleza. Es interesante el hecho de que la considere una ciencia de lo sensible, cuando en ello no pueden darse una leyes, cosa que caracteriza a las demás ciencias, como si fuera posible hablar de territorio de lo sensible, comparable al territorio de la razón.

En este momento rige la Historia del Arte. El problema surge al lanzar la mirada hacia ella ¿porqué la historia de Winckemann ha sido tan duradera, incluso se mantiene hoy en día en nuestras facultades? Por la forma de entender y narrar el arte. Se lanza la mirada hacia Grecia para formar los ideales en que debe basarse el arte. Entiende el arte como una manifestación cultural que tiene lugar en una determinada época y es esto lo que hace que las prácticas artísticas sean de una manera u otra. Idea de la evolución de los estilos: nacimiento – desarrollo – madurez – decadencia. Se aplicará a toda la historia del arte y la marcará hasta nuestros días. *Sereno reposo, serena majestad de las figuras griegas* ideal de belleza. Hay una visión idealizada del mundo griego hacia el que hay que volver. Sólo hace historia del arte de Grecia. La naturaleza sensible y espiritual de las figuras sólo había sido alcanzada en ese momento de la historia. Sólo los griegos habían sido capaces de unir cuerpo y alma en una representación artística. De lo que se trataba era de emular aquello, no emular a los griegos, sino de imitar los ideales de Grecia. Su ideal artístico era ser capaces de vincular las dos partes, es lo que había que conseguir en las obras. Comienza a funcionar el neoclasicismo, imitan al héroe griego que se convierte en contemporáneo.

El fracaso de los ideales con la Revolución Francesa llevará al Romanticismo.

En el Neoclasicismo la idea de arte severo en el cristianismo, en la forma de esculpir, en los contornos marcados. Junto a la belleza, la verdad. Hay una vuelta a los ideales platónicos. Si fracasan esos ideales fracasa un mundo basado en ideales. El neoclasicismo se con él. La clave ahora es la representación del cuerpo humano como naturaleza espiritualizada.

El fin del neoclasicismo da entrada al romanticismo. Uno de los autores intermedios es Mendelssohn, que aún lo mejor de Baumgarten y Winckelmann, la estética como ciencia autónoma, separada del sistema filosófico. Libera a la estética de su sujeción al sistema metafísico. Prepara a la estética para sus éxitos en el romanticismo.

¿Cómo podemos sentir agrado por lo terrible? ¿porqué nos complace lo bello? Escribe acerca de esto. Tema de lo siniestro, de la cara oculta de lo bello y el concepto de sublime. Temas románticos que ya presenta Mendelssohn. La respuesta que da es que somos morbosos por naturaleza.

Cuando la estética se autonomiza, no sólo se limitan los temas, sino que se amplían. La guía de las prácticas artísticas habían sido lo bello. Todo esto se rompe.

Gusto neoclásico por la naturaleza y la antigüedad. En el siglo XVIII Winckelmann lanza su teoría dentro de las prácticas artísticas. Las representaciones pictóricas son una representación fiel de la realidad, son verosímiles, fidedignas. Una imitación.

El primer problema que se presenta es esta época es ¿imitamos a los griegos y sus ideales o a la Naturaleza? ¿cómo seguir a Winckelmann después de la trayectoria anterior de la realidad? ¿cómo imitar? Winckelmann propone una nueva teoría de la imitación que no consiste en la imitación de la naturaleza como tal, tradición e imitación.

¿Cómo imitar en el contexto de una nueva época? El pintor paradigmático del gusto clásico Jacques-Louis David comienza representando los ideales y temas griegos, pero su pintura irá evolucionando y termina representando los ideales de su tiempo.

¿Porqué es clave David? Porque se da cuenta de que para que esos ideales griegos tengan sentido en la nueva sensibilidad, ha de fijarse en la moral, en la política. En historias del pasado va a representar historias del presente. Es un ejemplo perfecto de lo que ocurre en ese tiempo, en el que se mezclan varias cosas:

- El siglo XVIII es el siglo de las luces pero también el de la Revolución Francesa. Esto se ve perfectamente en David.
- Libertad y terror. Ideal y sangre (el capricho de Goya *El sueño de la razón produce monstruos*). Si no se piensa racionalmente puede surgir el terror. Si la razón sueña, pueden surgir pesadillas. Representa la ambigüedad del momento.

David es el artista regenerador por excelencia y simultáneamente admirador de la antigüedad.

Antes de estudiar a David hay que ver:

Johann Tischbein, 1787 *Goethe en la campiña romana*. Goethe era el héroe intelectual por excelencia en aquel momento. Dos años después llega la Revolución Francesa. Se están recuperando en la Alemania del momento las teorías de Winckelmann con lo antiguo y las teorías de Rousseau.

Engloba a la perfección la Naturaleza, lo antiguo y lo actual. Goethe era un héroe literario, burgués, sin embargo, en el cuadro lo saca de la ciudad, lo que sugiere informalidad, lo muestra tranquilo.

Detrás de esto están los ideales griegos: serena grandeza. Se sitúa en el pasado al hombre del tiempo nuevo como un sacerdote contemporáneo. Sosiego que precede a la tormenta.

La clave está en cómo se produce el paso entre el sosiego y el desangramiento.

Del mismo modo que la Revolución Francesa fue la regeneración moral de la vida francesa moderna, así el neoclasicismo con el arte: serenidad de sus gestos, con el concepto principal de verdad, triunfo del cadáver.

El hecho de acudir a lo antiguo se explica porque esos ideales en Grecia y Roma fueron verdaderos, habían tenido lugar, no fueron ficticios, no fueron filosóficos.

No es suficiente pintar estampas lo que va a hacer David es conjugar el hecho de verdad con la fuerza estética fundamental.

Del Rococo se pasa al Neoclasicismo, basta de moral, ética, trabajo duro, triunfo del cadáver en el arte, se debe a esos ideales que quizá sean puestos por encima de los individuos. Pero ¿cómo hacemos el tránsito? Goethe en la campiña romana armonizaba la naturaleza con la antigüedad, con el héroe. Todo está tranquilo, un mundo feliz.

En *La Muerte De Marat* se manifiesta el fin de un gusto, el inicio del romanticismo. Aquí más de la mitad del cuadro aparece en penumbra. Casi todo el cuadro es oscuridad.

¿Cómo se producen estos cambios? Hay varios artistas intermedios hasta David:

- Mengs *Cleopatra ante Octavio*, 1760, es uno de los pintores que está preparando el camino para la llegada de David. La clave está en su actitud hacia el arte más que por sus virtudes pictóricas. Mengs pinta a una Cleopatra arrodillada, pidiendo clemencia, despojada de toda fantasía, de todo elemento festivo, pero esto sucedió de verdad, Cleopatra arrodillada ante el vencedor, ante el que triunfa. Contornos fijos, algo totalmente delineado, no hay el más mínimo exotismo. Primer momento clave para llegar a David, mostrar la verdad histórica en un hecho antiguo para aplicarlo al presente.
- Para Winckelmann y los teóricos, Mengs es un artista fundamental, que representa el triunfo de la veracidad de los hechos históricos en el arte. Antirococo, nada de ocio, nada de alegría. Es un artista bisagra, todavía no aparece el triunfo neoclásico. Hace efectivas las tesis de Winckelmann, ya que ellos fueron los primeros alemanes en llegar a Roma. Ambos tienen el mismo objetivo de colocar la antigüedad en el presente.
- Tiépolo, *El Banquete De Cleopatra*, 1743–1744. Es anterior a Mengs y pinta a Cleopatra convertida en un mito.

Los Cristos, Vírgenes y Santos son sustituidos por personajes políticos históricos. Como si la verdad estuviera por encima de la fe. El pasado que aparece en el Neoclasicismo es un pasado para el presente. Va a llegar un momento en el que el ideal antiguo sea el mismo ideal buscado en el presente, igualdad, libertad y fraternidad....en Francia.

Otro ejemplo es West que parece más un periodista que un artista:

- Hecho antiguo *La Partida De Régulo*
- Hecho moderno *Carlos III Recibiendo Al General Mark*

Podríamos decir que más que cuadros son ilustraciones de hechos. Hay que darle un valor fundamental a los hechos eliminando toda decoración. No hay un elemento pictórico, sino históricos. El hecho antiguo para educar, para conmover en el presente. Si se pintaba un hecho antiguo se hacía con unas normas, como si fuera un relieve. Había, por el contrario, una mayor libertad para representar los hechos contemporáneos.

Ambos cuadros se caracterizan por la veracidad del hecho y la fuerza moral. Lo clásico del neoclasicismo es un clásico actual.

Hay que darle algo más para que se convierta en fundamental, lo anterior era prosa, debía haber algo de poesía. Para que el arte volviera a alcanzar la categoría de gran arte debía nacer un artista que conjugase las dos cosas. Eso es lo que significa la aparición de Jacques-Louis David. Necesidad de revolución, necesidad política, mediante un gesto inspirador, estético. David muestra la plenitud del neoclasicismo y su final. Es el artista esperado, revolucionario, comprometido. No fue un pintor neoclásico por temperamento ni por moda.

- Rococo *El Conde Patocki*, 1781
- *Belisario Pidiendo Limosna* 1781

Esto no era suficiente. Napoleón vio muy bien esto y le dijo que estaba equivocado al pintar a un héroe derrotado. *Napoleón Cruzando Los Alpes*, 1800–1801. Unión de pasión y razón en todos los sentidos. Lo representado tiene que tener sentido para la época. Napoleón dice: *si quieres aliarte con la época pinta héroes de la época*.

Un cuadro neoclásico por excelencia es *El Juramento De Los Horacios*, 1784. en el se muestran los cánones perfectos del neoclasicismo. Tres hermanos que luchan juntos para vencer al atacante, unas mujeres lloran, pero tampoco demasiado. Representa la lucha por la igualdad, libertad, fraternidad. Está hablando del presente, prepara todo lo que va a suceder.

Se expone por primera vez en 1785 y marca la estética puramente neoclásica. Tiene una doble estructura: unidad de lugar, tiempo e historia, por otro lado reparto de la narración en tres actos. Estos tres momentos están marcados físicamente por los grupos de personajes y por los tres arcos de la arquitectura del fondo. La historia se remite a origen legendario de Roma, que está en lucha con la ciudad de Alba, en el siglo VII a.c. La guerra será resuelta mediante el combate singular de tres hermanos de la familia de los Horacios, por la parte romana, y tres hermanos de los Curiati, por parte de Alba. Estas familias están ligadas por dos matrimonios, una hermana de los Horacios está casada con un hermano de los Curiati y viceversa. Los tres momentos se resumen en la declaración de guerra de los tres hermanos, el juramento de fidelidad a Roma y la desesperación de las mujeres.

Lo que pretende David es exaltar la moralidad pública. Composición primordial del cuadro: unión, fraternidad por encima de los elementos particulares, individuales.

La Muerte De Marat se presenta como el martirio por los propios ideales, como si uno de los héroes revolucionarios tuviera que morir por ellos. Este cuadro fue un encargo. Tiene un efecto brutal, muestra la muerte en primer plano, como diciendo que Marat confiaba en la humanidad y ésta le ha matado. No se puede confiar en los ideales humanos. El ideal significaba acabar con un derramamiento de sangre. La libertad ha llevado a la sangre, no se puede confiar en ella. La muerte de Marat fue la conmoción del siglo. Este héroe ya no se muestra con ningún elemento antiguo, como ocurría con Goethe, se vence al pasado y se cae con él. Supuso acabar con el puerto de la antigüedad. No tiene sentido seguir emulando esos ideales. David afirma: *En diez años el ideal antiguo habrá acabado*. Abre las puertas al territorio de lo romántico, de lo oscuro, de lo sublime.

La Autonomía Del Arte Y Su Negación

Hay una contradicción manifiesta entre teorías y prácticas.

- Kant, *Crítica Del Juicio*
- Schiller, *Cartas Para La Educación Estética Del Hombre*

Surge la autonomía del arte, pero al mismo tiempo encontramos representaciones ancladas en el pasado.

Sólo se puede hablar de autonomía del arte en el momento en que la burguesía conquista tanto el poder económico como político, siglo XVIII. Nos referimos a entender el arte separado de un sentido práctico. La función del arte deja de estar adscrita a una función que no sea la meramente artística. El arte como genio.

Kant muestra esa separación de un modo muy sencillo. El tema de *La Crítica Del Juicio* no es el arte, sino el juicio estético. Kant parte de la relación explícita entre gusto y desinterés. Para que se de el juicio de gusto debe haber una satisfacción desinteresada y libre. El interés se vincula al deseo. Coloca de un lado arte, estética, separados, autónomos. Los separa también de la ética, separa lo bello de lo bueno.

Schiller parte de las reflexiones de Kant acerca de estas cuestiones para pedirle una función social. Ya que el arte carece de toda función y es ajeno a los fines inmediatos, le pide que se mueva en los territorios intelectuales. El arte para la educación del hombre. Parte de la impresión del terror de la Revolución: *drama de nuestro tiempo*.

Las clases inferiores se mueven por deseo, por apetito, están condenadas al terreno de lo rudimentario. Las clases civilizadas, donde debería estar toda la razón, todo el elitismo del hombre, han caído en la depravación del carácter, del de genero humano.

No se puede confiar no en lo sensible ni en la razón. Los ideales ilustrados han fracasado.

Ese final del siglo XVIII ha logrado acabar con la relación, el vínculo de la sensibilidad y la espiritualidad del hombre. Hay que volver a unir esas dos partes, el arte es el medio de lograr esa unión. La misión del arte es unir Naturaleza y razón. La sociedad no tiene que hacerlo, se le encarga al arte precisamente por estar desvinculado de esa vida práctica.

Al arte, ya que ha renunciado a participar en la realidad se le otorga el papel de restaurar la totalidad de la vida humana. Búsqueda del ideal en un lugar que no le corresponde. Libera, descarga a la sociedad de implantar esos ideales del siglo XVIII. No se puede trasladar esa idea a todo el arte. En un momento sería verdadero, en otro falso. La autonomía del arte, como categoría ideológica, tiene un momento y lugar en el que surge. Momento de verdad, siglo XVIII, momento de falsedad, trasladar esa categoría a todo el arte.

El arte del siglo XVIII, en su categoría de la autonomía, se apoya en la individualidad del artista, pero también del receptor. Se cree que la función del arte es la de idealizar.

Las vanguardias, los ismos, se pueden definir como una reacción contra el arte de la sociedad burguesa tal y como la hemos definido. Se lanzan contra la institución arte en su conjunto, no contra un estilo o una obra, se lanzan contra la separación de arte y vida, contra la autonomía del arte. Niegan esa categoría cuando declaran que el arte ha de volver a la vida práctica.

En la forma moderna de entender el arte, el arte se convierte en contradictorio, ficcionaliza los ideales, los ideales se convierten en arte. El arte es ficción, es una metáfora. El papel de las vanguardias va a ser criticar todo aquello que tiene que ver con la autonomía del arte.

