

Trabajo Final de Máster:

Inclusión / exclusión del artista en el mundo del arte

Máster en Patrimonio Cultural: investigación y gestión
realizado por Ainhoa Peressini Schapira
año académico 2013/14
tutor: Francisco Falero Folgoso

Índice

0. Introducción 3 - 11

0.1 Presentación ↔ □ 4

0.2 Justificación del tema ↔ □ 7

0.3 Objetivos ↔ □☒ 8

0.4 Metodología ↔ 10

0.5 Conclusiones ↔ © 10

1. Ciencia vs Emoción 12 - 36

1.1 la ciencia en el arte □ 14

1.1.1 la teoría del color en Matisse ↔ © 17

1.2 la emoción en el arte ☒ 19

1.3 el arte a través del espíritu ☒ 23

1.3 el principio de necesidad interior 25

1.4 la relación entre el artista y la obra ↔ 27

1.5 la estética de la recepción ↔ 31

2. Estética vs Transgresión 37 - 59

2.1 el reconocimiento del artista ↔ 39

2.2 ejemplos de transgresión ↔ 41

2.3 influencias entre estilo y obra ↔ 45

2.3.1 las necesidades místicas © 47

2.4 la estética de los efectos ↔ 48

2.5 la incertidumbre de lo divino ☒ 51

2.6 de la creatividad a la originalidad ☒ 55

3. Institución vs Libertad 60 - 74

- 3.1 el caso de los museos ↔ 62
- 3.2 los mundos del arte □ 63
- 3.3 el artista como excepción □ ☒ 66
- 3.4 Los públicos ↔ □ 68
 - 3.4.1. El público en cifras ↔ □ 69
- 3.5 el artista independiente ☒ 70

4. Sociedad vs Soledad 75 - 91

- 4.1 la finalidad del arte ↔ 76
- 4.2 la ironía romántica ↔ 79
- 4.3 el artista como genio ☒ 82
 - 4.3.1 el mito del genio ☒ 82
 - 4.3.2 Entre el genio y la locura ☒ 84
 - 4.3.3 La melancolía del genio ☒ 86
 - 4.3.4 La soledad ☒ 89

5. Conclusiones 92 - 106

- 5.1 El límite de las divisiones ↔ ☒ □ 95
- 5.2 El misterio del arte ◎ 96
- 5.3 Las contradicciones esenciales del artista ↔ ◎ 99
- 5.4 Última reflexión ↔ ☒ ◎ □ 104

Bibliografía 107 - 111

anexos:

- a) línea cronológica artistas □ (2)
- b) figuras □ (8)

leyenda:

- ↔ relación entre el artista y el medio
- ☒ el artista
- ◎ el interior del artista
- el medio

0. Introducción

Me parece importante resaltar la aportación fundamental que realizaron mis estudios académicos, no sólo del máster en Patrimonio cultural, sino de la licenciatura en Filosofía, que conforman el recorrido lógico y exponencial de adquisición de conocimientos concluidos en forma de este trabajo final. Tanto las materias de la carrera, de estética y psicología, como el contenido de las asignaturas del máster, han sido bases sólidas para entender e impulsarme al tema del arte a través de estos cuatro ámbitos que pudieran verse si distintos.

Agradezco sinceramente la paciencia, el ánimo, la enseñanza y tutorización del profesor Franciso Falero que sin él no hubiera podido realizar este trabajo. Asimismo, agradezco la colaboración y la calidad receptiva de profesores ajenos a la Facultad, como Paolo D'Angelo, y sobre todo a Louis Jacob de la *Université de Québec à Montréal* UQÀM, quién me alentó a llevar a cabo este estudio y me aconsejó sabiamente.

Por último, me gustaría comentar algunas complicaciones y facilidades que supuso la realización de este estudio. Me ha parecido fácil, a medida que analizaba la bibliografía, encontrar datos relevantes a dicha investigación. Muchos autores coincidían de una forma u otra, en la visión del artista y en su relación con el medio. Pero me ha supuesto un dilema el seleccionar estos contenidos y adecuarlos uno a uno a cada apartado. La dificultad estribaba en separarlos, puesto que la misma idea podía defender un ámbito como otro. Si la belleza ideal reconocida en el clasicismo, difiere de la aceptación de la obra por el público romántico, ¿es una idea que pertenece a la estética y su transgresión o por el contrario se adecúa mejor en la relación entre el artista y la sociedad? Es evidente que hay conceptos que podrían entrar en uno y otro apartado, y quizás en esto resida la facilidad de relación de cada ámbito. Pese a que una estructura separe los contenidos en este trabajo, lo que más me gustaría es preservar la idea de continuidad del texto, de modo que sea comprensible que los apartados, en su forma y fondo, están relacionados entre sí.

A fin de verlo con más claridad, he añadido una reflexión última, a modo de conclusión, para dar una visión global al conjunto y así unir inexorablemente este cuarteto.

0.1 Presentación

Este trabajo final de máster plantea la hipótesis de que el artista en la sociedad contemporánea, para poder integrarse al mundo del arte, tiene que salvar las contradicciones existentes entre su interior y el medio. El artista, como ser excepcional y creador, necesita autodefinirse separándose del resto, excluyéndose. Sin embargo, para poder adaptarse a la sociedad y poder vivir de su arte, debe incluirse, obedeciendo a reglas, siendo consecuente con los gustos de la época en la que crece. Éste es sólo un ejemplo de las numerosas contradicciones que sufre el artista para poder ser en el mundo, su inclusión o exclusión dependen de diversas fuerzas que intentaremos definir en dicho estudio.

Con este objetivo, estableceremos cuatro líneas de investigación para estudiar la inclusión y exclusión del artista a nivel científico y estético, a través de las instituciones artísticas y la sociedad del arte.

Conocimiento

El artista plástico y decano Miquel Quilez, en una de sus clases magistrales opinó que el arte no es una ciencia, pero se basa en metodología científica para crear. Su diferencia radica en el uso de la **emoción**, contra la racionalidad utilizada en las ciencias exactas.

Es decir, busca su reconocimiento para estar a la par de los demás saberes que estudia el ser humano, pero a la vez se desmarca para denotar la diferencia que forma parte de la esencia del arte.

Criterios estéticos

Al igual que el reconocimiento científico, los artistas buscan ser aceptados dentro de los parámetros estéticos que rigen la obra de arte. Si un artista no entra dentro de la historia, no podrá llegar a ser inmortal gracias a su obra. Por lo tanto, necesita la aceptación de los críticos del arte para poder vender y subsistir. Sin embargo, el artista debe **transgredir** las ideas del momento para ser novedoso y propiamente artista.

Institución

De la mano de los criterios estéticos, vienen las instituciones que dictan de forma explícita o no, las normas de juego. Museos, coleccionistas y galerías forman el poder político del mundo del arte. El artista puede moverse en espacios alternativos, aunque si lo que busca es el reconocimiento social y pasar a la historia, deberá lograr entrar en el mundo institucional, en detrimento de su **libertad** que debe ser inherente al trabajo de un artista. De ello habla la artista Pipilotti Rist en su documental « *The colour of your socks* », donde menciona la imposibilidad de realizar una instalación visual y sonora a gran escala en el Moma de New York, por normas de seguridad del museo.

Sociedad artística

El ámbito formado por el sujeto que crea es mucho más amplio que el de la Institución. El artista también necesita de un reconocimiento social, para poder crear, vivir del arte y progresar en su trabajo. Sin embargo, el mundo del arte es muy competitivo y dentro de esa integración se intenta ser más original que el otro. Por otro lado, el poeta Rilke en unas de sus cartas a Franz Xaver Kappus¹, habla de la necesidad de la **soledad** en el artista. Viene a decir que a la hora de la creación el estar y sentirse solo, es fundamental para poder crear de lo más profundo del ser y dar a luz una obra verdaderamente auténtica.

Por lo tanto, dicho estudio para el trabajo final de máster podría basarse en la contraposición de cuatro conceptos fundamentales para esclarecer el panorama actual con el que se encuentra el artista a la hora de crear y dar a conocer su obra.

Conocimiento vs. Emoción

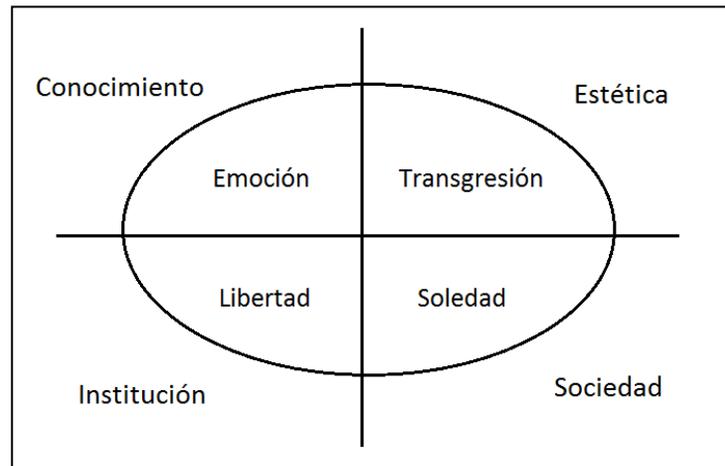
Estética vs. Transgresión

Institución vs. Libertad

Sociedad vs. Soledad

¹ (Rilke, 2004, p.73 y 75).

Podemos visualizarlo mejor en este esquema:



Vemos ocho conceptos distintos elegidos voluntariamente relacionados por una línea de investigación que une las distintas áreas y que estaría simbolizada por el círculo. La emoción, la transgresión, la libertad y la soledad, son características esenciales del artista y quedan dentro de él. El conocimiento científico, los criterios estéticos, las instituciones políticas y la sociedad artística, aparecen fuera, en campos abiertos y relacionados entre sí. El objetivo del trabajo es estudiar esta línea límite, de unión y separación de las distintas áreas, en forma de círculo, por donde el artista transcurre y mantiene el equilibrio.

Con este objetivo de estudio, la investigación de la relación entre el artista y el medio dividida en estos cuatro apartados, se pretende visualizar y hacer evidente estas contradicciones que aparecen escondidas bajo el sistema. Me parece relevante extraer estas oposiciones a la luz para conocer la base en la cual debe vivir y trabajar el artista sin lugar a ninguna otra opción. Esta investigación es el primer paso para definir las relaciones de convivencia entre el artista y el mundo del arte y propone establecer líneas de apoyo para fortalecer el vínculo entre las partes, a modo de la complementación de conocimientos, fomentando la cooperación, el diálogo y el equilibrio.

0.2 Justificación del tema

El tema del trabajo final ha sido de mi predilección por varias razones. Para empezar consiste en un punto de vista inédito para tratar el papel del artista en el mundo del arte. Tal es así, que la composición del estudio ha tenido que realizarse a partir de una gran variedad de fuentes, puesto que una sola obra no reunía todos los temas involucrados.

Este estudio, pese haber sido tratado por Herbert Read, Howard Becker, Nathalie Heinich o Pierre-Michel Menger entre otros, todavía no se ha publicado ejemplar que haga evidente en su totalidad esta contradicción que sufre el artista a la hora de crear e integrarse en el mundo, lucha constante y diaria. Estos cuatro apartados descritos brevemente en la introducción, no aparecen así englobados en ninguna obra estudiada, ni las cuatro oposiciones juntas ni por separado. Simplemente porque parece que no ha sido publicada obra alguna hasta el momento que resalte la relación entre el interior y el exterior del artista, como aquí tratamos. Por supuesto, hemos encontrado material más que suficiente en los libros de estos y otros autores, de manera aislada para enlazar y conjugar en este sistema inédito basado en contraposiciones.

Ésta ha sido la segunda razón, tocar diferentes temas relacionados con el mundo del arte. Me ha parecido muy interesante el tener la oportunidad de profundizar en cada una de estas cuatro líneas de investigación y sobre todo poder crear vínculos entre éstas. Esto supuso también la manipulación de conocimientos procedentes de diferentes ciencias humanas para complementar el estudio y conseguir dar una visión global. Sin embargo, este enfoque interdisciplinario conlleva a la multiplicidad de verdades, según el punto de vista que lleguemos a tomar. Por ello mismo, no encontraremos de forma definitiva una descripción finita y estricta de en qué consiste el arte actual por ejemplo, o la separación histórica entre artista y artesano, tan bien explicada en autores como Heinich, porque nos desviarían del tema a tratar.

Tampoco aquí intentaremos delimitar el concepto de artista en una única definición. Puesto que sus misiones y roles han sido varios a lo largo de la historia. Como menciona Tatarkiewicz en el capítulo de su obra sobre la creatividad, el trabajo de un artista es diverso y se puede tratar de distintos modos. Mientras unos persiguen la libertad y la creatividad, otros buscan cumplir con el

canon de belleza establecido. Como diría Lovejoy², sería la diferencia entre dar importancia al proceso de creación, que ocurre en el Romanticismo, o de llegar a la perfección, correspondiente a los períodos clásicos que siguen las ideas platónicas. Sobre la etapa romántica, la obra de Paolo d'Angelo ha sido un gran aporte al estudio para entender el cambio de la estética en este período. Esta obra me ha reportado indiscutiblemente a la de Schelling sobre el Sistema del Idealismo Trascendental, puesto que ha sido uno de los ejes principales de este trabajo. Asimismo, en el mismo apartado que tratamos este sistema fenomenológico, vimos el psicoanálisis sobre el arte realizado Freud, a través de la obra fundamental de Herbert Read. Este libro, en cambio, ha sido de gran ayuda puesto que explica de manera general la relación entre el arte y la sociedad, realizando un recorrido histórico y sentando las bases de la investigación. De igual modo podemos analizar la obra seleccionada de Hauser, que fue complementada con la obra de Francastel para fundamentar el punto de vista de la sociología del arte, a lo largo de todo el trabajo y sobre todo en el capítulo de la estética de la recepción donde comparamos al arte con el lenguaje.

Otras obras como la producida por la pareja de investigadores Wittkower, por Vicenç Furió, y la investigación conjunta de Ernst Kris y Otto Kurz, son semejantes entre sí y consiste cada una en una historia del arte comentada ejemplarmente desde las especialidades de sus autores y sobre todo bien documentada. Estas obras han sido indispensables a la hora de encontrar ejemplos valiosos para fundamentar el trabajo.

Como fuentes directas de artistas, además de las figuras de obras de arte comentadas en el anexo, y la proyección de diversos documentales sobre el tema, hemos estudiado a fondo la obra bibliográfica de Henri Matisse, Wassily Kandinsky, junto a la correspondencia epistolar recopilada en la obra de Rainer Maria Rilke.

0.3 Objetivos

Este estudio fenomenológico pretende identificar la contradicción que sufre el artista en el mundo del arte contemporáneo a través de las cuatro líneas de investigación citadas: emoción vs

² Lovejoy, Arthur O. (1983). *La cadena del ser. Historia de las ideas*. Barcelona: Icaria.

ciencia, institución vs libertad, estética vs transgresión, sociedad vs soledad. Estas oposiciones pueden englobarse en las siguientes disciplinas de conocimiento: la psicología, sociología, política, estética. Consiste en una forma nueva de describir este dilema ancestral, visto desde cuatro perspectivas diferentes. Con ello no quiero decir que el límite entre sus partes sea nítido y determinado. Al contrario, estas divisiones forman parte de un todo, y las múltiples relaciones que se generan entre ellas, y entre el artista y su medio, son infinitas. Por ello, este estudio se limitará a enunciar el dilema, justificarlo a través de la bibliografía, y plantear una reflexión ulterior a modo de conclusión, donde se planteen posibles soluciones.

Para poder hablar del artista en el mundo del Arte, debemos legitimar previamente este saber equiparándolo con los demás conocimientos científicos. Por ello en la primera parte estudiaremos qué es la **Ciencia**, comparándola con el Arte, así como sus metodologías. Al estudiar la relación entre el artista y su mundo, con lo primero que nos encontramos son con las **normas estéticas** y las instituciones que las promueven. El artista suele circular dentro y alrededor del grupo de artistas, cuya mayoría, como veremos, han estudiado en la Academia, institución que promueve las reglas de cómo crear el arte. El Museo, es otra de estas entidades, donde transitan los artistas, se suele encargarse de cómo se expone el arte al público. Estas son dos de los ejemplos más visibles de **instituciones artísticas**, que están relacionadas, aunque sea de forma indirecta, con los artistas. Por su visibilidad hemos destacado estas entidades en el estudio. Sin embargo, trataremos también la existencia de muchas otras formas de entidades que luchan por hacerse con el poder del arte y controlan el medio por donde deben intentar subsistir los creadores. Otros temas que trataremos y tienen que ver con la relación entre el individuo con talento y la sociedad, son los **diferentes públicos**, cuya participación a la cultura de masas es inversamente proporcional a una educación recibida de calidad. Estos temas son muy importantes, por su actualidad y porque nos ayudan a comprender mejor la visión del espectador y no sólo las intenciones del artista. Para mí, trato esta esfera de la sociedad como público, como si fuera otra entidad más de las instituciones ya nombradas, pese a que ésta carezca de poder político en el mundo del arte actualmente. Por último, igualmente aquí será importante el punto de vista del artista, la **figura del genio**, su soledad, su libertad, su ansia de independencia, su incompreensión, locura y melancolía. Todos ellos rasgos que lo separan y diferencian del resto,

características que tiene que modular y adaptar al mundo para ser comprendido, valorado y reconocido.

0.4 Metodología

Este estudio ha utilizado de forma natural la fenomenología y la dialéctica para ir avanzando en la investigación. La fenomenología, ha sido necesaria en su transcurso, puesto que nos topamos con el problema misterioso de la capacidad de creación del artista. Gracias a ella, intentamos entender y analizar los procesos de creación y de transmisión de la obra. La dialéctica ha sido indispensable a la hora de darle forma al discurso, ya que corresponde totalmente con el diálogo propuesto entre los diferentes extremos que forman cada contradicción tratada, al igual que fomenta un análisis interdisciplinario y complementario, sumando conocimientos y comparándolos para forzar el desarrollo del estudio.

Esta investigación interdisciplinaria se ha querido conformar teniendo en cuenta el análisis de diversas fuentes de tipologías distintas. Claro está, que este trabajo ha sido realizado básicamente gracias a la lectura de documentos bibliográficos y el análisis de sus contenidos. Se han extrapolado las ideas que apoyaban la argumentación de la hipótesis a tratar, componiéndolas en la redacción del trabajo cuya estructura se especifica en la introducción. Pero además, se visionaron documentales sobre el mundo del arte, y se estudiaron sus contenidos respectivos. Las visitas a exposiciones y a varios museos, también han sido de ayuda a la hora de reconocer las obras mencionadas a lo largo de la investigación. Por último, la asistencia al Máster en Patrimonio Cultural, a clases de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, y a los cursos de la Licenciatura en Filosofía, también han ayudado a incorporar conocimientos clave en dicho estudio.

0.5 Conclusiones

A lo largo de la búsqueda de información y la redacción del trabajo, los conceptos clave han ido apareciendo con facilidad y espontáneamente. La independencia y libertad típicas del artista la hallamos en la figura del genio en la continuidad de la historia de diferentes formas. Otros

conceptos, como su individualidad y originalidad, no siempre han sido así, pero en la leyenda del artista vemos como se funden la parte de talento creativo con su personalidad. Éste ha sido uno de los retos, poder entender la diferencia entre el artista real y el mito del genio. Y creo que su delimitación continua difusa, puesto que las fuentes bibliográficas históricas con las que contamos tratan más que nada de biografías de artistas exageradas que rozan la irrealidad.

No obstante, pese a toda la información encontrada fácilmente para formar y describir estos cuatro ámbitos de acción, se deben destacar tres temas recurrentes que no estaban previstos en su inicio. El primero, es el tema de la educación de la sensibilidad artística. Varios autores como Herbert Read, Vicenç Furió, o Paolo d'Angelo, nombran la importancia de la educación en el arte para poder tener el conocimiento suficiente para apreciar la belleza y acceder a este privilegio que me atreveré a llamar como la *felicidad estética*. La segunda idea repetida en todas las obras, era el carácter misterioso del arte. Tanto en el proceso de creación de la obra, por parte del artista, como la manera en que éste consigue llegar a la sensibilidad del espectador, son procesos inexplicables. De la misma manera, la figura del genio divino está envuelto en una mística difícil de disipar ¿Por qué sólo unos pocos hombres son considerados genios? ¿Cómo se forma está facultad tan preciada? ¿Por qué, pese a la bibliografía desmitificadora de la figura del genio, perdura su fama y perseguimos su imagen? Es como si el ser humano negara la normalidad del ser y buscara inconscientemente la excepción a la norma que le permita soñar. Esta ha sido la tercera y última sorpresa, la relación íntima entre subconsciente y la creación de la obra de arte que produce el artista. Esta idea no la hubiera negado en el movimiento surrealista, pero nunca antes había pensado esta conexión como base del proceso artístico, ni presenciado su extensión a toda la historia del arte. Creo que estas relaciones intrínsecas al sujeto artístico, encontradas a lo largo de esta investigación, me ha servido de manera útil para comprender al artista de manera global. Es decir, integrado en su medio, desde los cuatro puntos de vista externos elegidos e incluso visto desde un punto de vista interno o psicológico.

1. Ciencia vs Emoción

*"El arte se funda en el saber, y la ciencia del arte es su historia"*³,

Friedrich Schlegel.

En este apartado intentaremos definir brevemente el término de ciencia para pasar a establecer los vínculos encontrados entre conocimiento científico y artístico, tomando como ejemplo la teoría del color en Matisse. Seguidamente, estudiaremos la emoción, como elemento esencial en el arte, contrapuesto al mundo de la ciencia. Pasaremos por el tema del espíritu en el artista como vínculo representativo en la relación entre el artista y la obra a través de la introspección, que equivaldría a la de sujeto/objeto en ciencia. Seguidamente, englobaremos esta correlación en la disciplina de sociología del arte, a través de la estética de la recepción.

El significado etimológico de la palabra **ciencia** es el saber. En este sentido amplio de ciencia podríamos incluir el arte. Sin embargo, cuando usamos este término en el lenguaje común, nos referimos más bien al *conjunto de conocimientos obtenidos mediante la observación y el razonamiento, sistemáticamente estructurados y de los que se deducen principios y leyes generales*⁴. Es decir, la ciencia estudia los hechos objetivos y observables de la naturaleza, utilizando el método científico consigue generar nuevos conocimientos objetivos en forma de predicciones concretas, cuantitativas y comprobables. La ciencia avanza a base de la construcción de teoremas (compuestos de enunciado, hipótesis, tesis y demostración), donde la experimentación depende de la disciplina científica. Estas tipologías de ciencia se dividen en ciencias formales (las matemáticas y la lógica), naturales (astronomía, biología, física, geografía, química) y sociales (ciencia política, antropología, sociología, historia, economía, derecho, psicología, entre otras).

³ (D'Angelo, 1999, p. 52). Friedrich Schlegel (*Diálogo sobre la poesía*), esta sentencia consiste en una de las máximas del Romanticismo, citada por D'Angelo.

⁴ Diccionario de la *Real Academia Española*.

Las teorías que formula la ciencia tienen como objeto proporcionar descripciones del mundo que no dependan de ninguna perspectiva concreta, ni de ningún observador en particular. He aquí la primera y fundamental diferencia que encontramos con respecto al arte. El **arte**, que podríamos considerar igualmente como saber, se define por la falta de objetividad. La definición atribuida por la filósofa Susanne Langer del arte consiste *en la creación de formas perceptibles expresivas del sentimiento humano*⁵. Es verdad que un artista puede observar la naturaleza, pintar a través de ella, un paisaje, un bodegón o incluso un retrato. Pero la imagen siempre será diferente y vendrá modificada por la sensibilidad del sujeto. Kandinsky, a este respecto nos dirá que en el arte, la repetición exacta no es posible.⁶ También la fotografía, que usa una tecnología que podría equipararse a la científica, tiene esta característica subjetiva. Cuando Matisse crea su propia academia e intenta impartir clases, se esforzó en inculcar a sus alumnos el saber del arte, repitiendo las palabras de Courbet: *He pretendido simplemente extraer del conocimiento total de la tradición, el sentimiento razonado e independiente de mi propia individualidad*⁷. Por mucho que los artistas intenten organizar en un sistema razonado la ciencia del arte, todo depende del sujeto y por lo tanto no estamos hablando de un hecho objetivable como ocurre en la ciencia. O dicho de otro modo por Kandinsky: *El cálculo matemático y la especulación deductiva, aunque se basen en medidas seguras y pesos exactos, nunca producirán resultados artísticos.*⁸

⁵ (Langer, 1966, p. 84).

⁶ (Kandinsky, 1978, p. 70). En su obra, Kandinsky define la composición formal como relativa, no absoluta, hasta tal punto que es más fácil lograr el mismo sonido a través de diferentes formas que intentar expresarlo repitiendo la misma.

⁷ (Matisse, 1978, p. 58).

⁸ (Kandinsky, 1978, p. 76).

1.1 La ciencia en el arte

*"No quiero demostrar nada, lo que quiero es mostrar"*⁹,

Federico Fellini.

El elemento emocional del arte constituye su distinción y lo separa de la ciencia. Sin embargo, podemos establecer muchas similitudes entre el hacer científico y el del arte: los dos siguen un método, observan la naturaleza, persiguen un objetivo, poseen su propio lenguaje, dominan una técnica. Pese a ver semejanzas a primera vista, a continuación veremos algunos conceptos clave que nos ayudarán a entender las diferencias fundamentales entre el arte y la ciencia.

El artista y catedrático de la *Universitat de Barcelona* Miquel Quilez, en una de sus clases magistrales afirmó que el arte no es una ciencia, pero que se apoya en un **método científico** para crear una obra. Podemos observar ejemplos que corroboran lo dicho en el mismo Matisse. Para él, el dedicarse al arte tampoco es hacer ciencia, sin embargo, en sus *Notas de un pintor*, nos habla de los diferentes métodos que usan los artistas para realizar su trabajo. *Los medios más simples son los que permiten al pintor expresarse de la mejor manera*¹⁰. Estos medios utilizados por el artista, deben derivar necesariamente de su temperamento. Además de utilizar medios que no sean complicados, Matisse teoriza sobre la sencillez del espíritu que debe tener un artista: *Debe poseer esa simplicidad de espíritu que le llevará a creer que no ha pintado más que lo que ha visto*¹¹. El artista debe darse cuenta, cuando razona, de que su cuadro es artificial pero debe sentir, cuando pinta, que está copiando la naturaleza. En resumen, parece que Matisse aconseja al artista ser sincero a la hora de crear, utilizando medios simples, que se complementen perfectamente con la forma de ser y de pensar del artista, para reproducir el objeto representado sin seguir ningún otro estilo o ideas que estén más allá del modelo natural. Su obra debe ser suya, y el artista debe tener la impresión de que copia la naturaleza, pese a que el resultado final sea diferente a ella. Es interesante remarcar la diferenciación que realiza Matisse de los dos actos que se producen al crear una obra: por una parte está el artista que siente cuando pinta y se convence de estar emulando a la naturaleza, y por otra, el artista que se para a pensar y razona, se da cuenta

⁹ (1971) Fellini, *L'Arc*, 45.

¹⁰ (Matisse, 1978, p. 33).

¹¹ *Ibíd.*

de que la obra no sólo es un artificio, sino que es falsa. Como si la **verdad** del artista residiera en el momento de crear y sentir. Pero en el momento de razón, se diera cuenta de que todo es una quimera. A continuación, veremos cómo Arnold Hauser remarca esta idea juntando en una unidad inseparable el cuadro y la realización del cuadro, el valor estético y la realización de este valor a través de la obra.

Desde el punto de vista de este estudioso de la historia del arte, Hauser describe el fin de la ciencia en conocer *la esencia objetiva de la verdad*¹². Por el contrario, la **validez** en el arte carece de importancia. Una obra artística no es ni verdadera ni falsa, como ocurre en las teorías científicas. Este pensamiento ya apareció en la antigua Grecia como veremos, asociado a la poesía por el filósofo Aristóteles. Cuando un artista describe la realidad a través de su obra, ésta tratará de ser instructiva, relevante y estimulante, *pero su importancia no depende de su exactitud y de su indiscutibilidad y no tiene nada en común con la función de la validez en las ciencias*.¹³ Como ejemplo a continuación estudiaremos el caso de la teoría del color en Matisse, consistente en dar relevancia al equilibrio en la composición, sin necesidad de que coincidan los colores con la realidad, del mismo modo que la representación del objeto no ha de ser su copia exacta. Por el contrario, la esencia del arte reside en tolerar y postular diversas posiciones frente al mismo objeto, defiende Hauser creando nuevos conceptos de valor estético. Es más, las descripciones artísticas pueden ser *falaces, deformar los hechos y carecer de evidencia*¹⁴. Por ello el concepto de validez general no se puede aplicar al arte, no existe pues arte *falso* o *correcto*. No se puede probar la verdad del arte, del mismo modo que evidencia la cita de Fellini como apertura de este primer capítulo.

¹² (Hauser, 1975, p. 113).

¹³ *Ibíd.*, p. 112. Téngase en cuenta que en el momento en que el autor redacta su obra, en la década de los 70, ya estamos en la etapa del arte contemporáneo y se empiezan a multiplicar los estilos que fundamentan el relativismo estético.

¹⁴ *Ibíd.*, 169. Aquí entraría en juego la fantasía e imaginación en el arte, exaltada durante el Romanticismo. La verdad la encontraríamos en la imaginación del artista. En consecuencia se hallarían múltiples verdades en el arte. Cada obra guardaría la suya, como la explicada en la figura 1 de la obra *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Mallarmé, poesía con su propio código en verso libre.

Hauser acentúa la diferenciación entre arte y ciencia a través de la **concreción de la obra artística** en un objeto. La teoría de la validez supone la completa objetividad y atemporalidad del contenido, es decir, el valor implícito de un significado existente antes de ser conocido o reconocido. En la Ciencia, el conocimiento se entiende como preexistente al ser humano, es universal e independiente, existió antes y existirá después, y por ello al científico se le reconoce como mero descubridor de éste. En cambio, los valores estéticos se evidencian sólo en las obras de arte concretas e individuales y en ellas adquieren contenido. No existe valor artístico independiente de sus respectivas obras. Podemos pensar en un conocimiento científico que se encuentra en el exterior del individuo y que está aún por descubrir, pero no pensaremos lo mismo en el caso del arte. Los valores estéticos no son absolutos, inmutables y autónomos, como estudiaremos en la segunda parte, ya que están condicionados por su momento histórico y social. Es decir, para que sea válida la estética depende de un objeto concreto, en este caso la obra de arte. Es más, para Hauser la obra de arte es el valor estético mismo, que no puede concebirse de modo racional. *Una obra nunca se define en forma de visión abstracta, en cambio una visión siempre se determina en forma de obra concreta.*¹⁵ Y para crearla es necesario la acción de los sujetos psicológicos individuales y únicos: los artistas. Éstos son para Hauser creadores de los valores estéticos, y no descubridores, como ocurre en ciencia o en la concepción de artista en la antigua Grecia, que estudiaremos más adelante. Estos valores artísticos aparecen como realidades históricas y existen en la medida en que se materializan en la obra.

Como hemos visto a través de Hauser, la relación entre sujeto y objeto donde se encuentra inmersa la acción del artista es de gran relevancia porque define tanto la práctica artística como la estética del momento. Estudiaremos próximamente dicha relación teniendo en cuenta la introspección del artista en el proceso de la creación, a través del espíritu y el concepto de necesidad interior. Pero antes, para demostrar las diferencias estudiadas en este capítulo entre el arte y la ciencia, tomaremos como ejemplo la *teoría del color* en Matisse para hallar estas divergencias y encontrar nuevos conceptos conducentes al camino interior de la creación artística.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 115.

1.1.1 La teoría del color en Matisse

"Espero llegar a perder pie y entonces ya sólo podré guiarme por lo desconocido" ¹⁶,

Henri Matisse.

Matisse confiesa, hablando del uso del color, que siempre coloca todos sus tonos *sin juicio previo*. No es extraño que a un pintor como Matisse, la cualidad expresiva de los colores se le imponga de manera puramente instintiva. Esto no tiene por qué ir en contra de la ciencia, ya que científicos como Einstein opinaron que la **intuición** es tan importante como la información para el progreso del conocimiento. Aun así la intuición recibirá mayor reconocimiento en el mundo artístico. Kandinsky le dará un valor supremo, será la única jueza, guía y armonizadora de toda integración de la forma puramente abstracta. Asimismo, Matisse llegará a afirmar directamente: *"La elección de mis colores no descansa en teorías científicas; se basa en la observación, en el sentimiento, en la experiencia de mi sensibilidad"* ¹⁷. Pese a que la aplicación del color sea instintiva y no se apoye en ninguna teoría, aquí nos relata su metodología propia. Tanto la observación como la experiencia son también claves para ejercer la ciencia.

Más allá, alude a la teoría del color¹⁸: *"estoy convencido de que la teoría misma de los complementarios no es absoluta. Estudiando las obras de los pintores cuyo conocimiento de los colores se basa en el instinto y el sentimiento, en una constante analogía de sus sensaciones, podrían concretarse algunos aspectos de las leyes del color y ampliar los límites de la teoría*

¹⁶ (Matisse, 1978, p. 120). El 24 de agosto de 1942, después de una sesión de cinco horas seguidas de trabajo, Matisse redacta una carta a Louis Aragon donde escribe esta frase. Es interesante su comparación con la siguiente sentencia de Miró: *"Hay que pintar, pisando la tierra, con la finalidad de que la fuerza entre por los pies"*, extraída del documental *Fundació Joan Miró Barcelona* (2006).

