

**Universidad Internacional de La Rioja**  
**Facultad de Humanidades**

---

# LA AUSENCIA KANTIANA EN EL ARTE ACTUAL

---

Trabajo fin de grado presentado por:

Pedro Fuentes Pozo

Titulación:

Humanidades

Línea de investigación:

Ensayo de Filosofía/Arte

Director/a:

David González Ginocchio

Ciudad: Madrid

25 de junio de 2015

Firmado por: Pedro Fuentes Pozo

CATEGORÍA TESAURO: 3.7.8 Filosofía.

## Resumen

Este ensayo trata de aportar una revisión al pensamiento kantiano, considerando las formas de los juicios del filósofo alemán como estadios en evolución desde la objetividad determinante a la subjetividad reflexionante. No se toman estas formas de los juicios como un conocimiento o enunciado directo, sino como una disposición del sujeto hacia la realidad, al modo de los “estadios” de la vida de Kierkegaard. Estadios que explican la correcta evolución del arte desde la representación hasta la interpretación del arte contemporáneo. Aquí debería aparecer el arte-tipo correspondiente a la subjetividad reflexionante, no una interpretación de él (que luego se critica durante el trabajo). La ausencia de esta evolución kantiana es la causa de que el arte actual sea en muchos casos vacío e intrascendente, derivando a pautas exclusivas de mercado y consumo. Se sustituye la intención del autor a priori por intereses mercantiles y se traslada a posteriori. Las primeras vanguardias se constituyen en un referente de evolución verdadera que se pierde lentamente en el transcurso del siglo XX. Es necesario recuperar el carácter trascendental del arte para dotarlo de veracidad y sentido estético. La sociedad posmoderna, con el auge de la tecnología, resulta ser en muchos de los casos un obstáculo para alcanzar el sentido trascendente. Es necesario para el futuro recuperar “la intención del autor” en un sentido genuinamente estético y olvidar el proceso creativo como un mero vehículo hacia la obtención de fines mercantilistas. Este trabajo no es una exégesis del pensamiento kantiano. Es una reinterpretación del mismo en la que el fin último de la evolución de los “juicios-estadios” es alcanzar lo absoluto como sentido trascendente.

**Palabras clave: Kant, juicios-estadios, vanguardias, arte contemporáneo y espiritualidad.**

## Índice

Resumen.....	1
Introducción.....	4
Capítulo I. Kant y el progreso hacia la trascendencia.....	7
Desde la razón pura: el saber.....	7
Desde la razón práctica: la voluntad.....	13
Capítulo II. El progreso de las Vanguardias.....	23
J.M.W. Turner y lo bello artístico.....	24
Reflexiones trascendentes: de Manet a Lautrec.....	29
El idealismo del color.....	33
Cuando la tela nos habla.....	36
El camino hacia las vanguardias.....	38
Capítulo III. La sociología del arte.....	41
El autor social y antisocial.....	42
La trascendencia expresionista.....	44
Coleccionismo y mercantilismo.....	49
El galerista y el mercado.....	53
Conclusión. ¿Hacia un futuro trascendente?.....	55
Bibliografía.....	60

## Introducción

La utilidad principal del arte reside en su valor inicial y trascendente: la confirmación del hombre, “de lo humano”. El arte adquiere un carácter universal e intemporal porque la expresión sensible del hombre es intemporal.

En el arte actual se produce una fusión de las vanguardias de principios del siglo XX. Es por ello que algunos autores contemporáneos reflejan un aspecto fundamental que trajo la misma en su corto proceso de gestación. Esto es la interacción de la obra de arte con el espacio: el Ready-made<sup>1</sup>. El público es parte integrante de la misma obra de arte, al formar parte del propio espacio expositivo.

En un recorrido artístico evolutivo, de la representación a la interpretación, de la objetividad a la subjetividad, reseñar el trabajo de los artistas desde el impresionismo hasta el último tercio del siglo XX, nos facilitará un marco teórico adecuado a la observación, para concluir en el arte del siglo XXI. Pero las cualidades posmodernas de estas primeras décadas nos someten al cambio del modelo estético: en el creador y en el espectador. ¿Ha cambiado el concepto de belleza? ¿Hay un compromiso estético? ¿Existe la belleza?<sup>2</sup> Por ello, recordar el universo impresionista a través de la luz de Monet, el fauvismo, la “trasgresión” de Duchamp, la angustia vital expresionista y la abstracción, nos servirán para analizar cómo ha ido evolucionando el sentido trascendente del arte.

En las páginas siguientes se hace necesario plantear el deterioro de la comprensión del arte y que, a mi modo de ver, es la razón por la que se ha producido esta falta de compromiso estético en el mundo del arte actual. Atendiendo a la interpretación que haremos del filósofo alemán, cabe llamar “ausencia de la visión kantiana” o “ausencia kantiana” a este deterioro; evidentemente, el nombre responde a una reinterpretación *sui generis* de Kant, no a una exégesis kantiana sobre textos kantianos al modo de los *scholars* del filósofo de Königsberg. En ese sentido, el “juicio kantiano” se reinterpreta aquí haciendo referencia a una serie de procesos-estadios inspirados en Kant.

El problema no es que la posmodernidad se instale en el consumo del arte y en la subjetividad. El error es que llega a esa subjetividad a través de un salto inmerecido e

---

<sup>1</sup> Marcel Duchamp inventa el término “ready-made” en 1916. Janis Mink, *Duchamp* (Köln: Taschen, 2002), 48.

<sup>2</sup> Según el planteamiento del profesor Félix Ovejero, *Ética de la Estética* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2014), 90.

injustificado: rápido y ayudado por la tecnología. El “desarrollo kantiano”, desde el juicio determinante hacia el juicio reflexionante, se ha omitido: se produce entonces el salto, y al llegar sin la base de la objetividad (la representación realista de la naturaleza), el arte se construye en un marco existencial vacío, y en mi opinión, en muchas ocasiones carente de compromiso, porque el único compromiso es el que se necesita para satisfacer unas pautas de mercado y consumo del arte, que no de creación artística. Es decir: ya no se contempla la necesidad del juicio determinante para llegar al reflexionante y la conclusión es que se llega a un estado del arte inconsistente con el sentido estético. Este es el propósito del ensayo: hacer entender la necesidad de la objetividad para aposentarnos en la subjetividad dentro del marco del arte contemporáneo.

La ausencia estética se agrava cuando la falta del mismo nace directamente desde el artista y su proceso creativo. ¿Es verdadera la intención del autor?<sup>3</sup> La autonomía del arte es tal que la objetividad perdida se constituye como la propia intención del autor, porque el autor en muchos casos antepone los parámetros del mercado. Esto lleva a una intención del “falso sublime”. Es decir, si la intención del autor no es anterior a la gestación de la obra, y se deja influir por criterios de modas y mercado, entonces el autor está falseando su intención. ¿Podemos convenir que entonces existe el arte? Si Van Gogh hubiera sometido su obra a los gustos de la academia y de las modas de la pintura, a los consejos de algunos de sus allegados, su obra no hubiera tenido la pureza que hoy se valora. Fue un autor con una marcada intención artística y, lo que es más importante, estética. En este caso, tendremos que analizar qué es la autonomía del arte y precisamente donde se debe de situar es en la intención del autor. En ese momento es donde el artista ejerce su total autonomía. En este supuesto es donde hay una conexión con lo *sublime*, con un concepto moral y estético.

La ruptura del momento estético iniciada con la voluntad de deseo de Schopenhauer<sup>4</sup> y su crítica a Kant, y reforzada por Nietzsche<sup>5</sup> con su voluntad de poder, deparan en el concepto estético actual. Realmente ¿existe la estética? Partir de la idea de *actitud vital* como concepto estético pone en tela de juicio la posición de muchos de los creadores contemporáneos. Ello es debido a que anteponen las condiciones del mercado del arte y las modas a su verdadera

---

<sup>3</sup> De las reflexiones del profesor Richard Wollheim, *La pintura como arte* (Madrid: Visor, 1997), 24-26.

<sup>4</sup> Como escribió Thomas Mann: “De manera bipolar vive Schopenhauer el mundo como instinto y espíritu”. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación* (Madrid: Editorial Gredos, 2010), 315-319.

<sup>5</sup> Nietzsche: “Lo imperecedero es sólo un símbolo”. Nietzsche, *Así habló Zaratustra* (Madrid: Editorial Gredos, 2014), 159-162.

manera de sentir. Si su pensamiento artístico es difícil de encajar en el panorama actual, entonces un gran número de artistas lo abandonan y son los menos los que siguen fieles a su idea. Recuerdo ejemplos de autores que no gustándoles su propio trabajo, lo llevaban a término tan sólo por poder estar presentes en ARCO (obviamente respaldados por la galería de turno que ya les había indicado las pautas a seguir). ¿Qué artista certificaría este hecho? Ninguno. Pero la falta de trascendencia es el resultado final.

El objetivo fundamental de este trabajo es analizar la ausencia estética derivada de la ausencia kantiana, deviniendo desde la actitud estética del artista, el proceso de creación, la socialización del arte y el consumo ligado al mismo. Concluyendo en la paradoja del arte como no arte (por su ausencia estética), Adorno es un autor-guía para pensar que el futuro nos conduce a un ámbito estético objetivo, valorando el juicio reflexionante kantiano, donde el arte se destaque en el sentido hermenéutico del mundo: sentido de él y de sí. De esta forma, es nuestro “salvavidas” para no ahogarnos en una sociedad utilitarista y positivista.

Finalmente se hace imprescindible elaborar una crítica hacia la falacia intelectual que domina el mundo del arte. La impuesta vuelta a la representación del objeto con las actuales corrientes hiperrealistas, los que la denominan la pintura de la verdad, es un subterfugio de la misma. Es entregar al público lo que entiende de manera fácil, sin entrar en los ámbitos más trascendentales, donde autores como Rothko lo son por su firma millonaria y no porque el público haya entrado en un universo estético trascendente. Huir de la interpretación que nos conmina el arte abstracto, desde sus orígenes en Goya<sup>6</sup> y Turner<sup>7</sup>, es esconderse al pensamiento de lo sensible que va más allá, hacia el juicio reflexionante kantiano. Ciertamente es que en su pensamiento lo sublime no deja de ser una idea y en este sentido está limitado. Pero en mi propia crítica a la limitación, entiendo que lo sublime es una idea de la razón. Es un sentimiento que se tiene sobre una representación metafísica. En el caso de la pintura establecemos esta emoción en el color, la luz o la misma oscuridad de un nocturno. Esta representación es la que creo que le falta a gran parte del arte contemporáneo y por ello hay que arriesgarse a abrir el esquema cerrado del mundo del arte actual e intentar dirigirlo en este sentido más espiritual.

La razón fundamental que asiste a este ensayo es recapacitar para que el arte vuelva a ser un elemento del ser humano, trascendente y por lo tanto intrínseco a su propia antropología. Desde

---

<sup>6</sup> Recordemos la obra “El perro hundido en la arena”. E.H. Gombrich, *Historia del Arte* (Barcelona: Ediciones Garriga, 1967), 400-402.

<sup>7</sup> Gombrich, *Historia del Arte*, 430.

una mayéutica<sup>8</sup> socrática, admitir el camino equivocado e intentar retornar a la trascendencia, nos conduce a la filosofía de Gadamer<sup>9</sup> en la tradición humanística de la estética, recuperación que conforma la auténtica prospectiva de este trabajo. Contemplar la idea de una renovación del arte a través de una vuelta al sentido trascendente, implica una revolución social a un nivel profundo de valores, donde la ética y la estética se den con fuerza la mano y se abandonen pautas del consumo irracional y de unos patrones económicos, que lejos de generar riqueza, construyen un mundo sumido en la pobreza material y espiritual. Estas cuestiones requieren de un tono más íntimo y personal, elaborado en el capítulo tercero, con la intención de que el lector sienta como verdad las reflexiones que se abordan.

Pero no sólo el arte debe examinarse como un elemento aislado de la sociedad. El cine, como expresión antropológica y etnológica del ser humano, es la manifestación de este alejamiento o aproximación al sentido estético. Quisiera tomar algunas obras cinematográficas como botón de muestra considerando que el lector entenderá de forma más práctica y amena el análisis del ensayo. En éstas, el arte sirve a la ética y la ética sirve al arte<sup>10</sup>. En la condescendencia del hombre, con su propia existencia, debemos de considerar el realismo pesimista, su compromiso con Dios y la ética de la sociedad, asuntos que analizaremos en las páginas siguientes dibujando una simbiosis entre arte plástico y cinematografía. En definitiva es la pregunta que Friedrich Schiller se hacia sobre la función moral de la belleza y el arte<sup>11</sup>. Ideas que veremos a lo largo del ensayo. No es mi intención que el texto sea una mera recopilación de pensamientos elaborados en el tiempo por la historia estética. Al contrario, pretende ser una tesis puesta al servicio del lector con la humilde pretensión de abrir un nivel de relación entre filosofía y arte plástico y el desarrollo de la percepción estética; el camino hacia el espíritu.

---

<sup>8</sup> “El arte de hacer preguntas tal que descubran al otro su ignorancia”. César Tejedor, *Historia de la Filosofía en su marco cultural* (Madrid: SM, 1993), 38.

<sup>9</sup> “Allí donde domina el arte rigen las leyes de la belleza”. Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método* (Salamanca: Ediciones Sígueme, 2007), 122.

<sup>10</sup> Ovejero, *Ética de la Estética*, 235 y 240.

<sup>11</sup> Pochat, Götz. *Historia de la estética y la teoría del arte*. (Madrid: Akal, 2008), 453.

# I. KANT Y EL PROGRESO HACIA LA TRASCENDENCIA

## 1) Desde la razón pura: el saber

Inmanuel Kant (1724-1804) fue un defensor del pensamiento de la Ilustración, de la libertad del hombre. Es el anhelo de conquistar el conocimiento a través de avanzar en el saber. Su vida estuvo dedicada al pensamiento. En sus textos fundamentales sitúa los límites del razonamiento en lo que él denominó su *Sistema de la filosofía pura*, que no pudo concluir, y que constituye su *Opus postumum*<sup>12</sup>. Pretendo plantear alguna revisión al mismo, desde los juicios determinantes hacia los reflexionantes, los cuales creo son una evolución, estadios en los que el ser humano se sitúa. Por eso el ser humano que evoluciona, llega a DIOS. Al igual que Descartes, Kant tampoco se atrevió a hacer una clara manifestación de DIOS. Lo sublime y la belleza, son adjetivos nominativos que reflejan su temor a pronunciarse abiertamente debido a la época en la que vivió. Ambos dos se dieron cuenta de que hablaban de DIOS. A diferencia San Agustín, lo manifiesta con toda claridad. La ciudad del hombre es el plano de la representación y la ciudad de Dios es el plano de la interpretación trascendental. Por ello, aún siguiendo las líneas de su pensamiento, las reinterpreto considerando los juicios como estadios.

Las etapas de su pensamiento se dividen en un período precrítico (hasta 1770) y un período crítico. En 1781 publica la *Crítica de la razón pura*, obra que refleja su evolución filosófica) para la cual necesitó más de treinta años<sup>13</sup>. En sus primeros años mostró un interés predominante por la Física, el problema de las fuerzas, el espacio objetivo y relativo con su estructura arbitraria, y la necesidad de separar las matemáticas y la metafísica. Problemas que abordará en su etapa crítica cuando se pasa a la filosofía<sup>14</sup>.

Debemos entender que el espíritu kantiano se comienza a mover antes de la Revolución. Creo interesante detenerme en este contexto crítico porque, además de los aspectos históricos, la

---

<sup>12</sup> Tejedor, César. Historia de la Filosofía en su marco cultural. (Madrid: SM, 1993). 287.

<sup>13</sup> Sería muy interesante considerar este aspecto referente al tiempo empleado para el pensamiento. En una sociedad posmoderna los parámetros de esfuerzo y adversidad no parecen que se expliquen desde una dedicación continuada y larga en el tiempo. Kant empleó más de treinta años para organizar su íntima manera de pensar. ¿Encaja esta labor con el concepto posmoderno? Quizás es la primera crisis respecto al trascendente. No nos detenemos a reflexionar.

<sup>14</sup> Kant abandona el racionalismo extremo del que fuera su amigo Cristian Wolff. Hacia 1750 el panorama filosófico alemán estaba sufriendo una aguda crisis coincidiendo con la transformación que se estaba experimentando en toda Europa. En 1764 Kant es un metafísico dogmático aunque admite elementos del empirismo. Hacia 1765 se produce un mayor acercamiento al empirismo y en esta fase precrítica el conocimiento intelectual sigue siendo dogmático: no se necesita la sensibilidad para conocer las cosas.



influencia que tuvo en toda Europa como efecto de cambio en todos los ámbitos no nos puede dejar indiferentes si contemplamos que la idea trascendente de la estética está ligada al proceso de transformación. Los librepensadores que impulsaron el movimiento, burgueses, ¿qué es lo que pretendían? El mercantilismo y el liberalismo como eje de su vida social, política y económica y su derivación en el siglo XX del tan manido capitalismo. Introducir el pensamiento socrático en el sistema capitalista tiene cierto sarcasmo. Pretender que la razón, que lo alcanza todo, se cuestione el más mínimo detalle es impensable. No conocer el pasado es un error -hecho consciente en la sociedad posmoderna- y, el progreso habría que definirlo. Sócrates tomaría este supuesto y empezaría por analizar que es lo que se entiende por progreso. El progreso no puede limitar el ámbito espiritual del hombre. Sería una contradicción. Para entender el progreso en el mundo ilustrado debemos tener en cuenta a la educación desde una perspectiva laicista. El deísmo y el materialismo se convierten en el eje de coordenadas de una manera de sentir y vivir. Ese materialismo le resta sentido trascendente al hombre y la gráfica resultante expresa pares relativistas; el hombre ha quedado relativizado a su soberbia intelectual. Sólo necesitamos de alguien más listo, no para cuestionar nuestros planteamientos, sino para decirnos cómo debemos de pensar; los fascismos intelectuales devenidos en políticos del siglo XIX y XX (recordemos el nacional socialismo). Pero en el momento kantiano, desde la perspectiva de las grandes transformaciones, el Romanticismo, sirva como ejemplo, supuso un cambio fundamental en el camino hacia la subjetividad del hombre<sup>15</sup>.

Una primera reflexión acerca del filósofo nos lleva a satisfacer nuestra curiosidad. Su inmersión en el mundo del conocimiento, de manera casi global, le facilita la reflexión posterior, en edad ya algo avanzada; reflexión que realiza con su ***Crítica de la Razón pura***. A mi modo de ver, digo reflexión porque antes de cuestionarse el error de alguien o algo, él reflexiona. Da la impresión que es un pensador más reflexivo que otros autores. Posee una clara intención en su

---

<sup>15</sup> Observemos el mismo cambio que se produce en las letras alemanas bajo la pluma de Goethe, fundamental para la historia posterior y el sentido trascendente estético. Escrita como novela epistolar en 1774, *Werther* fue símbolo de una época y profecía del Romanticismo. A mi modo de ver, existe una relación entre la representación del proceso íntimo de aislamiento psicológico, que sufre el personaje principal, con las localizaciones espaciales y psicológicas que construye sobre la naturaleza. Un mundo que sólo ve a través de ese ensueño recreado, amor-naturaleza, y que queda cegado por el final: el suicidio. Es precisamente ese yo singular de Werther, el que le propicia la creación, melancólica y en cierta manera autodestructiva, de esas descripciones de la naturaleza, como medio necesario para el desarrollo de su melancolía y cerramiento en sí mismo. Por otra parte, existen referencias a la Naturaleza desde la óptica de la tradición clásica: Hesíodo en *Los trabajos y los días* y alusiones bíblicas, patriarcas y naturaleza. Werther contraponen la paz bucólica a la angustia de los hombres producida por su libertad, libertad escasa que les queda después de trabajar casi todo el tiempo para vivir. Por ello, “su corazón abarca la Naturaleza entera”, “saber hacer de su jardín un paraíso”. Goethe, *Werther*. (Editorial Gredos. Madrid, 2011.)

pensamiento, el cual no deja de ser una creación. Desde el mundo ilustrado<sup>16</sup>, el apasionamiento filosófico de Voltaire y Rousseau, llegamos a la serenidad de Kant. Su determinación le lleva a examinar las capacidades o límites de la razón.