Firma, genio, originalidad, conceptos modernos. Cuando Duchamp manda la obra *Fuente* lo que hace es atacar al arte, contra la categoría de producción individual, ataca una por una, todas las categorías del arte burgués:

- El urinario no fue hecho por él.
- Se burla de la firma.
- Se burla del mercado, que atribuye más importancia a la firma que a la obra.

Los ready-made como manifestaciones contra esas categorías. Esos gestos no se pueden repetir porque la provocación va dirigida contra algo concreto, tienen sentido en un contexto, una vez que el gesto se repite, carece de sentido, se convierte en una contradicción de sí mismo. Esos gestos denuncian algo, no son objetos artísticos. Cuando la protesta se convierte en objeto artístico, ya no tiene sentido. La propia institución facilita el escándalo.

Este ataque se ha dirigido contra la producción individual, pero cuando hablamos de arte moderno, también hablamos de recepción individual. Las vanguardias, con esos gestos, buscan la recepción plural. Bretón cuando habla de practicar la poesía, está diciendo que todo el mundo puede hacer poesía, como si los receptores también fueran artistas. Tzara, en el *Manifiesto Dadá*, ofrece diferentes recetas para hacer poesía, el propio receptor puede ser autor, subconsciente-inconsciente, todo el mundo sueña.

Las vanguardias realizan su crítica al arte moderno, intentan sacar el arte a la calle, llevarla a la sociedad, pero eso ha conducido a la mayor separación entre el arte y la sociedad. Esta idea es la que explica el fracaso de las vanguardias.

¿Es deseable en el fondo una crítica a la autonomía del arte? Visto desde este momento quizá esa crítica no sea favorable.

Foster y otros parten de que el hecho de que las vanguardias no hayan conseguido su sueño, no significa que hayan fracasado. Las vanguardias hay que mirarlas desde su futuro"

Tema 2

Estética Romántica

Estética De Lo Bello Y Estética De Lo Sublime

Diversos conceptos de acuerdo a las diferentes nacionalidades. Las teorías clásicas, desde los griegos hasta el Romanticismo, depositaban cualidades de belleza en el objeto artístico.

El entendimiento de belleza como idea empieza a hacerse insostenible, pues los teóricos descubren que el concepto de belleza es una sensación subjetiva. Esto marca el comienzo de la modernidad, cuando hay una subjetivación de la realidad artística. El giro lo marca Kant. El arte se va a explicar de una forma totalmente distinta. Se produce la ruptura de la vinculación micro-macro cosmos.

A partir de la modernidad se pasa de la convivencia armonizada de la naturaleza a ponerla a servicio del hombre:

- Racionalismo filosófico, cómo conoce el hombre. Racionalismo científico, conocer la realidad.
- Ruptura con la tradición. Kant, Hobbes, Locke, Descartes....

Concepto de lo sublime: *sensación placentera que no es la misma sensación de calma que produce la belleza. Sentimiento ambiguo, placer y dolor en lo sublime. Subjetivo completamente. Anonadamiento. Lo sublime no es un objeto, sino una sensación, no se puede hablar de objeto sublime.*

Tratado Sobre Lo Sublime, libro de la Grecia clásica, traducido en el siglo XVI. Era tan sólo un libro de retórica, se pone de moda en el siglo XVIII. Analiza cual debe ser el procedimiento para llegar a lo sublime. El autor habla de llevar al lector al éxtasis. Tema del lenguaje, no se trata de persuadir, sino de llevar al éxtasis. Hay algo superior a la sensación de belleza. Ruptura con el concepto de belleza, por eso no hubo traducción hasta el siglo XVI.

Bello como cualidad objetiva, sublime como cualidad subjetiva. Hallazgo de una cualidad igual a superior a lo bello, que reside en el sujeto, no en el objeto, individualismo romántico.

A partir de aquí no se analiza el objeto artístico, sino lo que pasa en la cabeza del artista, su sensibilidad para llegar a saber cómo se produjo la obra o porqué.

Distancia unida a lo sublime. El espectador no se inmiscuye en el acontecimiento sublime.

La belleza depende de un carácter objetual, hay objetos bellos. Sublime es objetivo y depende de la percepción individual con connotaciones morales y éticas. Anula los sentidos llevándolos a la máxima expresión.

Los objetos que producen la sensación de sublimidad son todas aquellas que rompen con lo que se puede abarcar. El mejor modo de colocarse para tener la sensación de sublime es la distancia que tomamos como espectadores.

Lo Sublime Según Kant:

Ay una inadecuación entre las facultades del conocimiento y los conceptos infinito, Dios. Nuestra razón es capaz de alcanzarlos, pero nuestra imaginación no puede crear una imagen para ellas. Hay conceptos que nuestra razón puede concebir pero nuestra imaginación es incapaz de darles una imagen. Hay conceptos que podemos pensar pero no podemos imaginar.

De ahí se desprende esa dualidad. Nuestra razón tiene la capacidad de crear conceptos que no podemos sentir. Poder de la razón versus debilidad de la imaginación. Lo sublime es el fracaso de las facultades. Entramos en un momento en el que en el arte dejan de ser protagonistas los conceptos y la razón.

Lo Sublime Según Burke:

Es anterior a Kant. En *Indagación Filosófica Sobre El Origen De Nuestras Ideas Acerca De Lo Sublime Y De Lo Bello*, 1752, habla de un placer positivo que daría la belleza, mientras que en lo sublime nos encontramos un placer negativo, experiencias terribles que provocan placer. Lo sublime causaría cierto deleite, no un placer agradable. Experiencia terrible siempre que no haya peligro real. El terror, el dolor no pueden ser nocivos, es un horror delicioso, una especie de tranquilidad con una pizca de horror, pavor, respeto.

Ética y estética coinciden. Entiende los miedos como una negación.

- Miedo a la soledad. Soledad como negación de compañía.
- Miedo a la oscuridad. Oscuridad como negación de luz.

Cuando esa negación es negada es cuando surge lo sublime. Alivio como placer, a punto de morir pero no muere. Lo que está detrás es una temática religiosa: concepto de Dios como lo más sublime, como aquello que nos domina completamente.

Respeto o admiración, no ante una situación, sino a la acción de alguien. En relación con el héroe de David, el héroe es capaz de poner en peligro su vida por unos ideales absolutos, desprecia lo sensible para convertirse en una representación de ideales. Peligroso, el Estado ideal es aquel en el que no se necesita de héroes.

El ejemplo más significativo es el auge de ciertos géneros que ponen de moda en este momento: naufragios, tempestades, literatura de terror. Ya no es suficiente con la mera sensibilidad:

- *El Castillo De Otranto*
- *Frankenstein*, Mary Shelley.

Fantasía, fantasmas, brujas, vampiros, castillos, sueños y pesadillas. Otros géneros que también triunfan en estos momentos son la literatura de viajes imaginarios, *Los Viajes De Gulliver* de Jonathan Swift, o los mundo utópicos.

Se produce una búsqueda de algo totalmente distinto, ir más allá de la percepción, de la imaginación, de lo cotidiano. Será la base de las vanguardias clásicas.

El texto de Addison, *Los Placeres De La Imaginación*, anterior a Kant y Burke, es muy significativo.

El tema de las ruinas se convierte en el tema de moda en el momento que favorece la imaginación. Las ruinas se convierten en protagonistas del paisajismo romántico. Egipto está de moda, guarda relación con la arqueología. La clave es lo incompleto, lo fragmentario.

Se ha dicho que la estética de la Edad Contemporánea no es una estética de lo bello, sino de lo sublime. Somos herederos de una estética romántica.

Este mundo de lo sublime sólo puede existir, sólo puede funcionar y tener sentido mientras se mantenga lo bello, mientras tenga algo con lo que romper.

Hay un gran cansancio por lo ya hecho. Para Addison lo enormemente grande es uno de los elementos de lo sublime. Lo que se abre es un territorio muy curioso, el territorio de la libertad. Con la imaginación y la

fantasía soy libre. La razón limita.

El tema político–moral está siempre presente. Hay una cierta ambigüedad, ir más allá de la razón, pero no demasiado: la razón sueña, la razón se duerme.

Hay una aplicación práctica de todo esto y es su relación con la abstracción americana.

La Abstracción Del Romanticismo

El texto de referencia es *La Pintura Moderna Y La Tradición Del Romanticismo Nórdico*, 1975, Robert Rosenblum. Hace una lectura del romanticismo mediada por lo que pasó después.

Rosenblum modificó no sólo la forma de entender el romanticismo sino también por la forma de entender la pintura abstracta. Rompe con la historia de la evolución de la pintura *realismo – impresionismo – vanguardias – abstracción*, como si hubiera un modo de llegar a la abstracción sin pasar por París.

El artículo de 1971 va a dar pie a su libro *Lo Sublime Abstracto*, expresionismo abstracto americano de los años 50:

- Jackson Pollock
- Mark Rothko
- Clyfford Still
- Barnett Newman

Vincula la obra de estos artistas con las Fuentes románticas. El misticismo y la religiosidad de estas obras, su fuerza expresiva (la nada, el vacío), tendrá unos antecedentes en el romanticismo. Los precedentes en los que se fija son:

- C. Greenberg, teórico del expresionismo abstracto. Su modo de entender la Historia del Arte es que se va empobreciendo el realismo hasta llegar al expresionismo, cuanto más abstracto se sea, más actualidad tendrá la obra.
- Turner, *Shade and Darkness*, 1843. En el siglo XIX ya se habían hecho estudios sobre el color. Del romanticismo se pasaría a la abstracción sin las vanguardias de por medio.
- Otra clave es el tema político. Desde Norteamérica se ve la pintura de Picasso como cierta abstracción, partiendo de temas realistas. El expresionismo abstracto como bandera norteamericana en pintura. Con el tiempo, durante la guerra fría esto se volverá peligroso. Dentro de su época el cuadro de Turner es el realismo o naturalismo más absoluto. Con el paso del tiempo será el auge de la abstracción. Es lógico que lo más abstracto sea lo más realista.
- Barnett Newman, muy místico, lienzos de grandes dimensiones en un mismo color con algún corte vertical. *Vir Heroicus Sublimis*, 1950–1951. En 1948 escribe *Lo Sublime Es Ahora*, en él hace una distinción América– Europa en torno a la abstracción, utilizando el concepto de lo sublime. El arte europeo ha conseguido representar lo sublime, la abstracción, a partir de la deformación de la realidad. En Estados Unidos los propios lienzos mostrarían lo sublime como tal, ser sublime, según Newman, sólo lo habrían conseguido los americanos. No se trata de abstraer, sino de ser abstractos.

Hay una tradición de lo sublime americano en la literatura, *American Sublime*. Esta gente estaba intentando pintar una determinada definición del concepto de lo sublime.

¿Porqué nos gusta lo terrible? Por una cuestión de ego, es bueno para la razón. Siempre desde la distancia, conservación de la vida.

Rosenblum comienza su libro con Friedrich y su cuadro *Monje Junto Al Mar*, 1809. Cuadro romántico por

excelencia. El pequeño monje casi no se ve ante la inmensidad de la naturaleza. En el fondo es un cuadro religioso. No hay aventura, fue muy polémico en la época. Fue considerado como la quinta esencia del romanticismo. Lo sitúa frente a lo que considera la quinta esencia del expresionismo abstracto: Rothko y su cuadro *Azul Y Gris*, 1956.

Lo que hace Rosenblum es decir vamos a olvidarnos de los temas. Estos dos cuadros funcionan igual. Ambos cuadros son dos espacios de color. ¿Es esto una casualidad?, ¿es una pseudomorfosis o hay una conexión? Si tratan el lienzo del mismo modo, si esto es verdad, si hay una relación, una similitud, podemos olvidarnos de París, cambia la Historia del Arte.

La obra de Rosenblum fue fundamental para la Historia del Arte. Planteaba llegar a la abstracción desde el romanticismo. Esta teoría tuvo problemas en su momento porque restaba originalidad al arte americano, ya lo habían hecho los románticos alemanes. Evitar 150 años de Historia del Arte era demasiado complicado. Rosenblum va a forzar la investigación.

Los artistas americanos funcionan por clichés, por elementos identificativos, enseguida reconocemos sus obras, funciona por modelos, arquetipos, factores:

- Lienzos divididos en dos, Rothko.
- Vorágine, fuerza, Pollock.
- Formas no mensurables, manchas, Rothko.

Un último antecedente para Rosenblum es el propio Newman, con lienzos muy grandes, gran superficie de color, cremalleras que lo rompen.

El arte moderno había comenzado destruyendo lo bello, pero eso no significa que no tengamos lo sublime. Rosenblum vincula la vieja pintura de lo sublime del romanticismo como conductora al expresionismo abstracto. ¿El hecho de que las pinturas de Friedrich y Rothko se parezcan significa realmente que existe una conexión, hay unas bases comunes? Si la respuesta fuese afirmativa rompería con la teoría del arte tradicional, afrancesada. Podríamos ver también que los grandes arquetipos de los pintores abstractos se podrían encontrar en los románticos, como Turner. ¿Tiene esto un significado?

El cuadro de Friedrich, *Monje Frente Al Mar* fue descrito en su época como un cuadro cruel. Prescinde de todo tipo de incidentes o accidentes, de algo que se pueda entender. Se dijo que su cuadro era de ausencia, la nada. Cuando Kleist vio el cuadro escribió un artículo, *Sensaciones Frente Ante La Marina De Friedrich*, 1810, de él dice que es una metáfora de los ojos rasgados, imposibilidad del espectador de cerrar los ojos. El cuadro tiene marco, pero no se acaba, parece que todo tendiera al infinito.

Por otra parte el pintor anima a pintar con el ojo interior, con el ojo del espíritu. Al espectador se le obliga a cerrar los ojos, como si ante el cuadro le fueran cortados los

párpados, mientras que al pintor se le pide que los cierre ante la imposibilidad de detener la mirada y pretender con ello abarcarlo todo.

Friedrich considera que no es necesario partir de lo exterior para pintar, no se necesitan miradas hacia fuera, se puede hacer hacia dentro. Como si el pintor no representara la naturaleza, sino que la recordara. Pintar el sentimiento, pintar el alma. El pintor no debe pintar lo que está ante sí, sino lo que está en sí, y si en él no hubiera nada, que no represente lo que está fuera.

Al contar su Historia del Arte, Rosenblum, tiene problemas para llevar a cabo sus teorías sin pasar por el arte francés. Cuando menciona algún elemento clásico del arte francés lo hace para mostrar la diferencia, tanto con los románticos como con lo posterior.

Friedrich, *Monje Frente Al Mar*, Courbet, *El Artista En La Playa De Palavas*, y Whistler, *Armonía En Azul Y Plata*, todos pintan el mismo tema, pero tienen sentido diferente. El primero llevaría a la abstracción americana, los otros no.

Courbet, es un pintor americano, pero francés respecto del arte. Su lienzo está lejos de representar el infinito frente a la pequeñez humana. El verdadero protagonista es el artista saludando a la Naturaleza, el poder del sujeto frente a la Naturaleza.