¹⁷ *Ibíd.*, p. 30.

¹⁸ La *teoría del color* es un grupo de reglas básicas sobre la mezcla de colores. Para conseguir el efecto deseado se combinan colores de luz o pigmento, que se usan en el arte. Encontramos la teoría del color tanto en la pintura, el diseño, la fotografía, como en tecnologías audiovisuales. Esta teoría incluye diversos modelos, como la teoría de los colores de Goethe, el círculo de color de Newton, la teoría de Ostwald, el círculo cromático (al que suponemos, se refiere Matisse), el modelo de color RGB (*Red Green Blue*) y el modelo estándar matemático *Espacio de color CIE* de 1931. Por otra parte, Kandinsky, en su obra *De lo espiritual en el arte*, también describe su propia filosofía del color, aclarando que sus afirmaciones son resultados de un sentimiento *empírico-anímico* y no se basan en ninguna ciencia positiva.

cromática tal como es aceptada actualmente."¹⁹ Aquí propone complementar la teoría del color con conocimientos adquiridos a través del **sentimiento** y del **instinto**. Matisse comparando su obra con el uso de las tonalidades en Delacroix o Signac, quienes obedecen a una teoría, afirma simplemente intentar en comparación con éstos últimos, el empleo de los colores capaces de transcribir sus **sensaciones**. Términos como intuición, instinto, sentimiento o sensaciones, son recurrentes en sus escritos sobre arte. Son conceptos que no son utilizados en las ciencias, sobre todo en las formales y naturales, porque carecemos evidentemente de métodos para objetivarlas, medirlas y demostrarlas.

Sin embargo, en la impartición de uno de sus cursos, comenta a los alumnos: *"Para pintar, deben empezar observando detenidamente y con atención su modelo o tema y decidir su esquema general de colorido, que deberá mantenerse a lo largo de la realización. Durante el curso del trabajo, cada uno de los elementos debe ser pensado en relación con los demás y nada debe añadirse. (...) En lo que se refiere al color el orden es imprescindible"* ²⁰. Pienso que un maestro del color como Matisse puede afirmar las dos sentencias sin contradecirse. Su experiencia le habrá dado la suficiente intuición como captar y decidir los colores que va a utilizar en una obra de forma automática y a primera vista del modelo. Estos colores decididos por el pintor y sugeridos por el objeto, no tienen por qué coincidir con la realidad. Si en un principio, la decisión de los colores a utilizar no es evidente, es normal que Matisse aconseje a sus alumnos observar detenidamente el modelo para poder concretar el esquema general de colorido.

También encontramos en este camino, pistas que nos da el artista sobre el proceso de **introspección** en el arte: *cierren los ojos, visionen la obra*²¹ (en su mente). La idea de interiorizar, o pasar la obra a través del tamiz del espíritu, a la hora de la creación artística, se repite. Este proceso, usado tan sólo en conocimientos científicos de tipo social como la psicología, no es común en el resto de ciencias porque no podemos calcularlo, ni materializarlo a base de pruebas. Es decir, tanto la observación como la reflexión son compartidas en el arte y la ciencia, a la hora de producir el objeto artístico o de conocimiento. Los dos siguen un orden y

¹⁹ (Matisse, 1978, p. 31).

²⁰ *Ibíd.*, p. 45.

²¹ *Ibíd.*

utilizan la naturaleza como modelo. Pero la forma de encontrar la esencia del arte y poder expresarla en la obra, según artistas como Kandinsky o Matisse, es a partir de la interiorización. En este proceso no sólo entra la contemplación de la obra, sino también la expresión de los sentimientos como la emoción, que no encontramos en la ciencia. *Siento a través del color y es siempre a partir de él que se organiza mi tela. Pero conviene también condensar las sensaciones y dar a los medios utilizados la máxima expresión.*²²

Además, la relación entre los colores, su parentesco o contrastes, repercuten en la expresión de sentimientos en la obra. Las diversas tonalidades de un cuadro deben estar equilibradas para no anularse recíprocamente. *Una vez he dado con todas las relaciones tonales, el resultado es un acorde vivo de colores, una armonía análoga a la de una composición musical*²³. Cuando se compone el color, igual que el músico hace sus armonías, se trata sólo de valorar sus diferencias. El color es una cuestión de elección, alcanza su potencialidad expresiva sólo cuando está organizado, cuando responde a la intensidad de la emoción del artista.

1.2 la emoción en el arte

*"Para obtener una traducción directa y pura de la emoción es necesario poseer íntimamente todos los medios y haber experimentado su eficacia real"*²⁴,
Henri Matisse.

Por encima de todo, Henri Matisse perseguía la expresión en el arte. Y esa expresividad se encontraba, según él, en la distribución y **composición** del cuadro. *"La composición no es más que el arte de disponer de manera decorativa los diversos elementos con los que un pintor cuenta para expresar sus sentimientos."*²⁵ El problema del arte, según Matisse, reside en la concepción del cuadro, cuyas relaciones deben ser expresivas, la obra debe equivaler a la concentración de todas las sensaciones. La composición debe estar encaminada a lograr la

²² *Ibíd.*, p. 125.

²³ *Ibíd.*, p. 29.

²⁴ *Ibíd.*

²⁵ *Ibíd.*, p. 23 y p. 24.

expresividad. *"Si las relaciones son expresivas, toda la superficie estará bien modulada y animada, aumentará la luminosidad y el color alcanzará su más alto grado de pureza y resplandor"*.²⁶ Para pintar un cuerpo es importante concentrar su significado, a través de la búsqueda de sus líneas esenciales para que éste sea total y humano. Para pintar una naturaleza muerta, por ejemplo, es necesario reflejar las emociones que las cosas despiertan en uno mismo: *la emoción que sugiere el conjunto, la correlación de los objetos, el carácter específico de cada objeto y todo esto entremezclado como la trama de un tejido*²⁷. Tanto en el dibujo como en la pintura, la composición y la relación entre las partes y de las partes con el todo, realizadas a través de la línea y del color, son esenciales para realizar una obra arte.

El artista debe ser consciente de la calidad de su emoción y reflejarla en la obra, sin embargo su **razón** le impide que se manifieste. *Nunca debería utilizar la razón más que para mantener el control necesario*.²⁸ Matisse siempre se dejó guiar por el sentimiento, en la medida en que éste logra vencer su razón. *El sentimiento humano es posible en un cuadro porque su interés no invade al espectador que va a su encuentro y su destino no está fijado con antelación*.²⁹ Sin embargo, a la hora de empezar cualquier obra es necesario que decida con mucha precisión el carácter del objeto o del cuerpo que quiere pintar. *Para ello estudio rigurosamente los medios de que dispongo*³⁰. Es decir, tanto la emoción como la razón son necesarios y se complementan en el arte. La razón puede aparecer guiando la emoción, estableciendo unos finos límites, pero no invadirá el cuadro ni fijará un objetivo previo a la realización de la obra.

Un ejemplo claro del uso dominado de la razón en el arte, que sorprendió al propio Matisse, fue cuando de casualidad esbozó el rostro de su madre sin pensar si quiera, mientras esperaba su turno en una oficina de correos en Picardie. Para pasar el rato tomó un formulario y empezó a trazar con su pluma un rostro de mujer. *"Dibujaba sin pensar, dejando que mi pluma se deslizara sola, y me sorprendió reconocer el rostro de mi madre con todas sus sutilezas"*.³¹ Entonces

²⁶ *Ibid.*, p. 126.

²⁷ *Ibid.*, p. 45.

²⁸ *Ibid.*, p. 70.

²⁹ *Ibid.*, p. 91.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, p. 110.

comprendió *que el espíritu que compone debe siempre guardar una suerte de virginidad para con los elementos que elije y rechazar todo lo que le venga a través del razonamiento*³². Una vez pudo liberarse de toda idea preconcebida, Matisse fue capaz de trazar esa indicación de manera sumisa a sus sensaciones inconscientes, nacidas del modelo, sin introducir observaciones voluntarias o rectificar errores. *La transcripción casi inconsciente del significado del modelo es el acto inicial de toda obra de arte y particularmente de un retrato. Sólo después se usa la razón para dominar, para controlar y para concedernos la posibilidad de reconcebirlo todo de nuevo sirviéndonos del primer trabajo como trampolín*³³. Los dibujos de Matisse aparecen como revelaciones que surgen después de un trabajo de análisis sin conocimiento evidente del tema a tratar, como una especie de **meditación**.

Como hemos estudiado, cuando el artista pinta descarga su emoción en la obra, pero antes su concepción ha atravesado un determinado **estado analítico**. *Si la síntesis es inmediata resultará demasiado esquemática y sin ninguna densidad, lo cual indudablemente empobrecerá la expresión*³⁴. A este respecto, Matisse declara que el fauvismo constituyó la primera búsqueda de una síntesis expresiva. *Se debe exigir a la pintura una emoción más profunda que conmueva al espíritu al mismo tiempo que a los sentidos. Sin embargo la pintura exclusivamente intelectual no existe. Ni siquiera se puede decir de ella que no va más lejos, simplemente porque nunca ha comenzado. Permanece siempre encerrada en la intención del pintor sin llegar a realizarse*³⁵. Parece que el artista tiende a desear producir la obra perfecta, donde la síntesis sea tanto intelectual como expresiva, pero es imposible. Puesto que el intelecto se pierde en la expresión del pintor. Es importante resaltar que para Matisse la sensación viene siempre primero y la idea viene después, al contrario de la tesis del intelectualismo en el arte. También se encuentra en el límite opuesto defendido por los cubistas, que conciben la idea y se preguntan a continuación, qué sensación les produce. Aquí toma como ejemplo a Mallarmé por su intelectualismo artístico

³² *Ibíd.*

³³ *Ibíd.*

³⁴ *Ibíd.*, p. 66.

³⁵ *Ibíd.*

(fig. 1). En cambio, Matisse confiesa: *Toda mi vida me he guiado por lo que he hecho, nunca por lo que he pensado.*³⁶

*Mis emociones se expresan por medio de la escritura plástica. Y los objetos que constituyen mis dibujos están en perspectiva de sentimiento*³⁷, perspectiva sugerida. Los signos plásticos de Matisse expresarán el estado de ánimo del modelo por el que se interesa inconscientemente. Sus formas no son perfectas, pero sí expresivas. El interés emotivo que le inspiran no se percibe demasiado en la representación de su cuerpo, sino en las líneas o en los valores especiales que están repartidos por toda la tela, y que forman su constitución. *¿Acaso un dibujo no es la síntesis, la culminación de una serie de sensaciones que el cerebro ha retenido, reunido y que una última sensación desencadena, pone en funcionamiento aún a pesar de que ejecute el dibujo casi con la irresponsabilidad de un médium? Amparado por mi irresponsabilidad, amo los dibujos, los estudio; busco en ellos revelaciones sobre mí mismo. Los considero como materialización de mis sentimientos*³⁸.

Es decir, pese que en el arte domine la emoción, vemos que hay otros factores de tipo racional que intervienen en el proceso de creación artística. El análisis previo a la realización de la obra, una composición equilibrada o la síntesis sensorial, son ejemplos de diferentes tipos de reflexiones que acompañan a la introspección del artista en el momento de creación de la obra.

³⁶ Couturier (1962), citado por Matisse (1978, p. 66).

³⁷ *Ibíd.*, p. 104.

³⁸ Aragon ("*La Grande Songerie*", 1971), citado por Matisse (1978, p. 103). Esta última frase es una síntesis clara de la idea defendida por Hauser en la misma época, que estudiamos antes sobre la concreción imprescindible del arte en un objeto.

1.3 el arte a través del espíritu

*"Yo no soy capaz de distinguir entre el sentimiento que tengo de la vida y la manera como la traduzco"*³⁹,

Henri Matisse.

La obra tiene que ser reconocida para Matisse como una representación del espíritu. *"La obra de arte no es inmediata, es un producto de mi espíritu, debe tener carácter y contenido duraderos y una íntima serenidad. A este resultado sólo puede llegarse a través de una larga contemplación del problema expresivo."*⁴⁰ La observación y la **interiorización** del objeto a representar son pasos fundamentales para dar expresividad a la obra.

*"No consigo copiar servilmente la naturaleza sino que me siento forzado a interpretarla y a someterla al espíritu del cuadro."*⁴¹ Matisse no pinta observando y copiando la realidad, sino que se inspira únicamente de la sensación que le proporciona la idea del objeto a representar. Para pintar un paisaje otoñal, por ejemplo, se inspira en la sensación procurada por la estación de otoño. Igualmente, Kandinsky opina que todo arte puede reproducir cualquier ambiente, pero no imitando externamente la naturaleza, sino reproduciendo artísticamente ese ambiente en su valor interno. Además, aquí Matisse no habla de su propio espíritu, sino el del cuadro, como si tuviera una atmósfera propia o exhalara unas mismas sensaciones determinadas. A la hora de empezar un retrato, el pintor debe situarse ante su modelo sin ninguna idea preconcebida. Todo debe penetrar en su espíritu, igual que los olores del campo y de las flores. Lo que más le importa es trabajar el modelo hasta que haya penetrado suficientemente en él para poder improvisar, dejar que su mano recorra libremente la tela consiguiendo al mismo tiempo respetar la grandeza y el carácter sagrado de todo ser vivo. Podemos observar en estas líneas cómo dos conceptos contradictorios se complementan en la tarea artística: el *control* del artista se producirá cuando su inspiración le lleve a dibujar *libremente* sobre la tela.

³⁹ (Matisse, 1978, p. 23).

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 21.

⁴¹ *Ibíd.*, p. 29.

En las notas de la alumna Sarah Stein, del curso impartido por Matisse, aparece nuevamente esta idea: *Se trata de representar el modelo o cualquier otro tema, y no de copiarlo.*⁴² Por eso mismo, Matisse insiste en tratar independientemente la obra del modelo, sin establecer relaciones entre uno y el otro. Es decir, la obra tiene sus propias proporciones, colores, formas e incluso su propio espíritu. Un cuadro debe llegar a ser una concentración de todas las sensaciones que lo conforman, que se va retocando hasta poder reconocerlo como una representación del **espíritu del artista**.

Si a todas las partes de una obra le damos la misma importancia, se verá reflejado en su unidad y en el reposo espiritual de la obra. Por el contrario, si la expresión apasionada se encuentra concentrada en algunas partes, la falta de unidad como resultado provoca una gran confusión en el **espíritu del espectador**. *Todo debe construirse, componerse de partes que forman un todo*⁴³. Aquí aparece la idea de un tercer espíritu, no sólo el de la obra o el atribuido al artista, sino el del espectador. Estas tres ánimas deben permanecer en sintonía, transmitiendo la emoción en el arte.

Esta idea de interiorización en el arte que determina la relación entre el mundo exterior y el artista, se repite de manera persistente, como veremos. Sea un proceso definido a través de la emoción o del espíritu en el arte, sea llamado de cualquier otra forma, la imagen de llevar el objeto hacia el interior es esencial para el proceso de creación artística.

⁴² *Ibíd.* p. 46.

⁴³ *Ibíd.*, p. 38.

1.3 el principio de necesidad interior

*"A veces la forma expresa lo necesario de la manera más expresiva cuando no va hasta el límite sino que se queda en esbozo e indica meramente la dirección hacia la expresión externa" ⁴⁴,
Wassily Kandinsky.*

En Kandinsky, la interiorización de la obra a través del espíritu del artista, es llamado el **principio de la necesidad interior**. Este principio que posee el artista, es la fuerza de la inevitable voluntad de expresión de lo objetivo. Y la forma artística es simplemente el medio de expresión de esta energía espiritual. La evolución del arte se traduce en el efecto de esta necesidad interior, como expresión progresiva de lo eterno/objetivo en lo temporal/subjetivo. La forma es la expresión del contenido interno, y gracias a este principio se llega a la armonía formal, para realizar el contacto con el alma humana. Es decir, Kandinsky nos dice que el artista posee una necesidad de expresarse y lo hace a través de formas. Para ello interioriza el objeto del exterior y lo transforma en algo subjetivo. El producto sería la forma, constituida artísticamente. Gracias a la obra de arte se realiza el contacto con los demás individuos, como espectadores, que a gran escala y a lo largo del tiempo, construyen parte del hilo de la historia del arte.

La **forma** en Kandinsky equivaldría a la composición en Matisse. La forma es esencial, pues consiste, como dijimos, en la expresión del contenido interno y nos pone en contacto con el alma. La forma puede ser un medio para la delimitación de un objeto real o puede permanecer abstracta, es decir geométrica. En el medio de estos dos extremos se encuentra un número ilimitado de formas preparadas para ser usadas y modificadas por el artista, quien las elegirá a través de la **intuición**. *La posibilidad de deformar las formas, en apariencia arbitraria, pero en realidad rigurosamente determinable, es una fuente de infinitas creaciones puramente artísticas*⁴⁵. Y cuanto más visible sea el elemento abstracto de la forma, más primitivo y puro sonará. Tanto en Matisse como en Kandinsky, e incluso Shakespeare, vemos que lo que parece a simple vista arbitrario o caótico, en realidad tiene un orden.

⁴⁴ (Kandinsky, 1978, p. 64).

⁴⁵ (Kandinsky, 1978, p. 71).

En Kandinsky, la relación entre naturaleza y las formas creadas por el artista se traduce así: *todavía estamos estrechamente ligados a la naturaleza externa y tomamos de ella nuestras formas. Toda la cuestión está en cómo debemos hacerlo. Es decir, hasta dónde puede ir nuestra libertad en la transformación de estas formas y con qué colores pueden combinarse. La libertad puede ir hasta donde alcance la intuición del artista.*⁴⁶ La relación entre el artista y la naturaleza ha ido evolucionando a lo largo de la historia del arte. Hemos pasado de una pintura primitiva abstracta hasta el más detallado realismo del siglo XIX. Mientras Kandinsky se interroga, vuelve la primacía de lo abstracto en el arte, que tiene como propósito su identificación con el mundo interior del artista, ya alcanzado natural e instintivamente por la música, un mundo expresado por el ritmo y la construcción matemática. Kandinsky continúa su argumentación, agregando que desde el punto de vista de la necesidad interior, desprovista de la limitación exterior actual, *el artista puede utilizar cualquier forma para expresarse*⁴⁷. Si la libertad se acaba en los límites de la intuición del artista, esto quiere decir que el campo de acción es ilimitado. Tanto la libertad, como la intuición, que se acompañan mutuamente, junto con la necesidad interior, que no encuentra hoy por hoy límites externos, son infinitos a la hora de la creación de formas. De aquí extraerá Kandinsky, el contenido *místico* del arte, del interior ilimitado del artista, tema recurrente en varios autores que analizaremos en la conclusión.

⁴⁶ *Ibíd.*, p.101.

⁴⁷ *Ibíd.*, p.74.

1.4 la relación entre el artista y la obra

*"Sucede a menudo que una obra nos produzca placer,
pero que menospreciemos a su productor"* ⁴⁸,

Plutarco.

Tanto Herbert Read como Paolo d'Angelo⁴⁹, estudian el problema de la relación sujeto/objeto, desde un punto de vista sociológico uno, y de la estética el otro. Esta relación es de suma importancia en el arte, porque la relación entre el artista y su obra es determinante para conocer la filosofía de fondo y dar a entender nuestra relación con el mundo. Los autores, tratan esta relación a través de las figuras de Freud y Schelling, fundadores del psicoanálisis y del idealismo, respectivamente.

Paolo d'Angelo resume el paso de la intuición intelectual a la intuición estética, característico de la estética romántica, gracias al *Sistema del idealismo trascendental* de Schelling publicado en 1800⁵⁰. Este paso es clave para explicar la epistemología del **Romanticismo** y salvar la diferencia que separa al sujeto del objeto. El sistema de Schelling explica el saber a través de elementos subjetivos (cuya totalidad es el yo, y forman la parte consciente) y de elementos objetivos (que vienen de la naturaleza y forman lo inconsciente). Existen dos direcciones entre dichos elementos, la filosofía de la naturaleza, que va de lo objetivo a lo subjetivo, y la filosofía trascendental, que tiene el sentido inverso. Esta última filosofía se divide a su vez en teórica, el objeto determina la representación, y en filosofía práctica, la representación subjetiva determina al objeto. Esta relación de fuerzas constituye una contradicción que para superarla, fin último de la filosofía trascendental, hace falta coincidir lo consciente con lo inconsciente. Ahora bien, la intuición intelectual, que surge del sujeto, es un yo consciente que se produce constantemente a sí mismo, y equivale al órgano de todo pensamiento de la filosofía trascendental. Esto encierra

⁴⁸ Plutarco, (*Vida de Pericles*), S. I d. C), citado por Tatarkiewicz (1987, p.113). Esta cita célebre demuestra la diferencia entre la reputación griega del artista, poco valorizado por su profesión manual o técnica, frente a la concepción moderna, cuya personalidad entra en juego y repercute incluso en la valoración de su obra. Estudiaremos con mayor profundidad la figura del artista en el apartado sobre la creatividad.

⁴⁹ Herbert Read (1977) y Paolo d'Angelo (1999).

⁵⁰ (Schelling, 1988). Título original de la primera publicación en 1800: *System des transzendentalen Idealismus*.

en sí mismo un contrasentido, puesto que el objeto de la intuición no es realmente objeto, sino sujeto: el yo productivo. Para resolver esta cuestión Schelling convierte la intuición intelectual en intuición estética, que tiene un objetivo concreto: el arte. Sólo el arte anula el contraste entre subjetividad y objetividad, entre lo consciente y lo inconsciente. El producto artístico une el fenómeno de la libertad, característico del yo consciente (el artista que elige crear), y de la intuición sensible de la naturaleza inconsciente (donde el artista vuelca su obra). Esta unificación sólo se puede llevar a cabo si el artista es consciente de su propio producir, convirtiéndose en genio. El poder productivo del arte es el del yo que produce, alcanzando un imposible, deshacer la oposición infinita en un producto finito.

Si el arte consigue mostrar la presencia concreta de la intuición intelectual, está superando a la filosofía. El arte une lo objetivo con lo subjetivo, ofreciendo un acceso para todos los hombres al conocimiento. El arte se convierte en la puerta del saber y en el modelo a seguir para todas las ciencias. Citas como: "*sólo la poesía sobrevivirá a todas las demás ciencias y artes*", "*todo arte debe convertirse en ciencia y toda ciencia debe convertirse en arte*", "*el arte es conocimiento supremo*"...⁵¹, fueron repetidas innumerables veces por los modernos fundadores del Romanticismo.

Herbert Read, estudia la relación objeto/sujeto en el mundo del arte a través de Freud y el **psicoanálisis**. El arte es el camino que conduce de la fantasía⁵² a la realidad o mundo objetivo, afirma Freud. El artista sería un neurótico, es decir, el que intenta buscar la satisfacción y compensación de su debilidad en una vida de fantasía, pero con la ventaja de poseer la

⁵¹ (D'Angelo, 1999, pp. 97-98).

⁵² No siempre es fácil distinguir entre el concepto de imaginación, que hemos nombrado y el de la fantasía. Su etimología proviene de la palabra griega *phantasia* (*φαντασία*), se puede traducir como aparición, acción de mostrarse, espectáculo o representación. Fantasía sería una actividad de la mente por medio de la cual se producen imágenes. Éstas no surgen de la nada, sino de representaciones. A finales del siglo XVIII se tendía a distinguir los dos conceptos, considerando la fantasía como una imaginación desenfrenada. Además, la fantasía contribuía a la creación, fue considerada incluso como el aspecto productor de la imaginación. Un caso extremo que podemos citar es el del teólogo Jakob Froschammer quién defiende a la fantasía como *el principio fundamental del proceso cósmico*. Es decir, Dios hace surgir de ella el mundo. Asimismo explica su proceder en la conciencia humana, la fantasía opera como el paso de lo instintivo a lo espiritual. Psicológicamente, la fantasía es la capacidad de representación de las formas internas que constituyen los objetos espirituales.

capacidad de sublimación. El artista puede convertir el producto de su imaginación en algo de utilidad objetiva, en algo externo, la obra de arte. Si las fantasías permanecieran reprimidas, como suele ocurrir en la mayor parte de psicóticos, acabaría desarrollándose la locura. Pero la excepción del artista hace que pueda desviarse de ella, gracias a su poder de universalizar su vida intelectual. Es más, tiene la habilidad *misteriosa* de moldear la forma en algo material y objetivo, de modo que la obra de arte resultante proporciona un placer, también objetivo, de carácter estético.

Sin embargo, Freud no consigue explicar cómo el artista consigue proporcionar este placer formal al otro. Herbert Read apunta a que el artista llega a unir los Yo individuales en un Yo colectivo, de la misma manera que los pueblos primitivos no diferenciaban su mundo real con el de la fantasía que imaginaban. Para entender esta cuestión, es necesario pasar por las tres etapas freudianas del ser subjetivo: el *Yo*, el *Ello* y el *Super-Yo*. Estos tres grados de consciencia aparecen unidos y los resumiremos brevemente.

El *Ello* es la parte más oscura, profunda e inaccesible de nuestra personalidad y representa todo lo que no es el *Yo*, se visualiza como si fuera un caos de imágenes. Siguiendo el principio del placer, consiste en el impulso de satisfacción de las necesidades instintivas. Lo reprimido permanece constantemente con nosotros y es inalterable al paso del tiempo. El *Yo*, es la parte superficial del *Ello*. Es decir, la parte adaptada al mundo. Es el ser pensante entre el deseo y la acción. Persigue el principio de la realidad, y decide a través de la experiencia. Al contrario que el *Ello*, el *Yo* es práctico, sintetiza y ordena. El *Super-Yo* es el impulso hacia la perfección. Es la consciencia que permite la auto observación, la moral permitiendo la autodisciplina, los ideales, la autodirección. La obra de arte, entonces, está en relación con cada ámbito de la mente. El *Ello* es la fuente de inspiración del artista, de él recoge la energía, la irracionalidad y la fuerza misteriosa. El *Yo* le da la síntesis y la unidad formal. El *Super-Yo*, la ideología o las aspiraciones espirituales. Es decir, la teoría del psicoanálisis, para Read, se adapta perfectamente al hecho de que todo hombre con sensibilidad y que todo tipo de arte es lo mismo. Explica la universalidad del arte y la individualidad de cada pieza, gracias a la relación entre el *Ello*, el *Yo* y el *Super-Yo*. La obra puede nacer de la experiencia impersonal y enérgica del *Ello*, darle forma y armonía a través del *Yo* y puede abrigarse por las ideologías del *Super-Yo*. Esta teoría nos hace comprender

la naturaleza del impulso del artista y valida los fenómenos idénticos de la estética. La inspiración del genio se explicaría dentro de este sistema de división de la mente, gracias al momento de contacto entre el *Yo* (la parte sintética y ordenada), con el *Ello* (el caos y el impulso de satisfacción del placer). El *Ello*, que forma parte del nivel inconsciente de la mente, pareciera que cuando se relaciona con el *Yo*, gracias a la capacidad excepcional del artista, deviene consciente.

La pretensión artística que describe Kandinsky, mencionada anteriormente, de tender a lo abstracto, es un esfuerzo que en el arte primitivo, según Read, se realizaba automáticamente, porque no separaban lo mágico o irreal, de la realidad. Su mente no estaba desarrollada para ello y por eso mismo pintaban de forma abstracta. Kandinsky fue consciente en su momento de la emancipación de la naturaleza protagonizada por los artistas. A través del uso de la forma y el color, de manera interna e inconsciente, sus contemporáneos comenzaban como bien dijo Matisse a *perder pie* para pintar libremente. Para ello aconseja Kandinsky de que el pintor cultive sus ojos y además su alma, *para que ésta aprenda a sopesar el color con su propia balanza y actúe no sólo como receptor de impresiones exteriores (a veces también interiores) sino como fuerza determinante en el nacimiento de sus obras.*⁵³

Podemos realizar una equivalencia entre estos dos sistemas fenomenológicos estudiados que intentan explicar el funcionamiento espiritual de la creación de la obra de arte, a través de las nociones de sujeto y objeto. Tanto para Freud, como Schelling el arte anula el contraste entre subjetividad y objetividad, entre lo consciente y lo inconsciente. En Schelling, esta unificación se realiza cuando el artista es consciente de su propio producir. En Freud, cuando el artista logra contactar el *Yo* con el *Ello* (su parte inconsciente). Tanto un sistema como el otro explican la universalidad de la estética gracias a la **universalidad del subconsciente**.

Arnold Hauser explica la creación de la obra como un deber o compromiso que contrae voluntariamente el artista en la objetivación de un impulso interno y subjetivo que lleva en sí mismo. Un impulso destacado igualmente en el ensayo de Kandinsky. Una vez realizado y expuesto, el objeto artístico entra en contraposición con la vivencia del sujeto receptivo y con su propia individualidad. Es decir, la creación artística conlleva un proceso de

⁵³ (Kandinsky, 1978, pp. 99-100).

objetivación/subjetivación continuo, caracterizado por el paso del artista a la obra y de la obra al público. Dicha oposición de fuerzas entre la subjetividad del público frente a la objetividad del arte se resolverá por la integración de la obra. El individuo receptor tendrá que superar esta tensión adaptando la obra a su ser, comprendiéndola y apropiándose. La *vivencia estética receptiva* de Hauser, que explicaremos en el siguiente apartado, no guarda relación con la investigación científica de búsqueda de la verdad. Puesto que el sujeto que experimenta la contemplación de la obra participa en el proceso, aportando su experiencia y contrastándola con el significado objetivo e independiente de la creación, que deberá a su vez conseguir aprehender.

1.5 la estética de la recepción

*"El comportamiento receptivo estético es un intento de reproducir en la vivencia el sentido y el sentimiento de la intención artística objetivada en la obra"*⁵⁴,

Arnold Hauser.

Si tuviéramos que elegir una ciencia del arte como fuente principal para la realización de este estudio, sería la **sociología del arte**.⁵⁵ Sin embargo, tal y como Pierre Francastel precisa, esta disciplina no es sólo la llamada por Hauser *"historia social del arte"*, sino que implica muchos otros puntos de vista del que a primeras parecería. Por ello mismo, en este estudio nos servimos de diferentes fuentes de intelectuales y pensadores de diversos ámbitos, para poder cubrir todas las incógnitas que aparecen a lo largo de estas páginas. Son todas ellas cuestiones que se intentan resolver con conocimientos que se complementan entre sí. Aquí no se entiende la lectura del arte de una manera automática y espontánea, como denunciaría Francastel, ni se parte de la creencia de una objetividad del mundo exterior y de los sentidos para captarlo. Lo que se intenta destacar es la relación íntima que se establece entre el artista y el espectador a través de la obra, el encuentro entre sus espíritus. La historia del arte cuenta el desarrollo de la técnica y de unos

⁵⁴ (Hauser, 1975, p. 116).

⁵⁵ Mencionamos en el proyecto del trabajo final de máster la interdisciplinariedad como uno de los objetivos que seguimos y se traduce en las obras elegidas como fuentes bibliográficas. Para este estudio se ha leído obras de psicología del arte, historia del arte, de filosofía del arte, incluso fuentes directas de las bellas artes, sin embargo proporcionalmente la mayoría de la información proviene de la sociología del arte.

valores estéticos que constituyen un producto artístico. Sin embargo, se debería tener en cuenta también que el arte es el resultado de una actividad problemática. El artista, es un individuo inestable el cual pertenece a la sociedad cambiante en la que vive y crea. La capacidad de integración de sus valores abstractos por parte de la población varía siempre y por eso *es absolutamente necesario tener en cuenta el desigual desarrollo de las facultades intelectuales de los diferentes ambientes en las diferentes etapas de la historia*⁵⁶. Francastel considera oportuno el estudio de la obra de arte en consonancia con su naturaleza evidente de innumerables interpretaciones. Si la obra no es representativa en un único y sólo sentido, sino que consiste en un punto de convergencia de diferentes representaciones del hombre y del mundo, debemos entonces estudiar el arte también desde diferentes ámbitos de conocimiento. La sociología del arte debería tener por objeto descubrir esos diferentes puntos de vista que se encuentran renovados sin cesar, entenderlos y explicarlos.

La estética de la recepción consiste en uno de los objetivos de este conocimiento y nos puede servir para entender mejor nuestra problemática. Esta disciplina considera el arte como un **proceso de comunicación estética** en el cual participan tres elementos a partes iguales: el autor, la obra, y el receptor (crítica y público). Hans Tietze destacaba en 1913, desde la historia del arte, que *el efecto de la obra de arte es la correlación necesaria de su creación*⁵⁷. La obra de arte consiste en la provocación de un efecto, que es la correspondencia necesaria de su creación, el vínculo que une al autor con otros grupos más amplios, haciendo de una actividad individual una función social, estableciendo el primer carácter histórico de una obra de arte. De forma consciente o inconsciente, aspira a provocar un efecto en el público contemporáneo. Aquí vemos como el artista, partiendo de un punto individual, crea la obra que acaba produciendo un efecto común en el público al ser expuesta. Este efecto influyente puede transmitirse conscientemente o en la subconsciencia del espectador, pero siempre dejará una huella. Me imagino que este proceso, de paso de la obra real y objetiva a la inconsciencia del público, es algo que domina el artista y realiza de forma instintiva, vista su capacidad, como hemos estudiado anteriormente, para pasar de un nivel de consciencia a otro en su propio yo.

⁵⁶ (Francastel, 1984, p.13)

⁵⁷ Tietze (Hadjinicolaou, 1981, p. 29), citado por Furió (1995, p.324).