Frente al racionalismo, el autor afirma que no existen las ideas innatas y que *la ciencia necesita del ámbito de la experiencia* para poder constituirse. Por ello su primera reflexión recae en la experiencia. La perplejidad que fustiga a la razón es una de sus principales preocupaciones. Comienza con principios cuyo uso es inevitable en el curso de la experiencia. Sus preguntas esenciales nos trasladan al pensamiento socrático; una vez más el cuestionamiento de nuestras ideas y la puesta en examen de las mismas: la mayéutica del autor griego. Se cuestiona, formando un tribunal: la propia Crítica de la Razón Pura que *garantice y legitime el autoconocimiento, utilizando las leyes eternas e invariables que la propia razón posee*<sup>17</sup>. Obviamente, el alemán insiste en su crítica en la búsqueda de la verdad. La actitud de no ser indiferente le dirige hacia una intención y lleva al hombre a la primera pregunta: ¿Qué puedo saber? En este sentido, la frivolidad de pensamiento y la decadencia de la ciencia rigurosa, a mi modo de ver, es un efecto repetitivo de esta indiferencia en la sociedad y del propio mundo del pensamiento. Es un efecto de gradación y degradación que nos sirve de catalizador para volver a cuestionarnos la legitimidad de la razón. Por ello, los periodos de crisis intelectual dan paso posterior a un renacimiento del pensamiento: una vuelta a empezar sobre las preguntas esenciales del hombre. Así, la crítica es necesaria y los hombres y estamentos que no aceptan someterse a ella están periclitados. Cuando Kant compone su teoría del conocimiento a través de los juicios, observamos cómo nos llevan al cuestionamiento de algunas ciencias aceptadas como tales.

---

<sup>16</sup> A mi modo de ver, la Ilustración posee en sí misma tanta complejidad, ambigüedad, que se traduce en un enorme mundo de sombras, más que luces. Fijémonos en el estado del hombre; salir de la minoría de edad. Para mí, resulta inevitable retomar el mundo socrático, germen de toda la filosofía —está presente en Platón, San Agustín, Pascal, Descartes, Kant- y pensar en el error del pensamiento del siglo XVIII. Digo esto, porque la *mayeutica* de Sócrates se quedaría fuera de los planteamientos de la Ilustración. Para el hombre ilustrado esta guía socrática reflejaría una incapacidad de valerse del propio intelecto y por lo tanto la limitación mental e intelectual. ¿Apunta el pensamiento del griego a la falta de decisión y de valentía para hacer uso de la propia inteligencia y ser guiado por su planteamiento? Pienso, recapacito y llego a cambiar mi propia opinión; la duda cartesiana.

Obviamente, desde este supuesto no podemos concluir que el mundo socrático sea un error. Entonces, ¿qué sucede con el postulado ilustrativo? ¿No será una enorme soberbia intelectual que sirvió de sustento filosófico al mundo del XVIII, y preparó el camino al XIX tocando fondo en el relativismo?

<sup>17</sup> “La necesidad de encontrar los límites de lo que se podía conocer, como se ve, brotaba de experiencias relacionadas con la debilidad del carácter, que nos lleva a creer en cosas para las que no tenemos adecuadas razones, aunque tenemos profundos deseos”. Kant. *Crítica de la razón pura y de la razón práctica*. (Madrid: Editorial Gredos, 2010). 29.

El problema que se plantea es la validez de la metafísica como ciencia, ya que al prescindir de la experiencia, definir los límites y extensión de la misma resulta muy complicado (el autor se desentiende de los procesos mágicos, los cuales no entiende y no quiere entender, por desafiar a la crítica de la razón y entrar en el terreno ambiguo de la frivolidad intelectual). Para él, *la metafísica es imposible como ciencia porque su realidad es incognoscible para los hombres*, la sensibilidad no puede captar sus objetos, no podemos aplicarles categorías: no son posibles los juicios sintéticos a priori sobre ideas racionales (sólo imperativos morales). Pero, hemos de hacer notar, lo acertadamente que lo expresa Kant: como ciencia. A mi modo de ver, esta es la razón por la que ilegítima la consideración de Dios; mejor dicho, la pretensión de pasar de la esencia de Dios a la existencia de Dios. La ilusión consiste en este deseo del hombre, la sociedad y la religión. Como la demostración de Dios no es posible, ¿por qué la necesidad de constituir la esencia de Dios en existencia? Su propia esencia ya revitaliza la existencia de esa misma esencia. En este sentido dice: “El deber de la filosofía consiste en eliminar la ilusión producida por un malentendido, aunque ello supusiera la pérdida de preciados y admitidos errores”<sup>18</sup>.

La simplicidad del alma y el comienzo del mundo, son cuestiones que quedan *fuera de los límites de la experiencia* y por lo tanto desbordan su capacidad. Al definir las ideas de la razón, en sentido general Kant alude al “yo pienso” cartesiano y de manera concreta establece conceptos y juicios para constituir razonamientos. Esto evita la construcción de razonamientos generales que excluyen la experiencia y que el autor denomina ideas de la razón (*Vernunftsideen*): el alma, el mundo y Dios. Estas ideas, en tanto racionales, no refieren a objetos empíricos; en su origen aluden más bien a la metafísica especial estandarizada por Wolff (Psicología, Cosmología y Teología). Kant criticará su uso ilusorio cuando el intelecto, al buscar lo incondicionado, entra en un estado de ilusión trascendental admitiendo como *reales* estos objetos al margen de la intuición sensible. Por ello, él dice que para encontrar *el conocimiento de estos objetos* no necesito buscar lejos de mí, ya que encuentro *en mí mismo* ambas cosas. En este sentido, creo que Kant manifiesta una idea del hombre trascendente muy paralela a la luz interior de San Agustín (buscar dentro de mí mismo). Obviamente, si en estas cuestiones se me priva de la experiencia, ¿cuánto espero encontrar de la razón en ello?

---

<sup>18</sup> Kant. *Crítica de la razón pura y la razón práctica*. 230. En este sentido podríamos pensar en un cometido similar del arte contemporáneo. Eliminar los malentendidos aún a riesgo de molestar al propio mercado del arte. ¿Será la obra de Hirst, y su tiburón nadando en formol, un malentendido?

Sólo es posible expresarnos en términos de certeza y claridad discursiva e intuitiva, ya que las hipótesis subjetivas pueden carecer de pragmatismo y se consideran imaginativas.

Referente a la certeza, *los elementos que constituyen todo conocimiento son los juicios*: el predicado queda incluido en el sujeto (analíticos), el predicado no queda incluido en el sujeto (sintéticos), al margen de la experiencia (a priori) y los obtenidos a partir de la experiencia (a posteriori). Los juicios sintéticos a priori son los adecuados para expresar el conocimiento científico, porque son universales, necesarios y añaden conocimiento sin necesidad de la experiencia.

El entendimiento es la facultad de hacer *juicios por medio de conceptos*. Los objetos sensibles son puestos bajo conceptos y por ello pueden ser pensados bajo una regla. Estos conceptos se pueden elaborar a partir de la experiencia (empíricos) o desde la naturaleza como un sistema de fenómenos conectados según leyes necesarias (conceptos puros o categorías), cuya función es unificar las impresiones sensibles dadas en el espacio y tiempo, y sin la cual no podríamos hablar de conocimiento intelectual. *Sin las categorías, las intuiciones carecerían de contenido y los conceptos estarían vacíos*. Este pensamiento se refiere a la lógica (claridad discursiva), necesaria para llegar al conocimiento y huir del mundo de las hipótesis y de la magia intelectual.

Kant, en su periodo crítico, no acepta ni el dogmatismo ni el escepticismo de Hume. Busca una vía intermedia, su nuevo método crítico: garantizar las pretensiones legítimas y decidir acerca de la posibilidad o imposibilidad de una metafísica<sup>19</sup>.

En la estética, el ámbito de la sensibilidad o conocimiento sensible, tiene como objeto el fenómeno: *lo que se nos aparece de la realidad*, dejando oculto lo que la realidad sea en sí misma (noúmeno). Lo que es en sí es incognoscible y sólo conocemos los fenómenos como representaciones de los objetos (doctrina del idealismo trascendental). En el espacio situamos la sensibilidad externa y en el tiempo la sensibilidad interna. Es muy importante destacar la realización de la intuición: se realiza al captar las cosas de manera inmediata en la pureza de que están vacías de contenido empírico. Podemos pensar el espacio sin objetos y el tiempo sin sucesiones, pero no al revés. Los objetos sin espacio no existen y las sucesiones sin tiempo tampoco. La estética (la claridad intuitiva) es necesaria para acceder al conocimiento al igual que la lógica. Es interesante la reflexión que se desarrolla sobre el concepto de extensión y exposición. No por ser más largo dice más, y no por ser más complicado en su planteamiento

---

<sup>19</sup> Tejedor. *Historia de la Filosofía en su marco cultural*. 293.

dice más. El hombre necesita claridad en la concreción para así poder acceder a su correcta comprensión<sup>20</sup>.

En realidad, el primer concepto ético de Kant deviene de su crítica del conocimiento. Sus preguntas esenciales nos trasladan al pensamiento socrático; una vez más el cuestionamiento de nuestras ideas y la puesta en examen de las mismas. Se cuestiona, formando un tribunal, *la Crítica de la Razón Pura*, que garantice y legitime el autoconocimiento, utilizando las leyes eternas e invariables que la propia razón posee. Obviamente, el alemán insiste en su crítica en la búsqueda de la verdad. Por ello, “la indiferencia no puede existir frente a investigaciones que no pueden ser indiferentes por su naturaleza”. La actitud de no ser indiferente, lleva al hombre a la primera pregunta: ¿Qué puedo saber? En este sentido, esa frivolidad de pensamiento y la decadencia de la ciencia rigurosa, a mi modo de ver, es un efecto repetitivo de la sociedad y del propio mundo del pensamiento<sup>21</sup>. Es un efecto de gradación y degradación que nos sirve de catalizador para volver a cuestionar la legitimidad de la razón. Por ello, los periodos de crisis intelectual dan paso posterior a un renacimiento del pensamiento; una vuelta a empezar por las preguntas esenciales del hombre. Así, la crítica es necesaria y los hombres y estamentos que no aceptan someterse a ella están periclitados. Cuando Kant compone su teoría del conocimiento a través de los juicios, observamos como nos llevan al propio cuestionamiento de algunas ciencias aceptadas como tales.

En este sentido volvemos a remarcar la idea del malentendido: “El deber de la filosofía consiste en eliminar la ilusión producida por un malentendido, aunque ello supusiera la pérdida de preciados y admitidos errores”. ¿No nos parece que esto es un alto grado ético en su íntima manera de pensar? Está ligado profundamente al pensamiento socrático. Por ello, él dice que

---

<sup>20</sup> “Toda cosa se halla igualmente desde el punto de vista de su posibilidad, sometida al principio de la completa determinación según el cual tiene que convenirle uno de cada par de predicados opuestos, en la medida en que hayan sido confrontados con sus contrarios todos los predicados posibles de las cosas. Se tiene en cuenta la relación de cada cosa con la posibilidad global en cuanto conjunto de todos los predicados de las cosas, siendo esta una condición a priori por lo que cada cosa se deriva de su propia posibilidad. Toda posibilidad contiene a priori los datos de la posibilidad particular de cada cosa”. Kant. *Crítica de la razón pura y de la razón práctica*. 453.

<sup>21</sup> “Hay que tener cuidado al dirigir nuestra atención sobre un objeto extraño a la filosofía trascendental. Todos los conceptos prácticos se refieren a objetos de agrado o desagrado, placer o displacer, y, por tanto, a objetos de nuestro sentimiento. Como éste no constituye una capacidad de representar cosas, sino que queda fuera de todas nuestras facultades cognoscitivas, nuestros juicios referidos al placer o displacer quedan excluidos de la filosofía trascendental, que no se ocupa más que de conocimientos puros a priori.” Kant. *Crítica de la razón pura y la razón práctica*. 584.

para encontrar el conocimiento no necesito buscar lejos de mí, ya que encuentro en mí mismo<sup>22</sup>. Es interesante la reflexión que se desarrolla sobre el iluminismo agustiniano: ética trascendente. ¿Cuánta ética existe en este ejemplo? Que poca aplicación tiene hoy en día. Kant no es un hombre ético en función de las circunstancias. Por ello, su mayor valor es que empieza siendo ético consigo mismo y lo demuestra con su honradez a la hora de pensar y no sólo de actuar. Cuando avanzó en su pensamiento concluyó con su “imperativo”<sup>23</sup>.

Kant se introduce en el universo de la determinación de la voluntad, a la que subordinan las reglas prácticas. Estas son subjetivas en tanto válidas para la voluntad del sujeto, y objetivas (trascendentales) en tanto válidas para la voluntad de todo ser racional. Si la voluntad se origina desde la experiencia no existe la posibilidad del deber ser. El grado máximo de esta afirmación sería el utilitarismo. En el mercado del arte, esta es una práctica habitual: se desconecta de la razón práctica y del juicio reflexionante, se permanece en el juicio determinante y se pierde el sentido trascendente, para devenir en un objeto sometido a distintos tipos de interés de clase mercantilista. Para Kant el obrar responde a la máxima universal de tu voluntad, como principio de legislación universal. Es el imperativo categórico que se nos impone como proposición a priori<sup>24</sup>.

## 2) Desde la razón práctica: la voluntad

La razón aspira a la universalidad y al ascenso gradual platónico al mundo de las ideas. En esta conexión se encuentra el triángulo de Kant, Platón y San Agustín. A mi modo de ver, los tres tenían un mismo anhelo: alcanzar el sentido de lo trascendental. Si aplicamos la lógica, este planteamiento también es aceptable (intercomunicación social y familiar) pero, desde un planteamiento psicológico, este anhelo busca la legalidad en el mundo y el sentido de su

---

<sup>22</sup> El pensamiento que busca la verdad ha de comenzar por la evidencia de sí mismo. En la autoconciencia se encuentra un punto de partida irrefutable. La búsqueda va de lo exterior a lo interior y, la búsqueda en lo interior culmina en un movimiento hacia lo superior. Tejedor. *Historia de la Filosofía en su marco cultural*. 116.

<sup>23</sup> Terminada la Crítica de la razón pura en 1781, Kant considera que es posible elaborar una filosofía pura derivada sobre principios a priori de la Naturaleza y sobre la conducta moral (las costumbres). En 1785 publica la *Fundamentación de la Metafísica de las costumbres*, fundamentación que necesita de una Crítica; *la Crítica de la razón práctica*. Es la doble dimensión de la razón pura: una especulativa y otra práctica. El gran problema que se plantea la razón práctica es una pregunta de enorme actualidad: ¿Basta el saber por sí solo para determinar la voluntad, es decir, para fundamentar la ley moral y el deber? Los motivos naturales y los estímulos sensitivos sólo pueden impulsar el querer, pero no pueden producir el deber. Kant. *Crítica de la razón práctica*. 220.

<sup>24</sup> Tejedor. *Historia de la filosofía en su marco cultural*. 305.

existencia<sup>25</sup>. Este aspecto es el que en páginas posteriores intentaré explicar desde el punto de vista del arte. Es decir, el arte contemporáneo en su visión de producto de mercado, ¿responde a este sentido de la existencia? De ahí mi reflexión de “la ausencia kantiana”, porque lo trascendente en el arte depende del juicio reflexionante.

Debemos constituir acciones desde el respeto y el deber para que tengan un sentido ético. Lo contrario es el egoísmo. En el arte deberíamos pensar cuales son las acciones que le acompañan e investigar sobre su naturaleza moral o egoísta. El arte, por esencia, debería seguir leyes morales. Tenemos que convenir que si la oscilación se dirige hacia el mercado y el consumo, nos dirigimos hacia el egoísmo. A estas alturas sería una falacia decir que el consumo y el mercado no están ligados al materialismo. En Kant el hombre se siente enfrentado al “orden”<sup>26</sup> de las pasiones morales, pero como ser libre y desde la perspectiva subjetiva, conceptos como hombre, libertad, felicidad, Dios y la inmortalidad, se vuelven inteligibles desde el punto de vista moral. Por eso el arte se explica desde la subjetividad en la interpretación a partir del Romanticismo. Desde la Revolución Francesa hasta nuestros días en el arte se produce un cambio desde la experiencia sensible que nos da la naturaleza hasta el pensamiento trascendente en la interpretación<sup>27</sup>.

La existencia del imperativo moral de la conciencia permite deducir la libertad<sup>28</sup>. En el arte contemporáneo la moral de la conciencia está dirigida por el mercado, desde el producto que se genera para la venta. No existe autonomía de la voluntad a la hora de crear arte, porque la mayor censura a esta libertad la marca el mercado. Si es un producto artístico de moda, forma parte del arte y de las grandes ferias. De no ser así, en la mayoría de las ocasiones, suele ser rechazado. Asunto enlazado es que al actuar por respeto a la ley aparece la virtud que es merecedora de la felicidad. ¿Sería posible hablar hoy en día del concepto de virtud a la hora de referirnos al arte? Fijémonos que Kant rechaza la felicidad como motivo determinante de la buena voluntad,<sup>29</sup> y en la sociedad del arte contemporáneo el hedonismo se ha instalado de manera permanente. Desde luego el principio de felicidad puede suministrar máximas, pero

---

<sup>25</sup> Pochat. *Historia de la estética y de la teoría del arte*. 442.

<sup>26</sup> Entendiendo como orden la obligación actual que se ejerce por parte de la sociedad al tener que prestar atención al consumo y al utilitarismo. También incluiría aquí la demagogia política actual.

<sup>27</sup> Pochat. *Historia de la estética y la teoría del arte*. 444.

<sup>28</sup> Tejero. *Historia de la filosofía en su marco cultural*. 307. La libertad no está condicionada por ningún elemento empírico porque se rige por la dimensión positiva de la autonomía de la voluntad. En este sentido, ¿es el arte actual libre y se rige por la autonomía de la voluntad del hombre?

<sup>29</sup> Tejedor. *Historia de la filosofía en su marco cultural*. 307.

estas nunca serían aptas para oficiar como leyes de la voluntad<sup>30</sup>. Este aspecto me recuerda el pensamiento final del autor, casi un resumen a su emoción de pensar: *el cielo estrellado sobre mí y la ley moral dentro de mí*. Un sinfín de mundos que anulan el estado natural y que ayudan al artista a transgredir con el cambio evolutivo hacia la interpretación del mundo. De manera evidente se adelanta al pensamiento de Kierkegaard, el cual explica desde su teoría de los tres estadios un “hacer trascendente”, bajo mi punto de vista, ausente en el arte contemporáneo posterior a los años sesenta.

Es evidente que desde un concepto contemporáneo positivista y materialista, la recepción de Kierkegaard y sus estadios estético, ético y religioso, puede ser un enorme esfuerzo por comprender la existencia, ya que si resulta difícil de explicar desde el pensamiento, más complicado lo es desde el estadio materialista. ¿Qué sentido tiene la existencia desde el paradigma materialista? En esta línea, el pensador danés nos parecerá una especie de hombre iluminado, porque en principio nos habla de una terminología complicada para el hombre posmoderno. En el arte (ya en su evolución total a la interpretación sin soporte del juicio determinante, donde la abstracción parece del más exacerbado academicismo), existencia, Dios e inmortalidad quedan postergados a máximas utilitaristas dogmatizadas en el consumo de cualquier producto que genere riqueza económica. El arte liga mediante el juicio reflexionante el placer subjetivo del arte a los imperativos morales de la razón. El cambio en la elección de existir a poseer bienes materiales, reduce al hombre moderno al estadio estético, la subjetividad del autor queda reducida a una alienación sobre los objetos y las acciones de poder o mejor dicho, a las acciones que confieren poder económico y social.

El hombre debe de elegirse a sí mismo, esa es la verdadera libertad, no seguir hacia el destino de la masa y del hombre “civilizado”. Este estado estético está menos presente en el modelo actual donde la cultura de masas está muy presente.

La relación del hombre con el mundo ha resultado insatisfactoria desde el inicio de los tiempos. Recordemos las secuencias de guerras, catástrofes naturales y epidemias. Por lo tanto, la relación del hombre se debería encaminar hacia uno mismo con su ser individual y proyectar esa relación a su entorno social. Fijémonos que para el autor danés, el modelo social-familiar es el marido, modelo estético. En nuestro momento actual, la vida establecida en torno al consumo y

---

<sup>30</sup> Kant. *Crítica de la razón práctica*. 121.



la relación social en torno al “single” es de profundo calado: en la publicidad, en las relaciones laborales y en las relaciones establecidas con la religión.