En el lienzo de Whistler se baja del pedestal al artista y lo presenta difuminado. Aquí lo importante es la forma pictórica del lienzo, el tema no importa.

Ninguno de estos cuadros tiene nada que ver con esa gran nada del pintor romántico. A Whistler lo entendemos como un pintor francés, el arte por el arte. En los cuadros de Friedrich se presenta una figura intermedia como espectador, *Caminante Entre Un Mar De Nubes*, muestra al individuo de espaldas ante la inmensidad de la Naturaleza. Idea del espectador dentro del cuadro, para crear perspectiva, profundidad.

Rosenblum, observando esto, dice: *no es casual que a los expresionistas abstractos les gustara fotografiarse delante de sus cuadros*. Toma la idea de Friedrich, aunque el planteamiento es demasiado forzado. Parece ser que los artistas se fotografiaban delante de sus cuadros para mostrar el tamaño de los lienzos. Lienzos enormemente grandes, pero Rosenblum habla de sublimidad en la Naturaleza, en el lienzo.

La Naturaleza, completamente religiosa, de los románticos, no tiene nada que ver con el tratamiento de la Naturaleza de los franceses. Una Naturaleza alegre. La de los románticos, al igual que la de los abstractos, es una Naturaleza mística.

Friedrich, Turner, Runge o Blake se plantean cómo seguir pintando iconografía cristiana cuando ese Cristianismo ha perdido su razón de ser. Estamos en la época posterior a la Ilustración. Estos románticos adoptan varias formas:

- Seguir utilizando motivos cristianos, prescindiendo de los protagonistas, sacándolos de la historia clásica. Un ejemplo es Friedrich, *Altar De Tetschen*, 1808, ¿Cuál es el punto de vista del espectador? Es un cuadro polémico, se consideró un atentado, intentaba meter el arte en el altar. Son motivos descontextualizados, *Monasterio En La Nieve*, 1810. Friedrich encuentra los motivos religiosos en las ruinas, como si la cristiandad fuera de otra época y de ella sólo quedaran las ruinas.
- Otros se inventarán una nueva iconografía cristiana. Blake, *El Anciano De Los Días*, 1794, Runge, *El Día*, 1807.
- Una tercera salida, que va a interesar a Rosenblum, es convertir la Naturaleza en algo divino, fundir lo natural y lo sobrenatural, Friedrich, *Árbol Solitario*, 1822, en el que la parte superior del árbol tiene forma de cruz. Se trata de una naturaleza teologizada, la Naturaleza se convierte en Dios.

Estos pintores románticos estaban obsesionados con un filósofo, Spinoza. Una de sus ideas más bonitas las recogen estos románticos: *Dios o la Naturaleza*, idea panteísta. Intentan pintar una Naturaleza divinizada. ¿Qué hacemos, por ejemplo, con Cézanne, que se pasó la vida pintando la misma montaña? Cézanne es un pintor bisagra. Está obsesionado con las pequeñas percepciones, su problema era cómo convertir algo en cuadro. ¿Qué es un cuadro? ¿Qué es la pintura? Rosenblum viene a decir que el tema de los cuadros de Cézanne no se puede entender como Naturaleza divinizada, porque el tema de sus cuadros no es la montaña, lo que le importaba a Cézanne era la propia pintura, el propio lienzo.

Van Gogh, *Noche Estrellada*, 1889. Explicaba que había intentado representar la trascendentalidad de la noche, de la Naturaleza, nuestro viaje cuando morimos hasta que somos una estrella. Según Rosenblum, este cuadro se entiende desde los románticos, sí es una naturaleza divinizada, pero no considera a Van Gogh como un pintor francés.

Un cuadro intermedio entre los románticos y los abstractos es *El Grito*, de Munch. Luz, Naturaleza, más allá de la luz, más allá de la Naturaleza. Rosenblum siempre da una visión parcial.

Hace lo mismo con otros artistas como Masson, Ernst, lo que intenta es ver los motivos místicos de los románticos en pintores posteriores, fuera de la pintura francesa, que nos lleven a los expresionistas abstractos americanos. Los llama nórdicos. Habla de romanticismo nórdico.

Mondrian pinta la nada. Estos pintores intermedios le van dando problemas a su teoría y va cambiando su tesis sobre la marcha.

Rothko no tenía nada que ver con los románticos, de hecho, el pintor que más le había influenciado, según él mismo, era Matisse, un pintor hedonista, francés, *L'Atelier Rouge*, 1911.

Cuando se dan estos problemas, Rosenblum da un paso interesante, inteligente. Busca precedentes no en Europa, sino en los propios Estados Unidos. Si esos precedentes fueran románticos todo casaría. Busca precursores locales y ellos vincularían a los románticos europeos con los expresionistas abstractos. Busca esos pintores que le permitan la conexión.

Tack, *Paisaje Con Nubes*", 1910; *Canyon*, tradición vernáculo americana. Este pintor comienza siendo impresionista, sin embargo, los cuadros siguientes pueden relacionarse con Still. El problema es que Tack podía ser entendido como un pintor francés y Still no conocía la obra de Tack.

Pero en el romanticismo americano la naturaleza ya no es tan pura como la de los alemanes, sino una naturaleza técnica.

Ryder, *Jonás*, 1885, motivos religiosos, naturaleza divinizada. *moonlight Manne*. Algunos cuadros de Rothko se inspiran en Ryder.

Pollock, *Bosque Encantado*, *Ritmo De Otoño*, sigue siendo la naturaleza trascentalizada en el Pollock maduro. Modo de abstraer a partir de la Naturaleza, *La Llama*, 1937.

Ryder, *El Holandés Errante*, 1887, relación con Turner. *El Barco De Esclavos*, 1840, Pollock *Número 8*, 1949.

La interpretación de Rosenblum es: *action painting*, *dripping*, como motivos místicos. Hazlit cuando describe a Turner utiliza cosas como cuadros de elementos, caos, todo informe, vacío...

La descripción sirve para Rothko. Rosenblum empieza a utilizar citas, textos... Utiliza a Rothko para terminar, porque es el pintor verdaderamente romántico, místico, pintor esteticista. Muchas veces se ha hablado de la luz de sus cuadros, del color... Rosenblum intenta demostrar que tiene las mismas claves que los románticos. El propio artista en sus cartas dice que no le interesan las relaciones de color, ni de forma, ni de otra cosa que no sean las emociones humanas básicas.

En Rothko no hace falta buscar antecedentes, ya es un pintor trascendental. Se puede hacer una lectura de la abstracción sin ser formalista, esto fue lo revolucionario de Rosenblum. Lo más interesante es ver en el romanticismo una abstracción.

Kant decía: *la religión dentro de los límites de la razón*. Los románticos se preguntan cómo mostrar elementos cristianos de forma oculta. Rosenblum saca esto de contexto y ve trascendentalismo en los expresionistas abstractos, pero no se trata del mismo trascendentalismo. Hasta ese momento el romanticismo no se había interpretado como algo contemporáneo.

Lo Sublime Y La Vanguardia

Lyotard, filósofo contemporáneo francés. En los años 80 fue entendido como el abanderado de la Postmodernidad, *La Condición Postmoderna*.

Establece un vínculo entre la vanguardia y lo sublime para explicar la postmodernidad. Establece dos lecturas, una la basa en Kant y la segunda en Burke.

En *La Postmodernidad Explicada A Los Niños* hace un guiño irónico la tradición clásica. Kant se plantea ¿qué es la Ilustración?, hay que salir de la minoría de edad. Este libro nace tras una crítica que Lyotard recibe de J. Habermas. Escrito en forma de cartas en una de las cuales habla de lo sublime y la vanguardia:

- Lo sublime romántico, Kant y Burke.
- Vanguardias.
- Postmodernidad.

Lo sublime y las vanguardias son el centro de sus investigaciones. La idea, la clave para entender a Lyotard, es que la estética de lo sublime es la clave de la modernidad artística, entendiendo modernidad como algo diferente al arte clásico. Las vanguardias no habían sido una ruptura con lo anterior, ese vínculo sería el concepto clásico de sublime.

Psicoanálisis, buscar en el pasado para entender el presente, la postmodernidad tendría un hecho oculto en la modernidad. Lo sublime ¿cómo aflora a la superficie ese hecho sublime en la postmodernidad? El sentimiento sublime es ambiguo, bifronte, un sentimiento doble, pues conlleva placer y dolor.

Lo Sublime Según Kant:

Kant parte de un conflicto de las facultades:

- Concebir una cosa, tener una idea, facultad de la razón.
- Presentar, representar las cosas que están en la base de los ideales que crea la razón, facultad de la imaginación, como capacidad que crea imágenes de las ideas.

Detrás de esto está la teoría clásica de la adecuación, teorías de conocimiento, la idea de belleza. Funcionan si hay un acuerdo. Lo sublime rompe ese acuerdo, esa adecuación, la concordancia entre esas facultades. Las ideas de mundo, de infinito, conceptos que no tienen una base experimental, por lo tanto, estas ideas no pueden aportar conocimiento. Kant cuando habla de esto no se refiere al arte, sino a la Naturaleza bruta. Cualquier representación, cualquier objeto que pretende mostrar esas ideas de infinito, fracasa, da una visión incompleta.

Impiden el establecimiento de gusto, podemos decir que estas ideas son impresentables, porque no se pueden presentar, son únicamente pensables o conceptuales, pero no representables. Según esta teoría podemos entender porqué es doloroso para el sujeto, pero ¿porqué es placentero intentar presentar esas ideas? El placer de lo sublime se encontraría en que, aunque la imaginación fracasa, esas ideas son tan poderosas que exceden toda la imaginación, pero han sido pensadas por el sujeto.

El dolor será la incapacidad de la imaginación para representar esas ideas, mientras que el placer sepa por el poderío de la razón para crear esas ideas que no se pueden representar. La impotencia de la imaginación por intentar representar algo que no se puede representar es un esfuerzo que da placer. Presentación de lo impresentable, intento de presentar cosas que no se pueden representar, extrema tensión.

Todo el arte moderno sería aquel que se dedica a presentar aquello que no se puede representar, abstracción.

Intentaría ver lo que no se puede ver:

- Racionalismo artístico.
- Intelectualidad del arte.

Y ¿cómo podemos intentar representar algo que no se puede representar? Lyotard dice que el propio Kant nos da la clave: lo que determina a lo sublime es lo indeterminado, es decir, la ausencia de forma, lo informe, lo sin figura. La conclusión de Lyotard es que podemos aplicar esto al arte abstracto.

Kant habla de abstracción vacía, se refiere al conocimiento, no a la pintura abstracta que es posterior a su tiempo y, por tanto, no la conoció, cuando se queda vacío de experiencia.

El impresentable por excelencia es el concepto de infinito, abstracción vacía, que nos permite hablar del presentación negativa.

No esculpáis imagen, del Éxodo, es el paisaje más sublime de la Biblia, según Kant. Es la clave para Lyotard.

Posibilidad de una pintura sublime que presentará algo de forma negativa, la abstracción vanguardista. Si esto es cierto, dice Lyotard, estaría oculta en el sentido psicoanalista en lo sublime romántico. Si la abstracción vanguardista tiene la clave en el romanticismo y esto nos lleva al arte del siglo XX, todo el arte contemporáneo tiene su base en lo sublime romántico. Lyotard parte de una teoría muy parecida a la de Rosenblum.

Se ha hablado muchas veces de que el arte contemporáneo sigue un proceso de desmaterialización. Cubismo, desfiguración, sigue habiendo colores, formas, después desaparece el color, el marco. Se pinta en la pared, luego se saca el arte de los museos y se lleva a la Naturaleza, llegan los conceptualistas. La idea ya es obra de arte. Hay una lucha por eliminar elementos. Eliminar los elementos de presencia para representar lo impresentable.

- Unos artistas buscarán constantemente modos para mostrar lo impresentable, según Lyotard, modo alegre, de innovación.
- Otros insistirán en la parte negativa, en la inhumanidad de la razón, modo nostálgico.

Estos modos se encargarían a lo largo de la Historia del Arte.

Se pone en evidencia esa lucha que define lo sublime, impotencia para liberarse de la presencia y el esfuerzo constante por hacerlo. Toda la modernidad se muestra como una lucha.

La estética moderna es una estética de lo sublime, nostálgica. Nostalgia por todo lo abandonado (los elementos de presencia que se tratan de dejar atrás). Se ve en las obras vanguardistas, lo abstracto, lo impresentable, se encuentra en el contenido de la obra. Lo presente en la materia. Lo ideal sería que ambos se dieran al mismo tiempo. Esto ocurre en la Postmodernidad, con el planteamiento de la finalidad que tiene el arte como tal.

Crear el arte desde cero, sin tener en consideración todo lo anterior. No es algo temporal, sino que cada época tiene su postmodernidad. Siempre hay autores que se plantean el lugar del arte.

La postmodernidad es la innovación, el planteamiento del lugar del arte en cada obra, sin recurrir a negar lo anterior. Plantea que cada obra sea el momento sublime.

Lo Sublime Según Burke, Lo Sublime Postmoderno:

Los expresionistas abstractos americanos participan en la guerra fría, como un arma cultural. Newman es el más vendido como tal. Lyotard no toma en cuenta esta lectura política. Ad Reinhardt no entra en esta idea política siendo marginado hasta los años 60, al mantenerse independiente.

¿Cómo entender que lo sublime es aquí y ahora?, con cuadros dedicados a producir una sensación de tiempo, Newman. ¿Qué tiene que ver el tiempo con lo sublime, con el expresionismo abstracto? ¿de qué ahora habla Newman? Ese ahora no puede ser consciente. Siempre preguntamos por un algo concreto, pero lo que no se piensa nunca, dice Lyotard, es que tal vez no haya nada, posibilidad de que falte la palabra, los colores, la forma, los sonidos, que sea la última pincelada, que no puedas seguir. Miedo a que haya nada en lugar de algo, ¿y ahora qué? Ese miedo es el ahora del que habla Newman. Miedo, pena, dolor del propio artista a que haya nada en lugar de una obra, y simultáneamente, la espera, la alegría de que puede haber algo, lo que llamábamos en los siglos XVII–XVIII sentimiento sublime.

Lyotard hace una interpretación un poco forzada.

¿Porqué y para qué se vuelve a lo sublime en la pintura americana de principios del siglo XX? ¿de qué concepto de sublime se está hablando? El hecho de que haya algo en lugar de nada, lo inexpresable no está en algo que suceda más lejano, lo sublime está en la obra. Las vanguardias rompen con lo anterior pero también parten de ello.

Convertir las obras en algo más que obra. Más que obras como tales, vale más la pregunta sobre el hecho artístico. Desde esta perspectiva, el acontecimiento, el hecho, el suceso artístico es sublime, como si se produjera un milagro con la existencia de una obra. Hay que recordar que también hay un sublime político. Superficialidad de lo sublime.

Boileau, teórico neoclásico por excelencia, traduce el pseudolongino. Se convierte en una moda. Ya no se pregunta ¿qué es el arte? Sino ¿cómo experimentar el arte?.