Este efecto final, será filtrado por nuestra experiencia personal y nuestro espacio sociocultural donde vivimos, por lo tanto no será exactamente igual en cada individuo. Sin embargo, la **función social** a la cual Hans Tietze se refiere es la de participación común al evento. No es lo mismo mirar una película desde el salón de tu casa solito, que ir a una sesión de verano al *cinema a la fresca* del Parc de la mar. La sensación de unión espiritual gracias a la sinergia que se comparte entre el público de un evento y el artista (sobre todo en espectáculos multitudinarios), es palpable y se refuerza proporcionalmente según el talento de los intérpretes de la obra. Aunque el nivel de percepción estética y de disfrute de una obra depende, no sólo de la asistencia imprescindible al evento, sino de la educación del público, como veremos más adelante. Sobre esta función social, también podríamos destacar su carácter pedagógico, o de transmisión de conocimientos, u hoy en día, de mero entretenimiento, en lo que se refiere al arte como espectáculo de la cultura de masas.

La opinión de Arnold Hauser a este respecto, consiste en que el arte posee su propio idioma, es un vehículo de expresión posible gracias a la validez de los medios convencionales de comprensión. Las concepciones y sensaciones que persigue transmitir el artista se consiguen a través de un diccionario de signos, en el que suele haber una sola denominación para varias ideas. Es decir, el lenguaje artístico se encuentra limitado. Sin embargo, el arte consigue crear una ilusión completa gracias a la **convencionalidad** de la forma de expresión o dicho de otro modo, por la disposición del espectador a someterse a las reglas de juego de la representación. Un claro ejemplo sería el diálogo introspectivo, la convención ocurrida a la hora de presenciar en una obra de teatro a un actor que habla, sin ser oído por el resto, representando a un personaje pensando. En este caso, tanto los actores, como los espectadores de la obra, comprendemos a través de un tácito acuerdo, lo sucedido. Esta función también es nombrada por Schlegel como la ruptura de la ilusión escénica, producida por la ironía, tema que veremos en el penúltimo apartado sobre la sociedad y el artista. Por ello, apunta Hauser que sin ciertas convenciones, no podríamos entender el sentido del arte. Esto puede llegar a ocurrir en la actualidad cuando la mayoría de la población, inmersa en la cultura de masas, no comprende el arte apoyado por la minoría intelectual, puesto que no ha sido educada en las convenciones que éstos dominan.

Uno de los iniciales problemas que podemos encontrar en el mundo del arte lo hayamos en la comunicación de la obra. En este camino, se realiza la pérdida del sentido primigenio de una parte de su contenido. Esto ocurre inevitablemente cuando se quiere hacer comprensible la obra, puesto que se ha de traducir el mensaje del terreno personal y privado del artista al de las relaciones interhumanas, sometiéndolo a la esquematización del lenguaje artístico y a la convención para que llegue al público. Es más, las vivencias de que parte cualquier persona y en especial, el artista, ya vienen determinadas convencionalmente desde su inicio. Es por ello, que a la hora de transmitir las ya están condicionadas. Si no existiera esta convención inicial, no podríamos comunicarnos. Por el contrario, sin este límite, lo subjetivo y espontáneo quedarían como un pensamiento abstracto sin correspondencia con la realidad. La obra de arte ni se entendería ni llegaría a gustar al público, simplemente sería inaccesible. Esta lucha entre la imposibilidad y la necesidad de comunicación en el arte, es protagonizada según Schlegel a través de la ironía. Éste concepto va más allá de la ironía retórica, sino que constituye el encuentro de una perfecta filosofía de la naturaleza con una perfecta filosofía del arte; que explicaremos en su momento, en el apartado sobre el artista y sociedad.

Incluso Hauser llega a indicar que las formas convencionales de expresión crean parte de su contenido. Los medios expresivos transforman en su expresión al propio mensaje. Y esto se puede observar tanto en las diferentes formas de expresar una misma idea en múltiples idiomas, como en la transformación que puede sufrir una imagen creada con diversas técnicas o un tema musical interpretado por distintos cantantes. Es más, las formas que expresan ideas, pensamientos y sentimientos son en realidad su origen. Por ello el contenido condicionado desde un principio por el medio, se adaptará a éste para poder ser expresado. En última instancia, acabaremos manifestando sólo lo que se pueda expresar. El extremo máximo de esta idea la encontraremos en la controvertida hipótesis Sapir-Whorf sobre el relativismo lingüístico, cuya teoría se basa en que el lenguaje que hablamos condiciona nuestro pensamiento: "*Language shapes the way we think, and determines what we can think about*"⁵⁸.

⁵⁸ Benjamin Lee Whorf (1897-1941). Sentencia traducida como: "*el lenguaje moldea la manera de pensar y determina lo que podemos pensar.*"

El proceso conflictivo de creación artística al cual alude Francastel, la inclusión de la emoción en este proceso visto en los apartados anteriores, se refleja también en la filosofía de Hauser, estudiando esta energía volcada al público. Destaca la tensión entre obra/espectador y la compara con la relación existente en el pensamiento teórico entre contenido y aprehensión. En la frase de apertura de este capítulo se resume la teoría de la recepción en dicho autor: *"El comportamiento receptivo estético es un intento de reproducir en la vivencia el sentido y el sentimiento de la intención artística objetivada en la obra"* ⁵⁹. El espectador que se encuentra en presencia de un cuadro, por ejemplo, tiene que aprehender su contenido reviviendo el sentimiento cuyo autor plasmó intencionadamente a través del arte. Hauser convierte al espectador pasivo, que se podría vincular a un descubrimiento científico, como participante activo de una experiencia vital en la que interviene.

Esta opinión de destacar el medio como constituyente de su contenido, o de valorizar la participación subjetiva del espectador en la visión de la obra, no significa que el contenido de la obra de arte no posea cierta objetividad. Las formas que expresa el artista son objetivas y dirigen las reacciones del espectador así como contienen los criterios de su interpretación correcta. A la hora de juzgar una obra de arte, se toleran diversos significados, todos ellos referidos a una misma realidad objetiva, dirigidos a una interpretación más acertada, porque suponemos el carácter unívoco de la obra ⁶⁰. Sería entonces materia de debate la discusión de cuál es la mejor interpretación para una obra y si ésta viene dada por el artista, la crítica, la estética o el público.

Aunque el arte no se pueda equiparar a la ciencia en cuanto a resultados objetivos y medibles, en el arte aparece igualmente una metodología científica, basada en el proceso de introspección en el artista. En dicho proceso, básicamente se interioriza el objeto a inmortalizar y se traduce en la obra de arte utilizando tanto la emoción como la razón. Y este método es posible gracias a la capacidad del artista de usar su propia creatividad transformando el objeto, apropiándose y

⁵⁹ (Hauser, 1975, p. 116).

⁶⁰ Esta visión del mensaje unívoco que transmite la obra, veremos en la segunda parte cómo se ha visto anulada en la actualidad por la pretensión contemporánea de multiplicar hasta el infinito los diversos significados que pueda transmitir el objeto artístico.

traspasándolo a través del límite con su inconsciencia de manera controlada. Estos elementos del subconsciente, que compartimos todos, son indispensables para conseguir que la obra llegue a emocionar, a tocar la sensibilidad del otro, convirtiéndola en universal.

Pero todo este proceso para crear la obra sería inútil si no logra ser comprensible para el resto de los mortales. El artista no sólo necesita cumplir las reglas de la estética para ser entendido y juzgado igualmente que a sus compañeros, sino que necesita del reconocimiento del público para que su obra perdure en la memoria colectiva. A este reconocimiento social se le suma la aceptación de los especialistas para que la obra de arte forme parte de la historia y sea un ejemplo aceptado de conocimiento.

2. estética vs transgresión

*"Las reglas del arte no son infalibles; un pintor puede representar cosas enteramente nuevas de las cuales él es, por decirlo así, creador"*⁶¹,

André Félibien.

En este apartado partiremos de la universalidad de la belleza, objeto de estudio de la estética, para llegar a la multiplicidad contemporánea. Integraremos al artista en el discurso estético a través de su reconocimiento. Se estudiará la historización de la estética y sus consecuencias en el mundo del arte. Nombraremos ejemplos de transgresión en este ámbito, para acabar valorizando los efectos y consecuencias que produce la obra de arte. Por último, y con el fin de establecer una distinción entre los cambios en el juicio y gusto estético frente al artista, trataremos brevemente su lado divino (dado gracias al poder de la creatividad) y su lado más humano (la incertidumbre del genio).

La disciplina estética ha sido influenciada en su mayor parte por la *Crítica del Juicio* de Immanuel Kant publicada en 1790. En su obra relaciona lo bello con el sujeto, separando el juicio de gusto, que es la facultad de juzgar lo bello, del juicio de conocimiento. Diferencia lo agradable, que satisface a los sentidos y lo bueno, que satisface por medio de la razón. Tanto lo agradable como lo bueno están unidos al interés del objeto. En cambio el gusto de lo bello, va más allá porque no descansa en la sensación, sino que depende de la imaginación, y es la única satisfacción desinteresada y libre. Para Kant, la **universalidad de la belleza** no viene dada por el objeto, sino por la capacidad del sujeto del juicio del gusto. Y para todos es el mismo, así podemos hablar de que "este objeto es bello", sin necesidad de añadir "para mí".

Sin embargo, esta idea que ha convertido a la estética en la crítica de lo bello, ha ido evolucionando, como otros conceptos que no son medibles (la felicidad por ejemplo), para formar parte de la esfera privada del individuo. Hoy en día, la belleza y la felicidad dependen del sujeto, y podemos llegar hasta ellas de diversas maneras, todas particulares. Estas formas que

⁶¹ Félibien (*Entretiens*, III, 185 finales s. XVII), citado por Tatarkiewicz (1987, p. 283). Sobre el siglo XVII, dicho erudito francés, historiador oficial de la corte de Luis XIV, escribe a propósito de la figura del escritor como creador. Tatarkiewicz recupera esta idea en el capítulo octavo de su obra sobre la historia de la creatividad.

varían y se amplían según el individuo, se reflejan del mismo modo en la reproducción de las estéticas contemporáneas: la estética del aparecer, relacional, radicante, del disenso, de la emergencia, de laboratorio... etc. Esto coincidiría con la tesis de Umberto Eco descrita en su *Obra abierta*⁶². Aquí nos habla de la diferencia del mensaje unívoco que transmite la obra que forma parte de la historia del arte, y el plurívoco, que se intenta realizar en el arte contemporáneo y lo ejemplifica con la obra literaria de Joyce. Un contenido o un mensaje está intrínsecamente unido a la forma de la obra, y cuanto más abstracta y menos concreción histórica tenga la obra, más mensajes plurívocos evocará al espectador. Esta cualidad de **multiplicidad**, típica de lo contemporáneo y traducida en las diferentes estéticas, produce la arbitrariedad en las normas. También en la obra de Ian Ground, éste se refiere a la relatividad de los fenómenos estéticos en el mundo contemporáneo, a causa de su experiencia personal de apreciación de la obra de arte. Ya no es vista como un objeto de conocimiento público, sino múltiples fenómenos estéticos que llevan al imposible acuerdo entre los individuos que disfrutan o padecen las llamadas ahora experiencias artísticas, puesto que el arte se ha ido convirtiendo a eso, momentos vividos en un supuesto marco estético⁶³. Esto conlleva a una pérdida de sentido a la hora de aclarar el concepto del arte, porque simplemente no existe ese acuerdo imprescindible para definir en qué consiste exactamente el arte.

Para poder integrar al artista y su obra (pese a que su contenido sea expresamente múltiple) en el discurso estético, debemos pasar por el reconocimiento de su creador. A continuación estudiaremos cómo se traduce la aceptación del artista y veremos las diversas transgresiones a la norma que se produjeron en la historia del arte.

⁶² (Eco, 1979, pp. 126-131).

⁶³ Uno de los representantes máximos del arte contemporáneo es la *performance* (espectáculo de carácter vanguardista en el que se combinan elementos de artes y campos diversos, como la música, la danza, el teatro y las artes plásticas), cuya representación efímera consiste en presenciar o participar en la experiencia estética. Un claro ejemplo de estos momentos orquestados fue realizado por Marina Abramovic en su pasada exposición conmemorativa en el Moma. El experimento consistía en aguantar fijamente la mirada del participante en silencio, los dos sentados frente a frente, tanto tiempo como el visitante llegue a soportar.

2.1 El reconocimiento del artista

"La perfección aleja a las obras de arte unas de otras" ⁶⁴,

Walter Benjamin.

Es evidente que la obra necesita un reconocimiento o aceptación para poder formar parte del mundo del arte. En el primer apartado que trataba sobre ciencia, mencionamos que en el mundo del arte no se podía hablar en términos lógicos de verdadero o falso. Sin embargo, incluso Hauser admite una cierta verdad en el arte. La validez de una obra artística tiene sentido cuando se trata en relación con su reconocimiento, si ha sido fiel a sus objetivos, a su idea y a sus medios. Este reconocimiento, se realiza cuando la obra es afín a unas normas estéticas, o en ausencia de éstas, gracias a la aceptación de un público. Un ejemplo claro de estas dos maneras de legitimación lo conforman el Clasicismo, donde la estética es bien definida, y el Romanticismo, donde la idea de belleza se diversifica, y por tanto, el artista debe gustar al público para lograr ser aceptada.

El artista de la antigua Grecia no busca reacción en el espectador, porque su obra está valorizada según los criterios establecidos en su época sobre lo bello. El artista de la etapa romántica y el contemporáneo, son individuos aislados en el tejido de la cultura. No tienen referencias concretas e igual para todos, están solos. Friedrich Schlegel, en su precoz estudio sobre la poesía griega ⁶⁵, menciona la anarquía de su época actual, donde el caos, el desorden y el escepticismo, impiden la aparición de lo común. La regla es la ausencia de toda ley. El artista busca continuamente la novedad e intenta destacar como *individualidad interesante*, para conmover el gusto del público. El objetivo del artista moderno y el criterio supremo de juicio, es llegar a la originalidad genial. El artista moderno, por encima de todo, es un individuo y no participa de un arte común como es establecido en la Grecia clásica. Además, en el Romanticismo la belleza es trastocada, ya no se refiere a la perfección y pasa a ocupar otro nivel, junto a lo feo o a lo interesante (fig. 2-5). Cuya idea es claramente expresada por Friedrich Schlegel, en la cita *"el artista moderno es egoísta,*

⁶⁴ Benjamin (1931), citado por Hauser (1975, p. 111).

⁶⁵ Friedrich Schlegel, *Sobre el estudio de la poesía griega* publicada bajo el título original: *"Über das Studium der griechischen Poesie"*, en el año 1797.

con él la originalidad se eleva al rango de fin supremo."⁶⁶ Esta descripción de artista fue publicada en 1797 en la obra *Sobre el estudio de la poesía griega*⁶⁷, y es igualmente contemporánea. Todavía creemos en el arte original, interesante más que bello, que no obedezca a ninguna norma y que nos sorprenda.

Podemos afirmar que la ausencia de cánones actuales es una herencia de la voluntad romántica de integrar la **perspectiva histórica** al estudio del arte. El Romanticismo, posicionándose frente al clasicismo, logra entender el valor de la obra dentro de su época, la cual se caracteriza por una serie de reglas y modelos que difieren de otros, según el momento histórico en que nos encontremos. Esta idea, que nos puede parecer tan evidente, apareció por primera vez a finales del siglo XVIII y se instaló en nuestra forma de pensar y de hacer ciencia. A partir de ese momento, la estética pasó a componerse de la historia del arte y de la crítica. Este modo de ver, se expandió a los demás conocimientos, con la aparición de las filologías, entre otras ciencias.

Al modificar el punto de partida del estudio del arte, gracias a su historización, la estética se ve forzada a cambiar su función principal. Ya no sirve establecer cánones de belleza o normas a seguir, porque ahora sabemos que no son eternos, todo depende de su historia y del gusto que impere en aquella época precisa. La perfección clásica que perseguían los artistas de la antigua Grecia, los clásicos y neoclásicos, ya no es válida. La estética romántica estudiará entonces la individualidad que constituye cada obra de arte en su momento histórico. Del mismo modo, la crítica, ya no tiene modelo objetivo con el que comparar la obra particular. Deberá entonces explicarla y hacerla comprensible, teniendo en cuenta su lugar de origen y su época. Tanto el carácter histórico, como la individualidad del artista, y la ausencia de un modelo, me parecen rasgos que perduran hoy en día en el mundo del arte. Sin olvidar mencionar, que también podría ser objeto de estudio la existencia de normas implícitas que rigen el arte y la cultura dictadas a través de la política y el mercado.

⁶⁶ (D'Angelo, 1999, pp. 163-164).

⁶⁷ Schlegel, Friedrich. (1996). *Sobre el estudio de la poesía griega*. Madrid: Akal.

2.2 Ejemplos de transgresión

*"No existen reglas al margen de los individuos"*⁶⁸,

Henri Matisse.

Herbert Read describe el objetivo y las formas de expresión del arte según las normas estéticas dictadas por el poder. La sensibilidad del artista en la Edad Media, tenía una forma colectiva, ya que estaba organizada por la Iglesia universal. Se valoraba la obra de arte por su contenido, que claro está, tenía que ver con el espíritu religioso. En cambio, con el Renacimiento llegó la libertad de expresión, que según Read fue simplemente el cambio de una dependencia por otra. La obra se convirtió en una mercancía vendible, una servidumbre económica que aún persiste en nuestros días. Estas relaciones de poder que influyen la norma estética, fueron transgredidas a lo largo de la historia por individualidades y movimientos, como la Vanguardia o los conocidos *-ismos* modernistas, como apuntaremos. A continuación haremos un repaso de algunos casos singulares acaecidos en nuestra historia del arte, en una, como en la otra orilla del Atlántico.

Uno de los primeros actos de rebeldía documentados en la historia del arte es protagonizado por **Jacques-Louis David**, quien gracias a la confianza adquirida por el apoyo del público, se atrevió a desafiar a las autoridades sin realizar la entrega de su obra para el Salón de 1787. Un comentarista, defendiéndolo como el resto del común, dijo al respecto que *su orgullosa e independiente inspiración sólo abordará temas que se ajusten a su espíritu y su pasión*⁶⁹. En la actualidad, podemos poner como ejemplo característico de la transgresión del artista en el mundo del arte contemporáneo, al *street art* o arte urbano⁷⁰, conocido a mediados de los años 90. En el documental de Banny, se observa cómo tanto el peligro de riesgo a la integridad física como la ilegalidad de ejercer este arte callejero, superan los límites impuestos por las normas y

⁶⁸ (Matisse, 1978, p. 35).

⁶⁹ Comentarista anónimo, citado por Furió (1995, p. 347).

⁷⁰ *Street art* es un movimiento de arte contemporáneo que incluye todas las formas de arte realizadas en la calle o en lugares públicos, que utiliza diversas técnicas como el grafiti, la publicidad, la plantilla, los mosaicos, las pegatinas, la colocación de carteles, incluso el tejido urbano ("*knit graffiti*") o instalaciones. Es principalmente un arte efímero visto por el público de masas. Suele tener un llamativo mensaje subversivo que critica a la sociedad con ironía e invita a la lucha social, la crítica política o, simplemente, a la reflexión (fig. 9-12).

costumbres. Otro ejemplo de transgresión a través del arte urbano lo protagoniza el artista Peter Gibson, alias Roadsworth, quien fue arrestado en 2004 y multado por 53 delitos con una suma total de hasta 265.000 \$ por sus grafitis (fig. 11). Finalmente, dos años más tarde, en el momento del juicio, fue absuelto a cambio de cuarenta horas de trabajo comunitario. Estas horas fueron dedicadas a la primera intervención urbana de la municipalidad de Montreal dirigidas a través de un nuevo programa de financiamiento de arte público. Este ejemplo, cuyo artista al mismo tiempo cumple condena y expone en distintos museos por la realización de las mismas obras, sirve claramente para demostrar la arbitrariedad, la falta de lógica y de legitimidad en el sistema expositivo del arte contemporáneo.

Según Émile Zola, una regla absoluta sin excepción es la de que todos los grandes creadores se encuentran, al inicio de su carrera, con una fuerte resistencia. Sin embargo, rápidamente es desmentida por Vicenç Furió, citando artistas como Giotto, Masaccio, Giorgione, Parmigianino, Caravaggio, Watteau o David, que fueron bien acogidos por la sociedad desde el primer momento. Pero los que fueron rechazados inicialmente por el público, en el XIX, fueron Courbet, los impresionistas, Gauguin, Seurat, Van Gogh y **Manet**. Éste último es uno de los claros ejemplos de incomunicación entre el artista innovador y su época. Su obra *Déjeuner sur l'herbe* considerada por la crítica como escandalosa, mal pintada y de mal gusto, fue expuesta en el *Salón des Refusés*⁷¹ autorizado por Napoleón III en 1863. En este caso, podríamos corroborar la hipótesis de Hauser sobre la importancia del convencionalismo en el arte, que vimos en la parte anterior. Si el artista traspasa los límites del lenguaje artístico convencional, se arriesga a no ser comprendido por el resto. Tal fue la mala reputación de Manet, que el Louvre ni siquiera asistió a la subasta póstuma de sus cuadros, cuya suma total no fue muy elevada. Lo cual, haciendo un inciso, implica la suposición de que el valor de la obra de arte equivale al valor monetario dado por el mercado.

⁷¹ El *Salon des refusés* tiene lugar en París desde 1863, autorizado por Napoleón III. El *Salón de los rechazados*, constituye uno de los ejemplos emergentes, en la segunda mitad del siglo XIX, de la modernidad en la pintura en oposición al gusto oficial. En concreto y para realzar dicha oposición, las obras expuestas en ese año, eran obras rechazadas por el jurado del Salón de París oficial.

La transgresión del *Salón de Refusés* ha continuado hasta la actualidad en forma de contestaciones contra la política cultural del Estado, por la promoción del Ministerio de Cultura de un estilo artístico oficial, el arte contemporáneo, y el abandono de la masa de miles de artistas vivos que se manifestaron en los diferentes salones. 2.500 de los diversos salones que se fueron sucediendo a lo largo de la historia en el Grand Palais de París, fueron regroupados en el *Comité de défense des artistes du Grand Palais* recién en 1987, para luchar permanentemente contra las instituciones gubernamentales por la defensa del arte libre. Dicho Comité rechaza la sacralización de los artistas impuestos por las intervenciones estatales en lugares de prestigio, en detrimento de la libertad de elección del público.

Los impresionistas, por ejemplo, fueron rechazados tanto por la crítica como por el público, definidos como lunáticos por ofrecer un espectáculo cruel. El *Desnudo al sol* de Renoir (fig. 7), cuyo estilo impresionista ya hemos integrado en nuestra percepción resultándonos familiar, en su época fue descrita a la modelo como "*una masa de carne en proceso de descomposición*"⁷². La versión americana se concretizó en el *Armory Show* de nueva York, organizado en 1913 por un grupo de artistas que no estaban de acuerdo con las restringidas exposiciones que organizaba la *National Academy of Design*. En esta exposición, en la que también participaron artistas europeos (como Ingres, Delacroix, Courbet, Cézanne, Matisse, Picasso, Picabia, Duchamp-Villon), recibió críticas negativas por motivos estéticos, morales e incluso por el mero deseo de burla. Las críticas positivas se centraron en defender el **individualismo**, destacando el coraje de los artistas. Para Alfred Stieglitz, lo más importante era el valor de la independencia personal, tanto en la expresión como en la aceptación o rechazo, de aquello que era expresado.

Como podemos ver la transgresión al poder por parte del artista se hizo y se hace concienzudamente, organizándose a través de eventos y asociaciones, con el valor suficiente para enfrentarse a las instituciones políticas, a las normas estéticas, a la crítica y al público, con tal de asumir y demostrar su independencia.

⁷² Descripción realizada por el periodista Albert Wolff (Denvir, 1993, p. 97), citado por Furió (1995, p. 352). Este estudio de Renoir *Torse, effet de soleil* fue pintado entre 1875 y 1876.

Esta determinación del artista por hacer valer su obra, puede contrastar con la arbitrariedad de las normas estéticas vistas desde el Romanticismo, que parecen sucederse a lo largo de la historia según las modas del momento. Pese a las críticas del *Armory Show*, los organizadores lo consideraron todo un éxito, contribuyendo a la introducción del arte moderno en los Estados Unidos. Y con el tiempo, el tipo de obras más criticadas, fueron constituyendo el principal modelo de arte en el Norte de América. En los años sesenta, el público vanguardista, aceptaba cualquier cosa con tal de que fuera una novedad. El crítico de arte Harold Rosenberg, lo describió en su momento como un público abierto a todo. Los museos, conservadores y marchantes organizaban numerosas exposiciones, los críticos buscaban entre los estudios de artistas aquél cuya obra destacara como arte del futuro, mientras que los historiadores de arte registraban cualquier nuevo detalle. La tradición de la novedad había reducido a todas las demás a la trivialidad. Gombrich añade, que el problema es la ausencia del escándalo, y que casi cualquier cosa experimental resulta aceptable para el público y la prensa en su momento. Resume esta idea en su *Historia del arte* así: "...lo que ha dado en llamarse el *tiovivo de la moda* tendrá, desde luego, tendencia a seguir girando mientras haya gente con bastante tiempo y dinero como para desear impresionar a la sociedad con nuevas excentricidades..."⁷³. Según Gombrich, en una atmósfera de tal inseguridad, el asunto se simplifica al máximo si uno puede seguir la moda del momento. En realidad, seguir la moda es conocer la contraseña, clave que permite distinguir lo aceptado de lo que debe ser rechazado. Esta actitud puede tener un efecto devastador sobre la creatividad de los artistas, que se estimula, según el autor, gracias a un ambiente de competencia, como veremos en el último apartado del artista y la sociedad.

Los cambios de paradigma como éste, son explicados según Hauser, en relación al contenido primigenio del arte estudiado en la teoría de la recepción. *Toda la historia del arte se puede entender como el espectáculo de un combate ininterrumpido contra ese desmoronamiento del contenido*⁷⁴. El artista al intentar traducir su lenguaje propio al convencional (el convenido en el momento histórico por las normas estéticas vigentes), pierde algo de su sentido íntimo en la traducción. Esta lucha interna e imperceptible es vivida por los artistas contra el medio durante toda la historia y se hace evidente en los cambios de estilo. Según Lovejoy, las épocas clásicas y

⁷³ Gombrich, E.H. (1997). Una historia sin fin. *La historia del arte* (p. 599) Madrid: Debate.

⁷⁴ (Hauser, 1975, p. 46).

románticas, simplificadas en momentos de vigencia o ausencia de profesión de cánones de belleza, se van intercalando. Es entonces, en éstos momentos de cambio de estilo, cuando se vive esta lucha de convenciones, en el que cierto grupo de artistas empujan hacia el cambio por la falta de expresividad que sustenta el modelo contemporáneo. A continuación veremos cómo ocurren estos cambios y de qué forma actúan estas influencias de la estética en el artista.

2.3 influencias entre estilo y obra

*"Cada época lleva consigo su luz particular, su peculiar sentimiento de espacio, como una necesidad"*⁷⁵,
Henri Matisse.

Josephin Peladan criticó a Matisse puesto que no pintaba *honestamente*, es decir, respetando el ideal y las normas. A lo que el artista contestó: *Si existieran realmente (reglas), y fuera posible aprenderlas, tal como sería mi deseo, ¡cuántos artistas sublimes tendríamos entre nosotros!*⁷⁶ En este contexto, Matisse nos quiere hacer ver que, si existirían unas directrices mágicas que con sólo seguirlas nos convertiríamos en artistas, todo el mundo lo sería. Pero en la realidad, no es así. *Es fácil repetir sentencias, continúa Matisse, pero lo difícil es penetrar en su sentido*⁷⁷. Es decir, los artistas no copian superficialmente de un modelo o siguen unas determinadas reglas para poder ser considerados como creadores, sino que es algo más profundo que tiene que ver con la esencia del ser, tal y como vimos en sus procesos creadores de introspección.

A cada generación de artistas le corresponde sus propias reglas, que definen su propia naturaleza. Cada momento histórico conlleva sus opiniones y sentimientos e incluso errores, que compartimos. Sin quererlo, se establece una solidaridad espontánea entre nuestra época y

⁷⁵ (Matisse, 1978, p. 130).

⁷⁶ *Ibíd.* p. 35.

⁷⁷ *Ibíd.*

nosotros, *por mucho que insistamos en considerarnos exiliados*⁷⁸. Aunque existen matices: *Todos los artistas llevan la huella de su época, pero los grandes artistas son aquellos en los que está marcada más profundamente.*⁷⁹

Según Matisse, los sentidos pasan por una etapa de desarrollo provocada por un momento concreto de la civilización, no por el ambiente inmediato. *Nacemos con la sensibilidad de una determinada época de la civilización*⁸⁰. Y esa sensibilidad nos marca mucho más que todo lo que podamos aprender de otras épocas. El desarrollo de las artes es motivado por el individuo, pero también por la civilización que nos precede. El artista no es el único dueño de su producción, ha sido impuesta por la civilización. Como ejemplo, Matisse afirma que en sus últimas pinturas ha incorporado a la esencia de su trabajo las adquisiciones que ha ido realizando desde hacía veinte años. El pintor y escultor Joan Bennàssar también destaca como padres de su obra a Tàpies, Braque, al mismo Matisse y a la última etapa de Picasso.

En este mismo sentido, Hauser explica la influencia entre la estética y el artista comparándolo con el lenguaje. *Nacemos en una sociedad cuyo lenguaje ya está en funcionamiento para facilitar la comunicación entre sus individuos. En el campo del arte ocurre lo mismo, el artista nace y al principio se expresa en el lenguaje común de sus maestros, el de sus antecesores. Su forma personal de expresión, su tonalidad propia, necesita un tiempo de maduración y de práctica. Aunque el artista sea rebelde, debe expresarse en el mismo idioma de la generación anterior para hacerse comprender, como vimos en el apartado anterior sobre la recepción de la obra. De esta lengua que es el arte, finalmente no surgirá una creación, sino para Hauser, una *renovación idiomática*.*

⁷⁸ *Ibíd.* En ese momento ronda el año 1908, Matisse expone en Nueva York y vive en París. Aunque la consideración de exiliados podría venir de un sentimiento de diferencia con respecto a la realidad actual vivida por otros artistas de su entorno.

⁷⁹ *Ibíd.*

⁸⁰ *Ibíd.*

2.3.1 Las necesidades místicas

La huella de una época o mejor dicho, la marca dejada por un artista en la historia del arte, es explicada de manera ejemplar por Kandinsky. En su libro, el artista distingue tres causas *místicas* de la necesidad interior explicada anteriormente. El creador ha de expresar lo que es propio (lo que forma parte de su personalidad), lo que es característico de su época, y lo que forma parte del Arte en general. Según Kandinsky, las dos primeras *necesidades místicas*, lo que es propio del artista y del estilo, son más fáciles de valorar por el público por ser externas y subjetivas. En cambio, aquella necesidad de formar parte del Arte con mayúsculas, es algo interno, es esencial. Por ello es una característica objetiva y eterna. Esto difiere de las primeras causas que dependen del tiempo y del espacio. Es decir, para que el arte sea arte, debe cumplir con estas tres cualidades y la tercera, que consiste en la misma apreciación de la obra en cualquier época y lugar, independientemente de su estilo estético o personal, es fundamental para que la obra quede escrita de manera permanente en la Historia del arte. Así se explica que actualmente valoremos un obelisco egipcio por su esencia artística, pese a que esté fuera de nuestro tiempo y espacio. Francastel, fundador de la sociología del arte, apelará en cambio, al *modelo selectivo de ordenación de las sensaciones visuales*⁸¹ que ofrece la obra y que adopta la sociedad gracias a un juego de transferencias, dando pie a la posibilidad natural del ser para poder entrar en comunicación con la obra a lo largo de diferentes civilizaciones. Estas necesidades que caracterizan al arte, se encuentran intrínsecamente relacionadas en el objeto. La proporción de estos tres valores descritos por Kandinsky, puede variar en la obra, y cuanto ésta se incline más por su aspecto universal, será más difícil reconocer el carácter artístico por sus coetáneos.

Es decir, no sólo los artistas se influyen los unos a los otros, sino que dependen también de su momento histórico que les marca esencialmente. Para Kandinsky, el valor de estilo que lleva intrínseco la obra es imprescindible para entenderla y reconocerla en su época. Además, añade Matisse, el lado positivo de las influencias son las aportaciones que *transforman, rejuvenecen, enriquecen, abren nuevos caminos y constituyen un vínculo importante*.⁸² En la época de Matisse

⁸¹ (Francastel, 1984, p. 34)

⁸² Verdet, citado por Matisse (1978, p. 102), a propósito de las influencias orientales en su obra.

y Kandinsky, el cambio en la cultura supone una nueva comprensión del universo, del tiempo y del espacio, por lo tanto, también de estilo.

2.4 la estética de los efectos

"El arte, eternamente libre, no conoce la «obligación»" ⁸³,

Wassily Kandinsky.

Vicenç Furió promueve el estudio de las reacciones y efectos de la imagen por la historia del arte, ya que éstos nos pueden dar gran información sobre el gusto del público y la influencia de la obra en el espectador. Aunque ésta pueda basarse en una respuesta voluntaria de destrucción de la imagen, es asimismo un reconocimiento de su poder. Por lo tanto, se deben **estudiar las consecuencias del objeto como parte de él**. Durante algunos momentos históricos, la razón para esconder o destruir un cuadro fue por sus connotaciones eróticas, otro de los aspectos de la obra ignorados por la historia del arte que, según Furió, debería describir sin represiones ni censura. Se pueden encontrar comentaristas que mencionan el deseo sexual que incitan ciertas imágenes, como Mark Twain en el siglo XIX hablando de la *Venus de Urbino* de Tiziano (fig. 14).