La globalización necesita del poder de la individualidad como antídoto a la involución del hombre: ni siquiera la realidad se puede contemplar como voluntad y representación. Pensemos que el arte es como el amor, realmente es la mayor manifestación de amor si es verdadero arte. La misma idea que el filósofo danés traslada en sus discursos edificantes, *Las obras del amor* de 1847, se expresa en la concepción kantiana del triunfo del bien y en la constitución de una “comunidad ética”. Conceptos unidos a la idea de lo sublime y que Kierkegaard<sup>31</sup> expresa de la siguiente manera al hablar del amor. Yo sustituiré el amor por el arte y observaremos que responde a la misma dinámica trascendente.

El peligro está en que el arte venga a demorarse consigo mismo al compararse. Esto hay que impedirlo con la ayuda del deber (aparece Kant). El arte viene a relacionarse con la representación de Dios. La relación deudora es trasladada a la relación entre el ser humano y Dios<sup>32</sup>. Este es el principal aspecto existencial que, a mi modo de ver, está ausente en el arte de la posmodernidad del siglo XXI. No desearía tener que plantear esta cuestión, pero es inevitable. Con el desarrollo posterior de las vanguardias observaremos que en ese universo aparentemente descontrolado, en el artista está muy presente esta relación deudora con Dios, debido a su enorme carácter existencial del propio pintor, escritor o escultor. El arte en todas sus manifestaciones sale fuera volviéndose hacia el ser humano, donde está su objeto y sus tareas, no siendo éste el lugar donde ha de ser juzgado sino en el lugar donde el arte se encuentra con Dios. Hemos pasado de lo trascendente a Dios. Dios es el auténtico sentido de lo trascendente porque es el principio y el fin, y sólo así se puede entender el arte: como inicio y final de sí mismo. Por eso éste es el arte más real. Este es el verdadero juicio del arte. Es en este momento donde se alcanza el sentido sublime, la belleza o la máxima expresión del juicio reflexionante kantiano, trascendido en su concepto porque va más allá de la idea de la razón y, en mi opinión, se produce un contacto con algo “real” que va más allá de la subjetividad. Por eso lo sublime se separa de la imaginación y de la mera complacencia estética. El hombre sólo puede encontrar la

---

<sup>31</sup> Es interesante introducir la figura del filósofo danés, ya que cuando realiza estos discursos edificantes, las artes están evolucionando del realismo a las primeras vanguardias, el pre-impresionismo con Manet y Degas. El primero trasciende la realidad objetiva a través del tema. En el caso del segundo se trasciende a través del encuadre, en el uso pragmático de la nueva tecnología que ofrece la cámara fotográfica.

<sup>32</sup> Kierkegaard, Soren. *Las obras del amor*. (Salamanca: Ediciones Sígueme, 2006). 231.

belleza en el propio sujeto y cuando alcanza lo sublime se sobrepasa la capacidad humana<sup>33</sup>. Este logro omite a la masa, al mercado y la crítica destructiva sobre la individualidad del artista<sup>34</sup>. Kant ya distingue dentro de la vivencia estética entre la experiencia agradable y lo sublime, que a su vez divide entre lo sublime grandioso y lo sublime terrible<sup>35</sup>. Me asalta la duda de si en el caso de Van Gogh nos encontramos en el “sublime terrible” o en el grandioso. Creo que es enormemente difícil de distinguir. Sucede lo mismo con Modigliani y Gauguin. En estos casos nos encontramos en el “juicio estético puro” referidos a lo bello y eximidos de la tarea psicológica final de suscitar ideas en el sujeto. Una forma bella tiene finalidad y su pretensión es la universalidad subjetiva. Todo objeto es bello, la dignidad del trabajo es bella. La dignidad del trabajo es objeto de la pintura de Van Gogh, la natural existencia indígena es objeto de la pintura de Gauguin, el silencio interior lo es de los ojos cerrados de Modigliani.

El espectador tiene dada la capacidad del juicio de gusto, *a priori*. Sirve a la humanidad y en este sentido existe una conexión del pensamiento kantiano con las exposiciones contemporáneas de arte. Debemos entonces convenir que la ruptura y la ausencia del trascendente se producen no en el encuentro del espectador con el arte. No es así. Se producen, a mi juicio, en el originario momento del autor, en su intención como artista y ejecutor de lo sublime. Realmente se ha trastocado el término de lo sublime desde su finalidad: la material y el hedonismo. En ninguno de los pintores nombrados líneas arriba existía *a priori* la intención en el campo material. Todos ellos partían desde el plano trascendente: sujeto interior que vierte al exterior.

Quizás cuando nos referimos a las bellas artes encontramos una enorme duda respecto al mundo contemporáneo. Kant razona que el arte estético desarrolla el sentimiento de placer, ordenado a la sensación y se identifica con el arte bello. Es el bello juego de las sensaciones, la música y el arte de los colores<sup>36</sup>.

Otro aspecto a resaltar dentro de la confección de nuestro marco para analizar las vanguardias del arte es la pregunta de si la filosofía mira más al arte o a la naturaleza. Si partimos de la idea de que la naturaleza es la acción inconsciente del yo, y el fin del Yo es la plena autoconciencia (en mi opinión el aspecto más elevado en la humanización del hombre

---

<sup>33</sup> Pochat. *Historia de la estética y la teoría del arte*. 446.

<sup>34</sup> En este sentido Pissarro manifiesta lo siguiente: “Las masas no necesitan arte. El dinero lo es todo. Les toman el pelo bastante, aunque creo que ocurre lo mismo en Inglaterra y en todas partes, Hay que tomarse esta época como lo que es y rebajar las expectativas, si no será todavía más terrible. Septiembre de 1896. Pissarro. *Cartas*. (Madrid: Lamicro, 2013). 91.

<sup>35</sup> Pochat. *Historia de la estética y la teoría del arte*. 447.

<sup>36</sup> Pochat. *Historia de la estética y la teoría del arte*. 448.

retomando la idea platónica) entonces la estética traspone el espíritu al objeto de la naturaleza y en este sentido podemos concluir con el hallazgo de “una trascendencia del espíritu”. Por ello, la filosofía se debe comprometer a desarrollar la intuición intelectual del arte, pero a esta intuición intelectual del arte, no podemos llegar sin examinar y realizar una verdadera filosofía de la naturaleza. Es por ello, que partiendo de la acción inconsciente de la naturaleza podemos llegar a la autoconciencia. Debemos atender a los deseos de nuestra inteligencia y la identidad absoluta de las cosas permanece en los distintos grados de potencia que la expresan relativamente: lo subjetivo (espíritu) y lo objetivo (la naturaleza).

La filosofía del propio arte se basa en la necesidad y en la libertad, lo inconsciente y lo consciente, por ello, cuando en un artista no existe y se parte de la intención del autor, el arte es un mero conjunto de técnicas que no aborda en el “absoluto”. La naturaleza debe ser transformada por la necesidad y la libertad para alcanzar en su propia esencia el valor “absoluto”. El ser debe de estar idealizado, conformado en una idea que trasciende la imagen. Es en ese momento cuando podemos pensar que estamos entrando en una filosofía del arte, filosofía que utiliza en un momento inicial a la naturaleza.

El arte que se reduce a la imagen de la representación, encuentra el “absoluto” en ideas que acompañan a la imagen, como la luz y la teoría del color. Sólo en ese momento hablamos de un filósofo artista. Cuando la forma es el reflejo de la idea de Dios, entonces, alcanzamos el Absoluto, donde forma y Dios se unen, arte y Dios son la misma cosa: el aspecto trascendental de la filosofía del arte. Pero no debemos olvidar que la evolución se produce cuando el artista abandona los cánones de representación naturales y ahonda en el subjetivismo, siendo sujeto y arte una unidad, teniendo una “manera” desde la que el artista compone sus pensamientos desde el “sentimiento de la unidad”<sup>37</sup>. Pero el arte no puede ser lo meramente sensible: debe trascender y no quedarse sólo en la naturaleza. Es necesario mirar primero a la naturaleza para luego trascender. Por eso la abstracción que no tiene un soporte inicial en la naturaleza es una falsa abstracción. Así se construye una ciencia del arte o filosofía del arte que va más allá de la propia percepción y se adentra en la propia esencia del mismo. El arte es una proyección profunda de la naturaleza divina, que emana del propio ser y arriba en su más íntima esencia, desde una

---

<sup>37</sup> Pochat. *Historia de la estética y la teoría del arte*. 450.

profunda reflexión subjetiva. En este sentido, tiene mucho que ver con el misticismo y el valor del “absoluto”<sup>38</sup>.

Pienso que el Romanticismo heredó el pensamiento de Kant. Es imposible entender el futuro sin la figura del filósofo alemán. Schelling lo entendió perfectamente cuando decidió que el acto estético es el acto supremo de la razón y que verdad y bondad sólo aparecen hermanadas en la belleza. ¿Cuál es la belleza en el arte contemporáneo? Lo místico y el arte cumplen una función reveladora del mundo que afirma la unidad de la idea y del cosmos, de lo real y de lo ideal y el imperio de un poder espiritual absoluto que a todo se impone<sup>39</sup>.

Pero llegados a este punto debemos concluir con la idea de lo bello como símbolo de la moralidad. Kant ve que el modo de representar simbólico del sujeto en la reflexión pone bajo el concepto de la razón una forma sensible e intuitiva: la razón se une a la intuición sensible en la reflexión. Esta moralidad consiste en no saltar el proceso kantiano. Es necesario aplicar el concepto a un objeto de una intuición sensible, y posteriormente reflexionar sobre aquella intuición, convirtiéndola en un objeto distinto, del cual el primero es sólo un símbolo<sup>40</sup>. En el arte actual se suprime el primer paso y se va directamente al objeto final que no es símbolo de nada. No pensamos sobre una intención inicial. Después, *a posteriori*, se construye sobre el resultado final el objeto inicial y se crea un falso símbolo. Es como inventar la historia a la vista de los acontecimientos finales. Creo que el hombre en el proceso de creación de falsos símbolos no necesita la trascendencia y el Absoluto. No lo necesita porque está falseando la verdad, la esencia inicial sobre la que ejecutamos la reflexión. Por eso su ausencia en el arte actual. Por supuesto las excepciones confirman la regla pero, en mi opinión, cuando se está en contacto con muchos artistas que acuden a ferias se descubren muchas cuestiones sobre la veracidad del artista. El profesor Félix Ovejero en su libro *El compromiso del creador*, se atreve brillantemente a hablar de la voluntad de verdad del creador. Camus ya relacionaba la verdad con la vida verdadera y en este sentido la verdad con el arte verdadero<sup>41</sup>. Las creencias justificadas se basan en argumentos cuyo sostén son otras creencias. Las argumentaciones artísticas se sostienen en creencias estéticas que a su vez provienen de otras argumentaciones estéticas<sup>42</sup>. Si en algún

---

<sup>38</sup> Tejedor. *Historia de la filosofía en su marco cultural*. 330. Siguiendo el pensamiento de Schelling donde coloca por encima de la naturaleza y del hombre al Absoluto.

<sup>39</sup> Pochat. *Historia de la estética y la teoría del arte*. 473.

<sup>40</sup> Pochat. *Historia de la estética y la teoría del arte*. 451.

<sup>41</sup> Ovejero. *Ética de la estética*. 381.

<sup>42</sup> Se desplaza el énfasis de la relación lógica entre las creencias y el mundo a la relación causal entre las creencias y sus vías de obtención, con lo que perdemos un carácter más existencial y forjamos un camino hacia el utilitarismo.

momento de la cadena se produce una razón de falsedad, el sustento de las argumentaciones se forja a través de conceptos vacíos que, por su falsedad en la intención del autor, morirán en el mismo momento de ser creados. Realmente no es una crítica a la falta de conjunción de circunstancias entre reglas y comportamientos<sup>43</sup>. Me refiero directamente a la falta de compromiso del creador. Esta falta de conjunción ya se da en el arte actual, donde no hay reglas formales y podríamos decir “que todo vale”: basta con darse una vuelta por la ferias internacionales y observar que si hablamos de pintura, los organizadores nos remiten a los formalismo ya creados hace más de cincuenta años: por lo tanto no responden al concepto de “actual” del que tanto se jactan en sus entradas de prensa expositivas. Creo que no será difícil convenir que Picasso, Boreas o Tapies, son artistas de Museo y no tanto de feria contemporánea. La razón de su existencia en la misma tiene una causa crematística, de mercado, de consumo y en definitiva de construcción irreal de una idea expositiva que no se corresponde a su formulación inicial por ser falsa en su planteamiento. Sabido es que muchas de las galerías que concurren a ARCO pasan una criba por parte de los organizadores y la censura para sus propios autores. Obviamente, todo el sistema calla pero pierde el espectador al cual se le ofrece un producto a la medida del mercado que no de los gustos de los contempladores de arte. Ciertamente es que en algunas ocasiones el mercado, hábilmente, expropia el talento de un autor y lo convierte en un producto, estandarte, que no símbolo, de una moda o falaz episodio político-social y, por supuesto, económico: la falsedad de la inversión en el arte en el momento que despojamos al arte de su sentido trascendente. Bacon lo expresaba muy bien en su trabajo. “El pasaje a través del proceso pictórico, subvierte radicalmente cualquier sistema intelectual preordenado, provoca una pérdida de la naturaleza orgánica, de ahí que los fragmentos no conserven más que halos

---

Es decir, la intención del creador se vuelca en los fines para los que supuestamente está realizando la obra, mercado, éxito, reconocimiento, etc. Se desplaza del germen inicial del proceso creativo; la idea pensada. Es lo que el profesor Ovejero llama la conciencia vigilante, ya que cuando de criticar se trata somos amantes de la verdad y la verdadera cuestión es estar vigilante a nuestra propia honestidad en el proceso creativo. Así alcanzamos la virtud y nos situamos en un estadio kantiano desde su imperativo categórico.

<sup>43</sup> Bacon fue un autor con esta falta de conjunción, pero su compromiso estaba latente y, fue a posteriori cuando el mercado apoyó su íntima manera de pensar el arte. Su lucha cuerpo a cuerpo con el cuadro, la ejecución de la obra es bien, podríamos decir, lo sublime en el terror kantiano. Furia y destrucción que no está en la intención primera del autor y que aparece poco a poco dotando al cuadro de significado. Pudiera parecer una falsedad pero no creo que sea así. La idea sublime de terror está presente desde el principio en la idea primera del autor. Es su propio terror latente subjetivo, su YO, su evolución de un objeto desde la sensibilidad a la razón del mismo. Por eso, sujeto y obra de arte se identifican completamente.

obsesivos de lo que fue su origen y no permitan ninguna inteligibilidad que no sea la de la forma, es decir, la de la pintura”<sup>44</sup>.

Finalmente, quisiera recordar la función mediadora del juicio estético mediante la analogía de lo bello con lo moralmente bueno. “Lo bello agrada en la intuición reflexionante, no como la moralidad en el concepto. Agrada sin interés alguno y la libertad de la imaginación es representada en el juicio de lo bello como de acuerdo con la legalidad del entendimiento. El principio subjetivo del juicio de lo bello es representado como universal, es decir, válido para cada cual, pero no cognoscible por medio de concepto alguno universal”<sup>45</sup>. Consideremos que desde el juicio teleológico kantiano, causa y finalidad últimas del mundo es lo trascendente, la divinidad éticamente pensable. La gran pregunta para las páginas posteriores es: ¿Podemos pensar el arte en la ausencia del trascendente? ¿Si fuera así, sería arte? ¿Sería tan sólo un producto global del mercado?

He detenido tiempo en lo que podíamos llamar un primer estadio kantiano con su razón pura, y el lector pensará que mi lucha es el estado trascendente. Es cierto, pero a mi modo de ver, obviar el estado de la sensibilidad y pasar directamente a la razón, con la crítica de la razón práctica, es lo que falsea el estado del arte actualmente. Sólo podemos llegar al trascendente si pasamos primero por la naturaleza, por el mundo sensible. Por eso, este ensayo no es una exégesis del pensamiento kantiano. Es una reinterpretación de su pensamiento considerando sus juicios como una evolución de estadios hacia el concepto trascendente. Metodológicamente, en esta reinterpretación Kant parte del estadio objetivo de la naturaleza donde el hombre conoce lo que ve y contrasta empíricamente. En un segundo estadio más subjetivo el hombre no sólo representa la naturaleza: la interpreta. De esta manera alcanzamos un tercer estadio en el cual llegamos al concepto trascendente, Absoluto. Esta interpretación nos pone en contacto con la espiritualidad hermanada con el concepto agustiniano. Para alcanzar este momento, es necesario que el hombre exista en el conocimiento de sí mismo. Por el contexto crítico de su época, creo que Kant entendió de la necesidad de Dios para poder dar consistencia a su pensamiento, pero no fue capaz de expresarlo con claridad. “La psicología enseña que es necesario resolver las contradicciones de los sentidos y el pensamiento para poder comportarse con propiedad. Toda desviación de las expectativas, del conocimiento, de los sentimientos genera principalmente un

---

<sup>44</sup> Ficacci, Luigi. *Francis Bacon*. (GMBH: Taschen, 2007). 21.

<sup>45</sup> Pochat. *Historia de la estética y la teoría del arte*. 452.

elevado grado inicial de atención y emoción”<sup>46</sup>. Este grado inicial es la intención del autor que emerge de las desviaciones del autor sobre su percepción del mundo sensible. Si el arte contemporáneo pone el énfasis en la percepción del comportamiento de los agentes del mercado, galerías, marchantes e inversores, nos desviamos y forzamos al autor en su percepción del mundo sensible. Hoy en día mantenerse atado a un mástil de un barco fuera del mercado, implica que el público no conocerá la particular percepción de ese autor y conocerá las percepciones del arte que admite y acepta el mercado bajo sus reglas.

En el capítulo segundo conversaremos con algunos ejemplos, los cuales nos mostrarán una vanguardia (bien podríamos decir desde mitad del XIX hasta el inicio de los años cuarenta) en la que se produce una transformación en el sentido trascendente, sentido que, a mi modo de ver, se pierde a partir de los años setenta en el arte con la consolidación de la censura del mercado “artístico”. La pérdida de los formalismos ha intoxicado el mundo del arte. No puedo estar más desacorde en la tesis de Vargas Llosa, que defiende el mercado como tasador de calidad y como garante de la libertad de elección. Pero en el caso del arte, el mercado libre no coge información del consumidor del arte y de los gustos del individuo. El mercado genera un producto y se lo impone al gusto del espectador. Precio y valor no suelen coincidir. El valor no es la imposición del mercado del arte sobre una tendencia o un artista. Es una falsedad. Como no es el uso social del momento, ciertas obras de arte, escuelas y tendencias se ignoran. El mercado censura, es más ni le interesa reparar en ello<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> Schurian, Walter. *El Arte fantástico*. (GMBH: Taschen, 2006). 17.

<sup>47</sup> “Los problemas para la libertad también se dan en el lado de la oferta. Hay pocos mercados “libres”, si es que podemos predicar la libertad del mercado, que no es un sujeto con voluntad. (Aquí la ausencia kantiana). Casi todos los mercados presentan barreras de entrada que complican el acceso a quienes quieren ofrecer sus quehaceres, lo que en otras cosas, dificulta que cualquier demanda pueda encontrar su oferta. En el arte existen muros infranqueables y más opacos de las tramas sociales que son los contactos en el “mundillo”. En Economía, cuando las cosas son como deben ser, el Estado interviene para eliminar las trabas y evitar situaciones patológicas, como los monopolios. Así se preserva la competencia y la eficiencia. En el arte muchos autores comprometen la libertad para poder acceder a presentar sus propuestas”. Ovejero. *Ética de la estética*. 114.

## II. EL PROGRESO DE LAS VANGUARDIAS

En este capítulo intentaremos distanciarnos con cautela del tono filosófico del anterior, para poder asimilar de manera más coloquial e histórica algunos detalles de esos primeros momentos de evolución del arte hacia una mayor interpretación, donde la evolución de los estadios kantianos se produjo de una manera natural y sin falsedades impuestas por el mercado mercantilista posterior. Este progreso de las vanguardias se realizó desde la representación del arte hacia la interpretación. Los ejemplos descritos a continuación mantienen la veracidad por no omitir el primer estadio de conocimiento a través de la representación objetiva de la naturaleza.