Después de la historia de Kant, no aparece por ningún lado el sucede, el tiempo, pero sí aparece en Burke, *Indagación Filosófica Sobre El Origen De Nuestras Ideas Acerca De Lo Sublime Y De Lo Bello*. La amenaza de que no haya algo, de que no exista nada, lo sublime. Pasión que tiene que ver con la muerte y el dolor, al que Burke denomina terror, placer negativo, miedos como privación, terror como teoría de las ausencias. Negación de la negación o privación de la privación, alivio, pasión más fuerte que la de lo bello, el placer de lo bello es el deleite.

Las obras de arte no buscan elevar el alma, sino intensificar el ánimo, los sentimientos. Para Burke esto sólo lo pueden conseguir los poetas, la pintura imita. La poesía puede llevarnos a emociones que nada tienen que ver con lo visible. Lyotard se pregunta ¿y sí encontramos una pintura no mimética?

Klee hablaba siempre del arte como un mundo paralelo. Crea otro mundo que hay que ver por primera vez.

Los problemas que tiene Cézanne son representativos de todo esto. No es capaz de trasladar al cuadro las pequeñas sensaciones porque él no quiere imitarlas, quiere crearlas: *Quiero ver como un recién nacido*.

Lyotard dice que los cuadros de Cézanne son cuadros de ¿qué es un cuadro? Heidegger representa la fenomenología en la filosofía, le ocurre lo mismo que Cézanne en pintura. Ocurre igual en literatura, con Kicke. Buscan ver más de lo visible, ver de otra manera, es lo que está detrás.

Manet: *Desearía haber nacido ciego para después recobrar la vista y ver todo por primera vez*.

Detrás de todo esto está la abstracción.

Según Lyotard, Cézanne, no podía ser un pintor abstracto, porque en su época aún no había llegado la abstracción pictórica. Pero ahora sí la hay. Va a ir cayendo toda la materia, o al menos se va a intentar. *En nuestra época, lo sublime, ya no es un sublime artístico, sino un sublime mercantil.*

A pesar de la crítica a la institución museo, las obras regresan a ella a través de un especie de huella, de fotografías, de restos, que quedan recogidos en la institución, dejando claro que hay un solo rostro. Relación arte–mercado. Idea de experimentación, constante búsqueda de innovación, vínculo entre las vanguardias y la postmodernidad. Esa búsqueda se diluye a través del mercado. Esa experimentación de la vanguardia, idea de novatio, habría sido sustituida por la necesidad del mercado de nuevos productos como novedad. Dosis de novedad con una dosis de ya conocido. A día de hoy no se puede ser muy novedoso, pero tampoco clásico, actualización. De ahí que lo sublime a no esté en el arte, sino en la especulación. Lo sublime de la sorpresa queda condicionado por lo que el mercado entiende por novedad.

Land–Art, arte de la tierra, neovanguardia de los años 60.

- Línea inglesa: pisadas en el Himalaya. Leves intervenciones en la Naturaleza.
- Línea americana: R. Smithson, Walter De María, *Campo De Relámpagos*, coloca postes en una explanada muy grande, el campo actúa como un traga–relámpagos, durante el día no se ve la obra.

¿Dónde empieza y dónde termina la obra?, ¿cuál es el papel del espectador? Existe un cierto romanticismo en estas categorías. El Land–Art se da en los mismo años que el minimalismo o el conceptualismo.

Tema 3

Estéticas Esencialistas: Heidegger

El Origen De La Obra De Arte

Heidegger es el filósofo más importante de las teorías esencialistas. Nazi, rector en la universidad alemana. Su texto más importante sobre el arte es *El Origen De La Obra De Arte*, escrito en los años 30. Más tarde se dedicará a la poesía, concretamente a Hölderlin. Su último acercamiento al arte será el texto *Arte Y Espacio*.

La obra filosófica circula en torno a dos grandes temas, ser y lenguaje. El ser lo lleva a lo que existe, lo existente. Lo importante es que ese hombre se ve arrojado a un mundo, el nuestro, y trata de elevarse hacia un mundo de autenticidad, a lo verdadero.

Para Heidegger, el arte es la forma puramente metafísica. Define la estética como la consideración sentimental del hombre con lo bello. La belleza es algo de las cosas, de los objetos, un mundo sensible. La obra de arte sería un objeto sensible más en toda la estática occidental europea. Las obras de arte necesita de un individuo sensible. Esto había sido siempre así y Heidegger quiere cambiarlo.

El arte entonces se refiere al Ser, y no como antes a cosas sensible, como esencias. Para él el arte es un desvanecimiento del Ser. En el arte se muestra la esencia del objeto, ahí se basan las teorías esencialistas. También se encuentra en el ensayo *El Origen De La Obra De Arte*.

Heidegger en esa obra no parte ni del arte en general ni del artista, se centra en la obra de arte como tal, como cosa, qué es el ser de las cosas, porqué esa cosa es cosa. En la obra el arte se esconde. Heidegger no busca las cualidades de las cosas, sino compara la cosa con el instrumento, una obra de arte debe distinguirse de un mero instrumento. Un objeto como instrumento sería un útil, algo que sirve para hacer cosas. Una vez que se representan en el arte, sacan su esencia

Cuando un objeto muestra su esencia, su verdad, se convierte en un objeto artístico. Con esto Heidegger

sostiene que los objetos en la obra de arte se purifican, muestran su dimensión esencial y originaria. El la obra de arte se muestra la verdad, pide que muestre la verdad de las cosas.

Hay que ver qué entiende Heidegger por verdad, por esencia. Pone como ejemplo el de un templo griego, donde se unirían mundo y tierra. Heidegger dice que en ese objeto arquitectónico se unen dos acontecimientos, mundo y tierra. Además en el templo se hace mundo (el dios es celestial, del más allá) y va la gente a rezar, se hace comunidad, tierra. Es decir, se une lo divino y lo celestial con lo terrenal.

Cuando habla de puesta en obra de la verdad, intenta decir que es la obra de arte donde se une el mundo divino con el real. Otro elemento que se utiliza para mostrar la esencia es el lenguaje, la poesía sería para él el arquetipo de todo arte. Para Adorno era la música, para Heidegger es la poesía donde expresa que es en ella donde se muestra la verdad y la esencia del lenguaje común.

Siempre piensa en el poeta Hölderlin, un poeta alemán y romántico, en el cual centra sus ideas. Dice de él que es el poeta de los poetas porque no sólo escribe, sino que muestra la esencia de la poesía que conecta con lo imaginario. En La esencia de la Poesía toma cinco ideas o temas que recoge de cinco versos de Hölderlin donde explica lo que entiende él como poesía.

- 1º verso Portizar: la más inocente de todas las ocupaciones, Heidegger dice que esa inocencia es algo que parte de un juego de palabras a partir del cual se eleva hasta su esencia.
- 2º verso Aunque la poesía sea la más inocente de las ocupaciones, es el más peligroso de los bienes, y se le ha dado al hombre para que muestre lo que es. Heidegger diría que el lenguaje no sería sólo para hablar, sino para desvelarse, al que para algunos sería el mayor peligro, porque constituye el ámbito donde se juega la verdad de lo que somos, es decir, la esencia del hombre.
- 3º verso Expresa el lenguaje poético como lengua para hablar con los dioses. Heidegger lo interpreta diciendo que la poesía es la traducción de lo que los dioses opinan del mundo.
- 4º verso Pero lo que permanece lo instauran los poetas. El lenguaje sirve para mostrar lo originario de las cosas, con la poesía sale a la luz todo aquello que yace oculto en el habla cotidiana. La poesía misma hace posible el lenguaje.
- 5º verso Lleno de mérito pero es poéticamente como el hombre habita en esta tierra. Es ver cómo toda la existencia del hombre es una espera de contactos con ciertos dioses que mostrarían la verdad. La poesía sería la existencia auténtica.

La poesía sería para el lenguaje lo mismo que la obra de arte para los objetos cotidianos. La obra de arte se diferencia de ser cosa y de ser objeto.

Vamos a ver el texto de Meyer Shapiro dentro de su colección Artista y sociedad. Hay un capítulo dedicado a Van Gogh donde Shapiro dice que la interpretación de Heidegger es totalmente equivocada, al estar sostenida sobre un ejemplo completamente erróneo.

El segundo punto que vamos a ver es mostrar una comparación entre dos cuadros de botas de Van Gogh y Warhol. Para ello toma la obra de Van Gogh y la interpretación que hace Heidegger de ella como ejemplo de modernidad, mientras que la de Warhol queda como post-modernidad. Para ello nos serviremos del análisis de Jameson.

Heidegger Y Van Gogh

Schapiro, quien hace la interpretación, proviene más de las relaciones de Arte y Sociedad. Primero hay que ver cómo se lee la obra y después compararla. Para Schapiro, Heidegger lee la obra de Van Gogh a su gusto, como le interesa.

Heidegger había realizado la interpretación de una obra de arte de Van Gogh para explicar que el arte era un

desvelamiento de la verdad. Había que distinguir entre obra, cosa e instrumento. Heidegger que quería alejarse de la teoría filosófica al analizar el cuadro, para ver la interpretación real de los zapatos, y luego ya, lo analizaría filosóficamente. Y luego Heidegger analiza, como lo veríamos cualquiera de nosotros, los zapatos de la campesina como algo que le sirve como un útil. Y dice que aunque la campesina ya conoce su función, la obra de arte explicaría el utensilio como cosa, como instrumento.

Heidegger no identificaría la obra de arte de Van Gogh, Van Gogh hizo varias obras de zapatos, y Heidegger no dice de cuál está hablando. Lo que sí está claro es que Van Gogh no pintó ningún zapato de campesino, sino pintó los suyos propios.

Lo que está claro es que Heidegger se ha engañado a sí mismo, coge un cuadro que no sabemos cuál es, y realiza una interpretación de lo que hay en él que se podría hacer con el propio objeto fuera del cuadro. Es decir, que Heidegger se ha inventado todo eso y lo ha expuesto con el cuadro, con lo que el error de Heidegger no está solo en la proyección sino que además lee el cuadro sin prestarle atención, no hay nada que permita a Heidegger unir el cuadro con su interpretación.

Por lo tanto, lo que dice Heidegger lo hace a su gusto, ignorando la historia del cuadro, ignorando que el tema de zapatos es algo vital en las obras de Van Gogh y en múltiples situaciones. Hamsun en su novela *Hambre* dice que los zapatos serían un autorretrato de Van Gogh, de mostrar su propia realidad. Al aislar los zapatos sin nada alrededor sería como un autorretrato, estaría hablando de sí mismo. Por lo que la interpretación de Heidegger sobre la campesina, el duro campo, etc., es totalmente errónea.

Un pintor de la época y compañero de Van Gogh, Gauguin, se hace una idea de porqué su amigo pinta zapatos. Tampoco sabemos qué cuadro de zapatos de Van Gogh vio Gauguin, aunque lo que sí está claro por lo que dice Gauguin es que los zapatos en la vida de Van Gogh eran una reliquia, por lo que la interpretación de Heidegger de aislarlos del propio Van Gogh es aun más errónea.

Otra versión de los zapatos es la de Gauzi. Fue compañero de estudios de Van Gogh. Él lo analiza como que solo son unos objetos artísticos, no tienen nada que ver con el artista, como si fuera un simple bodegón. Por lo que había dicho antes Flauvert, cualquier cosa que pudiera significar los zapatos no expresarían nada, por lo que lo que dijo Heidegger después no sería posible.

Van Gogh vs. Andi Warhol: Profundidad Y Superficie

Vamos a ver la obra de Van Gogh y su interpretación como modernidad y la de Andy Warhol como post-modernidad. En la Edad Moderna había una relación entre la obra de arte y sus interpretaciones, mientras que en la post-modernidad no sería posible ninguna interpretación.

La interpretación debe comenzar por una situación inicial, crear o reflejar un contexto de ese cuadro. Para ello había que acceder a las materias primas, al contenido del cuadro, la vida campesina, agrícola... en un principio sería coherente que unas botas como las que refleja el cuadro puedan asociarse a la vida campesina, una vida dura, pero a la vez en otros cuadros con temática campesina, Los girasoles por ejemplo, se llenan de colorido como contrapuntos a la dura vida agrícola.

Esto podría explicarse, la transformación de la dura vida agrícola en unos cuadros a la felicidad en otros, como una compensación, compensar la dura vida campesina de la realidad en el arte, una compensación utópica donde la alegría está solo en los cuadros.

Una segunda lectura de la obra de Van Gogh sería la de Heidegger: a través de la obra de arte se desvela la verdad. El ser de las cosas sale a la luz a través de la obra de arte, es una lectura esencialista.

Ambas lecturas son interpretativas, parten de la obra de Van Gogh y la usan como lanzadera de una realidad

mayor que no se percibe en la obra. Habría una dualidad entre profundidad y superficie: el significado de las obras está oculto y hay que interpretarlo.

Es una dualidad material-significado. Es un ejemplo claro de modernidad, toda la realidad moderna es una realidad doble: lo material (cuadro) permite llegar a un significado más oculto (realidad), por lo que el cuadro no serviría para nada.

En el cuadro de Warhol, Diamond Dust Shoes, los zapatos no nos permiten hacer una interpretación de esa obra con la rapidez que hacíamos de la de Van Gogh. No hay profundidad ninguna, no hay sentido oculto, el cuadro es lo que es, no hay una esencia oculta que lo explique. La explicación está lejos de la obra y pueden ser múltiples. No hay ninguna conexión explícita entre la superficie y la profundidad, el cuadro se detiene en sí mismo, no permite aludir a significados, a verdades. No hay ninguna conexión sujeto-objeto.

La ausencia de profundidad rompe con todos los cánones de la época moderna, es la post-modernidad. Hay que reconciliarnos con obras como la de Warhol donde se han roto todas las dualidades, hay que reconciliarnos con algunos elementos fundamentales como la fotografía que es la que da el aspecto sepulcral a las obras de Warhol. Warhol presentaría representaciones imaginarias, imaginaría imaginaciones. Son como fotocopias, Warhol muestra lo más triste de las presentaciones los negativos, a los que les da color.

Cuando se habla de post-modernidad se habla del ocaso de los afectos como si en las obras post-modernas no hubiera rasgos de afectividad, de emociones. Sería verdad y sería algo que habría que asumir al hacer estas obras. Este carácter creativo se reflejaría aún más en los retratos, donde hace Warhol imágenes de imágenes (del espectáculo, de Marilyn Monroe).

Los retratos de Warhol son figuras humanas que son estrellas (Marilyn, Elvis), por lo que Warhol hace imágenes de imágenes, que es lo que a él le interesa. Lo que hace la post-modernidad es mostrar que esos juegos dobles es solo algo figurado, creado pero que no existe como tal.