Otro tipo de reacción que demuestra la importancia del arte en la sociedad, fue el traslado de la *Maestà* de Duccio del taller del artista hasta la catedral en Siena en el siglo XIV. Aquél día todos los talleres de la ciudad cerraron, y una solemne procesión, formada por todos los estamentos de la ciudad, acompañaron el traslado del retablo hasta la catedral mientras sonaban las campanas. Hay que tener en cuenta que el retablo, pintado a dos caras, es de grandes dimensiones (214 cm de alto, por 412 cm de ancho) y su traslado no debió ser fácil (fig. 19). Este acto de carácter más bien político y religioso que artístico, indica sin embargo la integración del arte a la comunidad y a sus necesidades.

Gombrich insiste en esta idea de la estética de los efectos, destacando la importancia que tienen los filtros y las expectativas del espectador. Es más, la historia del arte, debería incluir la **historia**

⁸³ (Kandinsky, 1978, p. 69).

de la creación de efectos. Por ejemplo, durante el Barroco español, las fiestas estaban pensadas para agradar al público mayoritario que gustaba básicamente de impresionar a los sentidos, y a una minoría cultivada aficionada a los juegos intelectuales. Los eventos, como los fuegos artificiales, podrían impresionar a todos, pero entenderlos sólo unos pocos. Estas características de entretenimiento que maravillan a la mayoría, se pueden ver hoy en día en la cultura de masas, donde la capacidad de pensamiento, como veremos, parece adormecida por el entretenimiento.

Además, el artista también se preocupa por los efectos que producirá su obra, y las **reacciones del público** ayudan en las nuevas creaciones. En el Renacimiento comienzan a organizarse exposiciones que favorecerán el resurgimiento del mercado del arte en Europa. Y gracias a la reacción animada de los espectadores participantes, se contribuirá a convertir la pintura en un asunto público. Los clientes no eran sólo aristócratas o ricos, sino también gentes de estratos bajos. En los salones organizados por la *Academia de Pintura y Escultura francesa* del siglo XVIII, cuyos espectadores eran de carácter heterogéneo, se empezó a valorar la importancia del interés y la aprobación común. Hasta el punto, que la Academia otorgó al público el poder de discernir la calidad de las obras expuestas. El resultado no fue el esperado por la Institución ya que en los gustos que proclamaron los espectadores, prevalecía la pintura realista y anecdótica a la pintura histórica que defendía la Academia. Tampoco se decantaron por el rococó, preferidos por los clientes aristócratas y los artistas que ganaban más explotando este estilo que el resto. El público, que estaba contraviniendo con sus gustos la autoridad académica, se guiaba por los escritos de los críticos del arte, que a su vez se consideraban portavoces de la opinión pública. Es interesante destacar cómo en aquella época, cuando la crítica de arte aún era precoz, estaba en conjunción con la opinión de la mayoría de la sociedad. Con el tiempo se va especializando y separando de la opinión pública, hasta verla hoy en día como un punto de vista diferente al de la mayoría, con intención de destacar confirmando su experticia indispensable.

Retomando la historia, este experimento democrático en el mundo del arte, quedó sólo en eso y la Academia se apresuró en encontrar una solución para no tener que lidiar con opiniones contrarias a las suyas. A partir de ahí los **jurados**, constituidos por los miembros de la Institución, claro está, fueron integrados al concurso simulando la imparcialidad en la toma de decisiones que tuvieran en cuenta los gustos de todos los grupos. He aquí la aparición del jurado

que nos acompaña en la historia hasta hoy en día, en concursos, premios y certámenes artísticos, cuyas partes se forman siempre de miembros de la autoridad o elegidos por la misma institución que convoca el concurso. Sobra decir, que esta endogamia característica de la Institución va en contra de una democracia, en la que se tiene en cuenta la opinión del pueblo. Por ejemplo, el artículo 6 sobre Jurados del reglamento de este año, de los premios de la Fundación Príncipe de Asturias reza: *Cada una de las ocho categorías de los Premios Príncipe de Asturias tendrá su propio jurado designado anualmente por la Fundación.* Y eso es todo lo que podemos averiguar sobre el jurado de dicho premio. Con todo esto, quiero simplemente señalar, que es absolutamente normal si en la actualidad, los resultados de un certamen no coinciden con los gustos de la mayoría, puesto que en ningún momento se tienen en cuenta en la toma de decisiones.

Vicenç Furió concluye, en relación con los salones del siglo XIX, que el crecimiento de la politización de la sociedad, hizo que el lenguaje y las ideas de la política se introduzcan también en la crítica del arte. Por otro lado, nació la incomprensión y hostilidad del público contra los grandes artistas de la época. Un ejemplo claro del impacto de la **politización en la crítica del arte** de aquel entonces fue una de las obras más conocidas de Delacroix. *La libertad guiando al pueblo*, realizada en 1831, se realizó poco después de la revolución a la que alude el cuadro, revuelta que produjo el cambio político con el inicio de la monarquía burguesa de Luis Felipe de Orleans. La exhibición del cuadro supuso la división del público de la época, a través de sus correspondientes ideologías políticas. Por lo que mayoritariamente hubo tres vertientes diferenciadas de ver el mismo cuadro: los partidarios del nuevo poder burgués tenían una opinión desfavorable, viendo en la imagen una descripción no del pueblo sino del populacho; la burguesía republicana de izquierda tenía una posición favorable y lo encontró realista, y la aristocracia desplazada también fue desfavorable, encontrando el cuadro inoportuno, aunque realista. Es decir, los juicios y los gustos, aunque formen parte de la estética, se ven influenciados por el momento histórico que viven desde un punto de vista político y social.

Lo mismo puede decirse del *Entierro en Ornans* de Courbet (fig. 8), que pese a ser premiada en el Salón de París con la segunda medalla, no fue bien recibida por los críticos. Esta obra que representa de manera realista un acontecimiento social, donde queda retratada la burguesía rural

y diversos estamentos del campo, fue bien aceptada en sus primeras exposiciones fuera de la capital francesa. El motivo por el rechazo general era otra vez de carácter político-social, El cuadro atentaba contra el mito de la sociedad rural sin clases ni tensiones, como ocurría en la ciudad. Además apareció en un momento conflictivo entre la burguesía rural y urbana, y ésta última no le gustó verse retratada en aquél cuadro. Tras este tropiezo, en 1855 Courbet reaccionó organizando su propia exposición titulada "*El Realismo*", considerada por algunos como la primera exposición individual de la historia del arte.

Como hemos visto, las normas estéticas que aparecen en las diversas etapas históricas se ven influenciadas por su momento, la sociedad, las instituciones y el modelo político preponderante. Esta volubilidad de las reglas puede estar en consonancia con la incertidumbre del artista, y a su vez en contraposición con el mito de la divinidad del artista. El genio, ha permanecido a través de la historia y de los cambios en la estética, gracias a su creatividad. Aun así el artista no deja, ni dejará nunca, de cuestionarse su posición que ocupa en un campo ambivalente como es la estética, y siempre le perseguirá la inseguridad que esto conlleva.

2.5 la incertidumbre de lo divino

*"Tenemos arte para no morir de la verdad"*⁸⁴,
Nietzsche.

La identificación del artista con lo **divino** es común en el imaginario a lo largo de la historia. Vasari, en sus *Vidas*, habla del "*divino*" Miguel Ángel, *el genio universal que Dios decidió enviar a tierra para mostrar al mundo la perfección del arte*⁸⁵. Pero tal exageración, era una excepción al reconocimiento del artista en el Renacimiento, o como lo llaman los sociólogos una "*disonancia de estatus*", puesto que la pintura y la escultura se consideraban todavía oficios manuales y no bien vistos.

⁸⁴ Frase original de Fredrick Nietzsche: *Wir haben die Kunst, um nicht an der Wahrheit zu sterben*, extraída de su cuaderno de notas de primavera 1888 16 [1-89]. Publicado y traducido al inglés en 2012, con el título: *Nietzsche's Last Notebooks 1888*. p.173, párrafo 16 (40).

⁸⁵ Vasari ("*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*", 1550), citado por Furió (1995, p. 213), refiriéndose a Miguel Ángel.

Igualmente, Nathalie Heinich subraya este hecho gracias a la ascensión de algunos individuos que de artesanos pasaron a poseer títulos de nobleza para poder participar plenamente en las cortes que frecuentaban. Este ritmo minoritario cambió con la irrupción de las academias, quienes se encargaron de regularizar y profesionalizar el papel y la participación de los nuevos artistas. De esta forma, la figura del artista comenzó a instaurarse como colectivo, dentro del cual la reputación del maestro empezó a brillar siendo notable su aportación en la historia cuando su firma comienza a ser valorada, tanto como la obra misma. Ello se hace patente gracias a la documentación del siglo XVIII dónde aparece inventariado el nombre del autor del cuadro. El impacto de esta noción se traduce en la valoración de la **autenticidad** de la obra, junto a la de **individualidad y originalidad**, que persisten aún hoy en día. Heinich también apunta la aparición de las biografías de los artistas como ejemplo de su ascensión popular. Aquí podemos volver a mencionar a Vasari, como el iniciador en la primera mitad del siglo XVI, de un libro enciclopédico para recopilar colectiva y exclusivamente a los artistas. Tanto el ennoblecimiento, como la firma, o las biografías de los artistas, son maneras que contribuyen a destacar al autor igualando su valor con la obra misma. Esta valorización del creador forma parte de manera indivisible de la concepción moderna del arte. En relación con este tema, trataremos la personalidad del artista, en el siguiente apartado sobre la creatividad. También, la caracterización de lo divino en el artista puede llegar hasta su extremo en la imagen del genio, que veremos en profundidad en el cuarto capítulo.

Sin embargo, no debemos olvidar mencionar el punto de vista del propio artista. Además de los elementos señalados por Heinich de valorización del autor, este mito del artista como un personaje divino y creador, es fácilmente contestable con los comentarios de Matisse: "*en varias ocasiones se me ha reconocido cierta habilidad aún a pesar de sostener que mi ambición estaba limitada y no iba más allá de la satisfacción de orden puramente visual que puede procurar la contemplación de un cuadro.*"⁸⁶ En otra oportunidad, se le atribuye, "*Siempre he deseado copiar el modelo, pero consideraciones demasiado importantes me lo han impedido la mayoría de las veces.*"⁸⁷ El artista puede sentirse **impotente** cuando reconoce los límites de la obra y de su

⁸⁶ (Matisse, 1978, p. 23).

⁸⁷ *Ibíd.* p. 46.

técnica, o incluso de estilo. Si tenemos en cuenta la idea romántica de que la perfección en el arte no existe, aquí el artista podría verse liberado y podría intentar crear a partir de su individualidad de forma ilimitada. Aunque la teorización romántica del ideal de belleza, ha complicado la visión del arte, denotando las oposiciones internas esenciales que sufre el artista a través de diversos conceptos clave.

La contradicción intrínseca de lo divino se puede llegar a explicar a través de la *ironía* en la filosofía del pensador romántico Solger. Para él, la tragedia de la belleza consiste en la conciencia de la absoluta trascendencia e inaccesibilidad de la idea y de lo bello. La belleza formaría parte de lo divino, lo infinito y suprasensible, mundo vedado en cambio para el hombre, quien se mueve en el terreno de lo finito y sensible. El arte es donde se hace realidad la manifestación de la idea en lo sensible, como vimos en el sistema del idealismo trascendental de Schelling. En el arte se funden lo infinito con lo finito, lo universal con lo particular, una contradicción que se anula con su propia existencia. La ironía viene a ser el momento consciente de este proceso paradójico, formada por una parte activa y creativa (el *entusiasmo* según Solger), junto a otra de oposición o negación (la *ironía* propiamente dicha). Para entender el concepto filosófico de la ironía, procederemos a su estudio en el apartado cuarto sobre la sociedad y el artista, puesto que guarda relación con la idea de genio. Aunque rescatemos previamente aquí, esta idea de esa parte divina, privada al ser humano y accesible gracias al arte.

Sin embargo, éste mito de la perfección divina conlleva en sí mismo la **incertidumbre** del artista. El creador que se encuentra por encima de las reglas no ve nada en su horizonte y sin embargo existe todo un camino por recorrer con infinitas posibilidades. Es entonces cuando el artista, al no saber qué opción elegir, duda. El éxito producido por su excepcional talento, le hace consciente de su posición como ser especial, frente a la mayoría. Y por ello, esta misma consciencia le recuerda que es un ser incomprendido, separado del resto, solo. El artista duda porque se encuentra en el límite entre la libertad de expresión y el dogma, entre sus propios deseos y el reconocimiento social, entre la pertenencia al grupo y el respeto a su individualidad. Nada tiene de extraño saber que Cézanne haya dudado constantemente durante toda su vida artística. También Matisse, cada vez que se encontraba delante de una tela tenía la impresión de que era la primera vez que pintaba. En la mente de Cézanne había tal cantidad de posibilidades,

según Matisse, que necesitaba más que nadie, poner orden en sus ideas: "*Cézanne es como una especie de Dios bondadoso de la pintura*"⁸⁸.

En una entrevista reciente al joven director Xavier Dolan, artista comparado por la crítica con Pedro Almodóvar, asegura que la duda es constante en su trabajo. Se pregunta sobre la comprensión de su obra por parte del público, se cuestiona sobre la posibilidad de que el resultado sea malo para el espectador, y si es así, si no será porque él mismo tiene algún problema. Esta **inseguridad** en uno mismo, puede llegar al extremo de la enfermedad en el artista, como veremos en el último capítulo. Wittkower⁸⁹ describe al artista melancólico Elsheimer como indeciso y aturdido, incapaz de hacer frente a sus problemas. Igualmente, pone como ejemplo a la figura de Francesco Duquesnoy, que era un hombre profundamente deprimido, tan cauteloso en cada detalle, que gastó su vida en la indecisión.

Esta incertidumbre no es sólo personal, sino que forma parte del sistema. Un artista, por mucho que goce de un estatus como el de *intérmittent du spectacle*⁹⁰ en Francia y en otros países con

⁸⁸ (Matisse, 1978, p. 56).

⁸⁹ Cuando se menciona, de aquí en adelante al autor como Wittkower, en realidad me refiero a la pareja de autores formado por Rudolf y Margot Wittkower. La causa, simple y llanamente es por economización de espacio, tiempo y tinta, además de agilizar la lectura del texto. Como curiosidad, me permito añadir las numerosas entradas que aparecen en internet sobre él, (historiador del arte alemán, con influencia de la iconología de Erwin Panofsky, radicado en Inglaterra) y las pocas o nulas de su esposa. Es más, en Wikipedia, aunque hayan escrito varias obras juntos, ella ni aparece.

Asimismo, siempre que en el texto aparezca el término " hombre", me estoy refiriendo al ser humano, por la misma causa, y sin ánimo de ofender a ninguna mujer o hermafrodita. Intento, para no tergiversar ni significado ni sentido del mensaje de los autores tratados, tomar el mismo vocablo que se usa en la fuente. Y como podrá observar el lector, no es de sorprender que en materia de la historia del arte abunden los pintores, más que las pintoras, tanto como los historiadores consagrados más que historiadoras.

⁹⁰ El "*intermitente del espectáculo*" en Francia es un profesional del espectáculo (artistas o técnicos), constituido por una figura jurídica, cuyo contrato es de tipo determinado y de un tiempo definido por su actividad puntual. Por otra parte, estos empleados y sus empleadores pagan al seguro de desempleo de acuerdo a normas específicas. Es decir, el artista en Francia, al igual que otros países del Norte de Europa, está reconocido profesionalmente y está asegurado por unas leyes laborales específicas. El artista puede realizar sus proyectos y gracias al pago de los respectivos impuestos, tener la posibilidad de recibir una subvención por desempleo si fuera necesario. Definición extraída del sitio del *Ministère de la Culture et de la Communication* francés.

<http://www.culturecommunication.gouv.fr/>

servicios sociales desarrollados, siempre tendrá un empleo precario e inestable. Sólo los artistas de renombre pueden vivir más tranquilos económicamente, aunque no sepan si mañana tendrán un encargo o no. En todo caso, por muy bien pagados que logren estar, sus actividades profesionales no son permanentes, sino temporales. Esa temporalidad, bien puede dar libertad, pero también incertidumbre e inseguridad. En otros países organizados, donde existen centros artísticos que ofrecen servicios y residencias para todo tipo de disciplinas, y reparten subvenciones provinciales y estatales, esa sensación de incertidumbre es menor. Esta **precariedad** laboral que produce la sensación de incertidumbre en el artista se puede traducir en las siguientes cifras. Sólo el 9% de los artistas occidentales pueden vivir exclusiva y permanentemente de su obra, y un 81% nunca lo ha conseguido ni siquiera de manera intermitente. El grado de reputación también lo forma un porcentaje muy pequeño, varía entre un 4% a un 1%, según el nivel de visibilidad del artista⁹¹.

2.6 De la creatividad a la originalidad

*"¿Podemos decir que un pintor fabrica algo? Es seguro que no, simplemente imita"*⁹²,

Platón.

Desde la introducción y a lo largo de todo este trabajo, se nombra al artista como creador. Sin embargo el concepto de creatividad moderno es relativamente reciente y no se encuentra en la antigua Grecia, ni en la Edad Media ni en el Renacimiento, con el mismo significado que entendemos hoy en día. La creatividad es un concepto ambiguo que ha ido cambiando de significado a lo largo de la historia y es usado en la actualidad, según Tatarkiewicz, a modo de contraseña o de emblema.

El estudio específico de la creatividad en el arte y las ciencias me parece de suma importancia porque nos da las claves para formar la figura del artista hoy en día. Partiendo del principio, en Grecia el artista se limitaba a imitar la naturaleza, siguiendo unas normas o el canon de belleza,

⁹¹ Estudio de Raymonde Moulin (1997), citado por Vicenç Furió (1995, p. 214).

⁹² Platón ("*La República*" 597 D s. IV a. C), citado por Tatarkiewicz (1987, p. 279).

sin gozar de libertad. El artista era considerado un descubridor, no un inventor. Por ello la palabra *crear* no existía, sino que se usaba *fabricar* (*ποιεῖν, ποιεῖν*). Incluso en el ámbito de la cosmología, el nacimiento del mundo, según la filosofía griega, fue modelado a partir de la materia (no de la nada) y de acuerdo con unas ideas preexistentes. Tal es así que Platón nos habla del Demiurgo divino, constructor de lo que nos rodea como un arquitecto, no como creador. Igualmente, los poetas fabricaban como el Demiurgo, pero a diferencia de éste y de los artistas, lo hacían **libremente**. Es decir, la poesía, derivada de la palabra griega *poiein*, era considerada distinta al arte, puesto que no se regía por normas a la hora de producir. Ello implica, aparte de la división entre artistas (mal considerados por su trabajo de tipo manual) y los poetas, que el arte se rige por el conocimiento de reglas y su capacidad de aplicarlas, por lo tanto se aprende. Según Platón, la belleza era eterna y en sí misma⁹³, por medio del método era posible llegar a ella. La poesía, en cambio pertenecía al reino de "*aquello que no es ni verdadero ni falso*", a opinión de Aristóteles⁹⁴. En conclusión, la creatividad en la antigua Grecia no tenía cabida, puesto que no se concebía la creación a partir de la nada. Sin embargo, veremos cómo esta noción fue cambiando, al igual que la distancia que separaba el arte de la poesía. Con el tiempo, la frontera se va diluyendo, encontrando entre ellas elementos en común como la imaginación o la inspiración divina.

En la Edad Media, la creatividad existe, pero el hombre es incapaz de acceder a ella. En esta época se incluye inevitablemente la poesía a las diferentes disciplinas artísticas, puesto que es considerada como una destreza, siguiendo normas inmutables, más que por estar acorde con la creatividad. Ésta se verá ligada inevitablemente a Dios y no podrá desprenderse de él hasta la Ilustración. Sin embargo, en el Renacimiento, los artistas empezaron a ser conscientes de su independencia, su libertad y su creatividad propias. El artista ya no imita, ya no descubre, inventa. La **novedad** comienza a ser exigencia en el arte. Pese a que el artista crea, lo hace a partir de un material, por lo tanto la creatividad se relacionará únicamente con la poesía. Sólo los poetas crean de la nada.

⁹³ "*Lo que es bello, lo es siempre y por sí mismo*", cita de Platón (*El Filebo* 51B s. IV a. C.), citado por Tatarkiewicz (1987, p. 280).

⁹⁴ Aristóteles (*De interpretatione* 17 a 2 s. IV a. C.), citado por Tatarkiewicz (1987, p. 281).

A partir del siglo XVIII el término creatividad fue extendiéndose en la teoría del arte, unido siempre al concepto de **imaginación**. Hasta por fin en el XIX con el Romanticismo y su revaloración de la creatividad, se nombró creador al artista. Desde ese momento fueron sinónimos y la creatividad fue propiedad exclusiva del artista. En el siglo XX el concepto de creador se amplió, aplicándose a toda la cultura humana. Tanto el artista, como científicos, especialistas o técnicos son creativos. La creatividad se entiende actualmente tanto como el *proceso* que se produce en la mente del sujeto que crea como el *producto* resultado de este proceso. Es decir, el arte ya no es lo único y exclusivo a la hora de aportar algo a la creatividad, ahora cualquier disciplina puede hacerlo a través de la novedad. Pero Tatarkiewicz apunta que lo esencial es el **criterio de creatividad** con el que juzgamos el arte, no sólo la novedad, puesto que éste es un concepto vago. Podemos encontrar tanto una forma, un modelo o un método nuevo a la hora de ser creativos. Esta cualidad, que antes se encontraba ausente, fue reducida por el historiador del siglo XIX Dégérando a una simple combinación de elementos, "*toute création n'est qu'une combinaison*"⁹⁵, definición que se podría corroborar con la teoría del color de Matisse por ejemplo, donde el equilibrio de colores depende de su relación o asociación con los demás del cuadro. También el mismo Delacroix reduce la creatividad a un mero modo peculiar de ver, ordenar e imitar la naturaleza, que poseen los artistas. Todo lo cual nos lleva a dudar del alcance de su valor.

Pero además de la novedad, Tatarkiewicz destaca que las personas creativas no sólo presentan trabajos nuevos, sino que poseen una habilidad especial, un genio o talento. La creatividad a través de la novedad y esta habilidad o **energía mental**, es evaluada sólo intuitivamente porque no poseemos instrumentos precisos de medida como en la ciencia para comprobarla. Según Tatarkiewicz podría haber surgido en el mundo del arte como criterio de selección por la profusión de obras. Su definición supone hoy en día una valoración positiva puesto que, entre otras razones, consiste en la manifestación del poder de **independencia** de la mente humana, de su individualidad y singularidad. Es decir, el culto a la creatividad es el culto a la capacidad divina o sobrehumana del hombre de poder crear. Dicho por Stravinsky, "*en la raíz de toda creatividad uno encuentra algo que está por encima de lo terrenal*"⁹⁶.

⁹⁵ (Tatarkiewicz, 1987, p. 293). Traducida como: "*toda creación no es más que una combinación*".

⁹⁶ Stravinsky ("*Poétique musicale*" 1952), citado por Tatarkiewicz (1987, p. 294).

Estas mismas valoraciones positivas de la creatividad por la potencialidad de su individualidad y **originalidad**, advierte Tatarkiewicz que puede también considerarse como el dogma moderno. Hasta el punto de que no es importante la obra de arte como resultado final, sino la acción de crear. Y prueba de ello es la sentencia de Remy de Gourmont a finales del siglo XIX, "*la única razón de ser es ser original*"⁹⁷, cuya culminación concluye en la pretensión de reconocer tantas estéticas como estetas haya, devenida en la estética pluralista que vivimos o padecemos hoy en día. Como consecuencia, todo acaba convertido en arte, por ejemplo el cenicero de Damien Hirst, o la bolsa de basura de Gustav Metzger expuesta en la Tate Britain como obra de arte, y tirada realmente a la basura por una señora de la limpieza.

En esta misma línea encontramos en los estudios de Nathalie Heinich el paradigma de la **singularidad** en el arte moderno. Esta característica no sólo conforma la obra sino también la personalidad del artista. Éste es quién debe inventar su propia forma de hacer y de ser fuera de la norma. La singularidad se define por su carácter único e insólito, por su capacidad de innovación respecto a los cánones preponderantes. Pero en realidad consiste en algo eventual, un caso excepcional, normalmente conllevado al fracaso y en escasas oportunidades a la gloria, momento en que se convierte en paradigma, en *modelo singular* a seguir. El reconocimiento de esta contradicción es explicada por Heinich tanto en el artista individual como en los grupos artísticos, que datan del Romanticismo fruto del desamparo de las estructuras y cánones tradicionales. Éstos últimos son reconocidos fuera de la norma gracias a sus manifiestos, como en los de las vanguardias, en cambio los artistas individuales son reforzados a través de sus biografías, es decir valorizando el aspecto personal del autor.

Vemos en estos dos últimos capítulos que existe una relación entre diferentes características que se extraen de la figura del artista. Tanto lo divino como la creatividad, se unen para ennoblecerlo. Compartiendo el afán de individualidad, independencia y singularidad. Además, y pese a que tendamos a fusionar la novedad con la creación, vemos que en la historia del concepto de creatividad prima a su lado la libertad. Desde el inicio sólo existe la creatividad si va de la mano de la libertad, diferenciándose de la norma estética, la novedad aparecerá en cambio tardíamente. Por encima de todo, el artista tiene el poder divino y libre de la creación, y de esta cualidad se

⁹⁷ Remy de Gourmont (*Livre des masques*, 1896-1898), citado por Tatarkiewicz (1987, p. 295).

deriva la obra única y original. Sin embargo, esta imagen no debe nublar la realidad humana del artista, quien sufre de inseguridad, inestabilidad y de precariedad como el resto de la especie.

3. Institución vs libertad

En este apartado veremos cómo se sucedieron el poder diferentes instituciones artísticas a lo largo de la historia, controlando las relaciones entre el individuo y el mundo del arte. Sin embargo, el artista promovido por su sed de libertad y creatividad, ha realizado varios intentos de romper las barreras del sistema. Para entender el funcionamiento de esta lucha de fuerzas, estudiaremos los grupos sociales dominantes que ejercieron este poder.

Tanto la producción artística, como su aprendizaje, se han visto regulados a lo largo de la historia a través de talleres, gremios y academias. Desde un punto de vista privado o público, su constancia nos ha llegado documentada a partir de la Edad Media y las tres formas se definen como asociaciones de hombres libres que prestan sus servicios basándose en una relación contractual.

De los **talleres**, surgidos por el aumento del comercio y de la vida urbana en la Baja Edad Media, podríamos destacar que los maestros tomaban aprendices para enseñarles el oficio durante un tiempo determinado a cambio de alojamiento y comida. Posiblemente, la mayoría de aprendices no llegaban a independizarse y permanecerían en el mismo taller trabajando como ayudantes. A veces el aprendiz podía convertirse en un discípulo del maestro, y continuar su estilo, como si fuera la marca de fábrica del taller, y posteriormente esta información le serviría al historiador del arte para poder reescribir el hilo de la historia.

En la misma época se desarrollaron los **gremios**, como corporaciones de oficios afines para velar por los intereses profesionales. Tanto los gremios como las academias que surgieron después, eran una medida de control del mercado y ejercían un fuerte proteccionismo, limitando el acceso de compra y venta de obras a los artistas no inscritos a estas instituciones. Pero en el Renacimiento, las nuevas ideas sobre el arte y la libertad del artista comienzan a ir contra este control del gremio. A modo de protesta, Brunelleschi se negó a pagar la cuota correspondiente en el año 1434, por lo que acabó una decena de días en prisión.

Sin embargo, las instituciones siguieron marcando los límites, y a mediados del siglo XVIII las **academias** se extendían por toda Europa. Llegaron para dignificar la profesión, elevando el nivel social del artista libre gracias al estudio de la cultura humanística, y para controlar el acceso de los artistas a la corte. Los miembros de la academia, una vez conseguido el grado de académico, trabajaban para el aparato artístico del Estado. Eran en realidad *carteles legales*, como señaló acertadamente el economista Grampp⁹⁸. Tan bien estaba reglamentada la academia, que en la Francia del XVIII, se hacía difícil prosperar si uno se encontraba fuera de ella.

Más tarde, empezaron a crearse **estudios privados** que complementaban la enseñanza y las academias, al igual que los gremios, acabaron perdiendo su control por el deseo de emancipación de los artistas progresistas. Denunciaban que la institución era un comercio, no era arte; era sujeción, no libertad; era rutina, no genialidad. Después de haberse liberado de la relación entre el arte y la artesanía, los artistas buscaron la **emancipación total**, desvincularse del Estado, de la clase dirigente, del público en general y así romper la relación con las necesidades del momento⁹⁹.

Los cambios políticos y sociales, derivados de la Revolución Francesa, la diversificación de la demanda artística gracias al ascenso de la burguesía, y sobre todo la difusión de las ideas románticas sobre la creatividad y libertad del artista causaron la crisis del sistema académico en el siglo XIX. A partir de ahí diferentes movimientos artísticos buscan la renovación de la enseñanza y la práctica en el arte, como el *Arts and Crafts* en Inglaterra o la Bauhaus alemana, con influencias que pueden verse hasta hoy en día. Finalmente, la Vanguardia ayudó a difundir la imagen o el mito del **artista autodidacta**, que ayudaba a eliminar el recuerdo de la supremacía del estudio académico renacentista. Este mito ha ido tan lejos, que pese al 72% de los artistas contemporáneos hayan cursados estudios de arte, el 61% se declara autodidacta.

⁹⁸ Grampp (1989), citado por Furió (1995, p. 227).

⁹⁹ *Ibíd.*, p. 229.

3.1 El caso de los museos

Una de las primeras exposiciones de pago públicas de la cual tenemos constancia, fue la organizada por Jacques-Louis David, a finales del XVIII en París, tras pintar *Les Sabines* sin haberla encargado ningún cliente. Esta exposición realizada en el Louvre abierta a todos, previo pago de 1,80 francos, fue el comienzo de una tradición que se utiliza hoy en día en la mayoría de museos. Según el organizador, no era bueno pintar un gran cuadro para un solo cliente y que lo guarde en secreto en su casa. Al igual que la entrada al teatro, Jacques-Louis David opinaba que de esta manera el público podía considerarse como el verdadero juez de la obra, y además se aseguraba la independencia económica del artista.

La idea de que la accesibilidad de la obra, dé poder para juzgarla puede ser discutible. Que asistamos a exposiciones en museos, no significa que elijamos lo que vayamos a ver. Incluso el panorama puede llegar a ser más problemático. En el documental de la National Gallery de Londres, dirigido por Frederick Wiseman, se narra el dilema actual de cómo acercar el arte a la ciudadanía sin banalizarlo. El director del museo prefiere apoyar exposiciones arriesgadas pero muy interesantes, a ser conservador, o condescendiente con el público. Al mismo tiempo intenta resolver cómo comunicar las propuestas al mayor número de personas. Frederick Wiseman insiste, la National Gallery está sostenida por fondos públicos, es su **responsabilidad** preocuparse en llegar a los contribuyentes que son los que hacen posible su existencia. Por mucho que paguemos una entrada (precio que podría dar lugar a una nueva discusión sobre la legitimidad del pago en instituciones públicas), el espectador no decide lo que se expone en el museo.

Esto implica además la polémica presunción de la existencia de una cultura de masas que se atribuye al pueblo, que se encuentra en clara oposición con la cultura intelectual de las élites que ocupan el poder. Un ejemplo de los diferentes tipos de culturas que pueden chocar en la actualidad, fue el caso ocurrido en las afueras de Montreal. La decoración de una rotonda en el barrio residencial de l'île des Soeurs de la municipalidad de Verdun¹⁰⁰ produjo una gran

¹⁰⁰ "La instalación in situ en île des Soeurs, fue criticada a muerte por sus residentes colindantes, quienes tenían aparentemente el mismo tipo de conocimientos y sensibilidad por el arte contemporáneo que el ex-granjero y

polémica. Sus habitantes de carácter conservador exigieron y consiguieron la retirada de la obra, realizada por un artista reconocido y de vanguardia, por no coincidir culturalmente con los gustos tradicionales del vecindario. En este caso no hubo comprensión de la obra por parte del público. Según Ian Ground, el éxito o fracaso del artista puede depender, entre otras cosas, de esta comprensión y no de la conexión causal que establezcamos con el objeto artístico. Es decir, pese a que la obra llame la atención de mi sensibilidad y me transporte a un recuerdo querido, esto es independiente de su calidad, por lo tanto no deberíamos tenerlo en cuenta en su valoración estética. Por encima de esta relación sentimental y personal, debemos comprender la obra, entender su lenguaje y la intención del artista. La comprensión de la obra, y su posterior aceptación por parte del público, dependerá de los diferentes gustos que se distinguen en los estratos de la población definidos por la educación recibida de cada individuo.

3.2 Los mundos del arte

"Hay que ser muy necio para no fijarse en qué sentido se desarrolla el trabajo de los demás" ¹⁰¹,

Guillaume Apollinaire.