El siglo XIX se caracteriza por la difusión de la cultura desde un Romanticismo en reacción contra la Ilustración primero, y por el Positivismo en reacción contra el Romanticismo de la ciencia en segundo lugar. La estética romántica trasciende a una concepción del mundo influenciada por el idealismo, lo irracional (que es una nueva racionalidad) y la individualidad que lucha contra la universalidad abstracta ilustrada. Es el triunfo del subjetivismo y de la Naturaleza viva y orgánica: no mecanicista, sino libre y en movimiento. La tradición y la Historia muestran la devoción por el pasado y la verdad como creación humana y reflejo de la más auténtica libertad. En este punto Kant está presente en el cambio que se ha de producir. Hölderlin le llama “el Moisés de nuestra nación”, porque el impacto de su pensamiento es el del iniciador y maestro.

Los procesos de transformación en el arte, la búsqueda de la belleza subjetiva, se producen con algunos antecedentes, que son precursores de las primeras vanguardias como el pre-impresionismo y el impresionismo propiamente dicho con los iniciadores del arte del siglo XX.

No podemos olvidar el Goya del *Perro hundido en la arena* (1823), precursor no sólo de los impresionistas sino de los abstractos, desde el mismo Turner hasta los pintores del inicio del XX.

Para entender los ejemplos expuestos a continuación, quisiera establecer una regla para el espectador: *la interpretación emocional*. A mayor gradación emocional creo que existe un mayor ascenso en la escalera platónica, hacia la idea de la belleza, y al mismo tiempo una mayor penetración en el concepto estético kantiano de alcanzar la idea trascendente. Cuando observemos, desde la honestidad, que con el paso del tiempo (principalmente a partir de los años setenta) el utilitarismo, la tecnología y la cultura del consumo reducen la interpretación



emocional, concluiremos que la pérdida emocional se convierte en herramienta endeble del mercado, que no en el alma del artista en su proceso de creación. Es decir, la censura del mercado nos indicará con que debemos emocionarnos<sup>48</sup>. Recuerdo una cena con una de las principales galeristas del momento y sus observaciones: “emotivo, sí. Pero con esta obra ya no se va a ningún lado. La gente ya no se emociona con estas cosas”. Ciertamente hay muchas personas que sí se emocionan con las obras que están censuradas por el mercado, pero la oferta de las mismas es inexistente desde un ámbito nacional e internacional. Pero yo quiero remarcar este sentido, quiera el espectador, “regla”, para poder evaluar. Ciertamente es que la fantasía ha jugado un papel muy importante en esta transformación. Baudelaire decía que “la fantasía desarma toda la creación según leyes que proceden del interior más profundo del alma, reúne y articula las piezas y crea con ellas un mundo nuevo”. Desde el concepto sublime del terror, Kafka necesitaba ponerle límites a lo insólito, cuando creo que éste no los tiene. Bretón afirmaba que el interior fantástico es real, precisamente porque no existía. Pero Stanislav Lem<sup>49</sup> llega a un punto importante para nuestra reflexión kantiana al reclamar una teoría de lo fantástico capaz de distinguir entre las monedas auténticas y las falsas. Esto sería de gran utilidad cultural. ¿Le interesa al mercado actual del arte una teoría como esta?

En primer lugar quisiera reparar en el antecedente por excelencia, adelantado a su tiempo, de las vanguardias que luego habrían de llegar al mundo del arte y de la cultura.

## 1) J. M. W. Turner y lo bello artístico

La evolución a través de las épocas de las formas particulares de lo bello artístico corresponde a un proceso de autorrealización del espíritu que se comprende y que tiene conciencia de sí mismo. Cuanto más avanza la historia más se comprende. Esta relación con lo espiritual, en palabras de Hegel, se realiza mediante la forma simbólica, la forma artística clásica de la Antigüedad y la forma artística romántica de la Edad Media (como abstracción) y de la

---

<sup>48</sup> “Todo cuanto el ser humano hace, ve y piensa se ve acompañado de sentimientos alojados en el sistema límbico, que constituyen una parte importantísima del desarrollo del hombre, con el que éste garantiza su supervivencia. Toda manifestación artística se ha valido de esta implicación de los sentidos en la percepción del arte.” Schurian. *El arte fantástico*. 15.

<sup>49</sup> Escritor y filósofo polaco, (1921-2006). Sus obras de ciencia ficción son auténticos ensayos científicos siendo la más conocida *Solaris* (1961). Gran conocedor de la cultura como fenómeno social, se ha caracterizado como un crítico del socialismo y se ha manifestado ausente de las demagogias sobre el mundo del arte contemporáneo, retornando a la física como un mundo de mayor veracidad. Lem, Stanislav. *La voz de su amo*. (Madrid: Edhasa, 2006).

modernidad (como expresión de lo próximo y subjetivo)<sup>50</sup>. Pues bien, Turner completa desde los tres aspectos la autorrealización de su obra (diría yo a partir de 1810) y al final se autoconstituye en el gran precursor del arte contemporáneo con la presencia de Kant en su fuero interno. Desde el saber de la metodología de la representación hacia la interpretación, evolucionando en los estadios reinterpretados y referidos en el capítulo primero. Recordemos que Hegel llevó a cabo, como tantos otros, una crítica a Kant: ésta formó la base de su filosofía. Digo esto porque pudiéramos pensar que la influencia filosófica en Turner llega directamente de Hegel y creo que la base está en Kant. La aplicación que Kant hace al genio, encuadra perfectamente con su pensamiento y con la manera de entender el arte del pintor inglés<sup>51</sup>.

Turner es uno de esos artistas que trasciende el objeto a través de la luz y el color. Quizás la dificultad a la hora de reproducir su obra es que no se encuentran suficientes referencias representativas y haría falta reproducir el estado de ánimo de su alma, labor enormemente complicada por no decir imposible. Sus *crepúsculos sobre un lago*, obras de 1840 ya indican la deformación del arte hacia el color y la mera abstracción, profundizando en el simbolismo, fauvismo y expresionismo a través de las fuerzas de la naturaleza. Con Turner, el espectador tiene que ponerse a trabajar, desde la contemplación de lo sublime en la belleza. Las descripciones del color son una guía para el espectador y su estilo tardío ya recoge el acto de pintar como tal. Él no pintaba para que el público lo entendiera, sólo quería mostrar semejante espectáculo, referido a su cuadro *Tormenta de nieve* en 1842. El sentido estético trascendente de Turner era que su vida participaba del carácter de su obra, tal como afirmaba David Roberts<sup>52</sup>. Tenía muy presente la *Teoría de los colores* de Goethe<sup>53</sup>. En sus obras la conexión que guarda el sol, espacio y la tierra responde a una unidad, unidad que descubrió y se atrevió a afirmar al final

---

<sup>50</sup> Pochat. *Historia de la estética y de la teoría del arte*. 505.

<sup>51</sup> “De ese modo se unen en el genio entendimiento y capacidad estética productiva en libre juego imaginativo. A un concepto dado, el genio le halla ideas, y transmite intuitivamente los estados subjetivos del ánimo que les acompañan. Aunque libre, la imaginación del artista se muestra “conforme a un fin” para la representación del concepto, y en esta libre coincidencia de la capacidad imaginativa y la legalidad del entendimiento se muestran las dotes del genio.” Pochat. *Historia de la estética y de la teoría del arte*. 449. Kant. *Crítica de la razón práctica*. 195.

Debemos entender que si el fin del artista es el mercado, sujeto y estética no forman una unidad y se falsea el concepto estético del arte. Quizás finalmente, deberíamos convenir que el problema del arte contemporáneo es que carece de estética y por lo tanto es un producto de consumo, una moda o una satisfacción social de carácter utilitarista y hedonista en la mayoría de los casos. ¿Realmente es tan arriesgada esta afirmación?

<sup>52</sup> Pintor romántico que trató a la acuarela temas españoles y egipcios. Fue académico de la Royal Academy de Londres en 1841.

<sup>53</sup> Si se observa la oscuridad del espacio infinito a través de vapores atmosféricos iluminados por la luz del día, se verá aparecer el color azul.(Goethe, *Teoría de los colores*, HA, Vol. 13, pág.363). Bockemühl, Michael. *Turner*. (GMBH: Taschen. 2000).

de su vida. “El sol es Dios”. En el caso del inglés podríamos afirmar que sus cuadros evocan con más facilidad el sentido bello del arte pero trasciende más allá elaborando, como sujeto en libertad, una reflexión sentimental sobre el placer estético desinteresado, que proviene de una idea, el sol, la luz, y que es símbolo de lo bello. Por ello, académicamente, se dejó influenciar de la obra de Claude Lorraine, la cual poseía una determinación encaminada a Lo Bello, como idea de lo moral y lo bueno. Es aquí donde aparece Kant de manera visible y suprasensible como principio de la finalidad subjetiva de la naturaleza para nuestra facultad de conocer. Turner se manifiesta fiel a sus convicciones y su intención es la valía de su obra. Sus dudas ante académicos de la Royal Academy of Arts le invitaban a desafiar a los realistas y sintiendo que se quedaba fuera de la tendencia de la autoridad establecida realizó el modelo inicial de lo que veinte años después sería el movimiento impresionista. Su cuadro *Lluvia, vapor y velocidad* (1844) trascendió a la representación desde el color, el encuadre, el tema y el análisis socioeconómico que este tenía por ser testigo documental de su época con la revolución de los transportes y la máquina de vapor.

¿Podríamos decir que el arte actual responde a su época? Se conduce desde el saber, el deber ser al “qué me cabe esperar”. Por ejemplo, el mal humor de Goya me hace suponer que no fue actual a su época. Posiblemente es consecuencia de su anhelo estético. Se advierte el genio y cómo se descarta del protocolo academicista del momento. Por ese anhelo que desea en su vida real, la veracidad cobra una cuestión de vital importancia. ¿Qué veracidad hallaremos en las artes plásticas, si las convertimos en el refugio de los privados, dejando fuera a los que anhelan de verdad la estética plástica? De no ser así estamos incurriendo según el maestro aragonés en una profunda injusticia. Por ese anhelo se establece una lucha, que con la pauta de la Academia<sup>54</sup> y las pequeñeces retratadas por Goya, queda reducida a la nada y diera la impresión que las artes plásticas quedan reducidas al divertimento de unos pocos privilegiados.

Pero la salud de Goya, resentida ya en 1792, no deja tregua a su carácter, el cual se ha endurecido. Si la pintura ya es difícil, más difícil es tener que esforzarse en plasmar el concepto estético de otros. Por ello, el maestro no entiende de reglas, ni pautas para pintar. Su pintura cada vez es más rápida y destierra la idea de envilecer el espíritu de un joven artesano de la pintura para satisfacer el ego de los que se creen en posesión de la verdad plástica. Por ello, el mismo sigue su propio camino, para que otros, como Eugenio Lucas, hagan lo mismo.

---

<sup>54</sup> Hoy en día podríamos decir que la Academia ha quedado sustituida por el mercado del arte instrumentado en las ferias como ARCO.

La manera de pintar de Goya era tan singular como su talento. “Tenía los colores en cubetas y los aplicaba con esponjas, escobas, estropajos y todo lo que encontraba; amasaba y extendía los tonos como si fuesen yeso, y daba los toques delicados con el dedo. Era un malabarista plástico y aún más con las tintas”. Todo valía para encontrar el sentido trascendente. La imitación de la naturaleza es fundamental para el hombre. El autor encontraba el orden divino en ella, no como una limitación, sino como una contemplación para trascender de la representación a la interpretación. Los aristócratas y “guiados” de la Academia que encuentran en la copia clásica todos los parabienes estéticos se pierden la infinidad que representa el desalojo del espíritu de las mismas. (Recordemos que a Vincent Van Gogh le sucedía algo parecido. Era visceral el abandono de la copia del yeso una vez que pasó el proceso de aprendizaje). La pregunta del maestro es: ¿por qué debe uno aprender copiando en vez de contemplando?<sup>55</sup> Es sencillo entender que copiando, la Academia se erige en el gran maestro de tan pocos adelantados discípulos. La contemplación e interpretación requiere talento y genio por parte del discípulo y este es un punto oscuro en la tradición española de la pintura. España nunca hubiera dejado que Turner existiera a mediados del siglo XIX como genio. Como loco, quizás.

Es necesario que la autoridad actual del arte acoja a los talentos que viven en la libertad creativa y de expresión. Sólo esto conformará un país notable en sus artes. Goya posee una rápida captación del temperamento a través de la fisonomía, una célebre precisión de la naturaleza psicológica. ¿Acaso los académicos con su amplia vara de reglas van a proporcionar este don al discípulo? ¿Acaso los organizadores de las ferias conceden estos dones o los limitan? Sólo con la libertad el artista será capaz de conseguir estos talentos artísticos. Es una facilidad inmediata para concordar la materia con el espíritu<sup>56</sup>.

Ahora, Goya, como pintor de Cámara, pinta muy deprisa y se suceden los encargos. Necesita que la aristocracia entienda su pintura pero que la Academia no le ponga trabas a su trabajo. La duquesa de Alba siente una insinuante curiosidad por los secretos del arte pictórico, más anhelante esta curiosidad cuanto más largo se hace el diálogo con el pintor. ¿Podríamos encontrar en este comportamiento similitudes con el arte actual y el comportamiento de algunos

---

<sup>55</sup> En 1792 Goya envió un memorial revolucionario a la Real Academia de San Fernando, criticando algunas prácticas u proponiendo su propia fundamentación de la enseñanza académica. En esas pautas está invitando al artista a evolucionar hacia la interpretación del arte.

<sup>56</sup> Ya en este punto, el arte ha perdido el sentido estético de la educación. Goya le cede más protagonismo al artista, cuestión que ya se vislumbra en el Renacimiento. Esta autonomía del artista aniquila el academicismo al ir eliminando las condiciones internas del arte, los formalismos.

artistas? Kant se muestra profundamente existencialista en sus últimos trabajos (el compromiso como autenticidad, un continuo acto de elegirse a través de sus acciones<sup>57</sup>). En este sentido los pinceles de Goya no son sólo para las reales personas y los nobles sobresalientes y los políticos. Goya también pinta a la gente de la calle y su costumbrismo es un equilibrio con su íntima manera de pensar el arte plástico. La magia de su pincel pinta una superficie fina, capaz de conjugar la lejanía y la ternura de la proximidad y diseñar un patetismo cromático y brillante y olvidarse de la rigidez del yeso para fundir la trascendencia con la superficialidad. Si la razón lógica de las leyes plásticas de la academia/mercado actual configuran la verdad, entonces, esbozando un aforismo: “el sueño de la razón produce monstruos”<sup>58</sup>.

No cabe duda, que en el entorno neoclásico, Goya se adelantó a su época y supo ver, con la arrogancia y valentía de trasladar a la Academia en su Memorial, las leyes del no entendimiento académico para avanzar en la libertad creativa. Goya se esforzó y por ello no podía admitir que ningún otro le superará en la interpretación de los hábitos populares, en el pintoresquismo de las fiestas y en el localismo de los paisajes. La interpretación era su parcela como creador. A los académicos dejó la representación que también conocían y estimulaban desde su principio de autoridad artística. Cuando Goya pintó su perro hundido en la arena, quizás enterró las leyes y reglas que condenaban a la libertad creativa.

El mismo Chillida reconoció que todos esos años de París se debatió entre “el no y todavía no”, teniendo la sensación de estar actuando un poco condicionado por el ambiente y el medio. Él tomó la decisión de volver a su tierra y abordar su verdadero trabajo, desde la intención inicial, haciendo que su trabajo creciera poco a poco de forma natural<sup>59</sup>.

Partiendo de este antecedente, nos fijaremos en algunas muestras artísticas que se sitúan en el mismo plano de trascendencia de Goya y Turner y mantienen el objeto, el mundo sensible, para posteriormente construir una unidad trascendente con su pintura. Unos los hacen trasgrediendo el color, otros el encuadre y otros el argumento.

---

<sup>57</sup> Ovejero. *Ética de la Estética*. 340.

<sup>58</sup> La autenticidad tiene limitaciones en el arte actual. Siguiendo a Adorno, se apela a un sujeto idealista imposible, a un individuo sin atributos y en un medio donde las relaciones no son transparentes. ¿No estará definiendo la demagogia entorno al arte contemporáneo? Adorno, T. *Dialéctica negativa*. La jerga de la autenticidad. (Madrid: Akal, 2005). Ovejero. *Ética de la estética*. 341.

<sup>59</sup> Chillida, Eduardo. *Escritos*. (Madrid: La Fabrica, 2005). 80.

## 2) Reflexiones trascendentes: de Manet a Lautrec

La nueva gramática visual impresionista se interesa por la captación de la luz. Su uso ayuda a evolucionar de la representación a la interpretación artística, manifestando la evolución de los estadios de la reinterpretación de Kant.

Monet, a diferencia de Pissarro, juega con su irregularidad: manchas de luz salpicadas a través de los reflejos de agua que modifican los colores locales. Como manifestara Ruskin<sup>60</sup> “el poder técnico de la pintura depende de que recobremos lo que puede llamarse la inocencia del ojo; la percepción de manchas planas de color sin conciencia de lo que significan. Curiosamente, *los nenúfares* de 1920-1926 fueron pintados por el autor prácticamente ciego, experimentando así su propia teoría de pintar las cosas sin reconocerlas. El ojo natural de Monet prescinde en la obra de ilusiones táctiles, del contorno y del claro oscuro (cualidades de la pintura realista) para sustituirlas por vibraciones de color, elevadas a la máxima expresividad en la obra de Vincent Van Gogh en los años circundantes a 1890. En ambos casos, la pintura es un registro de luz para la retina del espectador y en su mano se explora un camino libre expresado en un tratamiento rápido, de manipulación ligera y manchas de ilimitada fluidez que manifiestan su virtuosismo. En este aspecto se observa la evolución de los estadios de Kant. En la primera obra, Manet, compone sus cuadros, trazando diferentes planos: la sombra de la barca, los personajes, el paisaje arbolado, una vela y finalmente la ciudad al fondo. Todos ellos a través del color y no de la línea. La perspectiva resulta procedente de la intercalación de planos de color y no deja de tener cierta notoriedad la estructura compositiva en diagonal de izquierda a derecha y la presentación triangular de los personajes, reminiscencias de una época aún no periclitada, más academicista y clásica que dará lugar a una posterior evolución en los últimos años donde la obra, más plana en apariencia, de Monet, está repleta de matices coloristas con a penas alguna referencia semi-figurativa, como pueden ser los óvalos de los nenúfares y la leve insinuación de una hoja reflejada en el estanque<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> “La percepción y el sentimiento identifican al artista. Como dijo Wordsworth, el artista es como un “recipiente que se llena de multitud de impresiones. La elección de las formas visibles se halla determinada en primer término por el medio artístico y las condiciones que este impone. Las percepciones tienen un efecto en el alma y la traducción artística de las mismas, el carácter visionario y de libertad, con como una segunda imaginación. En este estado del alma, pleno de conciencia y de libertad espiritual, el artista busca nuevas vías de acceso a lo verdadero y lo bello”. Pochat. Historia de la estética y la teoría del arte. 544.

<sup>61</sup> En este sentido el arte está en evolución y, siguiendo la estela de Ortega y Gasset, es cómo la filosofía, el filósofo está en progreso como el artista que en el momento que su arte está evolucionando, mira a sus colores, estructuras

Manet es el iniciador de la pintura moderna al cuestionar la importancia del relato, la pintura por la pintura. Cuando pinta a Monet y su esposa en una barca, es un recurso. No es un tema, es el ofrecimiento de la escena colorista al espectador en una paleta impresionista, colores extraídos directamente del tubo de estaño y una pincelada que compone a través de pequeños empastes de color. Compone una estructura compositiva fotográfica, un encuadre fotográfico al uso de la época<sup>62</sup>.

Hay que destacar que Manet aún se ciñe a la representación de la naturaleza, es decir, el espectador puede vislumbrar los objetos en el cuadro aunque estos estén elaborados con manchas de color. En ese sentido, la obra de Monet de inicios del siglo XX ya es más abstracta, reinterpretando la naturaleza e interpretándola para el espectador. Se sitúa a un paso de lo que luego sería la abstracción: no tanto en su aspecto geométrico, sino en la representación que harán los expresionistas abstractos norteamericanos en los años cuarenta.