La teoría contemporánea se encarga de criticar ese modelo hermenéutico. El primer modelo hace esto es el heideggeriano del que se burlan todas las tendencias contemporáneas. Otro modelo es el freudiano, el analítico, modelo de lo latente y lo manifiesto, el analítico, hay algo oculto, reprimido, que es lo que se manifiesta como verdadero. Es una teoría que duró mucho pero que hoy tampoco se toma en serio. El tercer modelo es el hermenéutico de duplicidad que cae en el modelo de las teorías esencialistas basadas en el binomio de autenticidad-inautenticidad, porque hay cosas auténticas y cosas inauténticas. Todos estos modelos tienen un componente religioso algo oculto.

El problema es ver por cuáles teorías han sido sustituidas hoy. Hay teorías de la imagen, simulacros. Priman las imágenes, todo es pura imagen. En los 90 surgen muchas culturas de la imagen, hay una estética de la desaparición donde el mundo se rige por la velocidad en todos los aspectos. Por ello y de aquí salen los detractores de la imagen.

Arte Y Espacios: Heidegger Y Chillida

Corresponde a la última etapa del pensamiento heideggeriano. Hace un texto llamado Arte y Espacio. El tema del espacio aparece ahora y se ve la relación con Chillida porque este texto va ilustrado con litografías de Chillida.

Vamos a ver porqué tienen relación con las teorías esencialistas. Se le hace una entrevista en 1966 pero no se publica hasta el 76, cuando ya había muerto, por lo que es como un testamento. En esa entrevista habla de arte donde expone sus puntos de vista y deseos para determinadas cosas.

Se le pregunta dónde está el arte y cuál es su lugar. Lo que hace es determinar que no entiende el arte actual ni

qué lugar ocupa. El arte actual no tiene la misión de la puesta en obra de la verdad, por eso Heidegger no se siente cómodo.

Este modo tan crítico de entender el arte de este autor llama mucho la atención a artistas y filósofos de esta época. Lo que viene a decir Heidegger es que el arte actual no es arte, no tiene sentido porque no tiene esa visión de desvelar esencias.

Heidegger permite que la filosofía, el pensamiento y la cultura en general sea fragmentaria y crítica con la anterior, que se vaya diversificando, que sea provisional... pero al arte le exige esencias, es decir, que sea capaz de mostrar el mundo.

Nada ni nadie se atreve a dar respuesta a Heidegger cuando pide esas exigencias al arte. Tiene una visión tétrica, melancólica del arte. Hoy todo puede ser caótico pero que el arte no cambie, que dé verdades. Esta visión más romántica del arte llama la atención y gusta a los artistas, filósofos, etc.

En una época tan nihilista como la nuestra donde no hay nada verdadero, que todo es caótico, Heidegger valora más el arte. Esto le gusta a otros artistas porque entienden esta visión de Heidegger de ver al arte como algo que no miente, que es el medio perfecto para encontrar la verdad.

Se expone a la sociedad como una sociedad del espectáculo donde él pide que el arte no tenga artificio ni espectáculo, sino que se muestre la verdad.

Heidegger divide al hombre en Penuria-Esencialidad, donde el hombre lleva consigo esencias que lo libran de esa penuria existencial. Es por ello que ve el arte como una visión romántica pues el mundo actual es una penuria continua llena de inautenticidad, y la culpa de esto la tiene desde un principio la Ilustración, basada en la razón y no en el sentimiento.

Para Heidegger la Filosofía es filosofar contra la ruina, como una misión de salvación, de autenticidad. Como las ideas de la Ilustración han fracasado en ello, hay que recurrir al arte, que es la única capaz de mostrar la realidad. Así Heidegger convierte a la Estética en un depositario de todos los fracasos de la filosofía moderna. El Arte Contemporáneo no se adecua a este objetivo porque no es un arte de esencias.

Para Heidegger el Arte es Historia, el Arte tiene como objetivo mostrar la historia, el origen de las cosas. Que un cuadro hable significaría que muestra su origen como objeto. Pero lo que el Arte es algo que se ve, pero es algo esencial que muestra apariencias, orígenes. El Arte trata de hacer mundo lo que nos sitúa en el tema del espacio. Hay que intentar entender lo que son las cosas en su origen, qué relación tienen con el mundo que habitan. En el tema del espacio se encuentra la conexión entre Heidegger y Chillida.

En 1968 se produce el encuentro entre Heidegger y Chillida en una conferencia. Como conclusión Heidegger hace un escrito sobre piedra y con unos grabados de Chillida. Tanto Heidegger como Chillida ven el arte de la misma manera, como un lugar de encuentro, de algo que aparece, las cosas (lo aparente) y el ser esencial, auténtico, (lo esencial). Este lugar de encuentro de lo aparente y lo esencial muestra el último acercamiento de Heidegger al Arte. El tema principal son todos los elementos fronterizos entre lo que aparece y lo que es, por lo que los temas serán límites, fronteras, espacios.

Se trata de pensar cómo son las cosas en el espacio, eso supone pensar en otro tema básico, los vacíos. Sería hacer obras de arte modelando el vacío, el espacio vacío. Las obras de arte ocupan en un espacio, están en un sitio. Lo que pretenden las obras contemporáneas es que las mismas obras de arte construyan el espacio donde asentarse.

Heidegger por los ejemplos que pone muestra interés en los objetos que unen cosas (puentes), capaz de crear nuevos territorios a partir de la unión con otros territorios. El arte es así la creación de lugares. No se trata de

poner las cosas en un sitio, en un lugar, sino que donde las pongamos, creemos un nuevo espacio (puente).

Para Chillida el límite era el elemento clave del espacio. Dice Chillida que sus esculturas son un diálogo entre la masa y el vacío. Y estas cosas le gustan mucho a Heidegger.

Lo vamos a ver mejor con dos ejemplos. El Peine de los Vientos de Donosti. Chillida lo hizo en colaboración con un arquitecto. Era un amasijo de hierros en plena naturaleza que no desentona, parece que está en su sitio. El arquitecto eligió el lugar adecuado para la obra. Estas obras no se pueden mover porque crean espacio. Si se mueven se modifica su significado.

Otro ejemplo es el Ahuecado del Monte Tindaya (no se llevó a cabo por fuertes oposiciones, tan solo conocemos sus proyectos), que consistía en ahuecar el monte para dejar que pase la luz, pero con un gran vacío en el interior. Aquí la obra es el vacío, el ahuecado, nada en el fondo.

El problema para Heidegger y Chillida no es cómo crear objetos en un espacio, sino cómo crear un espacio donde sean posibles los objetos. Esto nos prohíbe acercarnos a una obra para conocer su significado, la pregunta ahora anula una teoría representativa mimética, las obras no representan nada ya que son ellas las que hacen obras.

El arte contemporáneo es un arte sin objetos. La idea que está en crisis es que las obras sean algo de usar y tirar, ya que ahora ellas hacen espacio y los objetos sólo pueden ser entendidos en su relación con el espacio. Son objetos modeladores del espacio. Más importante que la cosa y la materia es lo que rodea a la cosa. La obra permite la conexión entre huecos, fronteras. La obra en un taller está incompleta, debe relacionarse con el entorno donde se coloca.

Tema 4

Estética De La Negatividad

Y Recepción Estética

La Estética Negativa De Adorno (1903 – 1969)

Adorno se sitúa en la llamada Escuela de Frankfurt. Él desde pequeño tuvo una formación musical de primer orden, propia de la clase alta. Adorno pensó en dedicarse a la música o a la filosofía. Sus ideas estéticas tienen muchas veces que ver con la música. Escribe un texto, Teoría Estética que se publica una vez muerto. En él habla de la imposibilidad de amar y de hacer poesía después de Auschwitz.

Primera característica: si vemos toda su obra, el grueso de la misma está dedicada a escritos de Filosofía de la Música, Sociología de la Música y Crítica Musical. Cuando Adorno habla del arte, seguramente siempre está pensando en la música, aunque hable de pintura o escultura. Adorno extrajo su concepto de Arte de la música.

Segunda característica: para Adorno todo arte siempre tiene doble carácter, por un lado es autónomo y por otro lado es un hecho social (se hace en la sociedad). Por el hecho de ser autónomo (alejado de la sociedad, de la vida) se enfrenta a la sociedad en la que nace. Decir que es autónomo y es social es contradictorio.

Para Adorno es prioritaria la Autonomía del Arte, a la vez es sociólogo del Arte. Esto solo se entiende por su marco filosófico a la crítica de la historia, la crítica dura a la Ilustración, a los siglos XVIII–XIX. Para él esta cultura habría dispuesto todo tipo de raciocinio instrumental, formalizador, un tipo de sociedad llamada identificante por Ortega.

Adorno entiende que cuando la modernidad entiende todo bajo leyes, deja fuera a las cosas que no se pueden enclaustrar en leyes, categorías, conceptos, deja fuera a las diferencias. Eso es lo que haría la filosofía moderna. Este siglo de la Razón es el punto clave. Para Adorno esta liquidación de la diferencia no dejaría campo a la libertad del individuo, aquello que es autónomo.

Adorno concluye que solo unos tipos de arte serían capaces de escapar a ese pensamiento identificante. El Arte se rebela contra la sociedad en la que surge, el Arte es un producto social y refleja la sociedad quiera o no, a pesar de mantener su autonomía.

Adorno cree que el Arte como tal ya es una crítica a la sociedad de la época, porque es apariencia, ficción, fantasía, distinto a lo real. Por lo que el Arte habla de un mundo existente y de otro inexistente. El mero hecho de ser objetivo artístico como una crítica a la sociedad en la que nace. Este Arte de apariencia es el arte auténtico para Adorno, es un arte negativo.

Tercera característica: Si esto es así, podemos entender algunas definiciones de Adorno. El arte auténtico es para Adorno el guardateniente de lo no-idéntico, de lo diferente. Además, toda obra es un producto, algo que se hace, un producto técnico y de la razón. Pero el Arte era una crítica a la Razón, por lo que es contradictoria esta razón que funciona con razón. Sería una razón estética que se opone a la razón identificante. La razón estética, mimética, carecería de un fin, no es instrumental, no es para conseguir algo. Por lo que esta razón de imitación deber respetar a la sociedad, debe ser una relación amistosa con la realidad imitada, por lo que no es una razón dominadora, sino de respeto con las diferencias.

El arte es imitación del dominio del hombre sobre la naturaleza. Es un arte mimético que hace instrumentos sin usar la razón. La obra de arte es una conexión entre mimesis y razón instrumental (la que trata de hacer objetos). Todo arte participa del mundo contra el que se resiste, por un lado es producto social, nace en una sociedad aunque eso se represente en la obra o no. Todo producto artístico es producto social, y por el hecho de ser arte, se resiste a la sociedad en la que nace. La razón con la que nacen estas obras es mimética no instrumental.

Este arte de resistencia lo ve Adorno como de subversión, el arte carece de función, su misión era introducir caos en el orden.

Cuarta característica: este lenguaje de resistencia, de subversión, es un lenguaje artístico de sufrimiento. Dice que la inhumanidad del arte debe pasar la del mundo por la labor del hombre. Este final de su tesis es igual que la de las vanguardias. La importancia básicamente es que el lenguaje sea hermético, cuanto menos cuente, más auténtico es. La radicalización de la autonomía del arte lleva al hermetismo, que la obra esté clausurada, cerrada.

Quinta característica: es una idea marxista. Marx veía el arte de progreso y creación. Adorno traduce la teoría de Marx. Conserva un arte auténtico, otro inauténtico y elimina todo el componente social. El arte auténtico es el que niega la sociedad en la que surge y el arte inauténtico apoyaría la sociedad en la que nace. Es un arte negativo, de protesta. El arte auténtico solo es auténtico cuando encierra una protesta contra la humanidad en la que nace, de resistencia.

Así, si todo arte por ser obra de arte es crítica contra la sociedad en la que nace, hay que explicar cómo es posible que haya arte bueno y arte malo.

Sexta característica: se refiere a la recepción de las obras de arte. Adorno, a partir de la Sociología del Arte y del hermetismo, se ve que su teoría estética es poco dada a la interpretación de la obra de arte. Adorno dice que las obras son más auténticas cuanto más se cierran a la interpretación, es decir, que sean más herméticas. Se debe ver su imposibilidad de ser entendidas.

Si una obra de arte no se puede entender, es un enigma. Las obras de arte para Adorno serían como un jeroglífico del que se ha perdido su código. Si la obra es auténtica, jamás llegará a comprenderse auténticamente. La música es el prototipo de esto, de que no sea fácil de entender.

Las obras, cuanto más auténticas, más mudas son. Hablan con un lenguaje del silencio, sin intenciones. No hay que resolver el enigma, los significados de la obra, sino solo mostrar su configuración, cómo se forman, pero no resolver el acertijo. Si se resuelve y se comprende del todo la obra, deja de ser una obra de arte auténtica. Si la obra puede entenderse, ya no es una obra de arte.

Adorno también niega la capacidad del gusto, pues si una obra te gusta, estás de acuerdo con la sociedad en la que nace. La estética de Adorno radica en el carácter cognitivo de verdad del arte. Pero la obra no muestra nunca su verdad, la verdad de una obra de arte, es la solución de su enigma. Es una verdad de la mentira, de la ficción, de la apariencia. El arte encierra la verdad como apariencia de lo que no tiene. Para Adorno todas las obras son ficción, apariencia, son mentiras.

Séptima Característica: tiene también relación con la Naturaleza. Los estéticos idealistas dicen que es mucho más bella cualquier obra procedente del sujeto que procedente de lo natural, es más bella la fuerza del sujeto que cualquier objeto natural. Adorno dice que la belleza natural es ajena a cualquier principio de dominación, lo que hace el hombre es un objeto dominando la belleza natural, por lo que estaría al margen de la belleza instrumental humana.

Resumiendo estas tesis, todo esto vivido nos permite ver la negatividad estética de Adorno mediante unas características:

- La obra de arte es lo contrario a la realidad, es ilusión, ficción, irrealidad, apariencia, por lo que es contrario a lo real y niega el mundo de las cosas.
- El arte auténtico es negativo, porque habla de sufrimiento y produce displacer (Kafka...). Divertirse significa estar de acuerdo, es posible solo aislándose de lo social. Si estás a favor de la obra, estás también de acuerdo con la realidad en la que nace.
- El arte como tal niega las formas de percepción y comunicación habituales, porque frustra nuestras expectativas totales de comprensión y se mantiene como enigma.
- La dialéctica de la obra de arte permite entenderlo como un producto de la sociedad que se niega de la sociedad en la que nace. Ahí está la tensión y el carácter enigmático de toda obra de arte. Una obra de arte está al margen de la sociedad, pero desde dentro de la propia sociedad.

Adorno sostenía que el arte no solo es ver un producto social, sino que es una obra que niega toda la homogeneidad del orden social. El arte presenta lo que la sociedad no es, por ser la representación de la ficción. Siempre hay una alusión al todo, puede ser de otra manera, por el hecho de ser un objeto artístico.

La tarea del Arte es mostrar la posibilidad de romper con el engranaje que hay. El Arte, al ser ficción, apuesta por una posibilidad, por algo que podría ser. El Arte muestra algo más, lo que trasciende, lo que va más allá de lo real. El objeto artístico es una contradicción de por sí. Aquí está el carácter utopista. Este arte promete cosas, algún día llegará. El Arte anuncia lo que podrías ser.