La historia del arte tradicional es incompleta, ya que se ha escrito desde sólo un punto de vista concreto, promovido por las élites y las clases dominantes. El patrocinio del arte, se ha realizado a través de los encargos de la aristocracia y de la Iglesia, a la que se le sumaron más tarde la burguesía, y órdenes militares. En la actualidad, el padrinazgo es llevado a mano de las instituciones autonómicas y estatales, así como promovidos por algunas personalidades individuales. Es decir, los clientes que consumían el producto artístico, formaban **grupos sociales** dirigentes de carácter político, económico, cultural o espiritual. Por ello, la historia del arte hace un estudio longitudinal y faltaría realizarlo, según Hauser, transversalmente, estudiando las diferentes formas artísticas de cada estrato social. Estos estratos, definidos por Peter Burke, se dividen en los siguientes grupos: élites sociales, el arte popular y la cultura de masas. Estas

exdiputado conservador Felix Holtman, que había querido anular la compra de un Barnett Newman para la Galería Nacional de Ottawa". Traducido de La Presse. Marie-Claude Lortie, 2009.

¹⁰¹ Guillaume Apollinaire, citado por Matisse (1978, p. 56).

diferentes agrupaciones se encuentran interrelacionadas y se influyen las unas a las otras, como veremos.

El **arte popular** está formado por los grupos sociales que no forman parte de las élites, como los artesanos de las ciudades, o los payeses y pastores de las zonas rurales. Uno de los ejemplos más comunes de este arte popular son los exvotos, que se daban como ofrenda en las iglesias y eran pintados por artistas no profesionales. Existen muchos otros ejemplos, como el amplio abanico de la artesanía, que son difíciles de nombrar en su totalidad, ya que las formas y fronteras del arte popular son imprecisas. Los proverbios, son una muestra de las interrelaciones que se descubren entre los diferentes tipos de arte. En el siglo XVI, los proverbios formaban parte de todos los grupos y se consideraban como patrimonio cultural de la humanidad. Y pese a que el reconocimiento de las diversas formas del arte popular, y su valor con respecto al arte de las élites, fueron variando a lo largo de la historia, se ha intentado definir su estilo. Las obras de arte popular, como los exvotos, suelen tener un valor simbólico en sus proporciones que no son naturalistas, y no poseen refinamientos o recursos ilusionísticos como la perspectiva. La pureza del arte popular, fue sobrevalorada en diferentes momentos de la historia como en el Romanticismo y también en el caso de los nacionalismos.

El **arte de las élites**, formado por grupos minoritarios de individuos socialmente superiores y con control político, es el configurador de la historia del arte tradicional. En el pasado, el poder político controlaba el poder económico y el cultural, y para demostrar su supremacía, el arte de las élites expresaba el deseo de ostentación y auto-adulación, a través de la temática bélica o del retratismo. Pero el público del arte de las élites fue ampliándose gracias al papel predominante que empieza a ostentar la burguesía en el siglo XIX. A través del auge del comercio, los burgueses fueron marchantes de arte y comenzaron la especulación artística, creando el sistema de las galerías privadas. "*El amor al arte*"¹⁰², asociado a la ideología burguesa, era utilizado como un elemento de distinción social, un intento de delimitar un mundo propio e inaccesible para la mayoría.

¹⁰² Bourdieu (1966 y 1968), citado por Furió (1995, p. 143).

La **cultura de masas** es un conjunto de productos orientados al entretenimiento y a la evasión del público urbano masificado, formado por personas de cultura media, que se suele interesar en este campo siempre que su acceso sea fácil y cómodo. La cultura de masas forma parte de la industria del consumo y se rige por la ley de mercado, de la oferta y la demanda. Es decir, es un negocio. Con lo cual, el producto de esta cultura debe ser rentable y su propósito es el éxito comercial, independientemente de su calidad.

La sociedad de consumo y el avance de los procedimientos industriales, junto con la democratización de la cultura, han contribuido al desarrollo de la cultura de masas. Ésta puede contener aspectos positivos como negativos. Uno de los puntos en contra y que coartan las posibilidades del arte, es la falta de originalidad. Si la cultura de masas quiere abarcar el máximo de público posible, debe caracterizarse por la **homogeneidad** para gustar a todos. Esto irá en contra del principio de la diferencia y novedad en la creatividad. Por otra parte, esta amplia divulgación, permite llegar a gente que antes carecía de acceso a la cultura. Sin embargo, la cultura de masas, con este principio igualador, marginaliza las particularidades culturales y étnicas, fomentando el conservadurismo, basándose en un modelo pasivo y acrítico. Suele caracterizarse por fuertes emociones inmediatas y en lo posible, contra la reflexión ulterior. Es decir, la cultura de masas se acerca más al entretenimiento que al arte. Y por último, pero no menos importante, conforma un claro **instrumento de control** por parte del poder.

Pero no todo es negativo, ya que los avances tecnológicos han podido difundir obras de calidad a través de sus medios, como el cine o la televisión. Aunque gran parte del contenido de la cultura de masas se dedique a entretener, también encontramos crítica en sus obras, que pueden ir abriendo la mente al espectador. Al no estar en compartimentos estancos, las diversas culturas se influyen, y grandes obras maestras que formarían parte de la minoría intelectual se han ido incorporando a la cultura de masas, como películas de culto, los grabados de Goya, la música de *The Beatles*, o uno de los ejemplares más vendidos en literatura, *El nombre de la rosa* de Umberto Eco.

La solución la encuentran muchos, tanto Read, como Furió, en la **pedagogía** del pueblo. En el caso de la cultura de masas, si la élite formada por los intelectuales, participa en regular y

orientar dicha cultura a través de la crítica, aprovechando los medios de comunicación, podría educar al público mejorando la calidad artística de la cultura generalizada.

3.3 el artista como excepción

" Il n'y a rien comme l'art, en fait, pour imprimer dans l'imaginaire mondial l'existence d'un peuple" ¹⁰³,

Xavier Dolan.

En el estudio sociológico de Peter Burke sobre los artistas del Renacimiento, declara que éstos son los **casos atípicos** de la población italiana. Es decir, los artistas de aquella época, que eran pintores, escultores, arquitectos, humanistas, escritores, compositores y científicos, gracias a sus habilidades creativas, eran raros, constituían la minoría. Por lo que se supone que el acceso a las actividades artísticas también era restringido en aquella época. Por supuesto, la idea de genio universal, en el siglo XV y la primera mitad del XVI, era reservada a los hombres, que realizaban las actividades productivas, más que la mujer destinada al hogar.

Otra de las restricciones de esta época que aparecen en el mismo estudio, es el mínimo porcentaje de artistas provenientes de los extremos de la escala social. Tanto aquéllos que venían de familias campesinas, la más baja escala, como de la más alta, porque los oficios manuales se consideraban indignos de la clase acomodada. Normalmente, los artistas procedían de clases medias, profesiones liberales, artesanos y comerciantes. Sin embargo, grandes artistas transgredieron la tradición familiar, como Brunelleschi, Miguel Ángel o Leonardo da Vinci. Peter Burke insiste en la idea de que los innovadores más importantes en las artes visuales, eran justamente los miembros atípicos del grupo según sus orígenes sociales. Aquí parece establecerse una relación causal entre el origen de notables artistas del Renacimiento y sus aportaciones innovadoras. Esta idea de transgresión de la tradición familiar, es mencionada igualmente aunque mucho más adelante en el tiempo, en el audiovisual sobre el artista Joan

¹⁰³ Dussault, Marie (2014): *Entrevue avec Xavier Dollan de retour de Cannes*. Canadá, Radio Canada. Traducido al castellano como: "no hay nada como el arte, de hecho para imprimir en el imaginario mundial la existencia de un pueblo."

Miró. Su apuesta decidida por el mundo del arte y la creación, fue tomada hacia 1912 tras el retiro por enfermedad a la casa familiar de Montroig. En el documental¹⁰⁴ se afirma que dicha resolución decepciona las expectativas de la familia, rechazando su cómoda vida burguesa.

Vicenç Furió, también incluye la idea de la relación entre la transgresión a la institución y la educación de clase alta del individuo. El valor de enfrentarse a las autoridades académicas no es independiente de la posición social del artista, puesto que una persona acostumbrada al poder puede ser más exigente y atreverse a ir en contra de la Academia, que otra que ha sido educada en la sumisión.

En los artistas contemporáneos, según el estudio de Raymonde Moulin, si nos referimos a su estrato originario, las tornas han cambiado. La mayoría de los artistas actuales y occidentales, provienen de familias pudientes, de padres artistas o intelectuales, han recibido una formación artística, son de edad madura y su éxito por supuesto, está formado por una gran mayoría de creadores de género masculino. Parece aquí que no se realiza aquélla transgresión familiar producida en el Renacimiento. Los hijos de artistas siguen la tradición familiar, como la familia Bardem en el mundo del teatro y cinematográfico, el Clan Parra en la música, o en pintura y literatura española la estirpe Giralt Torrente. Esto puede pasar igualmente en el caso de los galeristas, como por ejemplo la familia Levai de Nueva York, o la galería de Elvira González y sus hijas en Madrid. También esta condición aparece en la misma ciudad a mediados del siglo XX, entre los integrantes de la familia de la artista Diane Nemerov (fig. 5), conocida con su nombre de casada Diane Arbus, en cuya familia encontramos a poetas, escritores, pintores y fotógrafos. Incluso, me imagino que si comenzamos a indagar, encontraremos este mismo patrón en otras profesiones. Pero lo que sí puede darnos a entender los resultados de estas estadísticas, es que la profesión de artista actualmente no está mal vista como en etapas previas al Renacimiento, y por lo tanto las clases altas que se lo pueden costear, permiten la dedicación de sus hijos a estas disciplinas. Además, esta tradición familiar, implica el mantenimiento de las relaciones de poder del atmósfera artística en un círculo cerrado. Una persona educada en un ambiente artístico, claramente recibirá sus influencias y tendrá la tendencia a continuar en él.

¹⁰⁴ Rodríguez, Ricardo (2006): *Fundació Joan Miró Barcelona*. España, distribuciones Philadelfia S.L.

Pero esa tendencia no tiene por qué significar que la calidad entre unos artistas y otros de una familia, continúe siendo la misma.

3.4 Los públicos

El concepto de público artístico es impreciso y designa una realidad diversa y variable. Por ejemplo, el primer público de los salones de arte franceses del siglo XVIII era muy heterogéneo. Estaba compuesto por personas de todos los grupos y clases sociales, tanto personas cultivadas como las que no, de fuera y de dentro del mundo del arte. Sin embargo, encuestas más recientes, realizadas por la investigación de Raymonde Moulin¹⁰⁵, reflejan una homogeneidad en el público actual. Casi la mitad de los asistentes de las bienales de París son estudiantes, en su mayoría de arte, así como artistas. Una tercera parte de este público forma parte del marco superior y de profesiones liberales. En una galería de arte contemporáneo de Nueva York, el 70% de sus visitantes tenían una relación profesional con el arte. Si nos referimos a público como a la gente en general que participa como receptor o espectador de la obra de arte, es normal que veamos grandes diferencias, según el momento histórico, el lugar o la disciplina artística a tratar.

Otra parte del público es el especializado, formado por artistas, críticos, y comentaristas entre otros, pero tanto un nivel como el otro, son difíciles de generalizar intentando dar una respuesta social. En realidad, comenta Vicenç Furió, son individuos aislados los que vivencian el arte, por ello no podemos tratarlo de forma generalizada como un público amplio, pese a que exista una especie de contagio psicológico que fomente reacciones parecidas durante algunos espectáculos. Otros comentaristas ya notaron en los macro conciertos de Thomas Fersen, el trato individualizado que lograba tener con el público, como si tocara para cada uno de los espectadores por separado. Es decir, hablar de público tiene gran dificultad porque conlleva solventar las **contradicciones en un público** que puede ser a veces heterogéneo, como el visto en los primeros salones franceses, como homogéneo, en las ferias de arte actuales. El público puede ser indeterminado (existen éxitos o fracasos inesperados), pero a la vez con una posibilidad de delimitación (en los estudios predictivos de tiradas editoriales), según el caso.

¹⁰⁵ Moulin (1997), citada por Furió (1995, p. 335).

3.4.1. El público en cifras

Para hacernos una ligera idea del público español actual, el Ministerio de Cultura¹⁰⁶ hizo unas encuestas para medir la participación en literatura, música, cine y artes plásticas. Los resultados fueron que las prácticas culturales de consumo mayoritariamente masivo fueron el cine a través de la televisión (con un 92%), y escuchar música de forma no presencial (78%). Respecto a las artes plásticas, sólo un 20% de personas habían visitado exposiciones últimamente. Según otra encuesta de *El País*, realizada poco después, aproximadamente un 72% no va nunca o casi nunca a conciertos, un 61% no asiste a exposiciones de pintura contemporánea, y un 57% no va a museos de pintura clásica. Este panorama refleja la educación del español, en cuyos planes de estudio futuros se pretende erradicar la asignatura de música y artes plásticas en la educación primaria, entre otras humanidades. El perfil global del ciudadano que participa en la cultura española, según el primer estudio, es un joven soltero varón, ciudadano del norte y de Madrid, titulados, empleados y estudiantes.

Más interesante para nuestro estudio, sería la comparación entre la participación del público en exposiciones de artes visuales contemporáneas o de arte clásico, cuyas últimas ganan en número de participantes. Raymonde Moulin también descubrió con sus investigaciones que estas exposiciones tienen una asistencia de público multiplicado por dos o por tres respecto a las contemporáneas, cuando se exhiben cuadros de artistas impresionistas y postimpresionistas como Degas o Van Gogh, respectivamente. Pero pese a las divergencias que podamos encontrar al analizar el público de las actividades culturales, en todos los estudios hay una relación directa entre el nivel de estudios y la visita a museos o participación a este tipo de eventos. Esto último sería una buena explicación a la hora de apoyar la tesis de Vicenç Furió y Herbert Read, entre otros, sobre la importancia de la educación en el arte.

Existen datos más recientes, basados en la última estadística de Museos del Ministerio de Educación, Cultura, y Deporte publicada en 2012. En esta encuesta sobre los visitantes estimados según la tipología de todos los museos españoles, los asistentes a los centros especializados en

¹⁰⁶ Ministerio de Cultura (1985). *Encuesta del comportamiento cultural de los españoles*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986.

arte contemporáneo suman 99.417 (cuyo 13,5% son extranjeros). En cambio, los museos de bellas artes son 71.649 visitantes (cuyo 21,8% son extranjeros). Hay que tener en cuenta que la definición de instituciones museísticas de Bellas artes en dicho informe cuenta hasta el siglo XIX, mientras que el arte contemporáneo empieza a contar desde el XX. En porcentaje total, existe un 8,6% (126) de museos contemporáneos en el territorio español, censados y que hayan realizado la encuesta, en cambio el de bellas artes constituye casi el doble, un 15,5% (227) sobre el total de 1.464 de museos y colecciones museográficas. Es difícil poder extraer un conocimiento cualitativo y determinante, puesto que si indagamos, encontramos museos de bellas artes, como el de Bilbao cuya colección permanente se constituye también de obras de arte contemporáneo.

3.4 el artista independiente

*"Cuando los medios de expresión que utiliza el pintor son asimilados por la moda, por los grandes almacenes, pierden enseguida su significado.
Ya no ejercen ningún poder sobre el espíritu.
Su influencia no hace sino modificar la apariencia de las cosas" ¹⁰⁷,
Henri Matisse.*

La contraposición fundamental que subyace a este apartado consiste en la Institución (sea en forma de academia, museo, galería, mercado o cualquier tipo de entidad con poder político por encima del individuo), frente a la **libertad** del artista. Es evidente la instauración, tanto pública como tácitamente, de normas, de jerarquía, y de procedimientos burocráticos que establecen las instituciones. Toda esta rigidez limita la creación libre del artista y afecta a la calidad de su trabajo. Ya mencionamos en la introducción el caso ejemplar de Pipilotti Rist, a quien le es imposible realizar una instalación visual y sonora a gran escala en el Moma de Nueva York, por las normas de seguridad del museo. De otra forma, se le negó a Abramovic durante su exposición en la misma entidad, la aportación de un número ilusionista, por cuestiones de valoración estética. Sin embargo, si conseguimos romper estas cadenas que atan al individuo con el objeto,

¹⁰⁷ (Matisse, 1978, p. 129).

nos encontraremos con la ironía romántica como la revelación de la libertad del artista. Esta idea de **ironía** entendida de manera filosófica, la estudiaremos en profundidad en la próxima parte. A modo de introducción, Adam Müller destaca la libertad como necesaria para no quedar ligado a ningún contenido en particular, es decir, a ningún objeto, elevándonos en el disfrute de la obra y de la belleza por encima de ésta última. La ironía sería la capacidad de entrega parcial, no total y enteramente, a la cosa en cuestión, manteniendo la distancia controlada, puesto que debemos poseer la libertad para poder volver a considerarla desde fuera. Esta capacidad, es tan útil en el arte como en la filosofía, porque todo conocer presupone un distanciamiento del sujeto frente al objeto.

La **independencia** del artista le ofrece una libertad a la hora de trabajar. En el caso de Messerschmidt, está documentado que en su vida cotidiana fue un poco dado a rarezas que arrancan principalmente de su amor por la independencia. Vivía como un recluso en una casita a las afueras de la ciudad, gracias a un número suficiente de encargos corrientes, independiente y muy contento. Además, este artista melancólico, después de haber sido profesor en la Academia y renunciando en última instancia por enfermedad a su puesto, toma la decisión de no enseñar a nadie, trabajando para sí mismo y nadie más.

Existen ejemplos de artistas que fueron partícipes en las instituciones, pero no del todo a favor. Matisse formó parte de la comisión de compras de los museos. Sobre éstas dijo que las votaciones eran honradas e incluso era posible votar en contra de los miembros del Instituto. *De este modo se puede impedir por lo menos que los mamarrachos academicistas entren a formar parte de los museos, si bien todavía no se ha conseguido que obras más audaces y dignas de interés fueran aceptadas.*¹⁰⁸ Cuando Matisse era un alumno quería creer en las reglas de la escuela, *ese conjunto de desechos de la enseñanza de los maestros que nos han precedido, la parte muerta de la tradición, donde todo lo que no era verificado en la naturaleza, todo lo que surgía del sentimiento o de la memoria era despreciado y considerado como un "camelo"*¹⁰⁹. Pero no lo consiguió, ni siquiera cuando abrió su propia academia que tuvo poco tiempo de vida, puesto que sus alumnos empezaron a pintar a *lo Matisse*, cosa que iba en contra de sus preceptos.

¹⁰⁸ (Matisse, 1978, p. 60).

¹⁰⁹ *Ibíd.*, p. 110.

Como hemos visto, la formalidad de la institución, en este caso la Academia francesa, al perseguir su objetivo de ennoblecer el arte a través de la enseñanza clásica, impidió el desarrollo del mismo, al no saber integrar ni valorar las nuevas prácticas. Contra esta institución, al igual que el comité de la defensa de los artistas del Grand Palais mencionado anteriormente, se formó en 1884 *La Société des Artistes Indépendants*, bajo el lema: "*Sans jury ni récompense*" (Ni premios, ni jurado). Es decir, esta organización de los artistas que no eran apoyados por la Academia, se funda bajo el principio de abolición de los jurados de admisión. Permitiendo a los artistas presentar libremente sus obras al juicio del público. Estas dos organizaciones contrarias a la institución política, todavía funcionan de manera activa, a día de hoy.

En el Salón organizado por la Sociedad de Artistas Independientes de 1905 se invitaron a los fauvistas a participar y Matisse expuso su obra neoimpresionista *Luxe, Calme et Volupté*. Más de veinte años después, en una entrevista realizada a Matisse en 1929 sobre aquella época, cuenta: *En aquel momento luchábamos todos en defensa de los pintores, contra los Salones y contra las exposiciones oficiales. Paradójicamente, los Independientes son hoy los maestros. Para sobrevivir es necesario llevar siempre un distintivo en el que se lea "Independiente"*.¹¹⁰ Matisse critica que se desvirtuase el arte, gracias a los artistas contemporáneos que comenzaron a hacer propaganda política con su trabajo de igual manera que la exigencia de llevar puesta la etiqueta de ser moderno. Vemos que tanto a la hora de intentar crear una academia de tipo informal, como organizar un grupo de artistas independiente, surge un **nuevo modelo** implícito que puede ser un peligro si se convierte en la rigidez característica de la institución. Howard Becker estudia los comportamientos en grupos subversivos de la sociedad actual y encuentra estos mismos baremos. Parece ser que se instaura una ideología, una tradición y unas normas justificadas entre los miembros para la supervivencia del grupo en cuestión.

Al igual que la evolución de estos grupos subversivos a la institución que acaban normalizándose, vimos la misma dinámica en el apartado anterior sobre la estética. Tanto la estética como la institución se apoyan mutuamente, trabajan en equipo, son cómplices ejerciendo el control del sistema. Por lo tanto el artista subversivo queda fuera de este esquema, formando

¹¹⁰ *Ibíd.*, p. 67.

su propia escuela, con sus propias reglas. De ahí viene el ejemplo anteriormente citado de las vanguardias y lo que ocurre, es similar en estos dos casos. Las dos figuras cómplices absorben la nueva práctica artística y el nuevo movimiento es absorbido y normalizado. El que era original y excluido, pasa a ser incluido y a formar parte de la norma. Hasta que el ciclo se vuelve a repetir con la aparición de las nuevas prácticas.

Pese a la organización de los artistas formando asociaciones contrarias al poder establecido, la independencia viene dada por el carácter de su actividad artística. Veremos en el siguiente capítulo la importancia de la soledad en el momento de creación. *París me fatiga, el movimiento, la actualidad, las modas que hay que seguir*. Hablando de la juventud, entiende que hay que empezar introduciéndose en la *barahunda, aventurándose en la selva*¹¹¹. Pero a sus 60 años, el silencio y el aislamiento le son más útiles. Para Matisse, sólo los pseudo-pintores les tienen miedo. Esa introducción a la barahúnda, como dice el pintor, refiriéndose al centro neurálgico del arte en la gran ciudad, donde se mueven los artistas jóvenes, es indispensable hoy más que nunca. No sólo para relacionarse con los pertenecientes a un mismo grupo profesional y aprender de las influencias entre sus diferentes trabajos, conociendo los avances del momento. Sino además por la dependencia del arte contemporáneo a la venta de sus obras. En este caso, los contactos son imprescindibles. De hecho, en la obra de Nathalie Heinich se habla de la importancia de transmitir *connaissances* al artista de la Academia francesa. Es singular destacar el doble sentido de esta palabra, cuyo término en francés designa a la vez tanto conocimiento intelectual como contactos o relaciones personales.

La filosofía expuesta de promoción de la independencia y de la soledad, destacada en la etapa de madurez del artista, puede llegar a su máximo extremo: el artista autodidacta, contra todo tipo de formación académica. Sobre los cursos de la Escuela Nacional de Bellas Artes que recibió Matisse, acabó declarando que no aprendió nada. Según su opinión sus profesores no sobresalían, y si alguno fuese genio, también era de la opinión de que la genialidad no se puede enseñar. Opinión, dicho sea de paso formulada por Kant en su *Crítica del Juicio*. La enseñanza académica comparada por el artista con *La parábola de los ciegos* de Brueghel, tiende al olvido por su formación clásica, el aprendizaje de un artista se debe comprender de una **forma**

¹¹¹ (Matisse, 1978, p. 63).

personal. Además, la búsqueda de reglas o recetas prácticas, es imposible, porque cuando el artista acierta, involuntariamente se ha sobrepasado a sí mismo y ya no logra comprenderse. Esta característica del artista, cuya genialidad le es dada por naturaleza y sin saber cómo ni por qué, ya es descrita por Kant a finales del XVIII y la estudiaremos en el apartado de genio. Por lo tanto, la independencia del artista, que promueve la libertad creativa contra las normas de la institución, se encuentra muy ligada a la soledad y a la concepción de genio.

4. Sociedad vs soledad

"Cuando un pintor se dirige al público, no tanto para mostrarle sus obras como para desvelarle algunas ideas sobre el arte de la pintura, se expone a múltiples peligros"¹¹²,

Henri Matisse.

Este apartado trata sobre la figura del artista y sus contradicciones, tanto internas como externas. Para poder lidiar entre lo subjetivo y lo objetivo, aquí veremos en profundidad el concepto de ironía ya introducido a lo largo de este estudio. El artista, será un compendio de las diversas mitologías que forman parte del imaginario de la sociedad, a través de su visión melancólica, de genio y de su soledad.

En la obra de Herbert Read, se analiza la relación artista/obra, como hemos visto en el primer apartado, desde un punto de vista psicológico. Según Read, la obra de arte tiene su origen en la conciencia del individuo. Sin embargo, sólo alcanza su pleno significado cuando se integra con la cultura de un pueblo o de una época. Igualmente, Kandinsky hace referencia a la adaptación de la obra gracias a sus tres valores intrínsecos: personal, histórico y artístico. La sociedad o su momento histórico, son distintas maneras de ver el medio que rodea y limita al artista. Lo cual conlleva a una de las contradicciones esenciales del arte, por un lado la voluntad del individuo y por otro, las **exigencias de una comunidad**. Además, en el segundo apartado sobre estética, vimos que el reconocimiento de la obra, por parte de la estética o del público era esencial.

Según Gombrich, el medio que rodea a un artista determina la calidad de su obra. El artista, ser de gran sensibilidad, debe convivir en una atmósfera de trabajo donde reine la crítica y la **competencia**, como estímulo de su creatividad. El autor cita los estudios de Vasari que toma como ejemplo a la Florencia del Renacimiento, la que *producía hombres perfectos en todas las artes*¹¹³. Este medio artístico tan productivo era causado gracias a un ambiente de crítica que reinaba en la ciudad, una innata libertad de opinión que no se satisfacía con la mediocridad, y por

¹¹² (Matisse, 1978, p. 21).

¹¹³ Gombrich, E. H. (1990). *Tradicón y creatividad*. Anales de Arquitectura. Universidad de Valladolid, nº 2, p. 40.

último el trabajo con tesón de los artistas. Florencia tenía una buena reputación y el clima que se vivía en la metrópolis era estimulante, todos los artistas querían conquistarla y tenían que trabajar duro para ello.

En consonancia con la explicación sociológica de la excelencia crítica, el artista necesita de un experto que le guíe, indispensable también en la cultura de masas. Gombrich opina que la obra de arte debe ser contrastada gracias a una audiencia crítica *de un público de connoisseurs o entendidos capaces de discernir, cuyos elevados estándares críticos no permitan que el artista se conforme con cualquier cosa, sino tan sólo con lo mejor*¹¹⁴. Esta sentencia es deontológica, podría llegar a ser algún día, en cambio actualmente existen diversos públicos de todo tipo, de diferentes formas de arte.

4.1 La finalidad del arte

*"Si cuando se hace un cuadro se supone al espectador, todo está perdido"*¹¹⁵,
Diderot.

Es evidente que el arte ejerce una influencia en la sociedad, tanto implícitamente como explícita y su relación merece ser estudiada. Vicenç Furió marca diversos ejemplos en que se sobrevalora una influencia ética del arte y cita a expertos como Ruskin, Morris o Tolstoi que defendieron esta función social del arte como contribución al perfeccionamiento moral. Sin ir más lejos, Joan Miró, gustaba de situar sus grandes murales de cerámica en lugares públicos para que en el espíritu de sus espectadores quede grabado su obra, no vaya a ser que algún estudiante de la Universidad de Harvard llegue a presidente.

Pese a que el arte no haya conseguido mejorar la especie humana, al menos de momento, la obra tiene siempre una **intención** y nos puede afectar, tanto positiva como negativamente. Esta misma idea es señalada por Wittkower, quién especifica que para despertar una reacción en el

¹¹⁴ *Ibíd.*

¹¹⁵ Carta de Diderot del 14 de Julio de 1762. En *Cartas a Sophie Volland*. Barcelona: Acantilado, 2010, p. 290.

espectador, una obra de arte debe transmitir directa y claramente como mínimo una intención, como bien demuestran los bustos de carácter de Messerschmidt (fig. 22). Traducido al lenguaje de un artista, tanto Matisse como Pina Bausch, recomiendan la honestidad en el artista, expresando claramente sus intenciones en cada paso, con los medios expresivos que domina, defendiendo su obra a lo largo del arduo camino¹¹⁶.

El propósito de la creación está determinado a un público concreto, capte o no el mensaje. Es decir, la *obra producida* no corresponde totalmente con la *obra recibida*, ya que se pueden encontrar miles de interpretaciones de una misma creación, unas más válidas que otras. Esto se debe al valor polisémico de toda imagen. Como ejemplos de la **adaptación de la obra** destinada a un público preciso, Vicenç Furió nos habla del arte figurativo románico, que ubicado en los monasterios, tenía como fin hacer reflexionar a los monjes. Por ejemplo, el capitel de la iglesia de Madelaine de Vézelay, donde se representa el Rapto de Ganimedes como manera indirecta de llamar la atención de los clérigos sobre la sodomía, algo corriente entre ellos en aquella época (fig. 21).

Existe la relación entre la **accesibilidad** de los elementos decorativos y el público al cual iba dirigido. Si la ubicación de la obra era en un lugar más visible, en ella se expondría un motivo para el público en general. Las obras de arte efímero del *street art* (fig. 9-12), están pensadas para hacer reflexionar a una gran masa de urbanitas, por ello se encuentran en las calles de la ciudad. El estudio de John Shearman, sobre el arte y el espectador en el Renacimiento italiano defiende esta idea, puesto que las obras de esta época fueron realizadas dedicando máxima atención al lugar destinadas. Además el artista implicaba directamente al espectador tanto como su posición física respecto a la obra, como por su competencia interpretativa, la que daba la familiaridad del hilo narrativo de las historias que se representaban. El concepto de espacio compartido perfila la misma idea, porque implica al espectador en la narración. Shearman cita ejemplos de carácter religioso, sin embargo podríamos destacar la mirada hacia el espectador de la *Venus* de Velázquez a través de su espejo (fig. 15). Con ello, *el reconocimiento de la centralidad de esta transacción cambia no solamente nuestra relación con la pintura, sino*

¹¹⁶ Como anécdota, el centro de exposición de arte contemporáneo *Circa* de Montreal tiene un letrero en su entrada que reza: "apoyamos a los artistas emergentes durante toda su carrera".

*también nuestra comprensión de qué tipo de pintura es.*¹¹⁷ Concebimos la obra diferente, si aceptamos que la protagonista del cuadro nos desafía con su mirada. Calvo Serraller dirá que el reflejo en el espejo es la idea de la conciencia de la representación, característica de Velázquez.

Pero esta relación abierta con el espectador sufrió un paréntesis a mediados del siglo XVIII en la pintura francesa. Diderot explica en su crítica cómo la buena pintura es la que ignora la existencia del espectador (fig. 16). Los personajes deben estar absorbidos en sus acciones, gracias a la destreza del artista que consigue cerrar la obra en sí misma, sin alusiones a un posible observador externo. Otros ejemplos, como las frescas fotografías espontáneas de Henri Cartier-Bresson (fig. 17) se prestan al olvido del espectador. En el mundo del cine contemporáneo, podemos nombrar el largometraje "*Los idiotas*" de Lars von Trier, cuyo rodaje con cámara en mano puede dar la impresión que los protagonistas actúan sin tener en cuenta al público. De hecho, el tercer mandamiento de las películas de estilo dogma, fundado por el mismo director, reza que la película no debe tener lugar donde esté la cámara. O incluso podríamos nombrar en la disciplina literaria a Violette Leduc, en cuya obra *La Bastarda*, su querida Simone de Beauvoir escribe en el prefacio: "*Une femme descend au plus secret de soi, et elle se raconte avec une sincérité intrépide, comme s'il n'y avait personne pour l'écouter*"¹¹⁸(fig. 18). La autora escribe desde su más profunda sinceridad, tan íntima como si estuviera sola, sin espectador que la observe o la escuche.

Es decir, la obra de arte se hace con una finalidad normalmente ligada a un tipo de espectador previsto. La imagen, al ser polisémica, no suele ser precisa como lo es el lenguaje verbal, y además el público participa del mensaje que se pretende enviar de forma activa. Éste proyecta en la percepción y en la interpretación, sus filtros personales y socioculturales. Umberto Eco advierte, que pese a que una obra pueda tener una interpretación potencialmente ilimitada, esto no significa que la obra no tenga unos objetivos concretos. En función de la **finalidad de la obra**, se pueden realizar interpretaciones adecuadas, llamadas hipótesis *pertinentes* o *económicas*. Refiriéndose a lo mismo, Gombrich habla de la lógica de la situación o la necesidad que tiene el historiador del arte de tener una imaginación controlada. Y a veces para cumplir esta

¹¹⁷ Shearman (1992), citado por Furió (1995, p. 228).

¹¹⁸ Leduc, Violette. (1964). Prefacio de Simone de Beauvoir. *La Bâtarde*. París: Gallimard.

tarea, los artistas no lo ponen fácil (fig. 20). En la exposición de Banksy "*Barely Legal*", fue pintado totalmente con maquillaje infantil a un elefante, del color de la misma pared de la habitación ficticia donde se encontraba (fig. 13). Su objetivo era el de denunciar cómo obviamos los grandes problemas que hay en nuestro propio mundo. Sin embargo los defensores de los animales arremetieron contra el artista denunciando la situación del pobre animal, ignorando el mensaje de la obra. Éste es un ejemplo de efecto inesperado producido por la obra de arte independientemente de su propósito, que puede perseguir muchas intenciones, como de propaganda política o religiosa, o el simple deseo de querer despertar la admiración de los artistas por parte del público contemporáneo.