La combinación utilizada por Manet es inusual, pero no altera ninguna ley de la pintura. Es un provocador en el estilo formal: rompe con la tradición figurativa desde el Renacimiento hasta el momento de mediados del XIX, volviendo a la expresión inmediata, primitivista, influenciando su particular manera de hacer en la pintura y el arte contemporáneo. A mi modo de ver, la obra de Monet es más elevada porque no atiende a las características partidistas del arte, los academicistas, los críticos y de alguna manera el gusto del público. Se eleva por sí misma como medio de expresión, en evolución, del autor. Por otra parte, la simplificación de la composición y del cuadro nos adentra en un orden artístico individual, de la misma manera que hiciera Miguel Ángel en el Renacimiento<sup>63</sup>. La intención de estos autores no se determina en función de unos

---

compositivas y temas volviendo al punto del que partió. Ortega y Gasset. *Historia de la Filosofía*. (Madrid: Gredos, 2014). 370. Al retroceder se hace con el propósito de volver al presente. Evidentemente para poder progresar desde este planteamiento, hay que conocer el pasado. Gran error posmoderno que se suele postergar el pasado por adjetivarlo de antiguo, inoperante y caduco.

<sup>62</sup> Por esta razón Manet se sitúa aún en la norma academicista y trasciende de ella a un estado de inspiración, donde la conciencia del hombre se dirige hacia lo espiritual. Tomando los elementos del mundo sensible, trasciende en el tema y lo sublimiza en el color, acercándose al concepto de belleza desde la realidad. En mi opinión, sería Monet el que llegará más lejos en su última etapa casi abstracta.

<sup>63</sup> Miguel Ángel evoluciona desde su concepción neoplatónica de sus primeras obras hacia el concepto más barroco, la tragedia y el dramatismo del hombre reflejado en *El juicio final*. Está evolución evidencia su sentido trascendente a la hora de crear, desde la intención primera que sus emociones y su íntima manera de pensar le dirigían. De atenerse al canon de la época, nunca hubiera manifestado sus percepciones bajo los aspectos formales que los hizo. Su pintura en constante evolución retomaba continuamente su pasado creativo, para desde esa posición poder evolucionar. En el arte contemporáneo sucede que se construyen grandes demagogias expositivas argumentando una enorme evolución intelectual que, suelen denotar una falta de compromiso del mismo grado. Cuando se pregunta acerca del punto de partida de la evolución, se suele no saber que responder, por lo que la evolución se

cánones clásicos, sino de su propia expresividad. En la obra de Manet, la presencia del canon es más palpable que en la obra de Monet.

En el caso de Toulouse-Lautrec, a pesar de la herencia difícil que recibió el pintor –debido a su actitud natural y exenta de prejuicios, dado su origen aristocrático- estamos ante un renovador de la pintura, al igual que Degas, un contemporáneo que invento “el pincel fotográfico.

Sus cuadros, al igual que sus carteles, son el retrato de la “comedia humana” y, por influencia de la fotografía, diseccionó en planos y encuadres fotográficos la realidad que le rodeaba, como hiciera Balzac con sus novelas. El mismo dijo en una ocasión: “de no haber sido pintor, hubiera sido médico o cirujano”<sup>64</sup>.

Sus carteles son una caricatura desde una lejanía irónica, donde él se sentía reflejado y como decía: “me encuentro entre los míos, las bailarinas, prostitutas y gente considerada marginal”. Es curioso cómo Lautrec era un “outsider” de su tiempo y sus carteles se equilibran desde el fondo y la forma. Sus encuadres responden visualmente a un desequilibrio y movimiento mental, casi intelectual, queriendo expresar el sentimiento que envuelve a los personajes y situaciones que graba y retrata. El movimiento de sus figuras no corresponde a un mero alarde de dibujo o muestra de su talentoso genio para el lápiz sólo se explica desde la propia psicología de los personajes que elegía y que él, como un cirujano, diseccionaba. Cuando Lautrec decide mostrar a una muchacha de espaldas al espectador, dispuesta a tomar un baño, lo hace con toda la intención del artista; el rostro no es lo importante sino la soledad que envuelve el encuadre y la puesta en escena que el mismo autor diseña<sup>65</sup>. Por lo tanto, su obra trasciende del mundo objetivo al subjetivo. Construye un cartel de un borracho y éste no es el argumento del cartel. El mensaje al espectador es un sentimiento más profundo que las líneas que envuelven a la figura. Es el rechazo, la aceptación, la lisonjera vida disipada o la enorme soledad que le embarga, al igual que a su autor.

Pero Lautrec, ante todo, era testigo de su época. Al igual que Goya, un cronista al que le interesa la vida en las calles de París, mostrando lo que ve, no embellece ni afea, e inventa a las mujeres y a los hombres a través de sus acciones, los bailes, las risas y la fanfarria. Despliega

---

imagina y reinventa a *posteriori* y no a *priori*. Falsedad en el planteamiento que denota la ausencia Kantiana. Kant evoluciona del a priori al a posteriori.

<sup>64</sup> En esta intención del pintor, de diseccionar la realidad para alcanzar cotas más elevadas hacia el sentido trascendente, es donde podemos encontrar un sentido kantiano. Diseccionar el pensamiento es propio de un filósofo, pero también de un artista.

<sup>65</sup> Neret, G. *Toulouse-Lautrec*. (Colonia: Taschen, 1994). 74.



para ellos su propio “storyboard” como hiciera en su dibujo de 1886, *Cuadrilla del sillón Luis XIII*, donde retrata en distintas secuencias con el dibujo al recién inaugurado “Mirliton”. Sus bocetos captan el movimiento de los bailarines y el público. Es la crónica de sociedad del mundo disoluto y marginal de París: por ello se convierte en un crítico implacable de las altas clases sociales a las que él conocía de primera mano. Conceptos que traslada a sus carteles por su necesidad de pintar la vida.

Desde un punto de vista técnico, sus carteles toman la referencia del *cloisonismo* que descubre en el taller de Cormon. Siguiendo sus directrices, designa el contorno que dibujan los segmentos de metal para separar las distintas capas de color, como ocurre en las vidrieras. Esta técnica le ayuda a confeccionar sus carteles con esos contornos que enmarcan los planos de color. Si en los impresionistas puros la vibración de color era fundamental, Lautrec en sus carteles despliega el color de los planos. Rellena de color sus figuras, colores primarios de profunda intensidad. Era una influencia de los grabados japoneses en madera, esquemáticos, simplificados y de enorme intensidad expresiva. La ausencia de sombras, la composición diagonal, los enfoques casi cinematográficos y un universo decorativo que caracteriza el universo de Lautrec tiene su procedencia del *japonismo*<sup>66</sup>.

Su fuerza creativa y sus peculiaridades estilísticas del grabado japonés manifiestan la armonía de colores, amarillos, naranjas, combinados con una estructura compositiva fotográfica que le permiten transformar el cartel en una imagen realista, emocionante y expresiva. El tema se sale del encuadre del cartón y le habla por sí mismo al espectador.

En otras ocasiones, une el ámbito literario<sup>67</sup> a su trabajo artístico. El cartel de *Reine de Joie*, (1892), inspirado en las xilografías coloreadas del japonés Isoda Koryusai, atiende al título de la novela del mismo título de Viktor Jozse, de carácter antisemítico y que provocó el escándalo. El barón de Rothschild, rollizo y besucón, se vio reflejado e intentó prohibir el libro y el cartel del pintor.

---

<sup>66</sup> Neret. Toulouse-Lautrec. 65.

<sup>67</sup> A diferencia de Proust, su mirada respondía de una memoria objetiva. Recordemos el recuerdo de Proust, que quizás se asemejaba a los simbolistas. La teoría de la memoria afectiva, desarrollada por Proust, consiste en hacer presentes acontecimientos del pasado sin que medie la voluntad, por ello es también denominada memoria involuntaria. Es importante destacar que la naturaleza de los elementos utilizados para la evocación distan mucho del efecto producido: una magdalena y la felicidad. Es la búsqueda del tiempo perdido.

En el arte contemporáneo se puede insinuar la palabra voluntad, pero habría que aclarar que tipo de voluntad es. No media la voluntad y sin saberlo, los posmodernos están en un estadio simbolista que ya definió Proust. Lautrec utiliza su voluntad para poder acometer la representación objetiva del mundo sensible que le rodea. Trasciende en la búsqueda psicológica de los personajes en su entorno.

Lautrec fue para su tiempo el reportero de las estrellas y del corazón. Primero rebaja sus oleos con trementina para completar los planos de color con las aguadas que obtiene de los propios colores. Después lo lleva a la plancha del tórculo para realizar sus grabados. Es digno mentor de su época al realizar sus carteles en serie, consumo para el gran público, como sucederá con la fotografía, la cual llega al pueblo de la calle. Elevó su cartel a la categoría de obra de arte y en vida consiguió la aceptación de sus papeles por parte del Louvre. La difusión del cartel de *Aristide Bruant* por todo París contribuyó a la gran popularidad que Lautrec tuvo en su tiempo. Era un artista reconocido e identificado como el hombre de la calle.

Las litografías del autor<sup>68</sup> marcan la fase final del largo camino artístico que recorrió, con múltiples etapas preparatorias. Por ello el carácter de sus carteles se sitúa al mismo rango que sus cuadros. Del lienzo saca una litografía y puede ir a la imprenta y dibujar directamente sobre la piedra, sin realizar estudios previos. Él mismo saca sus pruebas de color y controla la edición completa dando los últimos retoques a las versiones definitivas.

Desde el punto de vista de la historia del arte, sus carteles se anticipan a las vanguardias posteriores, expresionismo, fauvismo e incluso dadaísmo. Su cartel de *Jane Avril* (1899), es buena muestra de ello<sup>69</sup>.

### 3) El idealismo del color

Kandinsky fue el primer pintor que prescindió de la representación de objetos y temas de la naturaleza de forma programática: la renuncia a la figuración como medio necesario para llegar a una pintura pura<sup>70</sup>. Pero no toda la abstracción contemporánea proviene de él. Existen

---

<sup>68</sup> Una muestra de cómo el arte entra en la reproducción en serie desafiando y compitiendo con la fotografía. El arte se ha masificado y se ejercita desde una función inicial de consumirse. ¿Creamos o consumimos? El artista debe crear sin tener en cuenta su funcionalidad consumista.

<sup>69</sup> Baudelaire caracteriza a "La Modernité" como la división en el alma del individuo, sentida como nostalgia y alienación universal. En el arte contemporáneo se produce esta alienación universal a través del utilitarismo y el consumo. Debemos de entender que lo que no sea merecedor de ser consumido, no tiene entonces razón de existencia. Error posmoderno.

<sup>70</sup> "Era necesario exhibir un cuadro sin ningún objeto reconocible en él. El primer artista que lo hizo fue Vassily Kandinsky, quien fue un místico que aborrecía los valores del progreso y de la ciencia, y anhelaba la regeneración del mundo mediante un nuevo arte de pura interioridad". Gombrich. *Historia del arte*. 470. En este sentido, el autor se acerca al concepto filosófico de San Agustín del hombre interior y la presencia de la tradición clásica en la cuestión de buscar el mundo natural y la senda perdida. El autor inicia un viaje homérico en busca de esa serenidad interior. Podíamos decir que abandona el conocimiento en el mundo sensible, el juicio determinante para reencontrarse con lo sublime. Responde casi a una idealización Hegeliana. Desprende la psicología del color que tanto tiene que ver con el fauvismo. Al trascender la representación a través del color fauvista, idealizado, subjetivo, el cuadro se convierte en interpretativo y estéticamente trascendente. El arte contemporáneo ha creado un nuevo uso de la estética: la estética no trascendente. Error posmoderno porque no cabe hablar de estética sin trascendencia.

propuestas simultáneas como el suprematismo, neoplasticismo, que investigan y se alejan de la idea como propio fin, porque Kandinsky reivindicaba la autonomía del cuadro respecto a la naturaleza, como un fin. Para ello, el mundo del color es una pieza fundamental en su trabajo creativo. La recuperación que el cubismo sintético hace del color, sirve a Kandinsky como vehículo en el hallazgo de la armonía y el contraste, como si de una pieza musical se tratase, cualidades que el autor encuentra en la distribución del color. Sus áreas de color son una nota de vibración en el alma del espectador. El *arte total* al servicio del alma a través de las equivalencias entre distintos órdenes perceptivos, *sinestesia*, donde de manera trascendental los colores se asocian a sonidos y armonías y estados de ánimo.

En su obra *De lo espiritual en el arte* (1911) define las equivalencias entre colores y conceptos (frío, serenidad, calor) visiones de los colores que trascienden a la teosofía y las ciencias ocultas, porque él académicamente se inclina a elaborar teorías sistemáticas en las relaciones de unos colores con otros. Es el equilibrio universal: los colores no existen por sí mismo, sino sólo en relación de unos con otros, conformando un todo, el alma. Esta es la idea romántica que envuelve el trabajo artístico de Wassily Kandinsky.

Dos acontecimientos marcan la vida del autor: la representación de *Lohengrin*, de Wagner, y el cuadro *Montón de Heno* de Monet: música y pintura no figurativa. El conjunto de estas “emociones plásticas” ayudan al pintor a independizar el color del tono local del motivo y recogiendo el color arbitrario de los *fauves*, da el primer paso hacia la autonomía del cuadro. El contenido narrativo empieza a retroceder a favor de la pura combinación de color, rojos, amarillos, verdes, azules en una *Ópera de color* donde los tonos más luminosos son colocados en las partes superiores de la tela concediendo a la obra un marcado carácter ascensional, filosófico, romántico y trascendente. La viveza del color desborda al motivo, sea una montaña, lago o pueblo en el horizonte. En *La montaña azul* (1909), el color azul simboliza lo espiritual y el triángulo azul-rojo-amarillo plantea una de las armonías cromáticas clásicas de la pintura del autor en los años inmediatos<sup>71</sup>.

---

<sup>71</sup> Si pensamos que el color surge en el macrocosmos, de la misma manera que el arco iris, las variaciones emocionales producidas a través del color son trascendentes. El aspecto trascendente más universal está en la música, el tono de una nota no es una respuesta mecanicista del hombre sino la pulsación del alma. Por eso existe música mecánica y música trascendente.

Le interesan el color y sus vibraciones<sup>72</sup>: un gran acorde amarillo con matices de distinta luminosidad, formando un espacio en el cuadro donde los objetos se diluyen, o el aplanamiento de las figuras transformándolas en siluetas recordando a las xilografías, o el juego complementario en verdes, amarillos y rojos, completados con toques de azul y marrones, o la disposición del color sin estructura lineal que lo delimite y que disuelve el espacio del cuadro transformándolo en una espiral, todo hacia la conquista de su propio lenguaje cromático. En Kandinsky cromático equivale a temático, recuperando el concepto de materialidad de la pintura de Manet: no es el tema de la representación de la naturaleza lo que importa al autor, sino que el tema es la manera de pintar el cuadro. De ahí que las *Improvisaciones* ya sean una constante en su trabajo a partir de 1910. Como un músico, que sobre el piano, elabora e improvisa con variaciones de sonido una idea mental<sup>73</sup>. Esa es la pintura de Kandinsky.

El salto a la abstracción, que va realizando de manera gradual, realmente es el trasunto de su propio viaje a través del color a una tierra desconocida de la nueva pintura. Es una gran mirada interior de enorme dimensión simbólica donde sus diluidos tonos son claves luminosas. Por ejemplo, un otoño es la clave luminosa del cuadro: como en la música, toma la escala cromática del mismo. Este concepto se entiende con facilidad en mi propia forma de expresión: cuántas improvisaciones tituladas *Impresión de luz* habré realizado, desarrollando una escala cromática. La importancia de los colores primarios constituye la verdadera sustancia del cuadro.

En 1912, el autor entiende el proceso crítico de los años de *El jinete Azul* como la liberación de lo espiritual del mundo de la materia. Eso explica la apariencia caótica de los cuadros, como si él dejara fluir fuerzas y tensiones que aún no sabe someter. La trama de color establece un fuerte impulso que dinamiza sus cuadros y pone en tensión los esquemas más estáticos de la leve

---

<sup>72</sup> Este aspecto ya le interesó a Turner. Sus marinas eran tan nuevas como la manera en que las trataba. El color era una pulsación del alma más que una herramienta de las artes plásticas. Su contemporaneidad reside en que constituye una herramienta, el color, en el tema del cuadro, pero con una intención. En este punto, la falta de intención está la diferencia con el arte contemporáneo.

<sup>73</sup> Es cierto que hoy en día tenemos más tecnología a nuestro alcance que nos facilita el conocimiento de la variación musical, ya que permiten elaborar una mayor investigación, al menos en el elevado muestreo de obras y críticas a comparar, conciertos, performances, etc. Algunas veces la duda siguiente nos asalta: que fácil es hoy en día conducir al público hacia una idea musical y artística, cuando realmente no la entiende. La música no es lo que se dice y se hace llegar al público, simplemente por que lo exprese un número elevado de personas. La música pierde su espíritu de investigación por parte del espectador, en la demanda de un producto rápido y perecedero, para el cual no es tan necesario ningún tipo de conocimiento, y sí mucha tecnología. ¿De que me sirve llegar a la música del futuro, entendida como la música moderna, si mi intención es demostrar a toda costa que estoy con mi tiempo, ya no reliquia del pasado, aunque no la entienda, y ni siquiera mi momento actual? Nos alejamos de la música mental para introducirnos en la tecno-mecánica.

figuración. Estas contradicciones ponen de manifiesto la antítesis entre el mundo material y el espiritual: la figura y el color.

Por último, la relación música y color se hace evidente en sus manchas, contorneadas de azules y negros, en movimientos en espiral, con trazos rápidos que salpican la superficie del cuadro, como segundas voces que elaboran un contrapunto al ritmo dominante de la obra.

El autor mantiene toda su vida un vocabulario formal en el color donde sólo varía la organización de esas formas en la superficie pintada: emoción y coherencia. La experiencia de la belleza estaría dotada de desinterés. En el sentido de Kant es “un placer desinteresado”. Por eso la experiencia estética empieza y acaba en la obra, de ahí la importancia de la intención del autor. La experiencia ni empieza, ni se continúa en la acción que ejerce el mercado. No existe la expectativa de beneficio ulterior<sup>74</sup>.

#### 4) Cuando la tela nos habla

Rothko busca un equilibrio entre el exterior y el interior: ese momento de encuentro de ambos mundos. Por ello expande o contrae sus obras en una visión de color hacia la degradación en orden casi a obtener la monocromía. Es un hallazgo buscado por el autor y en este sentido antepone su intención a la ejecución.

A través del Color Field Painting nos muestra “la desnudez plena de lo real”. Esta desnudez alude al silencio en la meditación profunda que el autor realiza sobre él mismo intentando dar tranquilidad a su vida atormentada. Pero en la *Capilla* de Houston, el autor establece una conexión entre la obra, con una intención absoluta de llegar al recogimiento místico a través del color, profundo y sumergido en el espacio de la *Capilla*. Es una suspensión del artista y su obra, levitando y desprendiéndose de los lazos materiales: la suspensión del color como si este se desprendiera de la tela y hablara por sí sólo. Es el abandono de la representación para introducirnos en la interpretación total, fuera la figuración y el simbolismo, simplemente una “experiencia mística”. Es la trascendencia de la esencia en la simplicidad que absorbe al espectador como si fuera un imán. Es lo que Cézanne llamaba “realización”<sup>75</sup>. Ese diálogo que

---

<sup>74</sup> Ovejero. *Ética de la estética*. 136.

<sup>75</sup> D'Ors, Eugenio. *Cézanne*. (Barcelona: Acantilado, 1999). 110. “Los remordimientos turban al pintor e inquietan su conciencia a lo largo de su aprendizaje. Él conoce mejor que nadie su propia dificultad; más que nadie siente angustia ante la fatalidad de la propia imperfección. Hasta el fin de su vida la esperanza de vencer le sostiene. Por fin toca la “realización”, decía a los setenta años. Diviso la tierra prometida. Es un ideal: la realización. Cézanne quería realizar y apenas si llegaba a realizar.