Adorno se enfrenta a las teorías que dicen que el arte es todo mentira, ficción, pero ahí está su verdad, la verdad de la mentira, de la ficción. La estética de Adorno implica problemas y contradicciones. Si el arte pretende mostrar la negatividad, ¿cómo es posible que toda obra será verdadero por el hecho de ser arte siendo mentira, ficción?

La Crítica De Jauss A Adorno

Aquí se enfrentan dos modos de ver el Arte. Es un enfrentamiento entre la prioridad de la obra de Arte del

modernismos y obras donde el espectador crea la obra cuando la va viendo, cuando la lee, por lo que nunca se agota el significado de la obra.

Jauss, frente al pesimismo de Adorno, aboga por el optimismo de la obra de arte. Se ve en el texto *Experiencia Estética y Herméutica Literaria*. Para Jauss la negatividad estética caracterizaría a la obra de arte como objeto irreal. Si queremos entender ese objeto irreal como obra de arte no hay que negar la realidad al convertirla en imagen, apariencia, y de ahí se construye un mundo autónomo.

La negatividad se sitúa en el proceso histórico de la obra de arte, en la producción y recepción de la misma. La negatividad, por el hecho de ser crítica con la sociedad en la que nace, rompe con la tradición.

Desde que la obra se opone a lo empírico, y una vez es autónoma toda relación entre arte y sociedad, se pone en una visión crítica.

Dice Jauss que cuando pasamos a las funciones prácticas del arte (arte eclesiástico, por ejemplo), Adorno insiste en que es una relación de servilismo entre arte y sociedad, que reafirma un orden social existente (arte cristiano, novela cortesana). Intentan sacar un provecho de la sociedad. La obra de arte auténtica, la negativa, es cuando se enfrenta a la sociedad y al poder social, se separa del mundo. La relación entre arte y sociedad es crítica, negativa. A la vez toda obra de arte es social a partir de su autonomía, una contradicción. A la vez cuanto más negativa es, más ataca a la sociedad, y más social es al ser más autónoma.

El arte como representante de la verdad social no hace más que mostrar una realidad de futuro que en verdad es utópica. Jauss critica estas ideas de Adorno. Dice Jauss que nos encontramos con problemas indivisibles, de los cuales incluso Adorno se habría dado cuenta. Vería que es difícil mantener la negatividad como única vía de mantener la Historia del Arte.

Jauss dice que toda la Historia del Arte no puede ponerse bajo el dilema autenticidad – negación. No se puede reducir toda la Historia del Arte a la negatividad por dos razones:

1ª Porque la negatividad (en este caso, lo bueno) y la positividad (lo malo) no son medidas fijas, una obra que comienza siendo positiva puede dejar de serlo, e igual con la negativa. No son medidas fijas estable.

Explicación: Hay obras de carácter negativo que con el paso de sus relaciones con los espectadores modifican su sentido y las que empiezan como negativas, auténticas, terminan por ser admitidas por la sociedad, por todas las obras clásicas, que afirmarían la sociedad en las que están ahora, serían positivas. Cuando surgen se enfrentan a la sociedad donde nacen.

Igual pasa con las Vanguardias clásicas (Picasso, Dalí...). Una obra clásica está integrada en la sociedad, según Adorno, lo que destroza la percepción de Adorno de que arte y sociedad se entiende solo por la negatividad.

2ª Porque la vía de la negatividad particulariza lo social del arte, que toda la relación entre arte y sociedad se basa en la idea de negatividad.

Explicación: Las categorías positivas – negativas no abarcan todas las relaciones entre Arte y Sociedad. Considera a las obras de arte como objeto de reflexión positivo o negativo, y que las obras de arte solo harían eso, por lo que Adorno eliminaría la función simbólica de las obras (que nos digan cosas, que nos provoquen emociones...), elimina al espectador, la relación entre obra y espectador.

Todas las obras de arte son positivas o negativas, dejando de lado la posibilidad de que el espectador identifique la obra, porque sino deja de ser negativa y pasa a ser positiva. Adorno critica que las obras solo se hagan para que nos identifiquemos con ellas, las tacha de frívolas tanto a ellas como a los que se identifican

con ellas. Adorno acaba con la fuerza del espectador, porque si el espectador se identifica con la obra, ésta pasa a ser positiva.

Jauss quiere hacer ver que el espectador ocupa una parte importante y no puede dejarse de lado, y Adorno sería el destructor de todas las formas comunicativas entre obra y espectador. La función comunicativa se sacrificaría, ignorando la relación entre arte y público.

Jauss critica a Adorno el que éste diga o piense que las obras evolucionan por sí mismas, porque según Jauss evolucionan en relación con la sociedad – receptor. Jauss dice que esa historicidad inmanente las obras tienen su propia historia, su propia evolución) es imposible en las obras por sí mismas, porque es necesaria una comunicación. Con cada lectura o interpretación del receptor la obra crece, según Jauss. Adorno niega al intérprete todo tipo de participación activa en la obra, por el hermetismo de la obra.

En resumen, la crítica de Jauss trata de justificar la experiencia estética, la comunicación, frente al hermetismo y silencio de las obras.

Jauss → Obra + Público = Comunicación

Adorno → Eliminación de Experiencia Estética.

La Estética De La Recepción

Habla de cualquier producto artístico, se habla de la producción de esa obra y su recepción. Habría que distinguir el contexto de producción del de recepción, tanto en época, materia, etc. Esta reflexión es ya muy antigua, desde Grecia.

En torno a los años 60 es cuando surge la Estética de la Recepción. Se toma conciencia de que ha comenzado una nueva época en el Arte, la Filosofía, que se puede llamar post-modernidad estética. Además en esos años 60 hay que cambiar de paradigma, sobre todo en la teoría de la Literatura, que se extiende a toda la Estética.

Hay intentos de renovar la Historia del Arte, se toma conciencia del final de la experimentación vanguardista, y se convierten las vanguardias en clásicos del siglo XX. A la vez en los años 60 tiene lugar el auge de la orientación pragmática, y empieza a tener prioridad además del habla, el análisis de la conversación, se estudia el lenguaje de forma diferente, algo más práctico que en las anteriores teorías sobre el hablante.

También hay una renovación completa en la estética filosófica. Se empieza a entender el arte más allá de buscar la belleza, la esencia, y surgen varios modos de entender la estética.

Todo lo anterior se resume en dos puntos:

- El final del arte autónomo, el espectador tiene cada vez más importancia (hay interacción).
- La certeza de que la estética idealista debe cambiar completamente.

Estos dos finales coincidían en un aspecto común que los hacía estar unidos: entender la obra de arte como algo cerrado, una unidad especial, autónoma, que los espectadores ven sin posibilidad de tocarla.

Los autores de la estética de la recepción intentan atacar este aspecto de obra cerrada diciendo que una obra solo tiene sentido cuando interactúa con el espectador. Tenemos dos personajes importantes que lideran este movimiento: Iser y Jauss.

Hay un antecedente clave, Gadamer, representante de la Hermenéutica y de la Estética de la Recepción. De Gadamer lo que nos interesa es cómo entiende la obra de arte. Para él debe entenderse como un producto

cultural. Toda obra de arte recibe su significado (que no era previsible cuando se crea) en el momento o época en el que surge la obra.

Una obra no parte de cero tiene ya una serie de prejuicios que el espectador tiene antes de enfrentarse a ella. Para Gadamer, el contexto y los prejuicios que tengamos, son importantes a la hora de considerar una obra de arte.

El problema está con las obras del pasado. No hay empatía hacia esa obra del pasado, lo que no significa que interpretemos una obra antigua de la misma forma.

La situación hermenéutica está marcada por unos prejuicios insalvables, los nuestro que nos definen, y con éstos hacemos la interpretación de la obra de arte. Pero jamás nos ponemos en el lugar del artista para interpretar una obra. Estamos jugando cuando la interpretamos con nuestros propios aspectos históricos, lo que muestra que las obras de arte no son algo cerrado, autónomo, siempre se entiende una obra de arte con prejuicios personales.

Jauss va a usar esas ideas de Gadamer pero con alguna modificación. Gadamer decía que en función de esos prejuicios se creaba un diálogo con la obra de arte (Hermenéutica). Jauss dice que esto solo hay que usarlo como un método de trabajo, una herramienta más para comprender la obra. Hay múltiples interpretaciones o apropiaciones de la obra, solo entendiendo las recepciones particulares de todos y cada uno, se entendería la obra de arte.

Jauss tiene en cuenta cómo ha ido cambiando la recepción y las interpretaciones, se deben ir añadiendo a una fusión de las recepciones. Y es que las obras ya no se contemplan de forma inmóvil, se reciben, y por ello hay que comportarse de forma práctica ante la obra de arte.

Iser es un autor que se desliga del texto, el texto es indeterminado. No se trata de interpretar significados. La obra de arte se ha separado de su génesis, de su significado original. La fuerza del arte está en la carencia de funcionalidad que obliga al lector a definirse en un sentido completo. A partir de la indeterminación de la obra, el autor crea su propia determinación.

Tema 5

El Giro Cultural De La Estética

Ortega Y Gasset: El Arte Deshumanizado

El libro más importante de Ortega y Gasset es La rebelión de las masas (1930), aunque en el libro en el que nos vamos a centrar es La deshumanización del arte (1925). Ortega estaba obsesionado con lo último en cualquier cosa le gustaba estar a la moda. Ortega escribe el libro para intentar explicar qué es el arte nuevo, pero a la vez es como explicar nada, ya que es algo que sigue pasando mientras escribe. Además, a Ortega no le gusta ese arte, toda una contradicción en la obra.

En La rebelión de las masas presenta como si el arte fuera algo provisional, con fecha de caducidad. Vamos a ver cómo es posible que entienda ese arte como provisional.

Ortega apoyaba todo lo nuevo, pero no lo entiende. Solo así se explica que escribiendo La deshumanización del arte publique cinco años después La rebelión de las masas. La deshumanización del arte fue desde el inicio un libro polémico, como llamar masa a todo lo que no tenga que ver con la inteligencia.

Lo que se dice es que el Arte Contemporáneo es un arte de minorías. Si las masas son incapaces de pensar y el Arte Contemporáneo es una minoría, el problema es que esos sean considerados más inteligentes solo por eso.

Esto choca con el sueño de las vanguardias en el que todo el mundo puede ser artista. En este contexto se da la deshumanización del Arte.

El primer problema o controversia de la deshumanización del Arte es el propio término deshumanización. Ortega no lo entiende como un valor negativo, sino como uno positivo, y es el rasgo esencial del arte nuevo. La deshumanización del Arte es lo que ha hecho que sea un arte artístico, frente al arte realista y populachero del siglo XIX. Da siete características que definirían el arte nuevo como algo diferente de lo anterior.

- Tiende a la deshumanización del Arte.
- Tiende a evitar las formas vivas.
- Obra de arte como forma de conocimiento.
- Considera la obra de arte como un juego.
- Como una manía esencial.
- Eludir toda falsedad, realización
- El arte es un caso sin trascendencia alguna.

Es el arte como un divertimento, un juego sin trascendencias, con ironía. Para entender esto hay que comprender la oposición al realismo del siglo XIX de este arte, del no-realismo. Uno de los significados del arte de vanguardia es totalmente opuesto a esto, como salvador de la sociedad.

Ortega advierte que asistimos al nacimiento de una nueva sensibilidad estética, común a todas las artes, con un rasgo central, la huida de lo humano, la deshumanización. Hay que pintar una cosa que se parezca lo menos posible a una casa, hay que pintar hombres que se parezcan lo menos posible a un hombre, que las cosas se metamorfoseen en el cuadro, que tengan otro sentido.

A Ortega le gusta el arte que está a punto de ser abstracto, no es realista, pero todavía se reconocen los objetos que aparecen como realidad humana. Se transforma lo figurativo pero no en abstracto. Todavía hay algo de realidad en los cuadros. A Ortega le interesa lo que le permite un reconocimiento. Habría que ver por qué este realismo sí es arte y el del siglo XIX no.

Para poder contestar a esto, hay que ver exactamente lo que significa deshumanización. En un texto de 1914 Ensayo sobre la Estética a manera de prólogo se ve qué es lo que quiere decir Ortega con lo de deshumanización. El tema fundamental de este ensayo es la diferencia entre la vida de ese sujeto (yo) y la contemplación de ese yo. Ortega dice que cuando el yo se piensa a sí mismo, deja de existir. Solamente el yo puede contemplarse a sí mismo cuando muere. Cuando nos contemplamos haciendo algo, dejamos de ejecutarlo.

Y siempre pasa eso salvo en el caso del Arte, ya que según Ortega solo aquí una representación se ejecuta. Para Ortega es clave la vida en su filosofía, y habrá que buscar el momento de contacto entre el objeto artístico y la representación, en forma de metáforas.

Ortega recurre a la metáfora para hacer posible que una representación esté viva. El objeto artístico encuentra su finalidad en la metáfora. Iguala objetos artísticos y objetos metafóricos. Ortega analiza la metáfora para demostrar que la imagen metafórica sigue ejecutándose. El objeto metafórico tiene su origen en una imagen nueva real pero que a la vez no es real. Lo hace con un ejemplo del bello ciprés. Si explicamos completamente la metáfora y le damos un significado a cada parte, la metáfora pierde su encanto y desaparece como tal, deja de ser un objeto bello. Y solo cuando la metáfora está cubierta es cuando podemos estudiarla. El objeto nuevo solo está vivo cuando no se analizan completamente todos sus elementos.

La metáfora siempre tiene trucos, porque juega con la evidencia y la ficción. Al comprender la metáfora, no eliminamos lo bello, pero se crea una realidad nueva. La mezcla de realidad y ficción es lo que propone Ortega para la Obra de Arte, para el objeto estético.

Por eso cuando habla de objetos artísticos se refiere a obras como las de Cézanne, donde todavía queda algo de verdad. Ortega además permite que la metáfora desaparezca completamente, el límite entre ficción y realidad.

Lo que más le interesa a Ortega es que un objeto real se transforme en algo nuevo en el cuadro, como la montaña. Cézanne llama a esto realización. Se preocupa por convertir algo en obra de arte, cómo pasan las cosas al cuadro. Antes se representaba tal y como era, ahora el ya artista pone su propia visión de ver las cosas. Cézanne se obsesiona tanto que no hace más que representaciones de montañas.

Cézanne es un autor en el límite entre el realismo y el abstractismo. Ortega entiende la obra de arte como un juego donde lo real y lo irreal está simultaneizado, es como un juego de distancias y por ello se entiende el arte de Cézanne, porque también es un juego de real y no real. No dice lo que las cosas son, pero sí lo que pueden ser. Se muestran propuestas a partir de realidades. Solo si somos conscientes de que en el juego hay una realidad, funciona el juego. Según Ortega, jugar a imaginar lo real pero sin olvidar la realidad.