4.2 La ironía romántica

Pese al entusiasmo que hemos mantenido por la creatividad libre del autor y la importancia dada a la emoción a la hora de realizar la obra, también hemos puntualizado el control racional de este proceso. Al igual que en el Romanticismo, entusiasmo y ponderación, van y deben ir unidos de la mano. Schlegel pondrá en un mismo tiempo y plano a la intención y al instinto. Uno proveniente de la reflexión y voluntad consciente del artista (el *arte*, según Schelling), y el otro de su parte *misteriosa* (la *poesía*, el elemento inconsciente del arte). Pero al igual que las caras de una moneda, ninguno de los elementos tiene valor sin el otro. Como bien diría el poeta romántico Novalis, *la inspiración es inútil y peligrosa si no va acompañada de la inteligencia*¹¹⁹.

Este especial equilibrio, que ya hemos visto en el primer apartado sobre ciencia, debe intentar mantenerse, gracias a la recuperación del concepto de *ironía* en la etapa romántica. Este término renovado reduce todo contenido en manos del sujeto, la realidad exterior acaba por perder su sentido, concentrándose el poder en la genialidad arbitraria del individuo. Esta idea de la ironía propuesta por Hegel, rompe la relación entre sujeto y objeto estudiada anteriormente, aislándola o reduciéndola a la afirmación de su subjetividad. De tal forma que el artista acaba anulando a la obra por alzarse sobre ella.

¹¹⁹ Novalis (1995), citado por Paolo D'Angelo (1999, p. 124).

Sin embargo, el concepto de ironía que pretenden rescatar los románticos es más antiguo. La ironía clásica proviene de Sócrates y parte de un método dialéctico de ficción de ignorancia del hablante, de modo que incita a contestar al dialogante a través de preguntas. La ironía pues, consiste en una simulación, una ficción utilizada por el irónico con una intención determinada. Su contrario sería la jactancia y en el medio de estos dos extremos encontraríamos a la veracidad. En cambio, en el Romanticismo, la ironía pasa a ocupar el punto medio. Es decir, consiste en la unión de elementos antagónicos como la Naturaleza y el espíritu, lo subjetivo y lo objetivo. Para Schlegel, esta tensión estará traducida en el constante juego del Yo libre con el todo, sin entregarse a nada. Esta recuperación de la ironía como componente de unión entre el instinto y la intención, mencionada anteriormente, define a su vez el procedimiento de la creación artística. La ironía es la forma de la paradoja, porque todo es en serio y en broma al mismo tiempo, una ficción involuntaria y reflexiva. Es decir, consiste en un modo de autoconsciencia y control del artista, para no caer en el entusiasmo descontrolado o en la intuición sin intención. Por ello, la relación con la obra es complicada y contradictoria, para con su creador. El artista debe distanciarse del objeto, para no ser su esclavo, volver en sí mismo, durante y una vez que la creación está terminada. No es protagonista del arbitrio únicamente, como enfatizaría Hegel, sino que forma parte del proceso artístico la **autolimitación** del autor. Al igual que un cuadro que representa la realidad pero su imagen no es real en sí, como la obra de la famosa pipa de Magritte cuya inscripción reza "*Ceci n'est pas une pipe*".

Es más, la ironía conseguiría ir más allá borrando los límites entre realidad y obra, a través de la relativización de la ilusión escénica, ocurrida en expresiones artísticas como el teatro o el cine. El ejemplo de Schlegel consistente en la parábasis de la comedia griega, donde el coro se acerca al espectador y dialoga con el público sin dramatizar, se podría ver hoy en día en los documentales, anulando por completo esta ilusión escénica. Aunque su composición sea una cinta de ficción, en estos largometrajes los personajes actúan de forma natural sin asumir roles. Un documental es una película en principio opuesta al modelo de ficción, destinada a documentar algún aspecto de la realidad, sobre todo a los efectos pedagógicos o como mantenimiento de un registro histórico. Sin embargo, aunque intente reproducir la realidad tal cual, siempre será un documento audiovisual ficticio.

Los buenos artistas utilizarán el recurso de la ironía para facilitar el abandono del espectador inmerso en la obra y al mismo tiempo permitir tomar distancia respecto a ella, observarla como un todo, un universo en sí mismo y distinto al nuestro, dejando que el público pueda incluso llegar a anonadar o anular la misma¹²⁰. Es aquí donde se esconde la relación sujeto/objeto estudiada en el primer apartado. No se debe dejar el total arbitrio libre y subjetivo del poeta ante las criaturas de su fantasía implicadas en la obra, porque esto no haría más que entender la ironía de forma hegeliana, aniquilando completamente su objetividad. Sino que se debe hacer uso de la ironía como el continuo movimiento entre **la fusión y el distanciamiento del objeto artístico**. En el proceso de creación o exposición de la obra, tanto el espectador como el artista deben moverse entre el interior y el exterior de ella, para disfrutarla y hacerla suya. Es decir, gracias a la ironía se encuentran paradójicamente en la creación lo absoluto y lo condicionado, o lo que es lo mismo su carácter trascendente y concreto. Aquí podemos establecer una relación con la necesidad mística de Kandinsky de pertenencia al Arte. Además de la similitud con el sistema trascendental también romántico de Schelling, sobre la mostración del producto artístico, explicado anteriormente. Si la obra se convertía en un producto finito a través de la intuición trascendental hecha objetiva, la ironía es el contraste que nos ofrece la obra de arte del sentimiento de finitud como ser humano y a la vez de contacto con lo infinito. O como diría Müller, realizando la **percepción de la oposición** dentro de ésta, la paradoja de la ironía consiste en su propio movimiento de estar al mismo tiempo *en la oposición y por encima* de ella. La paradoja de la ironía podría explicarse también por su anulación en el momento en que se manifiesta, como hemos visto en Solger, quien diría: "*precisamente a través de la nulidad de la idea en tanto que manifestación terrena llegamos, por primera vez, a conocerla como real, y a conocer todo aquello que se manifiesta como existencia de la idea*"¹²¹.

Esta paradoja en que consiste la ironía, de representación de lo infinito en lo finito, del poder de trascender la obra y a la vez anularla, es llevada a cabo por la mano del genio, ser divino y

¹²⁰ En mi opinión, esta anulación de la obra podría producirse en un claro ejemplo como el de la música clásica. Una partitura interpretada en vivo por una orquesta puede elevarnos en pleno concierto a través de su apreciación, inspirarnos, alejarnos de la obra hasta hacerla desaparecer.

¹²¹ Solger ("*Erwin*", 1970), citado por Paolo d'Angelo (1999, p. 135).

terrenal, con el don de ver más allá de lo sensible y transmitirlo al resto de mortales gracias al arte.

4.3 el artista como genio

*"Jamás ha habido un gran talento sin algún toque de locura"¹²²,
Séneca.*

A lo largo de la historia, se ha atribuido a los artistas ciertos rasgos que los definen: su locura, su melancolía, su inspiración, su divinidad... Es fácilmente comprensible que un ser sensible como lo es el artista, tanto en su capacidad para percibir la realidad como personalmente, acabe enfermo por su gran **sensibilidad**. Ésta, se vería reflejada en la inmensa susceptibilidad de la personalidad del artista melancólico Adam Elsheimer. O en el caso de Messerschmidt, que tras haber sufrido injusticias, quedó herido profundamente y relegado a la amargura.

Pese a que autores como Ernst Kris y Otto Kurz reducen la figura del genio a un mito, enardecido por los documentos biográficos y en los que se encuentran repetidas las mismas historias protagonizadas por diferentes artistas, es punto indispensable tratar dicha figura en nuestro estudio. El genio, visto como mago o héroe, y desde el otro extremo como marginado o despreciado, ha existido siempre aunque sea sólo en nuestro imaginario.

4.3.1 el mito del genio

Como hemos visto, muchas de las concepciones artísticas actuales provienen del Romanticismo. La idea de genio en esta época fue tomada de la *Crítica del Juicio*¹²³ de Kant, cuya esencia ha perdurado hasta nuestro días. Para Kant, el **genio** es la capacidad espiritual innata mediante la cual la naturaleza da la regla del arte. Esta regla se establece para el sujeto, en este caso el artista,

¹²² Aforismo "*nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae fuit*" de Séneca (*Cartas a Lucilio, Carta XXII s. I a.C.*), citado por Wittkower (1985, p 101).

¹²³ Kant, Immanuel. (1790). *Crítica del Juicio*, Madrid: Espasa Calpe, 1997. Publicada por primera vez en 1790, bajo el título *Critik der Urtheilskraft*.

porque no hay reglas para la producción del objeto que constituye la obra de arte. Así pues, el arte bello sólo es posible como producto del genio, quien posee el talento innato como describe la norma. La obra, como producto del genio, ha de ser original, puesto que no lleva en sí ninguna ley y el talento del sujeto no puede aprenderse. Por lo tanto, el arte no nace de la imitación, sino que las obras serán modelos ejemplares a seguir. El genio no puede indicar científicamente cómo se realizan dichos productos, no sabe de dónde le viene su talento. Por ello Kant asegura, que sus pautas de creación son naturales, le vienen como a la naturaleza, es decir, su talento es innato. Kant, en este sentido, da preferencia al artista, puesto que la naturaleza presenta la regla al arte, no a la ciencia. Entiendo esta frase como si el científico buscara la verdad en el objeto exterior, en el mundo, porque no nació con el conocimiento incorporado. En cambio, pareciera que el artista, al nacer talentoso, ya lleva en sí la verdad y se dedica por ello a expresarla mediante el arte. El científico descubre, en cambio el artista, crea. Esta regla, que está dada por la naturaleza y contenida en el sujeto artista, es la del arte bello.

Siguiendo esta concepción de genio kantiana, podemos tomar como ejemplo la figura de Shakespeare, admirado en el Romanticismo por parte de sus teóricos¹²⁴. En esta época la figura del genio toma fuerza por su capacidad de creación original, en contraste con las reglas dominantes. Según Schlegel, este maestro de la literatura *es el artista que más cabalmente encarna el espíritu de la poesía moderna*¹²⁵, como ejemplo de la pasión por lo desordenado, lo natural, lo sentimental, con su poder de crear tanto lo bello como lo feo, contrario a lo artificio y al orden. Aquí podemos observar otra contradicción intrínseca que se encuentra en el genio; el artista es capaz de **crear disarmonía en perfecta armonía**. El orden dentro del caos. Esta imagen puede ser peligrosa, porque si la obra no está delimitada al menos mínimamente por la cordura, será difícil su comprensión a través del público. Intentaremos a continuación, ver esta relación a través de algunos ejemplos del mundo del arte.

¹²⁴ Tanto Shakespeare como Goethe, serán nombrados por Schlegel como los maestros de la ironía, concepto anteriormente explicado.

¹²⁵ Schlegel, citado por Paolo D'Angelo (1999, p.39).

4.3.2 Entre el genio y la locura

*“la locura es sabiduría y la sabiduría locura”*¹²⁶,

Erasmus.

En la obra conjunta de Wittkower, se relaciona el genio con la locura y con la melancolía. Recordando los límites donde el artista se mantiene, desde los tiempos de la antigua Grecia se discute sobre el equilibrio precario de la personalidad del artista con talento. Platón ya definió la locura creativa destinada a los poetas por su *mania*, entusiasmo e inspiración. Si avanzamos en la historia, recuperando la idea medieval, Alberti elevó al artista en el Renacimiento a la categoría de **divino**: un arquitecto del universo, separándolo así del común. Reconciliando estas dos versiones del artista, Marsilio Ficino añade la inspiración al acto creador. El alma que a través de los sentidos intenta alcanzar la armonía, es llevada al éxtasis por el frenesí divino. Gracias al amor platónico, los seres reconocen esta belleza y los inspirados permanecen en un estado de locura divina. Otros como Dryden malinterpretarán la mencionada cita de Séneca en los versos del "*Absalom and Achitophel*": *El gran genio ciertamente está cercano a la locura, y una fina línea separa sus confines*. Sin embargo, me parece interesante destacar estos límites, que reaparecen en todas las obras que estamos tratando, y ciertamente parecen delicados.

Aunque grandes figuras del psicoanálisis, empezando por Freud, hayan relacionado la locura con el arte, Wittkower defiende que el artista también puede ser ejemplo de rectitud moral. Para Vasari, el genio es la cumbre de perfección moral e intelectual, y del equilibrio. Otros apuntan que los momentos de crisis mentales sufridos por artistas, también son padecidos en otras profesiones. Quizás sea el carácter notorio de los artistas el que produzca que se hablen de ellos y de sus desequilibrios mentales. Pero aunque no podamos comprobarlo científicamente, no se puede negar la noción de *artista loco* como realidad histórica.

Erasmus, en su *Elogio de la locura* de principios del XVI, relaciona el sentimiento de felicidad con una especie de locura, describiendo el proceso de desdoblamiento cuerpo y alma como

¹²⁶ En el prólogo de la obra literaria *Elogio de la Locura* de Erasmo de Rotterdam (edición de Johannes Froben, Basilea, 1515, p.17), Huizinga comenta la síntesis de su contenido en dicha cita. Traducción del latín y prólogo de A. Rodríguez Bachiller (2005).

delirio. *"Pues bien: cuando el alma quiere separarse del cuerpo y ya no usa adecuadamente de sus órganos, hay evidentemente delirio. De otro modo, ¿qué significan estas vulgares expresiones: no está en sí, vuelve en ti y ha vuelto en sí? Por consiguiente, cuanto más perfecto es el amor, más profundo y delicioso es el delirio"* ¹²⁷. Aquí podríamos comparar dicho proceso con el de introspección del artista, que si gracias a su concentración llega a conectarse conscientemente con su inconsciente, resulta aceptable verlo también como una forma de delirio. El artista guiado por su inspiración puede llegar a estados en los que no está en sí mismo. Según Erasmo cuanto más profundo es el sentimiento, más se regocija el individuo en dicha confusión mental.

Además del estudio psicológico e histórico, Wittkower no quiere olvidar el problema semántico del término locura. En italiano, *pazzia*, significa tontería, rareza y excentricidad, lo cual nos daría otro sentido al significado usado en nuestra lengua actualmente. El artista loco fue interpretado por el psicoanalista William Phillips como *"una imagen nítida del hombre creativo: inspirado, rebelde, dedicado, obsesionado, alienado y también neurótico"*. Es decir, la visión popular del artista como un personaje loco, aunque haya éste conquistado un puesto de reconocimiento social a partir del Renacimiento, la imagen está compuesta por un variado de elementos heterogéneos y no sólo por la noción de enfermo mental. El artista ha sido visto como poseído de una locura divina (a través de la inspiración), de un desequilibrio mental o simplemente posee un carácter excéntrico. Estas tres visiones son producto del desarrollo histórico de los conceptos clave de *humores griegos*, que veremos a continuación.

¹²⁷ (Erasmo, 2005, p.343) *Elogio de la Locura* cap. La suprema felicidad es una especie de locura - el misticismo.

4.3.3 la melancolía del genio

"... estoy convencido de que las ideas de pena son mucho más poderosas que aquellas que proceden del placer"¹²⁸,

Edmund Burke.

La mente humana, para los griegos, estaba diseccionada en *humores* o sustancias fluidas que determinaban los temperamentos, el intelecto y hasta la predisposición profesional. Aristóteles relacionó el *humor* melancólico con las artes y las ciencias, uniendo para siempre al genio con la melancolía. En el Renacimiento, Ficino volvió a sintetizar las ideas de Platón de la *mania* divina y el *humor* melancólico de Aristóteles, para reforzar su teoría sobre la melancolía, temperamento ambivalente de los nacidos bajo el signo de Saturno, como don divino. Consiguió convertir en creencia renacentista la premisa de que únicamente el temperamento melancólico era capaz del entusiasmo creativo de Platón. Es decir, sólo las personas melancólicas tienen el don celestial de poder crear. Esta combinación de ideas, sólo se entiende gracias a la creencia de la astrología que fue creciendo desde el siglo XII. En época de Ficino, las estrellas determinaban no sólo los *humores*, sino también los intereses vocacionales y el talento. El *melancholicus*, dependiendo de la posición de Saturno en el momento de nacer, será cuerdo y capaz de realizar raras hazañas, o enfermo y condenado a la inercia. Podemos observar aquí, otra de las muchas contradicciones intrínsecas que determinan al artista. En este caso, su melancolía podría impulsarle a realizar acciones especiales o a la enfermedad, que recuerda la crisis mental estudiada en el apartado anterior. Como si el artista, no sólo tuviera que lidiar con la relación problemática que encuentra en su medio, sino también con las fuerzas internas que determinarán su éxito o su fracaso. Además destaca el tipo de hazañas a realizar, el artista siempre es excepción.

En el siglo XVI la "*conducta melancólica*" estuvo de moda en Europa. Cualidades temperamentales se asociaron a la melancolía, como la sensibilidad, la soledad, la veleidad, la excentricidad, y su manifestación constituyó un cierto grado de snobismo. Artistas como Durero, Rafael o Miguel Ángel, fueron descritos como melancólicos, al igual que todos los hombres de

¹²⁸ (Burke, 1807, p. 37). También ha sido traducido el término "*pena*", por "*dolor*". Esta frase de Burke tiene una correspondencia con el tema de lo interesante o lo sublime. Aunque la teoría estética defendida en la obra es neoclásica, es evidente el carácter preromántico por la preferencia de lo sublime sobre la belleza.

excepcional talento en la época. Sin embargo Wittkower nos recuerda que estos rasgos se encuentran en el imaginario del momento sobre el arte creativo, y así lo reproducen los biógrafos, consciente o inconscientemente. Puede que simplemente esperásemos encontrar estas cualidades en el artista, porque eso era lo que buscábamos y estaba en boga.

Según Alberti, los pintores se hacen melancólicos porque al querer imitar la naturaleza, deben retener ideas fijas en su mente para reproducirlas después. Con ello, mantienen sus mentes tan abstraídas y apartadas de la realidad que irremediabilmente se convierten en melancólicos. Alberti logra explicar el talento y la habilidad de los artistas, así como su conducta extraña y excéntrica. Pero la historia de la melancolía no acabó aquí. Este concepto fue debatido a lo largo de todo el siglo. La Iglesia, que la había condenado en la Edad Media por su similitud con la acedia o acedia, la acabó aceptando pero sólo en su aspecto positivo de condiciones libres dada por Aristóteles. La melancolía era característica de la propia voluntad, de la **vida individualista de las mentes independientes**. Este significado está muy relacionado con la imagen que percibimos del artista, como un ser libre e independiente, con ideas propias, que hace lo que quiere. Ésta idea tan sugerente lo separa de lo común de manera tajante. Podríamos suponer que el artista no sirve para estar en sociedad porque tiene deseos propios, no sigue reglas ni costumbres, por eso es difícil de domar como a la masa, la gran mayoría. Wittkower nos dice que al clasificar a un artista como melancólico, en aquél momento, se acepta *implícitamente la actitud de Aristóteles y Ficino de que la melancolía era el temperamento de los creadores contemplativos. Pero seguían siendo conscientes de la tenue línea entre la melancolía positiva y la negativa*¹²⁹. Al igual que en la locura, el artista melancólico puede traspasar la zona de meditación y adentrarse en la enfermedad. El límite siempre es impreciso, difícil de definir. Pero la moda terminó en el siglo XVII, cuando la melancolía comenzó a ser relacionada más con el humor negativo, que con su capacidad contemplativa. Diversos autores apelaron a una actitud anti-melancólica, y grandes artistas como Rubens, Rembrandt y Velázquez no fueron nunca llamados melancólicos.

Así pues, la visión que se tiene del temperamento artístico es un conglomerado de las características anunciadas: su melancolía, su locura, su divinidad, su diferencia, su excepción...

¹²⁹ (Wittkower, 1992, p.109).

en mayor o menor grado. El artista unido inevitablemente al mundo, se encuentra separado de él por estas mismas características. Incluso podríamos añadir su sentimiento de ser incomprendido. Este primer inconveniente cualitativo que aleja al artista de la sociedad, puede ser mérito de cualquier otra profesión o persona. Es decir, como Wittkower opina, ni la locura, ni la inestabilidad mental, eleva al rango de genio a alguien, ni produce mayor intensidad del sentimiento en la obra de arte. Puede que todos los artistas demuestren una de estas cualidades arriba mencionadas, y que su genialidad sea así porque roza la locura. Pero no todos los que padecen crisis mentales son artistas.

Otra idea que vemos repetida en la personalidad del artista, son las **contradicciones internas** que sufre. Tanto en la locura, como en la melancolía, el artista puede traspasar su límite y sucumbir a la enfermedad. Puede llegar al éxito como Miguel Ángel, o al fracaso como Hugo van der Goes. Y lo difícil parece ser el saber encontrar ese límite, donde la locura y la melancolía ayudan al máximo a la creatividad, sin caer del otro lado. Todo esto también está relacionado con la comprensión del público y la crítica a favor o en contra de la novedad. El caer al otro lado, el fracaso, puede significar la enfermedad física o psicológica, o simplemente puede deberse a la incompreensión del otro.

No debemos olvidar, que este apartado cuenta con la imagen que percibimos, tanto el público llano, como los especialistas, de los artistas. Está realizado desde el punto de vista de los historiadores y biógrafos, incluso psicoanalistas, pero no desde el punto de vista del propio artista. Además, estas cualidades que conformarían la leyenda o el mito del artista como personaje, más que la realidad, hablan de un aspecto de su protagonista: el temperamento o personalidad¹³⁰. Pero aquí no hablamos de sus capacidades artísticas propias de su gremio, como

¹³⁰ Aunque no sean sinónimos (el temperamento en la psicología es definido por los rasgos de personalidad básicos e innatos del ser humano que vienen dados desde el nacimiento: reflexivo/impulsivo, introvertido/extrovertido, pasivo/activo. La personalidad, en cambio, es un aspecto más amplio y al contrario que el temperamento, se educa y cambia a través de la experiencia. Éste sería un resumen divulgativo para comprender la diferencia existente entre temperamento y personalidad. Para información detallada, se aconseja empezar por una de las teorías de la psicología de la personalidad, basada en el modelo PEN defendido por el psicólogo conductista Hans Eysenck); aquí se utilizan como tales para destacar esta parte del carácter interno del artista afín a todas las personas.

el talento, la técnica; ni sus reflexiones o pensamientos; ni de sus acciones, logros o encomiendas. Forman pues, estas cualidades, un aspecto concreto de su personalidad y no la totalidad del ser artista.

4.3.4. La soledad

« *Je suis un désert qui monologue* »,
Violette Leduc.¹³¹

Dentro del apartado de la melancolía, en la obra de Wittkower, encontramos como ejemplo al pintor boloñés Aníbal Carracci, descrito a imagen de un filósofo clásico, abstraído y solo. Quizás sea por su aspecto informal o andrajoso, o tal vez por su carácter excéntrico o incomprensible, no nos extraña que el artista rechace al mundo y sobre todo, viceversa. Malvasia, biógrafo de Mastelletta, nos los define con las siguientes palabras: "*era tan enemigo de la compañía y del elogio que cuando los clientes venían a verle pintar se escondía detrás de los lienzos (...)*"¹³²

Parece ser que la soledad no se traduce solamente en el temperamento o la personalidad del artista, sino que también se encuentra en la práctica de la pintura. Tal y como decía Matisse, el artista cuando es maduro, no necesita de otros para poder crear, la soledad es amiga de la creatividad. Y si hacemos caso al estado de **contemplación** que persigue el ser melancólico, a la hora de visionar en su mente el objeto a reproducir en la tela, como afirma Alberti, es evidente que en un estado de tranquilidad y soledad se encontrará más fácilmente. En la misma obra de Wittkower, descubrimos a otro artista teñido de melancolía, Adam Elsheimer, cuya descripción narra que era tan solitario e introspectivo, que andaba abstraído por las calles, sin hablar nunca con nadie si no se dirigían a él primero. En el caso de Messerschmidt, había elegido la vida de recluso, instalándose en una casita solitaria a las afueras de la urbe, durante los últimos años de

¹³¹ En una de las cartas a su mentora Simone de Beauvoir, el 17 de mayo de 1956 escribe Leduc: «*Je suis un désert qui monologue, je n'ai pas de souffle mais je veux écrire encore*». Frase célebre que repetirá Beauvoir en el prefacio de la obra *La bastarda* (fig.11). La correspondencia de Violette Leduc ha sido recopilada por Carlo Jansiti en *Correspondance 1945-1972 Violette Leduc*. París: Gallimard. *Les Cahiers de la NRF*, 2007.

¹³² (Wittkower, 1985, p 116).

su vida. Aunque fuera un hombre de vivas pasiones, anhelaba con fuerza la soledad. Sus sesenta y nueve bustos expresivos fueron descritos como la manifestación de la *angustia de una solitaria alma creativa*¹³³. Éstos fueron el objeto de un profundo estudio psicoanalítico. En este caso, es difícil trazar la línea entre la producción cuerda y psicótica, sobre todo porque Messerschmidt creó esta serie simultáneamente con otros bustos de retratos convencionales. Me parece interesante saber, si ese retiro solitario le influyó a la hora de crear, pudiendo hacer lo que quisiera sin ser observado, modelando esos bustos extravagantes, merecidamente reconocidos hoy en día. Aquí vemos como se reitera la idea de la línea delgada que separa la cordura de la locura, que divide igualmente la comunicación normal y el mundo ilusorio en el que vivía el escultor, cuya ruptura demuestra la creación de sus bustos de carácter (fig. 22).

Una de las conclusiones de Kris es reconocer que la actividad creativa del artista puede permanecer inalterada, parcial o totalmente, aunque éste padezca una enfermedad mental. Sus estudios intentan esclarecer hasta qué punto y de qué forma los mecanismos psicóticos pueden influir en la actividad creativa. Siguiendo esta línea, Wittkower nos muestra ejemplos de artistas enfermos que continuaron creando en sus períodos de crisis, sin bajar la media del número de obras producidas. Pero quizás, el valor cualitativo de su creatividad y en especial en lo que se refiere a la expresividad, se vea favorecido según el gusto y criterio de la época.

En sus cartas, Rilke da mucha importancia al tema de la soledad, reiterando continuamente el tema. La primera que ahonda en la cuestión es la del 23 de diciembre de 1903: *“Pero tal vez sean justamente esas horas en que crece la soledad; pues su crecimiento es doloroso como el crecimiento de los niños y triste como el comienzo de la primavera. Aunque esto no debe engañarle a usted. Porque lo único necesario es eso: soledad, gran soledad interior. Adentrarse en sí mismo y durante horas y horas no encontrarse con nadie,... eso es lo que hay que poder conseguir. Estar solo, como estábamos solos de niños cuando los adultos iban de un lado a otro en torno nuestro (...).”*¹³⁴ La visión triste y dolorosa de la soledad, a modo de catarsis, se entremezcla con la etapa de la niñez que fue mencionada por Matisse como la manera obligada de ver el mundo, como si el artista lo viera todo por primera vez.

¹³³ *Ibíd.*

¹³⁴ (Rilke, 2004, p.73 y 75).

A modo de resumen, en este último apartado nos hemos centrado en la figura del artista, teniendo en cuenta la explicación realizada en el apartado anterior de los diferentes públicos y los gustos de los grupos sociales ya estudiados. Además, el punto de vista desde el que analizamos al artista parte de la sociedad, puesto que son filósofos, historiadores, críticos y especialistas los que cuentan su visión del genio. No debemos olvidar que esta visión, como insistieron Kris y Kurz, consiste en una idea creada a través de las biografías de artistas que inundaron la historia con anécdotas recurrentes, similares y poco creíbles. Por lo tanto, esta figura del genio siempre irá entre comillas y es nuestro deber dudar de su credibilidad. Sin embargo, como vimos en las obras de Heinich, es natural dicha evolución del personaje que aquí tratamos, puesto que el artista, promovido desde el siglo XVI, está formado no sólo por su obra, sino por su personalidad. Por ello, hoy en día solemos encontrar personajes excéntricos en las personas con talento, como medida exagerada de demostración de su original y libertad.

5. Conclusiones

En este estudio hemos delimitado las cuatro contradicciones existentes entre el artista y su medio, a través de la fundamentación teórica extraída de la bibliografía y enumerando ejemplos históricos. Estas contradicciones las resumimos en cuatro: conocimiento/emoción, estética/transgresión, institución/libertad, sociedad/soledad.

En la primera contradicción entre el **conocimiento y la emoción**, encontramos diferentes conceptos esenciales que definen el arte: la sensibilidad, los sentimientos, la expresión, la intuición y el instinto, entre otros. Sin embargo vimos que estos dos últimos también pertenecen a la ciencia, al igual que se comparte una metodología científica por las dos disciplinas. Además de la emoción, en el arte aparece la razón y el estado analítico durante el proceso de creación. Se siguen teorías artísticas como la del color, y el artista da importancia a la composición en su obra, como un esquema o estructura racional.

Un punto importante en este primer apartado es la introspección del artista. Sea llamado *espíritu* en Matisse o *principio de la necesidad interior* en Kandinsky, es la misma metodología científica que utiliza el artista para llegar a un estado contemplativo que le permita la producción de la obra. Esta interiorización determina su vínculo entre objeto/sujeto, relación que se establece en todas las disciplinas científicas.

En el segundo apartado, **estética versus transgresión**, estudiamos la estética como ciencia del arte. La definimos indirectamente a lo largo del tiempo, incluyendo la crítica y la historia del arte. Vimos su carácter cambiante gracias a los conceptos de belleza clásica universal, contraria a la obra original e individual romántica y contemporánea. También encontramos una oposición entre la belleza única y común antigua, frente a la multiplicidad particular actual.

El reconocimiento del artista por el público y la estética, es indispensable e influye en su transgresión. Hemos visto diferentes casos de artistas descontentos con las normas que realizaron intentos de romperlas, individualmente o a través de grupos organizados. Sin embargo, la estética del momento siempre influenciará en la obra porque forma parte de sus *necesidades místicas*, al

igual que su parte personal y artística, como define Kandinsky. Esta influencia del estilo en el artista, tiene una dirección que parte del exterior a su interior. Para estudiar su sentido opuesto vimos la estética de los efectos, que pretende entender la reacción del público producida por la obra. Por último, y para destacar la volubilidad de las normas estéticas a través de las diferentes épocas, introducimos el mito del artista. Su noción de artista como ser divino podría darle una certeza frente a este campo cambiante, sin embargo esta inestabilidad no hace más que hacer crecer su inseguridad e incertidumbre.

En el tercer apartado sobre la **institución contra la libertad**, nos centramos en el poder político que rigen los centros pedagógicos que enseñan el arte. Encontramos ejemplos que destacaron por defender la libertad en el arte a través de la emancipación del artista. Este proceso culminó en la valorización del artista como autodidacta, mito que persiste en la actualidad.

Mencionamos la contradicción entre los museos y el público, asunto que no hace más que complicar la posición del artista en el mundo del arte. Para entender la opinión del público, pasamos por los diferentes grupos sociales que lo conforman y se hizo evidente el instrumento de control que posee el poder, transformando el arte en un producto de consumo destinado a la cultura de masas. Definen este tipo de cultura la homogeneidad y el entretenimiento, conceptos claramente contrarios a los que tendería el arte: la originalidad y la creación de conocimiento. Este apartado, que comienza con la enseñanza y termina con la pedagogía, quiere acentuar la importancia de la educación del arte para el desarrollo de la sociedad.

El tema de la educación del arte es complicado por estar sumamente involucrado con la politización de la sociedad, como hemos visto a partir del siglo XIX. La enseñanza de la mayoría podría ser administrada por la minoría intelectual que entiende y aprecia el arte, a través de la incorporación de la crítica a los medios masivos, como propone Vicenç Furió. A su vez, la educación de la élite intelectual, de cuyo estrato procede el artista contemporáneo, se ha basado principalmente en la formación académica, con una orientación política concreta. Es decir, la educación del arte llevada a cabo por la minoría influiría políticamente en el aprendizaje del arte del público. Esto sería en lo que se refiere a la educación de la sensibilidad estética de la mayoría, a la hora de contemplar una obra.

Ahora bien, por otro lado tenemos la Academia que enseña al artista cómo llegar a serlo. Esta frase es así de ambigua porque si apoyamos la noción kantiana del artista como poseedor del genio innato, la enseñanza formal en una institución estaría de sobra. El artista ya lo es antes de llegar a ingresar en la escuela. Y si añadimos el fuerte deseo de independencia del genio, e incluso su predilección por la soledad, optaríamos por el aprendizaje autodidacta. Quizás esta predilección acabaría con la influencia política predominante que ejerce la escuela, fomentando entonces la diversificación de las intenciones artísticas.

En la cuarta parte, **sociedad versus soledad** establecimos la definición de la figura del artista con respecto a las contradicciones que sufre. La oposición individuo y sociedad de este apartado, cuenta con las exigencias de la comunidad, que se puede traducir en una competencia artística entre los propios creadores y en las exigencias del público y la crítica. Para entender la integración entre el público y la obra, tratamos los conceptos de intencionalidad y accesibilidad. El artista se debe adaptar al público y su arte persigue siempre una finalidad. Sin embargo, vimos que los públicos son contradictorios y heterogéneos, dependen de muchas variantes y su reacción suele ser impredecible. Frente a esta incertidumbre, sólo nos queda insistir en la genialidad del artista, cuya naturaleza sensible puede que nos dé la solución para hacer progresar al arte. Con su poder de crear un orden en esta desarmonía, quizás podría conseguir volver a crear la belleza, siempre y cuando no pierda el equilibrio y caiga del lado de la locura, la enfermedad o la melancolía, que le caracterizan. Para ello, tendrá que refugiarse en la soledad dentro de la sociedad, para poder potenciar su creatividad a través de la contemplación.