Rothko quiere establecer bilateralmente con el espectador es un “truco”. A mi modo de ver, y he contemplado y analizado desde la práctica pictórica a lo largo de muchos años el trabajo de Rothko, el autor no pretende conectar con el espectador. Es un convencimiento al que ya he llegado. Su vida, escritos y notas que otros han desarrollado sobre su obra, vislumbran la idea de que el autor tiene una intención clara. Su trabajo es metafísico, trascendental y en la *Capilla* de Houston su pretensión es conectar directamente con el valor trascendente, Dios, aislando el fenómeno de la religión y enmarcándolo en un espacio, donde parezca que puede llegar a materializar la idea de Dios. En definitiva un hombre atormentado que busca. Es cierto que el espacio es fundamental para el autor, pero no tanto pensando en el espectador, sino en la comunicación que las obras tenían que establecer, unas con otras. Sucede que en ese momento de auge abstracto americano, ya el arte se ha convertido en un producto de consumo de alto nivel y él mismo no puede obviar la presencia y existencia del espectador, incluso como algo más, inversor y comprador de su propio trabajo<sup>76</sup>.

Como un místico, distancia, espacio y luz se confunden en una única unidad para concebir una experiencia única. Por ello, comprendo perfectamente su intención. Concretamente hace unos días un inversor me dijo que “yo no ponía nombres a mis cuadros”. La única respuesta posible para mí es que no pinto títulos, pinto una idea.

En mi opinión, cuando Rothko sugería “mantener una relación pura con el espectador” (según comenta el artículo de referencia), creo que lo que pretendía era mantener una relación pura consigo mismo y su íntima manera de pensar. La importancia del espectador llegó después, cuando éste y el mercado se convirtieron en una necesidad material para el autor, necesidad que se alejaba de su intención. A la lectura del artículo se antoja un Rothko comunicador, apóstol y orientador del espectador y no creo que fuera así. Cuando se intenta llegar a un camino cercano al de Rothko a través de la práctica artística, se descubre que es imposible llegar a él si estas pensando en el espectador. Hay que dejar a éste a un lado y pensar en la idea trascendente sin más. “Encontrar el ser prescindiendo de nombres” no sólo es una máxima filosófica: es la verdad. Esto es lo que a Rothko le interesaba: hablar y pintar una verdad, la cual veía como algo que

---

<sup>76</sup> Rothko quería asegurarse que su nombre ocupara un lugar digno en la historia, una ambición que devino en una auténtica fijación. Al final de su vida le preocupaba más la fama que su pintura. Kuh, Katherine. *Mi historia de amor con el arte moderno*. (Madrid: Turner, 2006). 182. La cuestión es que el autor, ciertamente, estaba obsesionado con su reputación como artista, pero su obra construida antes de esta obsesión, no es un fraude estético, pues su intención trascendente es manifiesta en la concepción y ejecución de la obra. Su preocupación *a posteriori* no le imposibilita en su compromiso veraz como creador. En el arte actual, esta obsesión está muy presente. Tal es el caso que se amarra a la intención inicial del autor condicionando su trabajo.

trasciende a sus propios actos y en muchas ocasiones su manera de pintar. Por ello, al observar la *Capilla*, vemos a un Rothko que llega a la esencia desde sus cuadros policromos, luminosos, quizás con más efecto, una verdad a medias. En sus obras más profundas, grises, oscuras, donde la luz está en la sombra y dirigida en el espacio místico, encuentra no su verdad sino la verdad. Por eso la actitud del espectador no puede ser crítica sino pensativa y meditativa<sup>77</sup>. Es en la profunda meditación sin artilugios donde los artistas han encontrado y encontraran la verdadera esencia de ser artista: sin ella el artista no existe y debo decir que hay muchos que aún no la han encontrado. Meditación y mercado del arte son conceptos que riñen entre sí, de la misma manera que riñen crítica y meditación. Por eso el autor aparta a un lado la idea intelectual para poder sumergirse en el hábitat interior sin prejuicios. Mira espectador que el ser habla y hay que dejar hablar a la obra.

La Capilla confirma mi propia idea del arte: la meditación. Todo aquel que pinte lo inalcanzable es el pintor más grande del mundo.

En el siguiente apartado quisiera mostrar algunos ejemplos de la imagen trascendente en el siglo XX, a través de la leve referencia hacia algunos artistas españoles. Obviamente, muchos han quedado fuera de la exposición, pero a mi modo de ver, por ejemplo, Picasso evolucionó el arte<sup>78</sup>, al igual que Duchamp, desde un ámbito menos trascendente, quizás porque sus personalidades ligadas a su obra así lo reflejaban.

## 5) El camino hacia la vanguardia

En el arte actual se produce una fusión de vanguardias. Estamos ante matices de aquella explosión. Es un momento distinto a los anteriores descritos en este capítulo: ya no se produce una evolución tan clara en los estadios de Kant. Se conforma el salto: directamente a la mayor subjetividad sin pasar por la objetividad de la representación. Pero, a mi modo de ver, algunos autores contemporáneos reflejan un aspecto fundamental que trajo la vanguardia en su corto

---

<sup>77</sup> Degas decía que no hay que dibujar lo que ves, sino lo que tienes que hacer ver a los demás. El color es una liberación emocional, pero el dibujo es el esqueleto de la visión. Por eso, la falsedad de la pintura abstracta es el "decorativismo" donde el esqueleto del dibujo nunca existió.

<sup>78</sup> Clyfford Still fue el hombre airado del arte norteamericano contemporáneo. Su enfado era desde la crítica. Consideraba a Picasso un pintor monótono y representaba la decadencia de la Europa Occidental. Kuh. *Mi historia de amor con el arte moderno*. 233. A este respecto, es muy interesante observar cómo la crítica se atrevía a más en tiempos menos democráticos que los actuales. Habría más democracia si hubiera menos gente dispuesta a necesitar fabricarla. En el arte sucede lo mismo. Todos hablan de la libertad en el arte cuando realmente están sometiendo al artista y al espectador a la censura de cuatro elegidos para la crítica del arte, que, obviamente, dejó de ser y tener un espíritu crítico.

proceso de gestación en los albores del siglo XX. Esto es la interacción de la obra de arte con el espacio: el Ready-made y el público como parte integrante de la misma obra de arte al formar parte del propio espacio expositivo. Sobre espacios expositivos se debatió mucho a mediados del siglo XX y aún hoy los teóricos se siguen preguntando por la verdad del arte a partir de este momento. Yo quisiera retomar un aspecto fundamental en la obra de arte: la intención del autor. Creo que tenemos claro a estas alturas que cuando Picasso explora el cubismo o Matisse el fauvismo, tenían una idea primigenia que desarrollaron con lenguajes distintos<sup>79</sup>. Por mi parte, a los artistas contemporáneos, les pediría honestidad y que respondieran a la siguiente pregunta: ¿la idea fue anterior a la ejecución artística o, por el contrario no fue así? Si no fuera así, la intención es casual, aparece a posteriori y el proceso de búsqueda es muy distinto. En ese caso no se produce la evolución de los estadios reinterpretados kantianos.

En el panorama español, hay autores creativos, inventivos y artistas. Jaume Plensá, Cristina Iglesias y Juan Muñoz, pertenecen a mi modo de ver a lo último. La razón es que parten de una idea concebida a la que añaden la expresión de un lenguaje actual, interactivo con el espacio y por ello germen de las vanguardias y representantes de una parte del arte actual. Si las sensaciones son eternas, y creo que lo son, no se debe de caer en el error de asociar arte contemporáneo a lenguaje contemporáneo, porque en ese caso Picasso y Matisse que se salieron del lenguaje de su tiempo, no habrían sido artistas de su tiempo y esto no nos parece que sea correcto.

El mérito de Cristina Iglesias (San Sebastian 1956) reside en crear su universo personal, desde su íntima manera de pensar, con un lenguaje que retoma todo lo aprendido, como bien indica, bebiendo de las vanguardias pero no por ello menos actual.

En esta sociedad tecnológica y posmoderna, la vanguardia ya no es sólo ese mundo artístico de inicios del XX, sino en el arte en general. Vanguardia es pensar el presente con el lenguaje del pasado, presente o inventar lo que pudiera ser el futuro: el artista que mejor supo inventar el futuro fue Van Gogh<sup>80</sup>. Esa es la cuestión: inventar la idea desde una estructuración distinta, desde los diversos campos emocionales que cada idea sugiere y comunicarla en una sala vacía, con el silencio, la sombra y la honesta intención del autor.

---

<sup>79</sup> Ambos dos poseían un enorme desarrollo del dibujo, al igual que Rembrandt, por lo que su obra se construía desde el esqueleto. Pero Matisse siempre tuvo algo que Picasso envidió: el color.

<sup>80</sup> "Me parece estar en lo justo cuando siento que perteneceré a una generación más lejana, y que nosotros necesitamos hacer lo que nuestros medios nos permiten en esta dirección, sin tropezar y sin dudar." Carta a Théo. Arlés, 5 de mayo de 1888. Van Gogh, Vincent. *Cartas a Théo*. (Barcelona: Idea Books, 1997). 202.



Cristina Iglesias nos ofrece su mundo poético de habitáculos encerrados y abiertos al mismo tiempo en hierro, de la misma manera que un día se enmarcó el cuadro para posteriormente abrir el cuadro sin marco al espectador. Realmente ahí comenzó la vanguardia: cuando la obra de arte perteneció al espectador. Ahora bien, eso se puede conseguir con pintura al óleo tradicional, con hierro, con un audiovisual o con un hilo colgando a unos labios en el centro de una sala. Con lo que no se consigue es con el *efecto* que por su naturaleza muere en el mismo momento de ser creado: eso no es vanguardia ni arte contemporáneo. Eso es un truco y un engaño al espectador, donde no se invierte objetividad por subjetividad. No hay nada detrás de la supuesta obra de arte. Nuestro “tiburón” famoso, emblema del arte moderno en su mayor grado de inteligencia, ¿es un truco? Es la ruptura con los estadios de Kant. Ruptura a la que ayuda la sociología del arte y el mercantilismo de finales del siglo XX y el siglo XXI.

### III. LA SOCIOLOGIA DEL ARTE

Diera la impresión que el arte contemporáneo tiene un rasgo definitorio. Rasgo que no parece ser uno de sus signos distintivos si observamos la evolución del coleccionismo y, que sin embargo constituye una de sus cualidades fundamentales en el siglo XXI. Es lo que entiendo por sociología del arte. Este aspecto, de acuerdo con el comentario de Luis Antonio de Villena<sup>81</sup>, construye ciudadanos que no respetan el arte porque no saben para qué sirve. Es que el arte se ha dirigido a explicar a las mentes privilegiadas de unos pocos el sentido del mundo o, en su falsedad, la falta de sentido del mismo, lo que el espectador percibe y se niega a incluir en su proceso existencial como ser humano. Pero el arte es social. Es una excusa de alta cultura que manifiesta el grado social y distintivo con el que nos movemos por el mundo, que no viene a explicar el mundo. Pero nos mueve. Abandonamos el mundo sensible e interpretamos el objeto y la vida, pero esta interpretación sólo se entenderá desde la contemplación de la contraposición a los cánones de un tiempo. Precisamente, en el arte actual sucede lo contrario. Los sociólogos del arte, comisarios de las ferias internacionales, nos entregan un arte que no se contrapone a los cánones de nuestro tiempo, sino que es de nuestro tiempo, eliminando a aquellos autores que van más allá, aunque sólo sea por mirar atrás y contemplar la posibilidad de que algo sucedido en tiempo pasado nos puede valer para el presente. En cuántas conferencias de alta cultura nos repetimos la necesidad de conocer el pasado para entender el presente y el futuro, pero el problema de fondo es que la sociología del arte no nos permite este placer digno del canto del cisne de una civilización repleta de arte y desdeñosa de su propia gestación. La habilidad o poder artístico<sup>82</sup> reside ahora en hacer entender al público su inoperancia intelectual ante la contemplación de los productos de arte que la propia sociología genera en su fábrica de creadores posmodernos. La pregunta fundamental es ¿por qué no hemos creado la cultura del arte antes de la sociología del arte? Para entender el arte, aún en la representación, es necesario el aprendizaje en la percepción y en las materias humanísticas adecuadas. ¿Cómo podemos hablar de color, perspectiva, estructura compositiva, argumento, tema, luz y múltiples herramientas que construyen una obra de arte? Por el contrario, pretendemos desde la *sociología* que el ser humano entienda un argumento o una exposición

---

<sup>81</sup> EL MUNDO. 25 de octubre de 2013. *¿Fin de la alta cultura?*

<sup>82</sup> “La mayor perfección estética se iba midiendo por la mayor o menor aproximación a la habilidad productiva.” Ortega y Gasset. *La deshumanización del arte*. (Barcelona: Planeta, 2010). 215.

sin haberle dado los elementos necesarios para entenderlos. Es como si construyéramos puentes para que los automóviles pudieran atravesar un río y resulta que no hay automóviles. Con el sentimiento sobre el arte, el cual tiene mucho que ver con la estética del arte, sucede lo mismo. La experiencia de la formación en el arte nos muestra cómo seres humanos ajenos al arte interpretativo terminan por aceptar elementos de este ámbito, por aburrimiento de la propia y clarificada representación de la naturaleza. Podemos decir que en el aprendizaje aprenden a evolucionar de un mundo sensible a la interpretación y trascendencia del mismo. Este es el primer truco del arte actual: la necesidad de socializar el arte para así poderlo convertir en un producto de consumo. Por supuesto, no debemos entender que existe en el planteamiento oposición a la evolución. Me parece absurdo criticar a un autor que no se sitúa en la representación como alguien incapaz de demostrar su “poder artístico” y por tanto no es artista<sup>83</sup>. Ni un extremo ni el otro. Hemos visto algunos ejemplos de vanguardia en las páginas anteriores que confirman la posibilidad de la evolución en el arte sin falsear el compromiso creador. Aunque debo decir que Cézanne y posiblemente Braque<sup>84</sup> fueron los más honestos. Por ello me parece interesante cuestionar el modelo del artista social porque es un modelo que tiende a romper la reinterpretación evolutiva de los estadios de Kant. En este sentido los párrafos posteriores son una breve descripción de intenciones y, porque no, una reflexión hacia la posible falacia existencial del arte.

## 1) El autor social y antisocial

La historia del arte está llena de artistas antisociales situados en el plano trascendente. Miguel Ángel, Leonardo, Caravaggio, Rembrandt, Goya, Turner, Van Gogh, Gauguin, Cézanne, Modigliani, gran parte de los expresionistas, Bacon, y Rothko, que no Pollock. Por supuesto, esta breve clasificación responde a la contemplación cercana de esta evocación kantiana que baña el ensayo<sup>85</sup>. Esto nos permite, en primer lugar, explicar el dúo Picasso y Pollock. El primero es un producto tardío del arte, porque en sus primeros treinta años creativos fue un autor con una enorme habilidad artística, analítica y sintética, y no me estoy refiriendo al proceso exclusivamente cubista. Después se construyó a sí mismo como un producto

---

<sup>83</sup> Ortega y Gasset. *La deshumanización del arte*. 293.

<sup>84</sup> “El hecho de que Braque fuera responsable del cubismo, universalmente reconocido como movimiento axial del arte moderno, no disminuye en modo alguno su lealtad para con el pasado. Pero, Picasso hizo con él lo que quiso adaptándolo a sus propias necesidades”. Kuh. *Mi historia de amor con el arte moderno*. 88.

<sup>85</sup> Llegados a este punto, quisiera recordar que el texto no pretende ser una exégesis de las ideas de Kant.

contemporáneo; la firma Picasso. Pollock fue temprano y, acorde al universo americano de los años cuarenta, difuso y se incendió cual ave fénix. Pero fue un producto que trascendió su propia persona para representar el arte moderno americano por excelencia.

Ambos funcionaron como autores socializados, aunque su gesto parecía pretender lo contrario. El primero asumió la necesidad del marchante y del coleccionista a temprana edad. El segundo la pose tremendista que hacía falta para vender un producto, pose heredada de las primeras vanguardias y de los pintores más antisociales que el arte nos regaló: Van Gogh y Gauguin. Otros pueden parecer iguales a ellos, pero no es así. Ellos se salieron de la sociología del arte impuesta en el XIX, cuando pertenecían al engranaje; uno familia social respetada en el entorno y otro corredor de bolsa. (Otros la abandonaron por no poder acceder a ella de ninguna manera: es el caso de Modigliani y Lautrec.) Socializarse para el arte significa ansiar aceptar las pautas de tendencias, mercados y marchantes que el momento exige, aunque éstas no se alcancen. Ésta ansia disminuye el efecto de la trascendencia en favor del tremendismo y dramatismo humano, muy característico del ambiente artístico del París de finales del XIX. Por ello Cézanne es el más kantiano. Su evolución hacia el sentido estético forma parte de su vida, con sus actos y sus obras de arte. De ahí que constituyera la base que los cubistas y otros tantos vanguardistas del XX tomaron para evolucionar. Un hombre apartado de la sociedad, recluso en el campo, ensimismado en sus pensamientos. Sin ser un ermitaño consiguió ser un asceta. Es el más contemporáneo. ¿Qué hubiera sido de Picasso<sup>86</sup> sin Cezánne? ¿Qué hubiera sido de Monet sin Pissarro? ¿Qué hubiera sido de Pollock sin Guggenheim? Pollock resultó muy productivo al desasosiego de un Rothko anciano, cansado y más oscuro, con menos brillo, que entendió que la muerte era lo único que podía garantizar la reputación de un artista. Quizás lo más trascendente del arte americano de los cuarenta sea el sentido de la muerte ligado a la obra histórica de un autor. Tintes hegelianos donde la historia define al ser humano. Sin historia no hay nada. Por ello pienso que Rothko era el más idealista de todos los autores americanos. A diferencia de Picasso, estaba dispuesto a sacrificar su vida a cambio de obtener la reputación histórica en el universo del arte. En este sentido, cuando se produce la muerte de Casagemas, íntimo de Picasso, en los primeros años parisinos, el autor malagueño acepta la muerte como

---

<sup>86</sup> Por ejemplo el experto en arte Bernard Berenson desdeñaba a Picasso, Matisse y otros, argumentando que desde el dibujo de Degas y la enorme influencia de Miguel Ángel, los demás eran chapuceros. Era un hombre que aceptando el pasado era incapaz de ver el presente. Tenemos que entender que, de Picasso, al momento actual, han transcurrido casi ochenta años. No aceptar a Picasso, desde nuestra perspectiva, es un error. Otra cuestión es analizar cuanto hay de mercado en él y cuanto de genio.

un hecho incontestable que le sumió en un profundo materialismo ligado al utilitarismo, donde la trascendencia no tenía lugar salvo como una mera idealización clásica que no se correspondía con un sentido estético verdadero. Su vida no fue una actitud estética. Pero sí fue un modelo mercantilista a seguir por los autores de finales del XX y principio del XXI. Resulta enormemente pueril la convicción que se tiene del arte cuando se piensa que se tiene que ser como Picasso, o, el mismo Dalí: bajo mi punto de vista otro enorme producto asociado al arte. Con ellos bajo la memoria de Duchamp se abrió la antiestética del arte contemporáneo. Pensemos la falta de naturalidad que asiste al artista desde estos momentos. La naturalidad de la poesía en la contemplación, reflexión y ejecución. Braque fue más contemplativo, reflexivo que Picasso cuando gestaron el cubismo. Picasso fue el gran ejecutor de la contemplación y reflexión de Braque.