Hay cuatro modos de entender el arte a lo largo de la Historia Mundial:

- Modo Mitológico: como una representación de los dioses y modo de acercamiento a ellos (Grecia, Egipto...) cuando el arte era más que arte, era conexión con los dioses y otros seres. Este modo ocupa siglos de la Historia.
- Modo Mimético: a partir del Renacimiento. Consiste en representar la realidad cuando los artistas se dan cuenta de que el centro artístico ya no es Dios, sino el Hombre. Representan lo real.
- Modo Abstracto: desde el inicio de las Vanguardias hasta la abstracción total. Se intenta construir otra realidad, un mundo nuevo, donde no hay conexión directa con lo real.
- Modo Contemporáneo o nuestro de hoy: Lo que se busca es intervenir en lo real, es como si se tomara lo real para jugar con él (Fotografía, Pop-Art...).

Para entender a Ortega hay que situarlo en el paso del segundo al tercero, cuando el arte está a punto de convertirse en algo abstracto, pero aún tiene conexión con la realidad.

Como conclusión ya podemos entender porqué Ortega decía que en la Obra de Arte hay una representación que en la realidad está viva. Son imágenes que ocurren mientras se ejecutan.

Cuando Ortega habla del arte nuevo, habla de arte joven, y en esa metáfora se le entiende bien pues el destino de todo joven es dejar de serlo, convertirse en viejo y así cuando define a la vanguardia como arte joven, dice indirectamente que en un tiempo dejará de serlo.

Joven es como decir provisional, pero eso no significa que una corriente esté en crisis. El arte que para Ortega es joven (Cézanne, Van Gogh...) es el que hoy se ha convertido en el clásico siendo el más cotizado.

Tema 6

La Estética De Las Nuevas Tecnologías

Post-modernidad Y Vanguardia

Hay un libro del autor italiano Calabrese donde define la época actual como neobarroca para definir los caracteres culturales y estéticos de la modernidad. Calabrese utiliza el término neobarroco para definir lo que otras obras llaman post-moderno. Él también define post-moderno para diferenciarlo del neobarroco.

El término post-moderno empieza a usarse en ámbitos concretos, solo así se puede ver qué es la post-modernidad. Hay tres ámbitos en donde aparece la idea de post-modernidad.

1º ámbito: En los años 60 en Norteamérica en la literatura y el cine. La post-modernidad significa que hay libros que no buscan la experimentación, sino que intentan revolver el pasado, ironizan sobre el pasado cinematográfico. Vuelven al pasado de modo irónico para elaborarlo. Estos elementos pretenden desarmonizar el patrimonio literario pero sin acabar con él.

El autor más destacado sería Barth que hace tres manifiestos teorizando sobre qué es la post-modernidad. Para él se trata de acabar con los elementos que habían definido la novela como un arte de vanguardia, y se hacen novelas post-modernistas.

2º ámbito: Es más filosófico, relativo a una obra de Lyotard escrita en 1979 La condición post-modernista. En su inicio era un informe sobre las sociedades occidentales avanzadas y su modo de desarrollo de la cultura. Lyotard le da al término post-moderno un significado filosófico, el de la caída de los grandes relatos (de Hegel, Kant) que definirían a la filosofía moderna y que tenderían a morir.

Se entiende como postmoderno la incredulidad frente a los grandes relatos. Entiende como post-moderno el final de un modo de hacer filosofía que venía desde los griegos, la crisis de la metafísica, de la Filosofía con mayúsculas.

3º ámbito: La arquitectura con éxito en USA e Italia. El punto de partida es la Bienal de Venecia en los 60 cuyo catálogo lleva por título post-modernismo. Había una arquitectura hecha para todos. Pero eso con el paso de los años decayó y se hizo una arquitectura recurriendo a elementos arquitectónicos del pasado, de lo antiguo, alejados de la modernidad. Se critica así el funcionamiento moderno, donde todo es para algo (Arquitectura vs. Funcionalidad).

De los años 60 a los 80 surge el término post-moderno en tres ámbitos muy concretos. Es una reacción al proyecto moderno, pero no es una reacción agresiva, sino una re-elaboración de algunos elementos modernos. Post-modernidad sería el fin de la Vanguardia y el fin del experimentalismo. No significa tirar a la basura todo lo moderno y todo lo anterior, sino revisar el pasado.

Donde mejor se ve esto son en las Apostillas de Humberto Eco a su obra El nombre de la rosa. Hace un capítulo llamado La post-modernidad, la ironía y lo ameno. Para él, el modernismo es una categoría, un modo de hacer, no una época concreta, hablando de lo post-moderno como la ironía y lo ameno. Él pensaba que el término post-moderno hoy lo aplica cualquiera a cualquier cosa, siendo una manera de entender cada época.

Entiende Eco la post-modernidad no como una época concreta sino como un fenómeno que ocurre al final de todas las épocas, en todos los ámbitos, llega un momento de crisis donde el pasado agobia y se quiere innovar. Como ejemplo la Vanguardia a comienzos de siglo XX en todos los ámbitos, cuando la Vanguardia ya no da más de sí, aparece la post-modernidad.

Esto se hace:

- Desfigurando el pasado. Ejemplo, inicios de la abstracción cubista.
- Destruyen la figuración, anulan el contenido. Ejemplo, inicios del arte totalmente abstracto: en la pintura un cuadro blanco, un cuadro negro, en la arquitectura el edificio sin más, en la literatura la destrucción del discurso, etc.

Llega un momento en el que las vanguardias se agotan también, llega una crisis. Aquí se sitúa la post-modernidad, cuando la experimentación se ha agotado, ya no hay nada que destruir ni cuestionar, solo queda hablar de uno mismo. Eco dice que puesto que el pasado no se puede romper, hay que visitarlo (revisarlo) pero de forma irónica, sin ingenuidad.

En este momento, Eco escribe un párrafo clásico al hablar de este tema donde dice que la actitud

post-modernista es como la del que ama a una mujer muy culta a la que no se le puede decir te amo de forma enrevesada pues ella ya no es inocente.

Los temas, por tanto, en la post-modernidad son los mismos que en épocas pasadas, pero tratados de forma diferente después de haber visitado estos temas como eran en el pasado. Los temas se re-elaboran, esto es, que en la época medieval se decía Te amo desesperadamente, en la post-modernidad se dice Me molas. Son formas diferentes pero hablan de lo mismo.

El problema de la post-modernidad sería que no se sabe cuando algo es en serio o cuando es en broma porque se habla con doble sentido, con ironía. Hay que saber entrar en el juego y así saber cuándo es algo serio en todos los ámbitos y cuando es broma.

El término post-modernidad ha disfrutado de una amplia aceptación, más allá del enfrentamiento con la Vanguardia. Las vanguardias se pueden entender como las experimentaciones que surgen tras la época moderna, una época llena de novedades y críticas al pasado. Cuando las vanguardias se proponen experimentar es necesario inventar cosas nuevas y acabar con lo anterior. Es necesario acabar con lo anterior para hacer algo nuevo. Pero es que en la Vanguardia lo que ocupa el papel prioritario la destrucción de todo lo anterior, del arte anterior a las vanguardias, más allá de crear cosas nuevas y de criticar la parte práctica y la teórica (biblioteca, museo...) con las instituciones.

Este aspecto destructivo de la Vanguardia es lo que se cuestiona en la post-modernidad, si para hacer algo nuevo hay que destruir el pasado. Es lo que se cuestiona a partir de los años 60-70 en la post-modernidad, si el precio de hacer algo nuevo es tan caro como para destruir todo.

La post-modernidad apuesta también por la renovación, pero sin cargarse todo lo anterior, enlazar pasado, presente y futuro. Se intenta entender la post-modernidad como las vanguardias como una respuesta al vacío por el que abogan las vanguardias. La post-modernidad es una categoría, un modo de hacer arte, re-visitarse el pasado pero sin destruirlo por ser algo que se ha acabado y hay que avanzar.

A esto hay que añadir el sentido moral, ético, que rodea las propuestas de la modernidad. Hay una conexión explícita con el futuro, los sueños vanguardistas, las ideas fascistas, consecuencias de un utopismo exacerbado. Las ideas utópicas llevan a monstruosas consecuencias, las post-modernidad se enfrenta a esta parte más oscura de las vanguardias.

En la obra del italiano Skarpetta titulada La impureza a la que llegaría la post-modernidad frente a las vanguardias que no lo harían. La post-modernidad sería una mezcla plural y tendría el riesgo del todo vale.

La Estética De Hegel Y El Fin Del Arte

Hegel (1770-1831) fue un filósofo sistemático más importante que ha habido. Su sistema lo desarrolla en toda su teoría filosófica, un sistema es algo que se va desarrollando en pasos, que empieza y termina. Un sistema es así algo cerrado, como un círculo. Hoy en día nadie se atreve a hacer una filosofía sistemática porque todo está mezclado, es un híbrido, no se pueden seguir unos pasos fijos y determinados.

En este sistema hegeliano, Hegel subordina el arte a la filosofía. Para él, el arte es inferior a la filosofía. Anuncia el tema del fin del arte, que rompería la vigencia del arte para encontrarla, según Hegel, en la filosofía. Sería expresar lo ideal, lo absoluto y se haría con cosas de Arte, Religión e Historia. Expondrían cosas finitas que no nos pasan a todos y que expondrían cosas superiores. Lo que diría Hegel es que estos elementos no pueden llegar al final del sistema ya que eso solo lo podría hacer la Filosofía.

Para Hegel el Arte es la apariencia sensible de la idea. La idea sería lo verdadero y el arte sería la forma sensible de aparecer eso verdadero, que puede ser una obra artística o un hecho artístico frente a lo infinito.

Todo esto afecta a todo el sistema de Hegel, la misma dialéctica entre aparición y desaparición.

Hegel entiende el arte como arte y belleza, una de las formas de aparición sensible de la idea. El arte sería un modo de exteriorizar algo que tiene una verdad más plena, la idea. El arte sería uno de los modos sensibles de aparecer la idea. En el arte todo podría pasar al igual que en la vida humana, sometido a las leyes de aparición y desaparición.

Lo que se representa en el modo que tiene Hegel de entender la Historia del Arte, cada vez más cerca de lo ideal, alejándose de lo sensible. Hay una progresiva disminución de lo sensible-sensorial en la Historia del Arte, acercándose a lo filosófico. Hegel distingue tres etapas del desarrollo del arte:

- Arte simbólico: todo el arte egipcio, hindú, etc... (efigies, esfinges). En el arte simbólico el significado de la obra y la forma usada para expresar ese significado (contenido y forma) no están relacionadas de forma esencial. Para Hegel, las historias sobre la vida y la muerte son simbólicas, el arte utiliza a la naturaleza como contenido para expresar un significado. Es un arte inicial, primigenio, intenta expresar lo absoluto pero está atado a la naturaleza. El símbolo más claro sería la esfinge, se intenta salir del reino animal pero todavía se puede distinguir. El arte intenta ir más allá de la naturaleza con la propia naturaleza. Tiene su cúlmen con el arte egipcio, donde todo es un símbolo. Llega un momento donde los símbolos son tan complicados que mantienen cierta clave que ya no se puede descubrir, son algo meramente artificial, humano. Lo humano le quita el protagonismo a la naturaleza. En ese momento se pasa a la siguiente forma de hacer arte.
- Arte clásico: es el arte griego donde es muy importante el hombre y el espíritu. En vez de la arquitectura, la forma artística por excelencia es la escultura. Se daría así el verdadero significado del arte. En una escultura tendría lugar la unión de lo humano y lo divino, lo ideal y lo corporal-natural, con las representaciones del cuerpo humano. Y es en el hombre donde tiene lugar esa unión.
- Arte romántico: deja clara la vinculación de Hegel con la religión y la teoría luterana. Esta etapa se basaría en la idea de reencarnación. El cuerpo humano se transforma en carne, sufre el dolor de la transformación y llega un momento en que se libera cuando muere la carne como tal y se reencarna en algo divino. Hegel lo vería en la crucifixión de Cristo. El arte pierde su elemento sensorial para convertirse en algo divino. El arte bello deja su papel al intelecto. Es interesante ver los pasos de una a otra forma de arte. El ejemplo de la muerte del arte de Hegel se ve en este arte romántico. El arte griego sería perfecto por la igual unión entre lo divino y lo humano, y la muerte sería aquí solo terrestre y no de ascensión a lo divino. El arte romántico es el que supone la superación del arte natural, para Hegel lo que nunca muere es lo espiritual, solo muere lo humano. Con el arte romántico se llega a perder lo sensorial.

El fin del arte tiene lugar en el momento en que otra vez se acerca más a lo ideal, lo divino, pero así el arte pierde su razón de ser, ya que sería más filosofía que arte. Y el arte así entra en el marco filosófico y se diluye ahí.

En este arte romántico, la verdad del intelecto es el propio sujeto, lo que se representa en las obras. Le da igual el contenido, es la expresión de la idea la que tiene lugar en el arte romántico. En el arte romántico hasta el objeto más estúpido puede convertirse en una obra de arte, ya que lo importante es lo que el sujeto pone en esas obras. El artista romántico refleja sentimientos, emociones, fantasías del sujeto. Ocupa un lugar prioritario la música, que sería la pura expresión de los sentimientos.

Hegel dice que llegados a este punto donde el contenido da igual y lo que importa es el sujeto, para qué queremos el arte, ya que para ello mejor nos quedamos con la filosofía, que aboga discretamente por la intelectualización. Y así hablará del fin del arte.

Los filósofos actuales dirían que hoy en el arte pasa lo mismo, es todo intelectual, hay que estudiar la Historia del Arte para poder entender las obras actuales, y así surge el problema del todo vale.

Hegel no habla en ningún momento de muerte del arte, sino dice que el arte es algo del pasado. De lo que se trata al fin y al cabo es del poder cognitivo del arte, que se puede conocer a través del arte. Y cuando el arte pasa a ser algo que se intelectualiza es el fin del arte. El arte que se acaba con esto es el clásico y se transforma en estética-filosofía.

Según Hegel, la filosofía ha dejado atrás el arte en la época que él vive, solo es un tema más que engulle la filosofía. Esta teoría la recoge Arthur Danto en los años 80 en un libro llamado Después del fin del arte en el que dice que el arte ya no es de acceso inmediato, no hay un acceso claro a las obras, y además todo puede ser ahora un objeto artístico. Danto da un paso más, entiende el fin del arte hegeliano como el fin de la Historia del Arte. Dice Danto que en el momento actual no hay ningún problema para aceptar cualquier forma de hacer arte, y en ese momento ya no sería posible hacer una Historia del Arte lineal, progresiva, como se ha venido haciendo, porque se pierden los referentes, los marcos fijos totales, los criterios, ya que no se puede hablar de una historia de buenos y malos según sigan o no sus estilos.

Danto ataca a Greenberg, quien decía que la abstracción era lo único válido en pintura, y quien no lo hiciera así no eran ni siquiera artistas. Danto se relaciona con Hegel porque dice que para comprender un cuadro abstracto, por ejemplo, hay que intelectualizarse como también decía Hegel. Y es que el arte contemporáneo solo lo entienden los artistas casi.