Aunque bien es cierto que toda esta imagen del artista puede reducirse a eso, una mera imagen. La leyenda del genio se ha reproducido a lo largo de la historia quizás porque guarda algo de verdad o simplemente una vez identificado al personaje, el artista no hace más que reproducir su papel de excéntrico. Como bien vimos, la historia del arte no lo forman sólo las obras, sino también la personalidad del artista, ésta juega un papel más que importante sino indispensable.

Como podemos ver en esta primera conclusión, encontramos diferentes conceptos recurrentes que aparecen en distintos ámbitos. Y eso sólo es porque en este mundo del arte, todo está en relación y su división es tarea difícil, incluso imposible e incongruente.

5.1 El límite de las divisiones

"El mecanismo de composición consiste en establecer los oponentes que conforman el equilibrio de las direcciones," ¹³⁵

Henri Matisse.

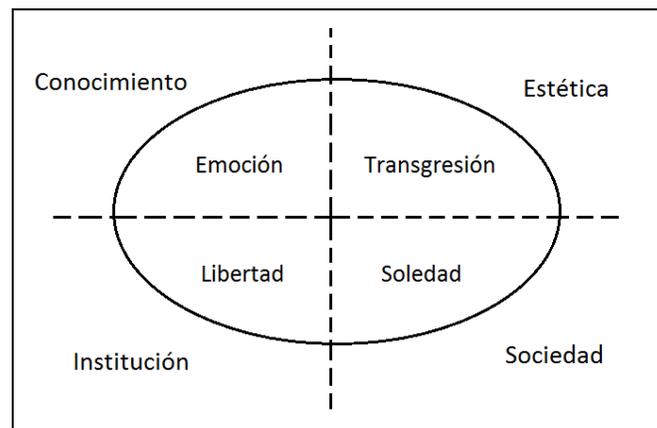
Uno de los precursores del Romanticismo Alemán, el hermano de Friedrich, August Schlegel, dice así sobre los límites entre las diferentes disciplinas artísticas: *"Hay que acercar a las artes entre sí y encontrar los pasos de las unas hacia las otras"*¹³⁶. Mientras que en el siglo XVIII se planteaba la determinación de los límites infranqueables de las artes, el Romanticismo busca la correspondencia, la afinidad o mezcla entre éstas. Quizás podríamos hacer extensibles, las relaciones, que además son inevitables, entre las diversas artes, si entendemos la ciencia como saber. Sin poner límites al conocimiento y fomentando la asociación de los distintos saberes.

Después de este estudio, entiendo el arte como asociación, de ideas, líneas, colores y formas. Al igual que el valor de la composición, reiterado en Matisse, la asociación permite enlazar diferentes ámbitos y anular límites. Crea relaciones que favorecen al todo, explicando su unidad. La creación del artista se desarrolla a través de contrastes, entre éstos y su medio, y dentro de la obra en sí. Si se consigue, tras la suma de oposiciones, mantener el equilibrio y la armonía, su creación será una obra arte.

¹³⁵ (Matisse, 1978, p. 39).

¹³⁶ (D'Angelo, 1999, p. 241).

Por ello, simplifico el primer cuadro de la introducción transformando las líneas continuas en discontinuas.



Los campos internos al individuo destacan por su diferencia. Son dispares y cambiantes según la persona y están intrínsecamente relacionados. En cambio el conocimiento, la institución, la estética y la sociedad permanecen estables a la vista del individuo. Su permeabilidad entre ellos no es evidente, pero se recomienda para una funcionalidad eficaz y pragmática.

5.2 El misterio del arte

"Pero la dificultad no reside en comprender que el arte y la poesía griegos están vinculados a ciertas formas de desarrollo social; la dificultad consiste en que aún nos proporcionen deleite artístico a nosotros y que, en cierto modo, aún las consideremos como norma y modelo inalcanzable"¹³⁷,

Karl Marx.

Otra de las cuestiones de este estudio que no están del todo claras, dada su naturaleza, es la noción de la *mística*¹³⁸ o el *misterio* en el arte. A lo largo del trabajo han aparecido estos

¹³⁷ Marx (*Crítica de la economía política*), citado por Hauser (1975, p.117).

¹³⁸ En el diccionario de la Real Academia Española virtual, encontramos el significado de la palabra místico como: "que incluye misterio o razón oculta", "perteneciente o relativo a la mística o al misticismo", y "que se dedica a la vida espiritual". También en la misma fuente, hallamos el término misticismo como: "estado extraordinario de perfección religiosa, que consiste esencialmente en cierta unión inefable del alma con Dios por el amor, y va

términos que he ido subrayando para destacarlos, y vista su redundancia me ha parecido indispensable añadir un apartado en la conclusión que los condensara.

En el caso de Kandinsky, la necesidad interior del artista posee un poder ilimitado para la creación, que constituye el contenido místico del arte. También las tres causas de la necesidad interior que ya hemos explicado son místicas, las definidas por el Arte, el estilo de una época y las características personales del artista.

En la obra de Read, a propósito del psicoanálisis del artista, ya apunta a la imposibilidad de Freud a explicar la cuestión sobre la manera que tiene un creador de transmitir sensaciones a través de su obra. El artista puede pasar elementos inconscientes del *Ello* al *Yo*, y gracias a su habilidad misteriosa moldea la obra de arte en objeto, de modo que la obra de arte resultante proporciona un placer, estético. Pero la cuestión de cómo hace el artista para captar elementos del *Ello*, caracterizado por su fuerza misteriosa, que utilizará luego en la obra, o cómo consigue proporcionar ese placer universal a través de un objeto concreto, es aún un misterio por resolver.

Por su parte, Hauser nos habla del misterio de la compatibilidad entre el origen histórico y la influencia atemporal de las inspiraciones artísticas. Tal y como describe claramente el epígrafe de Marx, citado en la obra de Hauser. Es decir, aquí está retomando las diferentes necesidades místicas de Kandinsky y las relaciona. Traducidas por Francastel, como el juego de transferencias que ofrece la obra a la cual nos adaptamos naturalmente. Hauser prefiere denotar la problemática que supone este hecho para la teoría estética. Aconseja para su resolución, aceptar la esencia del arte como la postulación de diversas posiciones frente al mismo objeto y por lo tanto, tolerar la variabilidad de los juicios estéticos.

El mismo autor, cuando trata el tema de lo convencional en el lenguaje, destacando la adaptación de los nuevos artistas a la lengua de sus antecesores para poder ser entendidos, cuenta cómo

acompañado accidentalmente de éxtasis y revelaciones." Sobre este misticismo trataba el capítulo visto del *Elogio de la locura* de Erasmo, que comparamos con la locura en el artista. En este apartado me gustaría significar al misterio y a lo místico como sinónimos, puesto que los dos tratan de lo desconocido y de lo religioso o espiritual. En nuestro caso del arte, visto a lo largo de este estudio, tanto el proceso de creación y transmisión de la obra, como el talento divino del genio, son ejemplos envueltos de misterio y de mística, difíciles a perfilar con claridad.

deben ascender de la "*oscura necesidad*" de exteriorizarse hasta la articulación. Parece que Hauser también cree en una habilidad misteriosa, como describirá Read a través de Freud, pero vista desde un punto de vista lingüístico más que psicológico. No obstante, en el mismo párrafo indica la dificultad de acceso para el nuevo artista, a las fuentes de su propia forma personal de expresión, acceso que debe realizarse lentamente y a través de la experiencia. Entonces, esta oscura necesidad consistiría en las fuentes personales que lleva consigo el artista y que revela misteriosamente, una vez pasada la integración previa a las convenciones estéticas.

Por último, hemos visto un lado misterioso en el concepto filosófico de la Ironía. Su parte misteriosa está relacionada con lo inconsciente, la *poesía* según Schelling, con el instinto para Schlegel. Estos elementos se conjugarán con la reflexión y la intención, para equilibrar la obra. La inspiración, el instinto o la intuición, son todos términos recurrentes que aparecen en torno al misterio del arte.

Además de estas cuestiones vinculadas a los procesos de creación y transmisión de la obra, hemos visto tanto en la segunda como en la cuarta parte, la figura del artista convertido en genio divino, como si de una leyenda mística se tratara. Esta noción relacionada con la devoción religiosa o espiritual puede llegar incluso al momento álgido de la etapa romántica, en la cual el Arte en forma de poesía pretendió sustituir a Dios, tal y como vimos en el comentario de la primera figura sobre Mallarmé.

La creatividad del genio, equiparable a la divina, puede también relacionarse con el misterio de la necesidad imperiosa de crear del artista. Aunque no lo hayamos destacado con suficiencia anteriormente, genios como Van Gogh (fig. 20) afirmaron no poder prescindir de la capacidad de crear. Y no por otra cosa Kandinsky nombra como *necesidad interior* a la fuerza inevitable de expresión, la misma descrita por Hauser como compromiso voluntario del artista a objetivar su impulso interno y subjetivo. Sin embargo, antes de dar a conocer las ideas de estos artistas y pensadores, Kant ya había destacado el origen desconocido del talento del genio. Éste no sabe ni de dónde procede su habilidad divina, ni cómo puede llegar a crear obras de arte. Pero la cuestión es que crea naturalmente gracias a su talento innato.

Desde un punto de vista interdisciplinario (sociológico, psicológico, histórico y filosófico), hemos intentado en este estudio aclarar la mística del arte, describiendo no sólo las facultades de la figura del genio, tratando conseguir su desmitificación, sino también explicando los dos procedimientos de creación y difusión del arte. Es decir, cómo realiza el artista individual concretamente el proceso de creación para dar a luz una obra universal, que guste al mayor número de público, más allá del tiempo y del espacio. El camino realizado en esta investigación ha sido a través de la dicotomía de conceptos contradictorios y complementarios, entre el artista y su medio exterior. Sin embargo, también en este recorrido hemos encontrado oposiciones en el seno del interior del creador que son indispensables para comprender la totalidad de la problemática que nos interesa.

5.3 Las contradicciones esenciales en el artista

"Tu fragilidad es también tu fuerza"¹³⁹,

Pina Bausch.

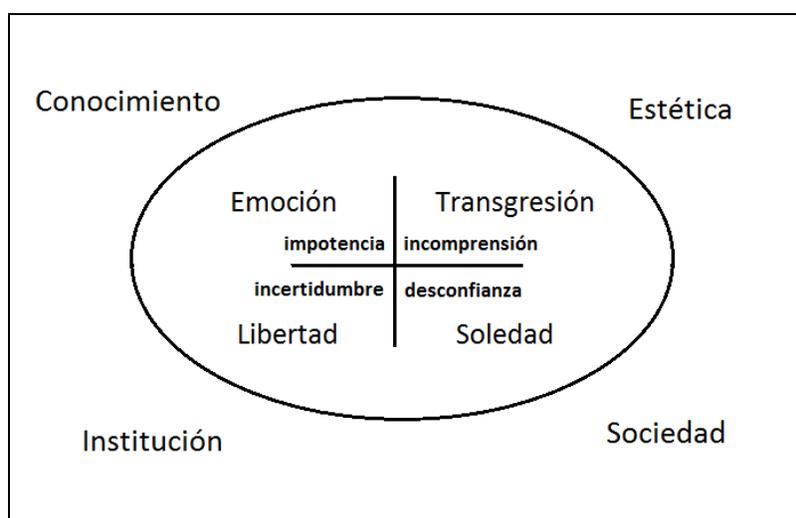
En este apartado me gustaría resaltar las contradicciones intrínsecas que sufre el artista. Como hemos visto, el individuo dedicado al arte tiene que adaptarse al medio superando una serie de oposiciones que pertenecen únicamente a este ámbito. Estos límites particulares aparecen por las cualidades esenciales que el artista posee y las características necesarias para trabajar, en contraposición con lo que le brinda el exterior. En otras profesiones no sucede, porque tienen una finalidad determinada, cumpliendo con una función concreta más allá del placer, y el sistema facilita su ejecución¹⁴⁰.

¹³⁹ En el documental de Win Wenders (2011) titulado con el mismo nombre de pila de la artista, aparecen los diferentes bailarines que trabajaron con ella en su compañía *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*. En dos ocasiones se habla de la contradicción intrínseca del artista, su fragilidad, dada por su capacidad sensible, que a su vez conforma su propia fuerza o energía vital.

¹⁴⁰ Las únicas situaciones que se me ocurren similares, son las producidas por individuos que se encuentran al margen de la sociedad por sus actividades ilegítimas, como los drogadictos, los homosexuales o las prostitutas.

El medio exterior, dividido en este estudio entre conocimiento, estética, institución y sociedad, consiste en el primer límite que el individuo tiene que traspasar para lograr integrarse. Pero dentro de su propia individualidad, ya encontramos contradicciones esenciales e indivisibles.

Estas contradicciones, que se encuentran en el interior del artista, serían la impotencia en la emoción, la incompreensión en la transgresión, la incertidumbre en la libertad y la desconfianza en la soledad. Vamos a intentar explicarlas a través del siguiente esquema, complementándolo con los conceptos clave que hemos visto, a través de los cuatro apartados de este estudio:



1. La **emoción** en el artista es esencial a la hora de producir. En el momento de la creación puede darle tanto placer como dolor. Su sensibilidad plasmada en la expresión puede llegar a ser ilimitada. Si la emoción de la obra no llega a limitarse, en un orden aceptado por la estética o por el público, no será inteligible por el resto. Por lo tanto, el artista pese a sentir impotencia al no poder expresarlo todo, tiene que crear una obra controladamente **sensible**.

2. Su **transgresión** puede darle la fuerza energética de la rebeldía, el sentimiento libre y despreocupado de poder seguir sus propias normas. Pero también miedo al castigo, en este caso a ser rechazado por el público y la crítica. Una forma de no llegar al público, por estar más allá de

Éstos son comparados con los músicos, como otro de los grupos subversivos de la sociedad contemporánea en la obra *Outsiders* de Howard Becker.

los límites, es por la incomprensión que puede producirse si el creador utiliza un lenguaje artístico sin tener en cuenta las necesarias convenciones, como vimos en Hauser. De la transgresión debe surgir una obra **original** (como describe Kant), en sentido único, un modelo a seguir.

3. Su **libertad**, puede darle independencia en sus elecciones, darle infinitas formas, técnicas, disciplinas y estilos para resolver una obra. Sin embargo cuando lo tenemos todo por delante, no sabemos por qué decidirnos. La opción infinita provoca indecisión e incertidumbre. Su obra empujada por la libertad, debe ser novedosa, **diferente** al resto.

4. Su **soledad** puede darle un estado de paz, favoreciendo la creatividad en el espacio de la calma interior y de la contemplación. Pero una persona sola, sin el apoyo necesario del otro y sin su reconocimiento, puede padecer desconfianza e inseguridad. La soledad del artista debe impulsarle a crear una obra íntima y **personal**.

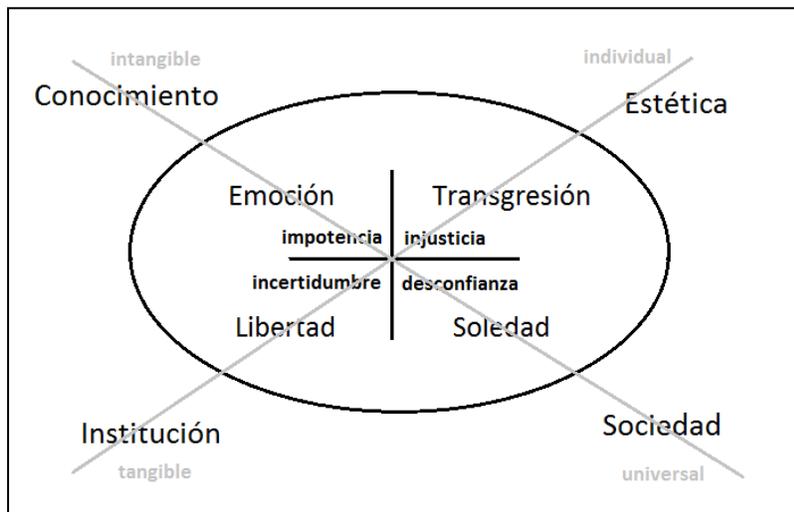
Estas cuatro debilidades que pueden llegar a poseer el individuo por exceso de emoción, de libertad, de transgresión o de soledad, califican positivamente lo externo. Es decir, el conocimiento dará poder al individuo, la estética las convenciones para ser comprendido, la institución certidumbre, la sociedad seguridad y confianza.

Podemos entenderlo mejor en el siguiente cuadro comparativo:

<u>objeto - exterior</u>		<u>interior - sujeto</u>	
<u>universal</u>	poder ← conocimiento	vs emoción	→ impotencia <u>intangible</u>
<u>individual</u>	comprensión ← estética	vs transgresión	→ incomprensión <u>tangible</u>
<u>tangible</u>	certidumbre ← institución	vs libertad	→ incertidumbre <u>individual</u>
<u>intangible</u>	seguridad ← sociedad	vs soledad	→ desconfianza <u>universal</u>
<u>igualdad - finito</u>		<u>infinito - diferencia</u>	

En la siguiente figura, observamos como el sujeto queda simbolizado por el círculo y en el exterior encontramos el objeto o la naturaleza. El interior se caracteriza por lo infinito y por la

diferencia. Porque el sujeto pensante tiene la posibilidad de crear infinitamente y es de naturaleza cambiante. En cambio en el exterior encontraríamos la igualdad y lo finito, en comparación con el individuo, permanece estable, y los campos intentan estar definidos y limitados por el hombre. Además, encontraríamos como en el esquema de Schelling, la inconsciencia en la naturaleza, en cambio la parte consciente estaría en el individuo.

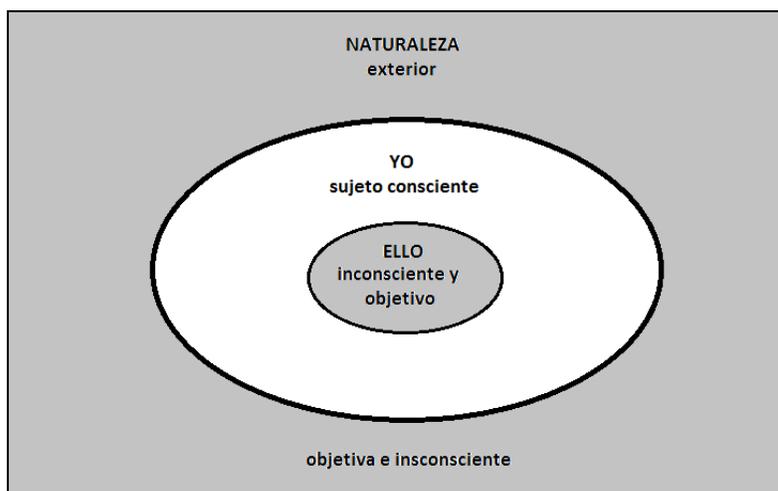


Las dos tangentes, una de la individualidad y otra de la universalidad, se entrecruzan y consisten en dos direcciones de fuerza contradictorias. La primera dirección es sobre lo tangible e **individual**. Estaría formada por el uno y lo particular. En ella anida lo único y original, gracias al producto de la libertad y de la transgresión. Éstas también representan lo individual porque la transgresión se realiza en lo particular, y consta de la libertad de un individuo. La estética y la institución también son individuales, en tanto que dependen, como hemos visto de un tiempo y de un lugar concretos. En cambio, la otra diagonal intangible sería el todo, lo universal, porque tanto el conocimiento como la sociedad se encuentran en cualquier universo humano. La tangente de lo único parte de la relación con lo exterior, con la estética y con la institución, es decir de la norma deontológica, de lo particular que es el uno, del objeto que es y debería ser.

La institución y la estética se encuentran relacionados por lo individual y tangible, puesto que forman la línea de lo único. El conocimiento y la sociedad, en cambio, consisten en lo intangible y lo **universal**, el todo. Tanto la libertad como la transgresión dan lugar a la obra original, es

decir única, novedosa, un modelo a seguir, diferente a las demás. En cambio la diagonal restante une lo personal de la soledad y la sensibilidad de la emoción en lo universal. Como bien decía Dalí, *sólo desde lo 'ultralocal' se puede llegar a lo universal*¹⁴¹. Y expresado de forma complementaria por Joan Miró con la frase, *la cosa más pequeña de la naturaleza es un mundo* (fig. 24). Este eje intangible, contrariamente a lo que se puede predecir, parte de lo más íntimo, personal, emocional y subjetivo del ser. Porque esta parte la compartimos todos por igual, como vimos en Freud y en Schelling, es la inconsciencia natural del *Ello*. Gracias a la parte inconsciente del individuo estamos unidos con lo objetivo, con la naturaleza exterior. De la misma manera, esa inconsciencia natural, que compartimos todos queda enlazada en el fenómeno de la percepción de la belleza en el arte.

Pero todas estas oposiciones y relaciones se simplifican si tomamos como punto de partida el individuo y su inconsciente. La parte más íntima del artista, es la que comparte con el espectador de la obra y gracias a ella puede compartir sus sentimientos. Es decir, la parte objetiva del ser que también se encuentra fuera, en la naturaleza. El siguiente cuadro, de contradicciones entre la subconsciencia del ser y el exterior lo resume gráficamente.



La más profunda de las contradicciones que se manifiestan en el seno del artista, es la oposición entre subjetivo y objetivo. Según lo que hemos estudiado, podríamos entender la naturaleza

¹⁴¹ Somoano, Julio (2013): *Revelando a Dalí*. Servicios Informativos TVE, España.

exterior como objetiva y, en el caso de Schelling, inconsciente. El sujeto, en este mismo sistema fenomenológico, es consciente y produce gracias a su libertad, su capacidad y su voluntad. Pero si profundizamos en el sujeto, Freud descubre un nivel de inconsciencia, donde se encuentra el *Ello*, que podríamos reconocer como un resquicio de la naturaleza. Es decir, la creatividad del artista surge de su parte inconsciente y natural, la parte más objetiva del sujeto puesto que le da la forma estética universal que llega a todos los mortales. Por lo tanto, el artista como sujeto, lleva en sí mismo el objeto. Gracias a la relación intrínseca entre sujeto/objeto, entre lo consciente y lo inconsciente, el artista puede crear obras de arte. Esta contradicción interna y fundamental, es tan natural como necesaria en el arte.

5.4 Última reflexión

Es evidente que las contradicciones que vive el artista con el mundo que le rodea existen. El artista como individuo creador que construye en soledad, e intenta a la vez conseguir la integración social; la realidad de un arte infravalorado por las demás disciplinas científicas, pero que constituye un conocimiento en sí también; las instituciones, normas, gustos y modas, que limitan la creatividad del artista y su poder creador, pero a su vez le ofrecen las convenciones mínimas y contraseñas para hacerse entender... Todas estas oposiciones anteriormente explicadas, son pruebas de la lucha diaria que emprende el artista a lo largo de su historia como creador. El artista vive en un límite, como diría Freud, entre la psicosis y el estado mental de la mayoría, que le hace excepcional y fuera de la norma.

Si estas contradicciones existen y forman al artista como ser único y excepcional o al revés, es éste quien sobrevive a estas contradicciones esenciales y cotidianas, convirtiéndose así en artista, no es relevante su orden. Lo que aquí nos atañe es afirmar la existencia de estas contradicciones y aceptarlas. Una vez reconocidas dichas contradicciones como verdad, no podemos obviarlas. Debemos tenerlas en cuenta en los cuatro ámbitos analizados en este estudio. Es decir, el artista debe reconocer que su actividad depende de la tensión entre las direcciones opuestas frente a los demás campos, de las reglas, las instituciones, de la aceptación del público y la crítica. Por lo tanto, sólo gracias al diálogo entre estos factores se llegará a un equilibrio. La institución debe

establecer unos límites de acuerdo a la libertad que necesite el artista, éste debería crear al gusto de la sociedad, las reglas estéticas deberían ser flexibles y adaptarse al gusto del público, y a través de la praxis hacer historia, y a través de la praxis hacer arte-ciencia.

Es posible que, en este equilibrio de fuerzas el artista logre vivir de manera estable con su arte, artistas como Picasso, Leonardo da Vinci, Shakespeare, Bach lo lograron. Otros permanecen, permanecieron o permanecerán en el anonimato a lo largo de sus vidas, porque no se pudo llegar al equilibrio en esas contradicciones. A Van Gogh se le reconoció su genio posterior a su muerte, quizás porque cruzó los límites que dictaban la institución y la estética del momento, yendo más allá del sentido común. Gauguin, el artista rebelde, acabó sus días en la polinesia por no haberse adaptado a la sociedad occidental que lo vio nacer. El mismo Rembrandt fracasó económicamente en su última etapa de su vida, tras *malograr* un encargo por ser innovador. O quizás podríamos concluir que es la sociedad y el poder político del arte, al no estar lo suficientemente desarrollados, quien no logra adaptarse y reconocer debidamente a todos estos genios en su contemporaneidad.

Esta investigación comenzó haciendo evidente el trazo de ese límite que separa al artista de lo exterior. Analizando los diversos aspectos relacionados al individuo en cuestión: independencia, transgresión, libertad, emoción; con los campos en los que se encuentra: conocimiento, institución, estética, sociedad. Me parece importante para poder vivir en armonía y aprender de lo que los artistas nos tienen que enseñar, el relativizar esos límites, tal y como ellos hacen. Si las cosas no estuvieran tan infranqueablemente separadas, como las disciplinas, por ejemplo, como las propiedades, otro ejemplo; podríamos traspasar esas fronteras para comprender y aprender del otro. Compartir, al igual que ocurre en el proceso de interiorización del artista, deberíamos pasar de un campo a otro con total seguridad y sin miedo. Pero para ello, hemos de aprender y ser enseñados. Tanto Vicenç Furió, como Paolo d'Angelo y por supuesto Herbert Read, hablan de lo fundamental de la pedagogía del arte. Y como hemos visto, las encuestas lo ratifican. En el arte se ha de enseñar a ver y a entender la obra. La gran mayoría de público que sigue la cultura de masas debe ser enseñado para que puedan acceder al disfrute intelectual de la obra que sólo llegan algunos de forma privilegiada. Éste acceso debería ser entendido como un derecho

fundamental del individuo y por lo tanto, el arte se debería enseñar en las escuelas desde su primera etapa. Su enseñanza y promoción tendrían que continuar toda la vida, por el propio placer sensible e intelectual del individuo.

Bibliografía general:

Becker, Howard S. (1963). *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*. París: A. M. Métailié, 1985.

Burke, Edmund. (1757). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Parte I (pp. 25- 52). Alcalá: Universidad de Alcalá, 1807.

Diccionario digital en línea de la Real Academia Española.

Erasmus de Rotterdam. (1515). *Elogio de la Locura*. Basilea: edición de Johannes Froben. Traducción del latín y prólogo de A. Rodríguez Bachiller, 2005.

Ferrater Mora, José. (1979). *Diccionario de filosofía*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.

Kant, Immanuel. (1790). *Crítica del Juicio*, Madrid: Espasa Calpe, 1997.

Lovejoy, Arthur O. (1983). *La cadena del ser. Historia de las ideas*. Barcelona: Icaria.

Tatarkiewicz, Władysław. (1975). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos, 1987.

Wikipedia, para la realización del índice cronológico de artistas e intelectuales vistos, indicado en el anexo.

Bibliografía específica:

VVAA. (2013). *No tocar, por favor. El museo como incidente*. Victoria: Artium.

Aeschimann, Eric. (2011). *Le «Coup de dés» enfin décodé*. France: Le Nouvel Observateur.

- Bernard, Yvonne y Chacuiboff, Jean. (1979). *La obra de arte pictórica*. Francès, Robert. *Psicología del arte y de la estética* (pp 69-96). Madrid: Akal. 1985.
- D'Angelo, Paolo. (1997). *La estética del romanticismo*. Madrid: Visor, 1999.
- Eco, Umberto. (1962). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel, 1979.
- Esteban, Iñaki. (2007). *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*. Barcelona: Anagrama.
- Francastel, Pierre. (1970). *Sociología del arte*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- Furió, Vicenç. (1995). *Sociologia de l'Art*. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, Barcanova.
- Gombrich, E. H. (1990). *Tradición y creatividad*. (pp. 36-49). Valladolid: Anales de Arquitectura nº 2, Universidad de Valladolid.
- Ground, Ian. (1989). *¿Arte o chorrada?* Colección estética y crítica. Valencia: Universitat de Valencia, 2008.
- Hauser, Arnold. (1975). *Fundamentos de la sociología del arte*. Madrid: Guadarrama.
- Heinich, Nathalie. (1993). *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*. París: Les Éditions de Minuit.
- Heinich, Nathalie. (1996). *Être artiste*. Langres: Klincksieck Études.
- Kandinsky, Wassily. (1972). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Barral Editores, 1978.
- Kris, Ernst. (1955). *Psicoanálisis del arte y del artista*. Buenos Aires: Paidós, 1964.

Kris, Ernst y Kurz, Otto. (1979). *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra, 2007.

Langer, Susanne. (1957). *Los problemas del arte. Diez conferencias filosóficas*. Buenos Aires: Infinito, 1966.

Matisse, Henri. (1974). *Sobre arte*. Barcelona: Barral editores, 1978.

Menger, Pierre-Michel. (2001). *Artists as workers: Theoretical and methodological challenges*. París: Centre de Sociologie des Arts, EHESS CNRS.

Read, Herbert. (1936). *Arte y Sociedad*. Barcelona: Edicions 62, 1977.

Rilke, Rainer Maria. (2004). *Cartas a un joven poeta. Briefe an einen jungen Dichter*. Madrid: Hiperión.

Schelling, F.W.J. (1988). *Sistema del idealismo trascendental*. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre.

Serra, Pere A. (2014). Joan Bennàssar. *Pensar con las manos*. Brisas, 1416, p. 40-41.

Shiner, Larry. (2001). *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2004

Sigmund, Freud. (1970). *Psicoanálisis del arte*. Madrid: Alianza Editorial. 2003.

Steiner, George. (2001). *Gramàtiques de la creació*. Barcelona: Proa, la mirada literària, 2002.

Wittkower, Rudolf y Margot. (1963). *Nacidos bajo el signo de saturno: genio y temperamento de los artistas desde la antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid: Cátedra, 1992.

Encuestas y datos estadísticos:

España. Ministerio de cultura. (1986). *Encuesta de Comportamiento Cultural de los Españoles 1985*. Madrid.

Moulin, Raymonde (1992): *L'Artiste, l'institution et le marché*. Flammarion et « Champs » n°629, 1997. Paris.

España. Subdirección General de Estadística y Estudios, Secretaría General Técnica. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2014): *Estadística de Museos y Colecciones Museográficas 2012*. Madrid.

Lortie, Marie-Claude. (2009). *Aux arts citoyens !* Montreal, La presse.

Documentos audiovisuales:

Akers, Matthew y Dupre, Jeff (2013): *Marina Abramovic: The artist is present*. USA, Show of Force.

Banksy (2010): *Exit Through the Gift Shop*. Reino Unido, Paranoid Pictures.

Dussault, Marie (2014): *Entrevue avec Xavier Dollan de retour de Cannes*. Canadá, Radio Canada.

Heglin, Michael (2009): *The Colour of Your Socks: A Year with Pipilotti Rist*. Suiza, Amour Fou filmproduktions.

Kohl, Alan (2008): *Roadsworth : Crossing the line*. Canada, Loaded Pictures, National Film Board of Canada (NFB).

Meillassoux, Quentin (2011): *Le code secret de Mallarmé. La Semaine de la pop philosophie Saison III*, Centre Internationale de la Poésie Marseille, Francia.

Rodríguez, Ricardo (2006): *Fundació Joan Miró Barcelona*. España, distribuciones Philadelphia S.L.

Somoano, Julio (2013): *Revelando a Dalí*. España, Servicios Informativos TVE,

Vergara, Alejandro y Tejada, Javier (2012): *Física: Creación del Universo. El jardín de las delicias de El Bosco. Otros ojos para ver el Prado*. España, FECYT, GISME y el Museo Nacional del Prado.

Wenders, Win (2011): *Pina*. Alemania, Francia, Reino Unido, Neue Road Movies, Eurowide Film Production, Zweites Deutsches Fernsehen, ZDFtheaterkanal, ARTE.

Wiseman, Frederick (2014): *National Gallery*. Francia, Estados Unidos, Reino Unido.