## 2) La trascendencia expresionista

Referente a los expresionistas europeos, es muy esclarecedor que el término lo acuñara un comerciante berlinés de objetos de arte, Paul Cassirer, ante la expresividad que encontraba en los cuadros de Munch<sup>87</sup>. Tenemos que entender que el desastre humano y existencial que supuso la Gran Guerra para el mundo, no se salva fácilmente desde ningún punto de vista, ya sea éste político, social o económico, y que desde el sentido estético deja huérfana a la idea matriz, la belleza y Lo Bueno. Ante el mundo, el hombre se siente despojado de su sentido trascendente y sólo unos pocos aciertan a ver el sentido apocalíptico, de cambio, que la misma tragedia arrastra consigo. Pero no es suficiente. En cualquier plano actual, en el mismo siglo XX, la tragedia del hombre frente al mundo se vuelve más visible. En definitiva, la vida intelectual en el siglo XIX fue más compleja que la de ninguna época precedente y, tal como explica Bertrand Russell en su *Historia de la Filosofía*, “la producción maquinista alteró profundamente la estructura social y dio a los hombres un nuevo concepto de sus fuerzas en relación con el medio físico. Una rebelión filosófica y política contra los sistemas tradicionales de pensamiento, que de una manera racionalista comienza con los pensadores franceses de la Revolución, y se hereda suavizada a

---

<sup>87</sup> Munch era un autor trascendente y de forma expresionista. Su grito es un alarde existencial, de queja y de reafirmación de los parámetros trascendentales que abordara Kant en el sentido del hombre y la muerte y por la búsqueda de una salida a la vulnerabilidad del hombre a través de la inmortalidad. Su angustiosa vida personal, en ciertos sentidos pareja a los sentimientos de Van Gogh, devenía de la tragedia en el mundo sensible, la muerte de sus familiares y su patología mental. Van Gogh creó una patología mental desde la búsqueda de un anhelo, no desde la pérdida y la tragedia material. Por eso Van Gogh es más trascendente y Munch más vitalista desde el lado negativo de la angustia. Nietzsche está muy presente en el expresionismo a través de su terror del mundo.

los radicales filosóficos de Inglaterra, y adquiere después una forma más profunda en Marx y desemboca en la Rusia Soviética<sup>88</sup>. Esta rebelión está muy presente en el artista expresionista. Sería difícil entender a sus autores sin la perspectiva de una sociedad en cambio, carente del modelo kantiano y divergente hacia un profundo materialismo donde el espíritu se esfuma en el mercantilismo. El positivismo existe de manera eficiente, no como un mero pensamiento de las universidades. Se entiende por positivismo la corriente filosófica que proclama que sólo el conocimiento basado en la observación y en los datos empíricos es sólido y fiable. Se contrapone al idealismo y excluye las especulaciones metafísicas. En este sentido, la mayor realidad existente para los socialistas utópicos es la desigualdad y la explotación reinante en el proletariado. La aplicación del positivismo al pensamiento de Comte dio nombre y origen a la ciencia de la sociología. El autor creyó en la necesidad de mejorar las relaciones sociales. La idea de que el hombre se despoja poco a poco de sus explicaciones metafísicas sobre la realidad para aceptar al hombre como observador, previsor y actor de su propia realidad, motiva a los pensadores utópicos a ponerse en marcha en búsqueda del control social, en favor de una sociedad más igualitaria, asegurando el orden social. Dentro de esta sociología, el hombre llega al punto de la muerte del arte por el arte: no tiene utilidad y, obviamente el sentido estético, trascendente, no es útil ni mucho menos necesario. (Excepto con fines educativos y controladores.) Este es un punto de encuentro con el arte actual. El arte responde hoy a un sentido mercantil, de utilidad económica. ¿Para qué necesitamos entonces el sentido trascendente y la intención del autor trascendente? La intención del autor, en el arte actual, está puesta al servicio del mercantilismo en el arte.

Los expresionistas utilizaron la deformación y la abstracción para evadirse de una realidad angustiosa y al mismo tiempo manifestar la necesidad de trascender a esa misma realidad a través de la abstracción. Por eso Kandinsky se entusiasmó cuando un crítico fue capaz de ver en sus obras cierto romanticismo. La Gran Guerra ya no había aportado lo solemne. Todo lo contrario. Las revoluciones artísticas perpetradas desde 1905 no podían ocultar el conservadurismo comercializado que aún estaba presente en el mercado del arte. La Gran Guerra puso en evidencia las vanguardias y el conservadurismo del arte. El arte quedó en tela de juicio. Su siguiente fin sólo se podía entender con parámetros económicos. Dicho todo esto, ¿cuál es el punto común y la gran diferencia respecto a la modernidad y el siglo actual? La enorme

---

<sup>88</sup> Russell, Bertran. *Historia de la Filosofía*. (Madrid: RBA, 2009). 837.

indiferencia ante el sufrimiento. Kokoscha realizaba ya en 1910 retratos imprecisos desde el punto de vista espacial, con un mismo tono, en concordancia con la disposición psíquica del modelo<sup>89</sup>. La disposición psíquica del hombre actual, en términos del arte, bien en pintura o cinematografía, tiene una clara predisposición hacia la aceptación de la violencia y el sufrimiento, porque forma parte de una realidad tan cotidiana que nos parece evidente incluirlo en nuestras realidades objetivas. También incluimos en nuestras realidades objetivas el utilitarismo, la tecnología voraz y la intoxicación. El arte, al igual que la verdad, ya no es lo que realmente es, sino lo que nos dicen que tiene que ser. En el ámbito informativo, la rectificación sobre la falsedad de la información se produce de manera rápida e interactiva. Se tiende a hacer lo mismo con el arte, por eso su existencia histórica es muy limitada al referirnos al arte actual. Qué bien podemos hablar de Picasso o Barceló, desde la perspectiva existente de Rembrandts, Goyas, Gauguins ... pero que difícil sería hablar de ellos mimos sin la existencia de los anteriores citados.

El carácter intelectual y moral del mundo no se construye desde los despachos económicos y mercantilistas. Se dirigen desde los pequeños estudios y las artes que aún mantienen su sentido trascendente. ¿Cuántas obras de arte actuales existen por el precio de mercado que tienen asociado? Muchas. Realmente más de las que nos imaginamos. En contra, el expresionismo fue uno de los movimientos más genuinamente trascendentes que pudieron dar las vanguardias. Su inicio y gestación correspondió a un sentido existencial del hombre. Es el anidamiento en el juicio reflexionante de Kant, entendiendo este juicio como un *estado* al que llega el hombre<sup>90</sup>. Quizás fuera necesario romper la perspectiva dramática del arte mercantilista que condena al artista a la alienación como tal. No se debe idealizar en estos albores del siglo XXI pero, si pensar. ¿No sería bueno volver a un estado más pueril, espiritual y desprovisto de pragmatismo? Barnett Newman y Rothko, expresionistas abstractos americanos, manifestaron que el arte es una aventura hacia un mundo desconocido que sólo pueden explorar los que están dispuestos a afrontar riesgos. El mayor riesgo del arte actual es dejarse en el camino, a favor del mercado, la intención trascendente del artista. Quizás este sea el momento más importante de estas páginas: donde el lector se pregunta, aunque creo que lo vislumbra, por la intención trascendente. Por mi parte me queda compartir mi aceptación del asunto desde la perspectiva y la experiencia de estos últimos treinta y cinco años.

---

<sup>89</sup> Wolf, Norbert. *El Expresionismo*. (GMBH: Taschen, 2004). 60.

<sup>90</sup> Una vez más quiero hacer hincapié en ello. Los juicios de Kant se entienden mejor como estados en los que el hombre se sitúa para evolucionar existencialmente. Más en la línea de Kieerkeegard.

*La intención trascendente en el arte* es una pulsión del alma que nos obliga a manifestar, a través de las herramientas del arte, nuestro propio sentido existencial, como hombre que se dirige hacia el ideal de belleza, a Lo Bueno y en definitiva a Dios, partiendo desde el mundo sensible, su investigación y estudio, hacia el espíritu interior del artista. La socialización y el mercantilismo del arte alejan al artista de esta pulsación, por estar más atento a los impulsos materialistas de una sociedad vigente en la tecnología, la infoxicación y la censura del propio mercado a través del consumo y los modismos.

Parejo a este avance de la censura del mercado y la mercantilización se sitúa el asunto del coleccionismo y, por ejemplo, asociado a la creación de mundos artísticos, como el indisociable mundo neoyorquino del expresionismo abstracto norteamericano<sup>91</sup>. Un universo que recoge el ejemplo de lo trágico en sus principales figuras.

La tragedia es un fenómeno que se encuentra en la vida: por ello algunos investigadores como Max Scheler consideran lo trágico como un momento extra-estético; se trataría de un fenómeno ético al que sólo accedería fuera al ámbito de la problemática estética. Pero ante la duda del fenómeno estético podríamos considerar el ejemplo trágico como un fenómeno estético fundamental<sup>92</sup>. Debemos pensar que, no siendo absolutamente necesario el aspecto trágico para crear, los momentos vivenciales del sufrimiento activan los canales de percepción para crear y avisa sobre los efectos del espectador, cuya pertenencia es esencial al juego trágico. En este sentido el arte actual somete sus argumentos a las situaciones límite de la sociedad, generando expectación. Pero la tragedia se expresa en una liberación universal del alma oprimida. La abrumación del espectador tiene una mezcla de dolor y placer. El sufrimiento purifica porque se produce un desdoblamiento respecto a lo que es la realidad. Uno no puede creer la crueldad y el dolor del mundo y en la aceptación queda relegado de todos los elementos que le separaban de esa realidad trágica. Es una aceptación de la existencia. Pero en Kant, este desdoblamiento es triple y así podemos entender su pensamiento. Del “saber posible” se desdobra al “deber ser” y este se vuelve a desdoblar en el “qué me cabe esperar”. Cuando se realiza el proceso, el hombre y el artista quedan purificados y todos los elementos que se alejaban de su realidad y le

---

<sup>91</sup> “La tupida red de galerías, revistas, escuelas de arte y centro de reunión de artistas, creó una tendencia artística de vanguardia que hubiera sido radicalmente distinta sin la expansión de una infraestructura adecuada como la que se formó con el Primer Congreso de Artistas Americanos contra la Guerra y el Fascismo celebrado en Nueva York en 1936, donde se señaló la necesidad de que los artistas establecieran contactos desde el principio de su carrera. Hasta entonces el mercado del arte contemporáneo americano había sido irrelevante y la demanda de arte europeo dominaba el comercio.” Hess, Bárbara. *Expresionismo abstracto*. (GMBH: Taschen, 2005). 11.

<sup>92</sup> Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y Método*. (Salamanca: Ediciones Sígueme, 2007). 175.



producían dolor se han apartado, haciéndolo libre. Y es ahora cuando el tiempo más existencial llega al momento estético. San Agustín alcanzó ese resultado final en su hombre interior iluminado. La abrumación trágica es una vuelta a sí mismo<sup>93</sup>. Rembrandt realizó este viaje en los últimos diez años de su vida. Esa vuelta a sí mismo le llevo a alcanzar las cotas más elevadas de su arte, con la aceptación del ejemplo trágico y, usando este como catalizador para desdoblarse en estos tres estadios. De ahí su “vanidad de vanidades, todo es vanidad”. Al igual que sucede con la desgracia humana, en el arte que supera el sentido de artesanía, el acontecer trágico no es determinante del destino humano. Hay una culpabilidad subjetiva al progreso del acontecer trágico. Por eso muchas veces se ha formulado la pregunta de la necesidad trágica del creador, desde Miguel Ángel a Goya, e incluso en el caso de Pollock. Una necesidad que el arte actual ha utilizado como señas de identidad de un producto, pero no como catalizador a la hora de crear. El artista perdedor no está de moda. Es más ilustrado: es el artista investigador, como sucede en la obra de Mikel Barceló.

Gadamer hace hincapié en la temporalidad específica del ser estético<sup>94</sup>, que consiste en que tiene su ser en el representarse, se vuelve existente. Existir es la clave estética pero difiere en el sentido de lo estrictamente temporal, porque esto es lo que ha facilitado el arte actual efímero, nace y muere en el momento. La intemporalidad refleja la estética desde los argumentos que piensa y crea el artista al corresponderse a las ideas universales del hombre, que, en este sentido son eternas. Por ello Picasso, hombre de gran “habilidad artística” recoge en su obra todos los temas universales: vida, muerte, amor y hombre frente a Dios y el mundo. Este es el aspecto por el que creo que ha sido un artista antropológicamente existencial y moralmente antiestético. Sus ideas eran universales pero sus planteamientos sobre las mismas carecen de moralidad, porque su ser en la representación es poco ético. Es un demolidor del concepto del Absoluto<sup>95</sup>.

---

<sup>93</sup> Gadamer. *Verdad y Método*. 177.

<sup>94</sup> Gadamer. *Verdad y Método*. 181.

<sup>95</sup> “La verdad es más compleja que las necesidades del hombre, que en realidad puede ser completamente ajena e incluso hostil a esas necesidades”. Steiner, George. *Nostalgia del absoluto*. (Madrid: Siruela, 2008). 131.

### 3) Coleccionismo y mercantilismo

“Es una práctica en el hombre la pretensión de reunir, seleccionar y conservar objetos. Esto trasciende su propio valor funcional y su valor original”<sup>96</sup>. En la definición del coleccionismo está implícita la evolución del arte en su sentido estético, la evolución hacia la interpretación trascendiendo su valor original. En la propia evolución del coleccionismo podemos atisbar cómo se va volviendo más mercantilista, recogiendo sus ancestros clásicos en esa Roma de coleccionismo privado, de distinción social, poder económico, que envuelve al coleccionismo en una idea mercantilista del objeto del arte. Aparecen los primeros marchantes y la idea asociada de fraude, copias y demás acciones derivadas de la cuestión crematística. Ya los espacios públicos eran reflejos de las riquezas obtenidas y fiel reflejo de un modelo de sociedad. No cabe duda que las ferias de arte responden a un modelo de sociedad, el cual se debate entre el aperturismo a la cultura y la alienación a través del avance de la tecnología. La web objetiva 3.0 tenderá a decirle al sujeto lo qué pensar, hacer y comprar. En este sentido omite el saber kantiano y el “qué cabe esperar”: se trata de imperativos sin raíz ni dirección. El deber ser será el pensamiento de la web dirigida desde el consumo. Con el arte actual sucede algo parecido. ¿Qué buscar? ¿Qué comprar? Los grandes inversores compran lo que unos agentes objetivos, al uso de la web 3.0 recomiendan, crean, establecen y aprecian desde el marco final del precio del arte, forjado e impuesto por ellos mismos. Quizás el último momento en que los objetos de arte permanecían en su estado de creación, estético, fue en la Edad Media cuando el tratamiento restrictivo de su exposición evitaba la contaminación de ideas como las de trueque y precio. **Existencial es el concepto del hombre del estudiolo, humanistas, con una aproximación científica y con la creación de la cámara de las maravillas: un sentido existencial de buscar la belleza. Pero, si ya algunos de los destinatarios de estos gabinetes perseguían un carácter social, de distinción y poder social, con los Primitivos Flamencos, el apoyo de clientes y de la burguesía comercial e industrial, se hace necesaria para el sustento de la pintura.** Cuando Rembrandt perdió el apoyo de estos estamentos, se volvió pobre pero más existencial: ese sentido de desdoblamiento de la tragedia al que nos referíamos antes. Además, anteriormente el Renacimiento ya ha puesto en valor la figura del artista. Todo se corresponde a la afluencia de nuevos ciclos culturales en la historia de la humanidad.

---

<sup>96</sup> Morán, M. y Checa, F. *El coleccionismo en España*. (Madrid: Ed. Cátedra, 1985).

En nuestra sociedad actual, la tecnología y el utilitarismo son las bases de los pilares de éxito y fracaso. **La nostalgia del Absoluto esta reducida a círculos menores y la banalización del objeto representativo, del saber del mundo sensible.** Por lo tanto el arte actual corresponde a nuestro ciclo cultural. El análisis nos debe llevar a entender, desde la verdad y sin justificaciones, cómo es nuestro ciclo cultural. No es menester gastar páginas en este aspecto que todos conocemos, aceptamos y criticamos en voz baja, porque salirse del engranaje tiene un precio elevado: la inexistencia.

Si pensamos en la evolución del mecenazgo, entendemos cómo el arte se ha ido olvidando de ese artista pensador, existencial y habilidoso. Existencialmente, no es necesario tener un mecenas para crear. Es necesario tenerlo para patrocinar. Si el arte necesita de mecenas para estimular y promover la creación artística, estamos asumiendo que el autor no es libre y sus compromisos como creador están sujetos a reglas inoperantes en el sentido estético del artista. Es lo que el profesor Ovejero muestra como la “debilidad de los héroes”<sup>97</sup>, porque es tiempo de cobardías y servilismos. ¿Cuántos autores rechazan el mercado a favor de su compromiso como creador? El propio mercado se encarga de expulsar a estos disidentes porque son una cizaña para la socialización del arte y para el colectivo de la autoridad competente en el arte actual. El despacho es rápido y gratuito, como cuando algún artista y crítico esfuma a Van Gogh del arte argumentando que era un mal pintor loco. Falaz y humillante para una sociedad que cree haberse redimido de todos sus problemas de conciencia cuando lo que ha hecho es eliminarlos para no tener que preguntarse por ellos. Nos molesta la pregunta sobre Dios y la eliminamos. Nos molesta el hombre existencial, lo descartamos y así sucesivamente. Todas estas cuestiones ya se fueron planteando con el devenir de los tiempos, cada cual a su manera según su ciclo cultural.

La protección de las artes es un tema curioso. En el momento actual, salvo desde el punto de vista de la conservación del patrimonio, ¿cuál es la protección sobre el arte actual? Es un arte destinado al consumo en su gran mayoría. Los materiales empleados y los soportes no ofrecen un plazo de conservación adecuado. Las instalaciones y los performances se desmontan y almacenan en museos. Por otra parte, el eclecticismo actual es un devorador de sí mismo en su conjurado anhelo de abarcarlo todo y el carácter de subasta que adquiere la obra artística necesita de un experto que piense y hable sobre algo tan subjetivo como es el alma de

---

<sup>97</sup> Ovejero. *Ética de la estética*. 282.

otro hombre. Las ferias y todos estos agentes tienen en mente la presentación ostentativa y la mejora a un acceso público, porque la propia necesidad funcional de la feria lo requiere, que no el carácter didáctico que pueda tener para con el ciudadano. Además, miren, la distinción que se hace de profesionales y “público en general” ya no está marcando un entendimiento sobre algo difícil de entender. Pero, ¿no hemos convenido que un impulso del alma se trasfiere al espectador para que lo sienta? El compromiso no es con el sentir. Es con *vender*. De ahí los profesionales.

Se trata de una falsa democratización del arte. A finales del XVII, cuando se produce la misma democratización, ésta se realizó sobre los contenidos, lo que supuso el paso del gabinete al museo. Pero ahora la democratización no es sobre los contenidos: muchos de ellos son vetados por tener un carácter más ligado al pasado (por ejemplo, la pintura lírica y simbolista). La democratización se ejerce con la idea de “abierto al público”. Gran problema sería que estas muestras, glorificadas bajo la genialidad de unos pocos que parecen que son los únicos que saben sentir y pensar, se quedaran vacías al día siguiente de la visita de los “profesionales”. Me viene a la memoria el servicio social pretendido por José Bonaparte, dando acceso público a las obras ocultas durante siglos, para que sirvieran de guía a los “celebres pintores españoles”<sup>98</sup>.

En el arte actual mercantilizado, no hay guía didáctica, ni ética y raramente estética. Es una de las fatales conclusiones de las páginas descritas.

Se afirma que las colecciones son parte del individuo y de las generaciones de la humanidad. El asunto es dilucidar qué es lo que se colecciona desde el punto de vista del arte, analizar si dignifica al hombre, estimula su sensibilidad y cumple una función demagógica. Cierto es que, a esta hora del texto, empiezo a entender cómo estamos mirando al pasado y quizás Hirst no lo sepa, o, tal vez sí. Su enorme tiburón es una representación objetual de un concepto propio de un gabinete de curiosidades, abierto al gran público. ¿Pensó quizás que esta concepción suya es una vuelta al pasado para tomar impulso e ir hacia el presente? La paradoja es que los gurús del arte nos venden “al público en general” como una innovación o el descubrimiento de “los polvos de talco”.

---

<sup>98</sup> Cuando José Bonaparte destinó el Palacio de Buenavista a museo.

Si la democratización actual del arte está destinada a los inversores de arte, no me extraña que aún, y siempre, nos emocionemos con un Rembrandt<sup>99</sup>.

Pero con todas estas nociones sobre el mercado, el planteamiento de Marcel Duchamp es la llave que da entrada a esta corriente de interacciones entre el artista, la obra, el espectador y el mercado. Su definición de arte: sea cual sea, bueno o malo, siempre es arte<sup>100</sup>. Así pues, si entendemos que la relación del arte malo puede estar en consonancia con una mala emoción que guía la intención del autor, y ésta a su vez ligada a un proceso trascendente de menor grado, Duchamp acepta la falta de la emoción y el proceso trascendente en el arte, porque todo es arte aunque la existencia trascendente sea casi nula. Quizás es su estado de “arte bruto”. Así se abre la puerta de entrada al arte intrascendente que arrastra una actitud intrascendente y que, a mi modo de ver destroza los resquicios contemporáneos de la estética.