Danto dice que para solucionar esto habría que volver también a Hegel, el cual decía que una vez el arte se ha intelectualizado, solo nos queda por ver si la relación entre forma y contenido (lo que se dice que es y lo que es en realidad) es adecuada para poder decir así algo de las obras.

Aunque Hegel decía que el goce inmediato por una obra se pierde en la etapa romántica, Danto dice que se mantiene y que aun tienen éxitos las colas de los museos. Los cuadros de Monet son venidos como modernos, pero al fin y al cabo son clásicos, porque todo se entiende, el proceso intelectual es puro. Danto dice que el arte, más que goce, es el más mercantilizado y de más éxito.

Fotografía Y Pintura

Gerhard Richter Y EL Uso Pictórico De La Fotografía

Me gustan las cosas sin estilo, los diccionarios,

las fotografías, la Naturaleza, yo mismo y mis cuadros.

Porque estilo equivale a violencia...

Se sitúa en una negación del estilo, ecléctico, que concentra los múltiples caminos del siglo XX. La mayor parte de sus trabajos parten de la utilización de fotografías en blanco y negro, cuadros abstractos, pinturas románticas. Su arte es minimalista.

Danto dice de Richter que es un héroe del periodo post-histórico. Actúa como si los estilos fuesen un pincel.

El mejor modo de observar esto es ver como Richter muestra unas estrategias. El propio artista nos da una serie de pistas para interpretarlo. Se pueden ver tres estrategias, rasgos muy típicos, que nos permiten entender el interior de su taller:

- *Mesa*, 1962, obra que Richter ordena como número 1. Es él quien realiza una cronología de su obra, marcando en comienzo de su historia.
- *Atlas, Nubes, Panel 330*, es una obra en exposición, formada por pequeñas fotografías, compuesta por 640 paneles de cinco mil imágenes, recortes de periódicos, fotos banales. El atlas es la fuente de la

que Richter parte para realizar sus cuadros. Muy pocas fotografías se convertirán en cuadro. Conocemos de donde salen las imágenes que dan forma al cuadro.

- *Textos*. Richter publica constantemente notas, ordenadas por años, a modo de diario, en las que plasma sus reflexiones políticas, artísticas y personales. Nos permite entenderlo. Es autor de lemas. En cualquier catálogo encontraremos dos citas: *muchas fotografías de aficionados son mejores que el mejor cézanne* y *el arte es la forma más alta de esperanza*.

Cada vez logramos en menor medida interpretar la obra de alguien que no conocemos. Esa complejidad viene de todos estos datos. Sin embargo ambas declaraciones son contradictorias.

Mesa, 1962: realizada dos meses antes de iniciarse el levantamiento del muro de Berlín. Al pasar al oeste reinicia sus estudios de arte, destruyendo todos los trabajos realizados durante su estancia en la Alemania comunista. Allí practicaba el llamado *realismo comunista*, este modo de entender el arte había anulado toda la vanguardia. Esta negación de las vanguardias se sitúa en paralelo con la educación de taller que recibían los artistas.

En 1960, *Bañistas En La Playa*, tenía el futuro asegurado y renuncia a él. Decide cortar con todo esto. En la Alemania del este, en estos momentos, se tenía apenas conocimiento de lo que se hacía fuera.

A Richter le interesan cuadros como *Catedral*, 1947, realizada por Pollock, o *Vence Moon*, 1961, de Fontana, le gustan por su insolencia.

Es un artista de taller que conoce todos los entramados de la pintura de la Alemania Oriental. Estos dos artistas nada tienen que ver con los bañistas, su modo de pintar es totalmente diferente y él no lo conocía.

Hay una cierta moral, un componente liberal.

Cuando Richter llega a Dusseldorf va a descubrir de golpe toda la historia del arte, que se dedicaba a criticar y lanzarse sobre este tipo de obras (nada de expresión, formalismos, arte pop). El tema del arte pop fue uno de los que más le gustaron.

En la Alemania comunista todo el arte de los años 50 y 60 estaba vetado. Al pasar al oeste se ve libre, puede acceder al mundo del arte. Pero esta Alemania de los años 60 está llena de escrúpulos hacia el pasado, como azotada por una amnesia colectiva, tratando de olvidar el holocausto nazi y eliminando la historia del arte figurativo de los comunistas. Una Alemania totalmente burguesa.

Al recibir de golpe toda la historia del arte occidental se ve obligado a perder la suya propia. Ya nadie, a partir de los años 60, pinta.

Es en este momento cuando Richter comienza su *Atlas*. En los primeros paneles todavía no hay imágenes propias sino recorte de periódicos, imágenes de aficionados...

Atlas, *Campos De Concentración*, *Atlas*, *Fotografías Familiares*, panel 1. Aluden a lo que Richter había dejado atrás, como recortes de una cultura de la imagen. Recuerdos de un pasado con el que se encuentra. Son nuevos modos de ver la realidad. Es la primera vez que veía elementos pop. Él los conjuga con elementos del pasado.

Se produce una negación de toda ideología, sea del este o del oeste.

En un mundo en el que ya nadie pinta, el quiere ser pintor. Pero ¿cómo hacerlo sin aceptar una ideología, sin posicionarse?

Lo único que tiene claro es negar todo tipo de pintura. Pero ¿cómo hacerlo desde su situación, desde la figuración y la abstracción? ¿cómo pintar en el momento y en la sociedad en la que se encuentra? ¿cómo asumir esa imagen pop que estaba de moda y que disfraza una realidad ofreciéndola e imágenes?

A partir de 1966 inicia sus fotopinturas a partir de fotografías que utiliza como base. Hasta 1969 las fotografías que utiliza son sólo en blanco y negro. Son fotografías ajenas, banales, de aficionados. Vincula fotografía y pintura, elemento natural por un lado, por el otro reproducciones fotográficas. Subjetivismo y objetivismo aparecen unidos. El tachón le dará la fuerza al cuadro.

Hay una referencia a la pintura. Inmediatez de la imagen por un lado, por el otro el hecho simbólico. La fotografía remite a la banalidad. Esta primera obra debe entenderse vinculándolas a los primeros paneles del Atlas, un campo con gestación en el modelo pop.

Unión constante de elementos puramente artísticos con temas vitales, como si esas dos direcciones girarán constantes: *Ocho Estudiantes*, 1966, *Atlas*, *Panel 8*, fragmento, *Atlas*, *Panel 10*, fragmento, *Aviones*, 1964. muestra ciertas obsesiones en los temas, como el asesinato de ocho estudiantes alemanes en aquella época.

Alfa Romeo, 1965, incluye un texto. Es un cuadro muy pop, muy del estilo Warhol. Ay en él una total ausencia de estilo, estrategia que aprovecha determinados elementos de la historia del arte.

Tío Rudi, 1965, un antepasado que aparece en sus álbumes de recuerdos, aparece difuminado, al igual que ocurre en *Mesa*. Es un antiguo oficial nazi. Richter lo representa difuminado convirtiéndolo en un cuadro. Manifiesta su deseo de olvidar la mirada de los años 60 en Alemania. Todo debería ser real, lejanía eurática, muestra una distancia respecto del espectador. Remite a lo real.

Según Benjamín, Richter pretende eludir esa lejanía, simultáneamente había que aplicar la fotografía, impartirle validez, ejemplo más de la imagen que acaba de llegar.

Por un lado se hace necesario utilizar imágenes fotográficas, éstas entran dentro de un entramado en el que parte importante es la elección de esa imagen. Primero porque hace referencia a la realidad, impidiendo la lejanía eurática. Expresa la necesidad de aludir. Esas fotografías, además, aluden a la necesidad histórica del artista de hacer imposible un estilo, una ideología o un gesto pictórico.

Por eso emplea fotografías banales, aunque siguen siendo imágenes, son realidades parciales, se concede una idea, tematizada, de comunicación. Todo remite a un modo de vincular los elementos, como, por ejemplo, el borrado para difuminar la imagen.

No hay estilo ni invención. Hay un gesto que remite a una serie de decisiones artísticas (antiestética, antiestilo, antipintor). Remite a un carácter post-moderno, a la necesidad de representación pictórica y a unos elementos. Esto a su vez remite a la necesidad de contenido. El otro elemento implica la intención de Richter, a la esperanza. Estas dos direcciones se pueden ver en dos sentidos:

Secretaria 1964, *Atlas*, *Panel 13*. Convierte a la secretaria en una especie de arquetipo.

No es caricaturesco, tampoco pretende hacer una denuncia, sino focalizar la sociedad en arquetipos contemporáneos. La secretaria perfecta, a través de una fotografía que se hace cuadro. Con imágenes no inventadas.

La intención no es inventar nada, usa la fotografía, os arquetipos.

Koch escribe un libro sobre cine y Andy Warhol, *Cine Superstar*. Era imaginable inventarle historias. Warhol representa el mundo de la inmediatez, de las historias, va mucho más allá.

No es lo mismo el arquetipo de la secretaria que el del oficial nazi.

Liz Kerterge, 1966, invirtiendo la impresión warholiana, un artista decide convertir en imagen a una actriz de segunda categoría. Warhol, a partir de imágenes, confiere una realidad.

Richter no inventa nada, pero elige, en este momento, el arte y ya no inventa temas. Su elección tiene un doble sentido:

- Razones sólo pictóricas, estéticas, fotos y pinturas para convertirlas en cuadros.
- Motivos socio-culturales o socio-políticos.

Bucicot le dice a Richter que la estrategia consiste en una serie de elementos antiestéticos, con negación de las emociones. Por eso utiliza fotos banales. La respuesta de Richter es que no son motivos indiferentes, que él elige las fotos por su contenido, en blanco y negro, ya que tienen mayor poder de convicción que en color, son más creíbles. Son fotos de aficionados y de objetos corrientes.

El presente, sólo a partir de fotografías, es más real. Están realizadas por imágenes populares, fotografías, televisión, etc... Él introduce la pintura para darle forma a estas fotografías, que no se emplean como sustituto de lo real.

Había que utilizar la fotografía, pues es documento de lo real, para hacerla visible, debían ser fotografías que admitiesen ser pintadas, para convertirlas en imágenes. La fotografía no está separada de lo cotidiano, pero da la imposibilidad de un estilo, de una ideología, por eso la utiliza.

Son fotografías banales, de aficionados, que no tienen objeto artístico. El arte sólo se les confiere al convertirlas en cuadros. También podemos encontrar otras que están elegidas por su contenido, en ellas utiliza el borrado. El primer gesto de emplear este tipo de fotografías es un gesto post-moderno, antiestético y anticultura.

A Buchcoh le gusta que algo como copiar pueda dar lugar a un cuadro, y al no tener que pintar poder elegir lo más le guste.

Otro ejemplo de la obra de Richter es *Pareja En El Burgo*, 1966. Richter introduce el color en su obra al final de los años 60, lo hace con dos estrategias diferentes

En relación con las fotopinturas en escalas de grises, lo hace con la clásica obra de 1966, *Emma Desnuda Descendiendo Una Escalera*. Es la mujer del artista, que aparece en un desnudo clásico, con aparición de color, ahora sí aparecen elementos familiares.

Ya en 1912, Duchamp, había pintado *Desnudo Descendiendo Una Escalera*, parece que Richter desafía la historia de la pintura. Imita este desnudo y para ello realiza un desnudo tradicional, haciendo concesiones a lo bello y estético, esta concesión sólo surge cuando Richter utiliza elementos familiares y emotivos. Después hará lo mismo con una fotografía de su hija, *Betty*, 1988. En ambos casos pinta los retratos sin representar el rostro.

A partir de este momento a Richter le parece que la pintura ya no es suficiente, por eso empieza a mostrar la gama de colores, *Seis Colores*, 1966.

El representar el color es un gesto pop, simplemente es como un exageración de las estrategias de banalidad. Aquí no hay arte, estética ni invención, es un proceso de indiferencia. No hay tema, ni emoción alguna, se niegan todas las emociones. Debido a esta idea de negación emocional podemos relacionarlo con los lienzos grises que hacía, *Gris*, 1976.

El color es menos emotivo, es como decir que puesto que la realidad es gris, para que cambiarla. La fotopintura ya no es suficiente hay que dar un paso más. Desarrolla entonces la pureza del color, monotonía del gris, todo esto situado en la línea de lo banal, indiferente, es como si Richter hubiera ido abstrayendo cada vez más hasta que el borrado se hace dueño de todo.

Utiliza los grises en fotografías para sus pinturas de ciudades. Las gamas de colores son para paisajes, como trampolines para la abstracción.

Ciudad, 1970, relacionado con los grises. Es como un plano de ciudad, pero no podemos reconocer nada. Puede representar a cualquier ciudad, por lo lejano, es como una vista aérea.

Marina (mar, mar), 1970, y *Marina (nublado)*, 1969. Ironía respecto a la Naturaleza.

En las ciudades se veía la huella del pasado, elemento de memoria, con huella del romanticismo pictórico alemán. El romanticismo vinculado a la imagen aparece en los anuncio publicitarios.

Sus naturalezas tratan de transmitir la mediación que hacen los medios de comunicación. De nuevo mezcla varios referentes, paisajismo, romanticismo alemán, abstracción, ciudades, naturaleza. Este es el modo en que Richter entiende el romanticismo.

El concepto de naturaleza que maneja Richter es que todo paisaje es una construcción. La naturaleza no existe en los paisajes. En ellos nos encontramos con elementos vinculados. El romanticismo se ha convertido en imágenes fotográficas.

Otro elemento que utiliza es la ironía, se burla de la belleza *kicth*, embustera. Tiene la intención de separarse de esto. No se trata de pintar casas, coches, calles,...

- *Construcción* 1976, es una pintura rítmica, abstracción y color. Construcción en toda la historia geométrica, simultáneas, hace otras abstracciones.
- *Krems*, 1986, fotografía de la naturaleza.
- *Ingrid*, 1984, elementos figurativos, rasgos geométricos. No parece casar con lo visto antes.
- *Figura Abstracta*, 1988. Es una de sus obras más controvertidas y alucinantes.

Fotografías de prensa:

- *Arresto, Oct, 1988*
- *Arresto, Imagen De Prensa*
- *Entierro, Oct, 1988*
- *Entierro, Imagen De Prensa*

la historia causa una serie de problemas. Las escenas de Richter son frías. Este ciclo recibió muchas críticas en la sociedad alemana.

Muestra una realidad gris, él es un narrador a través de la cultura del espectáculo. No sólo es inhumana la naturaleza, también la humanidad, como si esas ideologías fueran criminales. En las fotopinturas apenas se ven rostros. *Figura Abstracta*, 2003.

En comparación con *La Muerte de Marat*, 1793, Jaques-Louis David.

Provocación dada.

Goya pinta simultáneamente a sus pinturas negras las de palacio. Picasso pinta el *El Gernica* al mismo tiempo

que sus pinturas azules.

Newman, *Prólogo Para Una Nueva Estética*

Estética Del Arte