Anexo a) Índice cronológico de artistas y personalidades surgidas durante la investigación

Sócrates (470-399 a. C., Atenas)	Platón (427-347 a. C., Egina)
Aristóteles (Estagira, 384 a. C.-322 a. C., Calcis)	Séneca (Corduba, 4 a. C. – Roma, 65 d. C)
Duccio (1255/1260 - 1318/1319, Siena)	Giotto (Colle di Vespignano, 1267 - Florencia, 1337)
Brunelleschi (1377 - 15 de abril de 1446)	Masaccio (Arezzo, 1401 – Roma, 1428)
Leon Battista Alberti (Génova, 1404 - Roma, 1472)	Mantegna (Isola di Carturo, 1431 – Mantua, 1506)
Marsilio Ficino (Florencia, 1433 - Florencia, 1499)	Hugo van der Goes (Gante, 1440 – Oudergem, 1482)
Leonardo da Vinci (1452 - Amboise, 1519)	Erasmus de Rotterdam (1466 - Basilea, 1536)
Durero (1471- 1528, Núremberg)	Tiziano (Véneto, hacia 1477/1490 - Venecia, 1576)
Michelangelo Buonarroti (Caprese, 1475 – Roma, 1564)	Rafael de Urbino (1483 – Roma, 1520)
Giorgione (Castelfranco, 1477 - Venecia, 1510)	Parmigianino (Parma, 1503 - Casalmaggiore, 1540)
Giorgio Vasari (Arezzo, 1511 – Florencia, 1574)	Pieter Brueghel (Bruegel, 1525 - Bruselas, 1569)
Paolo Pino (Venecia, 1534 - 1565)	Annibale Carracci (Bologna, 1560 - Roma, 1609)
Shakespeare (Stratford-upon-Avon, 1564 –1616)	Jacob de Gheyn II (Amberes en 1565- La Haya 1629)
Caravaggio (Milán, 1571 – Porto Ércole, 1610)	Mastelletta (1575 - 1655, Bologna)
Adam Elsheimer (Fráncfort, 1578 - Roma, 1610)	Rubens (Siegen, 1577 — Amberes, 1640)
Hugo Grotius (Delft, 1583 - Rostock, 1645)	François Duquesnoy (Bruselas, 1597 - Livorno, 1643)
Velázquez (Sevilla, 1599 - Madrid, 1660)	Rembrandt (Leiden, 1606 – Ámsterdam, 1669)
Carlo Cesare Malvasia (1616 - 1693, Bologna)	André Félibien (1619, Chartres - 1695, París)
John Dryden (Aldwinkle, 1631 - 1700)	Watteau (Valenciennes, 1684 - Nogent-sur-Marne, 1721)
Johann Sebastian Bach (Eisenach, 1685 - Leipzig, 1750)	Jean Siméon Chardin , (París, 1699 – 1779)
Diderot (Langres, 1713 – París, 1784)	Immanuel Kant (1724 -1804, Königsberg)
Jean-Baptiste Greuze (1725, Tournus – 1805, París)	Edmund Burke (Dublín, 1729 – Beaconsfield, 1797)
Messerschmidt (Wiesensteig, 1736 - Presburgo, 1783)	Goya (Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828)
Goethe (1749 - 1832, Alemania)	Jacques-Louis David (París, 1748 - Bruselas, 1825)
Katsushika Hokusai , (Edo, 1760 - 1849)	August Schlegel (Hannover, 1767 – Bonn 1845)
Hegel (Stuttgart, 1770 – Berlín, 1831),	Joseph Marie Degérando , (Lyon, 1772 - París, 1842)
Friedrich Schlegel (Hanóver, 1772 – Dresde, 1829)	Novalis (Sajonia, 1772 - Weißenfels, 25 1801)
Schelling (Leonberg, 1775 – Bad Ragaz, 1854)	William Turner (Covent Garden, 1775 - Chelsea, 1851)
Adam Müller (Berlín, 1779 –Viena, 1829)	Dominique Ingres , (Montauban, 1780, París, 1867)
Karl Ferdinand Solger (Schwedt, 1780 – Berlín, 1819)	John Ruskin (Londres, 1819 - Brantwood, 1900)
Delacroix (Charenton-Saint-Maurice, 1798 - París, 1863)	Jakob Frohschammer (Illkofen, 1821 - Bad Kreuth, 1893)
Courbet , (1819 – La Tour-de-Peilz 1877)	
Gustave Moreau (París, 1826 - 1898)	
León Tolstói (Yásnaya Poliana 1828 - Astápovo, 1910)	

<p>Édouard Manet (1832 - 1883)</p> <p>William Morris (Clay Hill Walthamstow, 1834 - 1896)</p> <p>James Tissot (1836 –1902)</p> <p>Alfred Sisley (París, 1839 - Moret-sur-Loing 1899)</p> <p>Émile Zola (París,1840 - 1902)</p> <p>Stéphane Mallarmé (París, 1842 - 1898)</p> <p>Eugène Henri Paul Gauguin (París, 1848 - Atuona, 1903)</p> <p>Vincent van Gogh (Zundert, 1853-Auvers-sur-Oise, 1890)</p> <p>Remy de Gourmont (Orne, 1858 - París, 1915)</p> <p>Georges-Pierre Seurat (París, 1859 –1891)</p> <p>Alfred Stieglitz (1864 –1946)</p> <p>Henri Matisse (1869 - 1954)</p> <p>Rainer Maria Rilke (1875, en Praga, - 1926, en Val-Mont)</p> <p>Raymond Duchamp-Villon (1876 - 1918)</p> <p>Guillaume Apollinaire (Roma, 1880 – 1918)</p> <p>Georges Braque (1882 - 1963)</p> <p>James Joyce (Dublín, 1882 – Zúrich, 1941)</p> <p>Walter Benjamin (1892, Charlottenburg - 1940 Portbou)</p> <p>Benjamin Lee Whorf (1897 Winthrop -1941 Wethersfield)</p> <p>Salvador Dalí (Figueras, 1904 –1989)</p> <p>Violette Leduc (Arras, 1907 – Faucon, 1972)</p> <p>Simone de Beauvoir (1908 –1986)</p> <p>Violeta Parra (San Carlos, 1917 - Santiago, 1967)</p> <p>Federico Fellini (Rímíni, 1920 – Roma, 1993)</p> <p>Antoni Tàpies (Barcelona, 1923 - 2012)</p> <p>Frederick Wiseman (1930)</p> <p>Pina Bausch (1940 - 2009)</p> <p>Marina Abramović (Belgrado, 1946)</p> <p>Joan Bennàssar (Mallorca, 1950)</p> <p>Peter Gibson, ?</p> <p>Thomas Fersen (1963, París)</p> <p>Banksy 1974,Yate)</p>	<p>Camille Pissarro (Saint Thomas, 1830 - París, 1903)</p> <p>Edgar Degas (París, 1834 –1917)</p> <p>Mark Twain (Florida, 1835 – Redding, 1910)</p> <p>Algernon Charles Swinburne (1837 –1909)</p> <p>Paul Cézanne (1839 -1906)</p> <p>Oscar-Claude Monet (1840, París - 1926, Giverny)</p> <p>Pierre-Auguste Renoir (1841 - 1919)</p> <p>Nietzsche (Röcken, 1844-Weimar, 1900)</p> <p>Sigmund Freud (Příbor, 1856 - Londres, 1939)</p> <p>Joséphin Péladan (Lyon 1858 - 1918 Neuilly-sur-Seine.)</p> <p>Paul Signac (1863 - 1935)</p> <p>Wasily Kandinsky (Moscú, 1866 - Neuilly-sur-Seine, 1944)</p> <p>Johan Huizinga (Groninga, 1872 - De Steeg, 1945)</p> <p>Albert Marquet (1875 –1947)</p> <p>Francis-Marie Martínez Picabia (París, 1879 - 1953)</p> <p>Karl Hans Tietze (1880, Praga - 1954, Nueva York)</p> <p>Picasso (Málaga, 1881 — Mougins, 1973)</p> <p>Ígor Stravinski (Oranienbaum, 1882 – New York, 1971)</p> <p>Joan Miró (Barcelona, 1893 — Mallorca, 1983)</p> <p>Louis Aragon (Louis Andrieux, París, 1897 - París, 1982)</p> <p>René Magritte (1898, Lessines - 1967, Bruselas)</p> <p>Harold Rosenberg (1906, New York – París, 1867)</p> <p>Henri Cartier Bresson (1908 –2004)</p> <p>André Verdet, (1913, Niza - 2004, Saint-Paul-de-Vence)</p> <p>Diane Arbus (Nueva York, 1923 - Greenwich, 1971)</p> <p>Gustav Metzger (1926)</p> <p>Umberto Eco (1932, Alessandria)</p> <p>Wim Wenders (Düsseldorf, 1945)</p> <p>Pedro Almodóvar (Calzada de Calatrava, 1949)</p> <p>Lars von Trier (1956)</p> <p>Damien Hirst (Bristol, 1965)</p> <p>Pipilotti Rist, Elisabeth Charlotte Rist (1962, Grabs)</p> <p>Shepard Fairey, OBEY(1970, Charleston)</p> <p>Xavier Dolan (1989, Montreal)</p>
---	---

Anexo b) figuras*: constituye un grupo de imágenes comentadas que complementan algunos temas peculiares del estudio



fig. 1 *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*
(Una tirada de dados jamás deroga el azar)
Stéphane Mallarmé
1897 - *Cosmopolis*

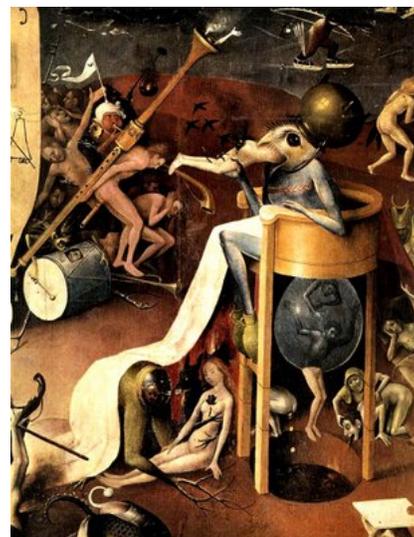
El proyecto de su edición posterior en formato libro fue abandonado por la muerte de Mallarmé al año siguiente. Esta obra audaz y misteriosa está caracterizada por el uso de la tipografía, el espacio en blanco y el verso libre en la poesía. Sin embargo, Mallarmé, acostumbrado a escribir poemas basados en la métrica, siguiendo una norma y razón común, era partidario de la fuerza de la universalidad de los versos alejandrinos. Como respuesta a la crisis del verso libre, cuya expresión persigue el principio romántico de defensa de la individualidad, esta obra metódica se caracteriza por la falta

de norma, ni de rima, ni de métrica. Sin embargo, según el filósofo contemporáneo de la escuela del realismo especulativo Quentin Meillassoux, esta poesía guarda una lógica propia basada en el número. El poema versa sobre el naufragio del maestro poético, que termina ahogado por los partidarios del verso libre simbolizado por las aguas de un río tumultuoso. Este poema es el primero con una métrica única, poema a la vez regulado y poseedor de un carácter individual. Es en realidad un poema en movimiento, cuyas palabras se pueden contar hasta el número mágico de 707, simbolizando el primer siete a Dios, el cero a la nada y el segundo siete al nuevo Dios: el Arte. En aquél tiempo donde las normas iban perdiendo vigencia, la invención de una nueva religión del hombre moderno se imponía a través de la nueva poesía.

En este apartado de arte y ciencia, esta obra es comparable con la frase simplificada del científico Einstein "*Dios no juega a los dados con el universo*", de 1924 aproximadamente. Con la que quería significar que cree en la ley y el orden absolutos en un mundo que existe objetivamente, es decir, que el universo debe tener una base estructural ordenada. Idea contraria a la opinión de los físicos cuánticos, quienes aseguran que el universo es un caos azaroso. Tanto Mallarmé, como Einstein no creían en el libre albedrío, sea en el mundo de la poesía como en el de la física, respectivamente. Sin embargo, con sus aportaciones ayudaron paradójicamente al desarrollo del campo opuesto.

fig. 2 Detalle del Infierno del *Jardín de las delicias*
El Bosco, hacia 1500-1505
Pintura al óleo sobre tabla • Renacimiento
220 cm x 389 cm
Museo del Prado, Madrid

La teoría del *big bang* revolucionó tanto a la ciencia como a la sociedad, porque supuso un cambio de paradigma. El físico Javier Tejada comenta esta teoría científica en relación con el "*Jardín de las delicias*" del Bosco, encontrando similitudes. En este tríptico se relata la historia bíblica de la creación del mundo y la perdición del hombre por el pecado de la lujuria. En el tema de la creatividad, la creación en el arte a partir de la nada ha sido inconcebible hasta la época moderna. Este extracto corresponde a la tercera tabla y trata sobre el infierno a partir de un mundo onírico, opresivo y tormentoso, cuyo tema central relaciona la música con el pecado. El objetivo es moralizar a partir de personajes fantasiosos y caricaturados. El padre José de Ciguenza comentó en 1605 el cuadro, describiéndolo como una sátira pintada de los pecados y desvaríos de los hombres y destacando que el Bosco consiguió pintar por primera vez al hombre por dentro. Además, esta obra está rodeada de misterio, ya que no se conoce con certeza su intención y la interpretación de todos sus detalles. Pero lo más sorprendente, dirá el conservador del Prado Alejandro Vergara, es que el artista consigue hacer empatía por cosas que se nos escapan, nos cuenta con lujo de detalle algo que no entendemos del todo. Esta obra sirve de eslabón entre el tema de la ciencia anterior y el siguiente sobre lo grotesco.



Imágenes relacionadas con los conceptos románticos de *lo grotesco* y *lo interesante*, contra la idea de belleza clásica:

fig. 3 *Cómicos ambulantes*
Francisco de Goya, 1793
Óleo sobre hojalata • Neoclasicismo
42 cm x 32 cm
Museo del Prado, Madrid

Goya retrata personajes de Circo para destacar *lo horrible* al igual que hará Diane Arbus dos siglos después a través de sus fotografías.



fig. 4 *Que sacrificio!*
Francisco de Goya, 1797-1799
Serie *Caprichos*, 14
Estampa, aguafuerte, aguatinada bruñida y punta seca
30,6 cm x 20,1 cm
Museo del Prado, Madrid

En la serie *Los Caprichos* de 80 grabados, Goya realiza en 1799 una sátira de la sociedad española, sobre todo de la nobleza y del clero. En el capricho 14 *Qué sacrificio!*, critica a los matrimonios de conveniencia y a la lascivia masculina, tal y como podemos ver en sus comentarios, "*Como ha de ser el novio no es de los mas apetecibles pero es rico y á costa de la libertad de una niña infeliz se compra el socorro de una familia hambrienta. Asi va el mundo.*"

14 Como ha de ser el novio no es de los mas apetecibles pero es rico y á costa de la libertad de una niña infeliz se compra el socorro de una familia hambrienta. Asi va el mundo.

fig. 5 *Tattooed Man at a Carnival*,
Diane Arbus, 1970
Fotografía en Gelatina de Plata
36.5 cm x 36.83 cm
Fraenkel Gallery, San Francisco



Diane Arbus, casada con el fotógrafo y posteriormente actor Allan Arbus, hija de una familia judía adinerada afincada en Nueva York, recorre los barrios peligrosos en la década del sesenta para seleccionar personajes marginales que retrata, entre los que se encuentran enanos, enfermos mentales, fenómenos de circo, nudistas y prostitutas. Los personajes miraban directamente a la cámara, resaltando sus defectos por el uso del flash y produciendo intencionalmente en el espectador a la vez temor y vergüenza. La fotografía de Diane representa lo normal como monstruoso: cuando fotografía el dolor, lo encuentra en personas normales. Rompe la composición, situando al personaje en el centro, con una mirada de tensión y fuerza siempre directa. Para Arbus, al contrario de Henri-Cartier, no existe el *momento decisivo*, y obliga a los retratados a que sean conscientes de que están siendo retratados, en el polo opuesto a la estética iniciada por Diderot sobre la ausencia del espectador. Nótese en esta imagen la expresión similar a los bustos de Messerschmidt (fig. 20).

fig. 6 Fragmento del Prefacio a *Cromwell* sobre lo feo, obra de teatro de Victor Hugo escrita en 1827:

“En el pensamiento de los modernos, [...] **lo grotesco** desempeña un inmenso papel. Está allí en todas partes; por un lado crea lo deforme y lo horrible, y por otra al cómico y al bufón. Ata alrededor de la religión mil supersticiones originales, alrededor de la poesía mil imaginaciones pintorescas. Es él quien siembra a manos llenas en el aire, en el agua, en la tierra y en el fuego esas miríadas de seres intermediarios que hallamos vivos en las tradiciones populares de la Edad Media; es él quien hace girar en la sombra la ronda espantosa del aquelarre; es él también quien atribuye a Satán los cuernos, las patas de macho cabrío, las alas de murciélago”.

(Victor Hugo. *Prefacio a Cromwell*. Buenos Aires, Goncourt, 1979.)

fig. 7 *Étude. Torse, effet de soleil*
Auguste Renoir, 1875- 1876
Óleo sobre lienzo
81 cm x 65 cm
Musée d'Orsay, París

Esta obra conocida como *Desnudo al sol*, consiste en un claro ejemplo de la arbitrariedad de los gustos en el arte. Esta obra impresionista no fue bien valorada en su época puesto que no era costumbre representar al cuerpo humano con éstas pinceladas que juegan con la luz. La primera impresión natural fue compararlo con un cuerpo en el momento de descomposición. Sobre decir, que hoy en día estamos más que acostumbrados a ver este tipo de imágenes, que valoramos de diferente forma.

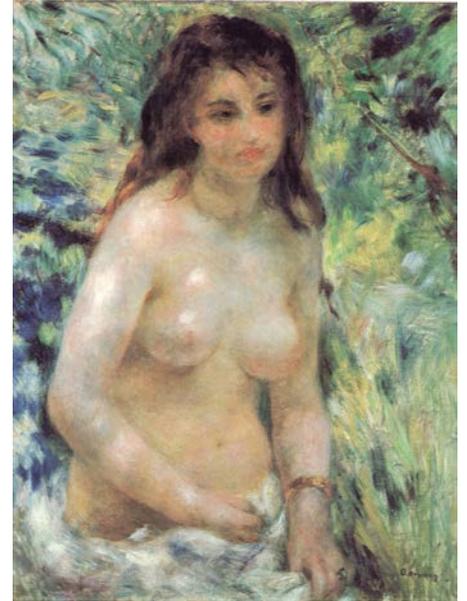


fig. 8 *Un enterrement à Ormans*,
Gustave Courbet, 1849- 1850
Óleo sobre lienzo
315 cm x 668 cm
Musée d'Orsay, París



Courbet fue uno de los artistas rechazados inicialmente por el público. Este cuadro, pese a ser premiado en el Salón de París, no fue bien recibido por la crítica. Es probable que causara malestar por su enfoque innovador. El título original ya era polémico: "*Cuadro histórico de un entierro en Ormans*", resaltando como condición histórica un tema que en realidad era calificado como cotidiano. Esto era debido principalmente a sus grandes dimensiones, reservadas a temas históricos, bíblicos, mitológicos o alegóricos. Es decir, no respetó las convenciones estéticas mencionadas por Hauser o las contraseñas de la moda, aconsejadas por Gombrich. Courbet consideraba que toda la historia contemporánea, incluida la de la gente del pueblo, merecía grandes formatos, llegando a afirmar: "*El arte histórico es en esencia contemporáneo*", con lo cual expresa su intención de reformar la pintura histórica. Además, la crítica denunció "la fealdad" de los personajes y la trivialidad del conjunto. Entre los escasos admiradores del lienzo, un crítico profetizó que la obra seguiría "*en la historia moderna como las columnas del Hércules del Realismo*".

Imágenes referentes al movimiento artístico *Street art* o arte urbano:



fig. 9 Tejido urbano en Madrid.



fig. 10 *Obey* de Shepard Fairey, a través de la técnica de la pegatina.



fig. 11 Peter Gibson, alias Roadsworth. Grafiti, Montreal.

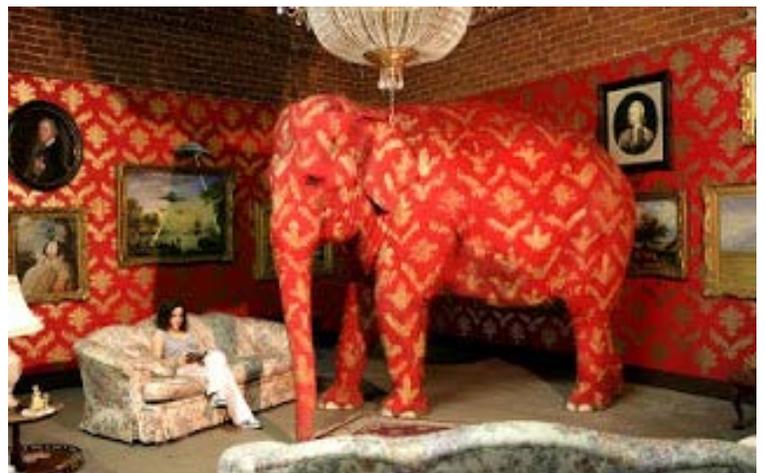


fig. 12 Grafiti estarcido de Banksy, Southampton.

En un muro de casa privada de Bevois Valley, en Southampton, Inglaterra, fue hallado este grafiti pintado en blanco en noviembre de 2010, provocando la tristeza del público vecino. La municipalidad afirmó que no podía impedirlo puesto que la obra fue realizada en una propiedad privada. Este es un claro ejemplo de arte urbano como obra efímera.

fig. 13 '*Elefante en una habitación*'. Espacio creado por Banksy en una exposición en la exposición "*Barely Legal*" de Los Ángeles, 2006.

"Hay un elefante en la habitación. Hay un problema sobre el cual nunca hablamos. El hecho es que la vida no se está volviendo más justa y que 1.7 mil millones de personas no acceden a agua potable y 2 mil millones viven por debajo de la línea de pobreza. Para colmo, cada día, cientos de personas se enferman por artistas idiotas que muestran sus obras y dicen que el mundo anda muy mal pero no hacen nada al respecto. ¿Alguien desea una copa de vino gratis?" Texto entregado a los famosos invitados que acudieron a una exposición que Banksy organizó en la ciudad de Los Ángeles en 2006.



Imágenes sobre el tema del deseo sexual vedado por la historia del arte:

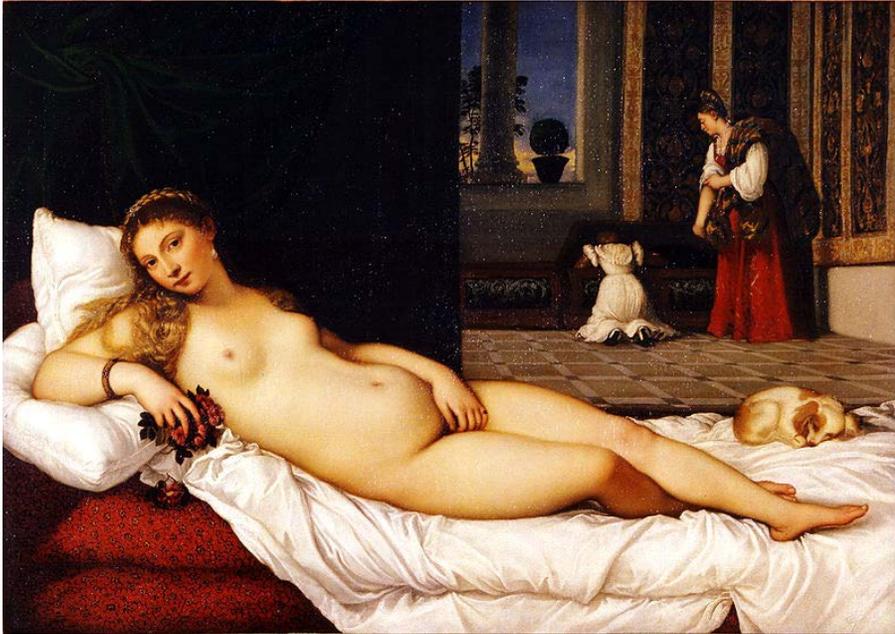


fig. 14 *Venus de Urbino (Venere di Urbino)*

Titiano, 1538

Óleo sobre lienzo • Manierismo

165 cm x 119 cm

Galería Uffizi, Florencia

Sobre el deseo sexual, reprimido por la historia del arte según Vicenç Furió, encontramos comentarios de Mark Twain a propósito de este cuadro, confesando que hay mujeres desnudas que no provocan ningún pensamiento impuro, pero era y es evidente que este cuadro no pertenece a esa categoría. Algernon Charles Swinburne, también en el siglo XIX, no entendía cómo una criatura podía conservar la virtud de la decencia estando a menos de 30 millas (45 kilómetros aproximadamente) del cuadro. La intención de estimular el deseo sexual a través del arte era fomentada, para la procreación por ejemplo, en el siglo XVII.

fig. 15 *Venus del espejo.*

Velázquez 1647.1651

Óleo sobre lienzo • Barroco

122 cm x 177 cm

National Gallery de Londres, UK.

En el extremo opuesto sobre la teoría de la ausencia del espectador, encontramos el espacio compartido entre el público y la obra, destacado con normalidad en autores como Velázquez. Calvo Serraller dirá que el reflejo en el espejo es la idea de la conciencia de la representación, obra destacada también por su sensualidad.



Imágenes seleccionadas sobre la estética iniciada por Diderot sobre la ausencia del espectador :



fig. 16 *La Bulle de savon*
Jean Siméon Chardin, 1733-34
Óleo sobre lienzo
61 cm x 63.2 cm
Metropolitan Museum of Art, NY

En este momento espontáneo, casi una instantánea fotográfica, podemos señalar que el autor, admirado por Diderot, ilustra la teoría de este filósofo de tratar la escena como si el espectador no existiera.

fig. 17 *The Museum of Modern Art*,
1964.
Henri Cartier-Bresson
23,6 cm x 35,5 cm
Nueva York



Ésta instantánea fotográfica de Henri Cartier-Bresson es una muestra de su llamado *momento decisivo* en el que se activa el disparador y la imagen queda plasmada, como si el espectador no formara parte de la escena. Con el mismo nombre fue titulada la publicación en 1952 de 126 fotografías, cuya portada fue diseñada por Matisse. Henri Cartier-Bresson era un gran admirador del pintor y pasó meses fotografiando su trabajo. Se dice que el fotógrafo esperaba, al menos cuatro meses en silencio, sentado en un rincón del estudio de Matisse antes de disparar a un solo cuadro.

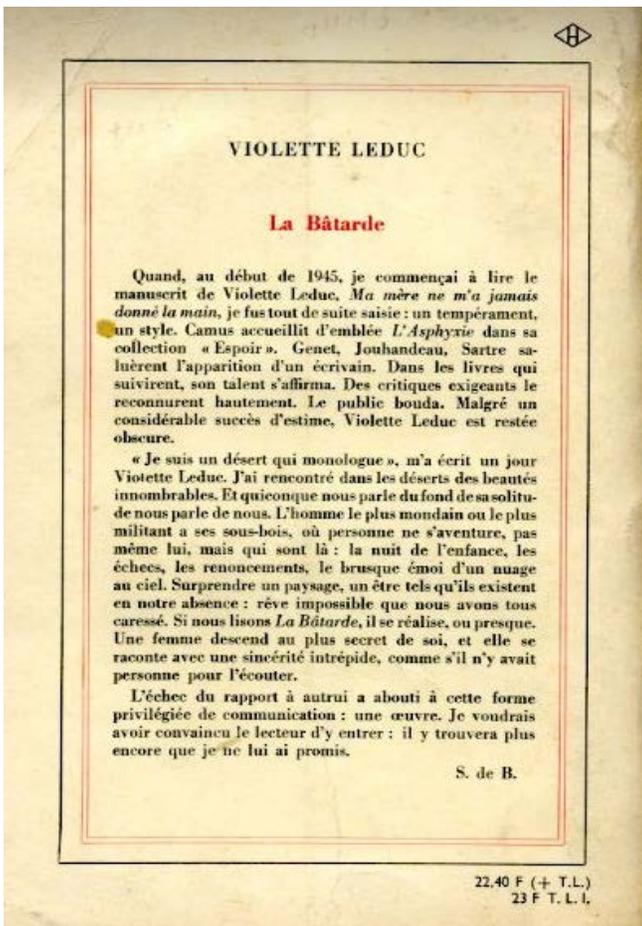


fig. 18 Prefacio de Simone de Beauvoir para la obra *La Bâtarde* de Violette Leduc. Editorial Gallimard, París 1964.

Podemos leer al final del segundo párrafo: "*Una mujer descende al mayor secreto de sí misma, y cuenta con una sinceridad intrépida, como si no hubiera nadie para escucharla*". Prólogo que merece ser leído en su integridad y que cuenta con muchas claves vistas en este trabajo, como la soledad del artista, la incomprensión del público, o el misterio del arte.

Imágenes seleccionadas sobre la intención y la estética de los efectos de la obra de arte producidos en el espectador:



fig.19 Maestà
Duccio, 1308-1311
Temple sobre madera • Gótico
214 cm x 412 cm
Museo dell'Opera del Duomo, Siena

Este retablo pintado a dos caras por Duccio, tardó tres años en terminarse. El martes 9 de junio de 1311 tuvo lugar la procesión que acompañó el enorme retablo a través de la Plaza del Campo hasta la Catedral de Siena. Este gran conjunto fue desmembrado hacia 1771 y, aunque la mayor parte se conserva en el Museo dell'Opera del Duomo (Siena), las otras tablas pasaron a colecciones privadas y museos. *Cristo y la samaritana* es una pequeña tabla que formaba parte de la predela de la Maestà, fue trasladada varias veces pasando de manos, hasta 1971 cuando llegó a formar parte de la Colección Thyssen-Bornemisza.

fig. 20 Le café de nuit
Vincent van Gogh, 1888
Óleo sobre lienzo • Postimpresionismo
70 cm x 89 cm
Yale University Art Gallery

Sobre esta tranquila y colorida representación, el autor escribió a su querido hermano Theo confesándole la intención de la obra. Van Gogh quería expresar el café como un lugar común donde cualquiera puede arruinarse, volverse loco o cometer crímenes. Comparó esta imagen con la "potencia de las tinieblas de un matadero" (Furió, 1995, p. 325). Es evidente que lo que hace especial a un artista es su modo diferente de percibir la realidad. Un genio tendrá la capacidad de ver lo que los demás no logran ver. De la misma forma, es comprensible que la intención del creador no coincida con la percibida por el espectador. Aunque siempre podemos apelar a las intenciones o hipótesis pertinentes de las que hablan Furió, Hauser o Eco, como las mejores interpretaciones o las más acertadas, que se pueden realizar de una obra.



fig. 21 Rapto de Ganímedes
Basilique Ste-Madeleine
S. XII, Vézelay



Los capiteles de la iglesia de Madelaine de Vézelay están magníficamente tallados con escenas elocuentes y se encuentran en puntos accesibles para que sean admirados por un público muy concreto, los monjes del monasterio. En este capitel se representa el Rapto de Ganímedes, a través del arte figurativo románico. Este ejemplo es válido tanto para la accesibilidad como para destacar la intención de la obra. Ésta se adapta totalmente al mensaje que se quiere transmitir y al público dirigido, cuyo objetivo es invitar a la reflexión de los clérigos sobre la sodomía, costumbre corriente entre ellos en aquella época. En este caso, la *obra producida* corresponde fácilmente con la *obra recibida*, reduciendo las posibilidades de la polisemia del mensaje.

Imágenes seleccionadas sobre la locura, melancolía y personalidad del artista:



fig. 22 *Bustos de Carácter*
Franz Xaver Messerschmidt, 1770-1783
Aleación de estaño
Städel Museum, Frankfurt

De los 69 bustos que se encontraron en su estudio tras la muerte del autor, se han conservado 49. La serie fue comenzada en 1770, Messerschmidt falleció trece años después. Sorprendentemente, hoy en día es más reconocido por este trabajo realizado en su etapa última de enfermedad mental, que por obras convencionales realizadas anteriormente y que le dieron reconocimiento en su época.

fig. 23 *Melancolía*
Jacob de Gheyn, 1569-1629
Grabado • Renacimiento

En una noche taciturna, un hombre melancólico se sienta en meditación sobre la Tierra, cuya cita latina de Hugo Grotius anuncia: "*La Melancolía, aquella aflicción tan calamitosa de alma y mente, a menudo oprime a los hombre de talento y genio."* En el Renacimiento, la astrología estaba en auge porque existía la creencia de cualidades temperamentales innatas que se inscribían en el individuo según el momento de nacer. El artista, dominado por Saturno, poseía la tendencia melancólica, tan necesaria a la hora de reproducir objetos.

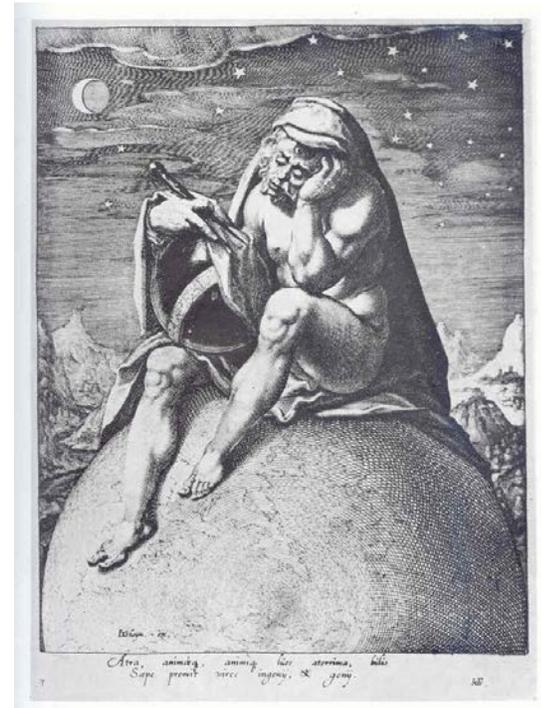


fig. 24 *Autoretrato*,
Joan Miró 1937/38-1960
Óleo y lápiz sobre tela
146,5 x 97 cm
Depósito Emili Fernández Miró
de la Fundació Joan Miró Barcelona



Esta obra de Miró, comenzada en 1937, fue inicialmente un autorretrato detallista a lápiz. Este cuadro caracterizado por su realismo trágico, fue rematada con un trazo simplificado, de color negro por encima, en 1960. Aquí el artista contrapuso su primera mirada realista, concreta y complicada, a un personaje genérico, abstracto y universal, el de todo ser humano.

* Me he tomado la libertad de subrayar conceptos clave que hemos tratado en este estudio a lo largo de todo el trabajo. Por ello mismo, una figura puede servir para ilustrar, uno o más apartados sin contradecirse.