El “juicio kantiano” es la suma de miles de juicios, pero desde mi punto de vista, es un “juicio estado”. Y contra estos juicios que evolucionan hacia lo sublime cuando Duchamp empobrece el arte, al incluir la emoción vaga en la confección del arte, está eliminando la posibilidad del proceso evolutivo del creador y del arte desde un juicio determinante en el mundo sensible hacia el juicio reflexionante: de ahí la falta de trascendencia en el arte contemporáneo. Por supuesto, la excepción confirma la regla y la trascendencia se puede asimilar desde algunas propuestas artísticas actuales, pero la interacción con el mercado ha pasado a ser el fin último, y primero, del arte. Además, Duchamp propone la diferencia entre la intención y la realización del artista en un plano sin conciencia. Pienso que ser consciente de esta diferencia es lo que nos sumerge en el sentido trascendente del arte. Su apuesta se dirige a la casualidad de la ejecución final de la obra de arte y no a la causalidad. Este es el aspecto fundamental en el desagrado estético actual. Como suele ocurrir, giramos hacia una disquisición de la conciencia. ¿Somos conscientes del sentido estético del arte o, por el contrario adquirimos una firma en un cuadro? El éxito de la falsificación de una obra de arte dentro del mercado es la constatación del triunfo estético sobre la firma del autor. Ante una firma falsa, la copia se revela como una obra de arte. Curioso. ¿O es artística más la paradoja que la obra, real o falsa?

---

<sup>99</sup> Recordemos su *Ronda de noche*, por la cual, manteniendo fiel su sentido del cuadro, perdió el favor de la ciudad al representar al cuerpo de guardia como una compañía teatral burlesca.

<sup>100</sup> Duchamp, Marcel. *Cartas sobre el Arte* (Barcelona: Taller de Elba, 2010). 65.

#### 4) El galerista y el mercado

Galeristas en el mercado del arte hubo siempre, quizás desde el siglo XIX. Audaces, originales y muy sociales, aunque cierto es que unos más que otros. Siempre mantengo la misma disquisición con el pintor, y amigo, Segundo Gámez, autor ligado a Zóbel y los años de Cuenca<sup>101</sup>. Ésta consiste en intentar buscar el polvo de aquellos años donde los galeristas buscaban entre las piedras autores emergentes, nuevos, desconocidos, y en su gran mayoría suficientemente trascendentes. Recordando siempre la figura de Leo Castelli, el Galerista por excelencia (descubridor de Jasper Johns, Lichtenstein o Warhol), tenemos la impresión de experimentar la desaparición de un hombre-galerista, de ese actuante conjunto en la vida del artista y en el mercado, respetando al autor en su esencia creadora, porque él ya ponía luego la creatividad para promocionar.

El galerista del arte actual queda clasificado por el tipo de cliente y, en este caso, el espectador-cliente ejerce su propia censura sobre el artista. El “cliente inversor” suele buscar el producto hecho, la firma reconocida. El “cliente creativo” busca la obra, el autor y el sentido de la emoción fuera del contexto del valor de la firma. He observado que suele ocurrir que el cliente creativo suele tener menos poder adquisitivo a la hora de adquirir la obra de arte. Por el contrario, el inversor no suele estar condicionado por este problema. Obviamente, la mezcla de ambos nos da un perfil de cliente existente pero menos común. El hombre que gestiona y promociona el arte queda sujeto a las condiciones a la demanda de estos tipos de clientes. El escenario de más difícil manejo es el del “cliente creativo”. La paradoja entre máximo gusto estético por una obra de arte y mínimo poder adquisitivo para poder realizar su adquisición, es un problema insalvable para el galerista y que condena al autor a una estancia estética máxima potenciada por la falta de salida económica en el mercado de su obra. Ante esta situación, pocos autores se mantienen firmes, en su sentido trascendente, en su íntima pulsación del alma hacia el arte. Los más moldeables van girando su percepción del arte hacia la orientación del mercado perdiendo lentamente su esencia de la que partieron. En esta desposesión de la intención el autor suele perder su propia evolución artística. Al evolucionar se establecen distintas etapas en su trabajo que en muchas ocasiones llevan a la realización de una obra dispersa y distinta en su globalidad, pero no en el tiempo en el que se ejecuto. Picasso tomó sus etapas azules y rosas y, después paso al cubismo y, después a ser Picasso. Esta evolución de

---

<sup>101</sup> Informalismo español de los años 60 y el Grupo El Paso, con Zobel, Torner y Rueda.

los autores en muchas ocasiones no interesa al galerista porque el cliente, en la evolución, no puede identificar un producto claramente reconocible y le cuesta más entrar a la compra final del mismo. Es la famosa frase: “parece que hay varios pintores, hay que buscar un estilo”. Mal asunto. ¿De verdad Picasso busco un estilo? ¿O Rembrandt? ¿O Turner? ¿O Goya? En el caso de Velázquez si existe la impresión que buscó un estilo. Esta es la gran incongruencia. En el arte actual, transgresor, democrático y falaz en su formalismo, le piden al autor la necesidad de buscar un estilo, pero no en aras de encontrar un camino hacia el sentido trascendente del arte sino por una razón utilitarista: la fabricación de un producto reconocible para la venta. Nos encanta asociar y hablar de Manolo Valdés y sus *Meninas*, o del trazo negro expresionista en gesto de Saura. En este punto, Picasso fue el mejor artista ajeno al producto, por su constante evolución, aunque ésta fuera menos trascendente en muchos momentos<sup>102</sup>.

Finalmente, si el galerista no tiene artistas, su razón de existir es nula. Los artistas definen al hombre de arte, al promotor. Estos hombres deben poseer suficientes habilidades artísticas desde el conocimiento de la historia del arte y la sociología, para poder comprender el trabajo de los autores. La falta de entendimiento suele acontecer por razones de mercado y escasas ventas, más que por razones estéticas. Difícilmente un galerista dejará escapar a un autor vendible. Suelen despistarse con los autores estéticos, con un sentido, donde entonces todo es muy interesante pero la pregunta es para quien. Pensar en el asunto de que Rembrandt no tenía galerista es, poético y justificable de la necesidad, o no, de galerista para ser un autor en la verdad trascendente, en la autenticidad. Pero lo que es cierto es que el galerista está *a posteriori* del autor.

Podemos concluir que una de las fuerzas del mercado representada en el conjunto de galeristas, debe constituirse como un cuerpo del arte tendente a lo sublime, porque de lo contrario, el operador en el mercado del arte es utilitarista y portador de utilidades. Este comportamiento impide directamente la evolución del arte hacia el juicio estético y lo sublime. Es una falta de compromiso que genera incertidumbre en los entornos del arte. Es necesario recuperar el compromiso de galerista y de artista. Claro está que esto conlleva el olvido momentáneo de la riqueza rápida y la especulación en el precio con las firmas en el mercado de subastas y en las ferias internacionales del arte. No quisiera entrar en la valoración del arte pero, simplemente, ¿es ético que un cuadro se valore en 160 millones de dólares?

---

<sup>102</sup> Cuando pinta El Guernica, existe una motivación política y propagandística. Cuando pinta sus cerámicas y obra a partir de 1950, es el mejor constructor de un producto llamado Picasso.

## IV. CONCLUSIÓN: ¿HACIA UN FUTURO TRASCENDENTE?

Concluiremos pensando que reflexionar sobre el sentido del arte es una labor que requiere del análisis y de la intuición. **Esto se expresa en la evolución de la propia imitación de la naturaleza, la representación, a la subjetividad e interpretación de la misma naturaleza. En términos plásticos, es el camino recorrido desde la figuración realista a la abstracción. Es el juicio estético de Kant que permite la asociación de la imaginación e intelección. La representación es en sí misma y motivo del gusto por la percepción.**

El arte es social, pero antes que eso, es mental y emocional. Los códigos de signos, que conforman el arte, tienen una exclusiva misión para el hombre, emocionar y recordemos que nos emocionamos tanto cuando algo nos gusta o no, y tanto cuando lo entendemos como cuando no. Se puede no entender el arte abstracto y sin embargo emocionarnos. Si además lo asimilamos en nuestro “yo”, entonces esa emoción la intelectualizamos y la adquirimos como una parte de nuestro universo personal, nuestro *imago mundis*. Si la confección natural del juicio, la hechura estética se somete al sentido estético, el arte se vuelve institucional.

Recordemos a Ortega, quien en sus notas ya se planteaba el carácter lúdico del arte nuevo: su pretensión de ser sólo arte y nada más que arte y su afán de rechazar cualquier trascendencia, y es que el arte es un lugar privilegiado para elaborar obras estéticas. Para adecuar hechuras estéticas según sentidos estéticos.

En segundo lugar, no olvidemos que **el proceso creativo de un artista se expresa de manera clara. Si no fuera así, sería un fraude, pero un fraude antes de ponerlo en el mercado del arte, que es la esencia del asunto y lo realmente importante. Porque el arte es la manifestación directa del hecho estético. Por eso, el inicio es el contenido ideal, el tema, cualquiera que éste sea y cualquiera que sea su condición, es previo a la obra de arte y como tal se le ofrece al artista, que debe reelaborarlo, dándole un contenido artístico, haciendo con él una obra de arte, integrando su trabajo a través de la emoción en el mismo hombre.** El arte es la expresión sensible del hombre: la poesía la más sublime.

Por otra parte, pensemos en la realidad de la pintura imaginada. Lo que la pintura dice sólo lo puede decir la pintura, imaginarlo y aquello que imagina no es el registro de un fenómeno singular, pues al imaginarlo y pintarlo, dota al fenómeno de una coherencia y unidad, de un orden, que excede semejante singularidad. Es el sentido más humano del arte, donde la



socialización del arte se queda en un plano inferior. **Por lo tanto la utilidad principal del arte reside en su valor inicial de confirmación del hombre, “de lo humano”. Es el genio del artista, la capacidad espiritual para ver un sentido estético y la capacidad técnica para adecuar la hechura artística.**

El arte es una realidad y el precio del mismo es una irrealidad. Sólo tiene valor en el más estricto sentido: es la expresión del hombre, de un ideal antropológico, de la representación material del espíritu.

**El arte adquiere un carácter universal e intemporal, porque la expresión sensible del hombre es intemporal; siempre existió. Desde una caverna hasta las salas del museo más importante del mundo. Lo que varía es la trasmisión del mismo. Lo estético es una continua reafirmación de la vida de acuerdo a un ideal.**

Lo estético incluye la reflexiva puesta en acción del ideal antropológico en la propia vida, y está unido al orden moral (que no al juicio moral). Por eso el arte ha de ser descrito para ser entendido, aunque su profundidad de pensamiento sea dificultosa para el espectador. Qué mayor orden moral por parte del artista. Si las sensaciones son eternas, y creo que lo son, no se debe asociar en la actualidad, arte contemporáneo a lenguaje contemporáneo. Por esa razón Picasso y Matisse, quienes se salieron del lenguaje de su tiempo, no habrían sido artistas de su tiempo y esta supuesta afirmación no nos parece del todo correcta. Desde nuestra atalaya tecnológica, los contemplamos ya como la conservación del pasado, como la cultura.

En esta sociedad tecnológica y posmoderna, el arte se configura desde el olvido del pasado. Por ejemplo, “vanguardia” significa pensar el presente con el lenguaje del pasado, y así inventar el futuro. **A mi modo de ver, el artista que mejor supo inventar el futuro fue Van Gogh.** Esa es la cuestión: inventar la idea desde una estructuración distinta, desde los diversos campos emocionales que cada idea sugiere y comunicarla. El arte empieza en el artista y se desarrolla en el espectador, es el sentido más humano e individual y social que se expresa al mismo tiempo, la globalidad estética de la vida humana.

Rothko, en su trabajo busca un equilibrio entre el exterior y el interior, ese momento de encuentro de ambos mundos. Por ello expande o contrae sus obras en una visión de color hacia la degradación en orden casi a obtener la monocromía, porque acepta que el hombre es un ser para la muerte, como Heidegger. El autor establece una conexión entre la obra, con una intención absoluta de llegar al recogimiento místico a través del color, profundo y sumergido en un juego

que es “una completitud vital” delimitada por arte. Es un modelo para la comprensión de lo estético como visión global que puede focalizar en un solo punto una expresión auténtica de lo espiritual.

**El hombre anónimo, no existencial se abandona a la desidia, entra en la moda cotidiana e impersonal, se aleja del sentido estético y su vida se conduce fuera de la estética. Existen muchos artistas que conviven fuera de la estética y luego pretenden ser estéticos.** Estos son los artistas-productos, artículo de cambio, en algunas ocasiones, de los galeristas y marchantes. ¿Existen hoy en día los marchantes? Ironía de las ironías. Marchante era aquel que marchaba a la mano del artista en la calma y en la tempestad, en la pobreza y en la riqueza. Hoy sólo caminan en la riqueza. El ideal estético ha perdido la intención de la reflexividad. Por ello sólo podemos hablar de *esteticismo*.

El arte es una realidad emocional y como tal el espectador la recibe como una realidad trascendida de la representación. Estas palabras esconden el más profundo sentido estético del arte. Como le sucediera a Hegel, la idea y la cosa en sí están en íntima unión. La emoción del arte es el ansia de lo ideal: alcanzar el Absoluto.

El arte no se constituye como un conjunto de signos. Estos signos son una herramienta para el arte, el cual se constituye en una idea. El lenguaje del arte se constituye a la vez como la propia idea del arte.

Por ejemplo, desde el punto de vista de un pintor, los signos del arte, color, estructura, dibujo y composición, no son realidades ajenas a la realidad de la pintura. Son la propia pintura y la misma idea. Una vez más, el pintor que entendió este asunto a la perfección fue Turner. Quizás su pertenencia al Romanticismo le facilitó entender la emoción como una realidad en sí misma y no como una característica de la realidad pictórica.

El artista es un escultor del tiempo. Recoge las vivencias de toda una vida reduciendo su existencia a una realidad en el ideal, en la unión de la realidad sensible con la idea primigenia. Este es el mundo pensado por un artista. Dicho esto, como planteamiento de su pensamiento, su ética personal le hace recapacitar: ¿Sirve el arte para algo? ¿Lo necesita el mundo? Es interesante el planteamiento porque aglutina la necesidad del arte a su existencia.

Hay dos planteamientos fundamentales. En primer lugar la necesidad de enfrentar al hombre al interrogante de su existencia. En segundo lugar, el auto-conocimiento moral de cada persona es la clave para resolver estas preguntas que el hombre se interroga así mismo.

**El arte está ligado al sentimiento y conocimiento de la persona. Es una profunda introspección del hombre hacia la realidad sensible. Sólo basta examinar la evolución de un cuadro a lo largo de su devenir histórico. La evolución que el arte experimenta desde la representación a la interpretación, se puede entender al observar el pensamiento del autor donde esa evolución cobra un único sentido hacia el ideal, el conocimiento del absoluto. ¿Cómo podemos abordar la idea de un árbol desde el ámbito abstracto del arte?** En mi opinión, sólo es posible si lo contemplamos desde la perspectiva estética personal y alcanzamos la idea de esa realidad, haciendo de ambas un “corpus” único. En este sentido, el arte y la ciencia son maneras de alcanzar este “sentido único”. Si se me permite una apreciación en este punto: Hegel contemplaba este ideal absoluto, pero entendía la historia como un lastre para el arte, por restar parte de esa evolución necesaria en la meta a alcanzar ese ideal. Es importante, conociendo estas limitaciones, establecer una búsqueda, un estado del hombre, debido a la dificultad de la misma: el ansia. Por ello, *El arte como ansia del ideal*.

El arte es un vehículo, un catalizador que predispone al hombre a utilizar su autoconocimiento moral. Digamos que admite sus preguntas sobre sí mismo y con ello, comienza a evolucionar.

Imaginemos una sociedad donde las Humanidades están apartadas del proceso de formación del individuo. Este catalizador del autoconocimiento moral no se pone en marcha. El arte se convierte en un producto de consumo e inversión económica y se desprende de su aspecto estético; el cuadro no es la pintura sino la firma del pintor, que es una cuestión muy diferente. En este supuesto, la necesidad del arte es práctica y no espiritual. Primer error.

La belleza que encierra el arte, en su enorme contradicción, porque abarca lo terrible y lo sereno, se relega a la nada, imposibilitando acceder a lo absoluto. Sólo la fe y la libertad creadora nos ponen en contacto con el absoluto. En definitiva es un amplio y sencillo concepto estético. Por ello la disquisición siempre es la misma. No se puede verbalizar una emoción y una sensación que fluye de la autoconciencia del hombre, de su moral interna, que no externa, sólo se puede poner al servicio de una búsqueda del ideal absoluto.

Puede resultar cómico despreciar a los artistas fuera del contexto social y económico del arte, porque es un desprecio muy medido. El hombre que trabaja día a día en el arte como ansia del ideal, siempre está pleno: no necesita del contexto social y económico, salvo en sus funciones más primarias. Su ansia por lo ideal le llena el alma. Su comunicación interpersonal no es material, porque parte de su necesidad de entender y comprender al Absoluto. Cuando se realiza

arte bajo estas premisas, el espectador nota y siente que alguien le encendió una luz que le puso en contacto con algún rincón más profundo de su alma. No quisiera llamar a error en este sentido. En la sencillez de una puesta en escena podemos entrar en ese rincón más privado de la existencia del hombre, sin que sean necesaria postulaciones más dogmáticas y complicadas como las de algunos autores contemporáneos.

## Bibliografía

- Baal-Teshuva, Jacob. *Rothko*. GMBH: Taschen, 2006.
- Bockemühl, Michael. *Turner*. GMBH: Taschen, 2000.
- Castán, F. *Vida de don Francisco Goya y Lucientes*. Madrid: Planeta, 1995.
- Chillida, Eduardo. *Escritos*. Madrid: La Fábrica, 2005.
- D'Ors, Eugenio. *Cézanne*. Barcelona: Acantilado, 1999.
- Duchamp, Marcel. *Cartas sobre el arte, 1916-1956*. Barcelona: Elba, 2010.
- Faerna, J.M. *Kandinsky*. Madrid: Globus Comunicación, 1994.
- Ficacci, Luigi. *Francis Bacon*. GMBH: Taschen, 2007.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y Método*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2007.
- Gilot, Françoise. *Sobrevivir a Picasso*. Barcelona: Ediciones B, 1996.
- Gombrich, E. H. *Historia del Arte*. Barcelona: Ediciones Garriga, 1967.
- Kant. *Crítica de la razón pura y de la razón práctica*. Madrid: Editorial Gredos, 2010.
- Hess, Barbara. *Expresionismo Abstracto*. GMBH: Taschen, 2006.
- Kierkegaard, Soren. *Las obras del amor*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2006.
- Kuh, Katherine. *Mi historia de amor con el arte moderno*. Madrid: Turner, 2007.
- Neret, G. *Toulouse-Lautrec*. Colonia: Taschen, 1994.
- Mink, Janis. *Duchamp*. Köln: Taschen, 2002.
- Morán, M. *El coleccionismo en España*. Madrid: Ed. Cátedra, 1985.
- Nietzsche. *Así habló Zaratustra*. Madrid: Editorial Gredos, 2014.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. Barcelona: Planeta, 2010.
- Ortega y Gasset, José. *Historia de la Filosofía*. Madrid: Gredos, 2014.
- Ovejero, Félix. *Ética de la Estética*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2014.
- Pissarro. *Cartas*. Madrid: Lamicro, 2013.
- Pochat, Götz. *Historia de la estética y la teoría del arte*. Madrid: Akal, 2008.
- Russell, Bertrand. *Historia de la Filosofía*. Madrid: RBA, 2009.
- Shopenhauer. *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Editorial Gredos, 2010.
- Shurian, Walter. *El Arte fantástico*. GMBH: Taschen, 2006.
- Steiner, George. *Nostalgia del Absoluto*. Madrid: Siruela, 2008.
- Tejedor, César. *Historia de la Filosofía en su marco cultural*. Madrid: SM, 1993.
- Van Gogh, Vincent. *Cartas a Théo*. Barcelona: Idea Books, 1997.
- Wolf, Norbert. *Expresionismo*. GMBH: Taschen, 2007.
- Wollheim, Richard. *La pintura como arte*. Madrid: Visor, 1997.

