

En las obras de arte y estética, y en las obras de ciencia y filosofía, a muchos siglos de distancia, hay mayores diferencias en el arte.

Antes del siglo XVIII no se puede hablar de arte.

La música de la edad media no se puede considerar tal, pues se trataba de musicología, no era arte sino ciencia.

Ahora decimos ARTE, desde fines del siglo XVII, cuando se unifica el término "arte"; en el siglo XVIII es el primer momento donde empieza a definirse un concepto más o menos confuso. Se produce entonces un *fenómeno*: a medida que ese proceso se acelera, los términos varían, y se produce una paradoja: el objeto mismo del arte cada vez se hace más evanescente, *problema de la identidad de la obra de arte*.

Los criterios antes del siglo XIX eran de cuestión técnica, *tejné griega*, y tradición de oficio; ni productores ni receptores tenían duda si eso era o no arte; a partir del siglo XVIII la cosa no es tan fácil; cuando se emancipa de su base técnica intervienen otros criterios que los de la tradición de oficio: criterios ligados a la idea de crítica

PARADOJA: unificación de las artes → difuminación de criterios, criterios técnicos insuficientes. Los criterios dejan de estar en el nivel de los productores.

La *instancia crítica* está hoy en crisis: abdicación de sus funciones. Entonces, en el siglo XVIII era instancia pública y racional; esto duró hasta el siglo XX, donde, hay una situación desde el fin de las vanguardias, años 60-70 en que hay un corte y empieza otra época.

Que existe el arte es obvio, pero las fronteras son difusas. Hoy casi decide el mercado: si alguien es accesible y se conoce con técnicas de marketing. Hoy se habla de *estética difusa*, obra perecedera y casi sagrada; ni siquiera la crítica es capaz de tomar partido.

Lo que sí se da hoy es un *MOMENTO ESTÉTICO*. Técnicas de propaganda, estetización de la realidad.

¿Cuál de todas épocas es donde se produce el corte más claro entre diversas maneras de entender el arte? Cuando el arte empieza a ser autónomo y cumple funciones sagradas como arte heterónomo.

Para poder hacer "teoría" se hace necesario un concepto: **retroacción**: cuando se produce la unificación del arte estamos ahora en disposición *retroactivamente* de poder meter cualquier tipo de arte de épocas pasadas; ese fenómeno lo es del siglo XX; fenómeno de retroacción no exclusivo del arte; también en ciencia: los elementos de Euclides; niveles científicos asumidos que posibilitan una historia de la ciencia. Es retroacción absoluta en el espacio y en el tiempo: lo que **Malreaux** decía como fenómeno universal: *MUSEO IMAGINARIO*. Esa retroacción recupera el arte heterónomo y el autónomo: descontextualizamos lo que ese arte tenía de sacro, desacralización; y desfuncionalización: finalidad sin fin; y diferenciación.

Lo *estético* es una esfera sin autonomía y no puede representarse figurativamente como la esfera teórica y la práctica, pues cada vez es algo que está más dependiente de otras cosas distintas de él.

El *Edipo Rey*, que no es "rey", en griego, sino "tirano", ¿es arte autónomo o heterónomo? El marco es heterónomo, y se produce la transición entre lo heterónomo y lo autónomo; es así las dos cosas. La *retroacción* no establece esa frontera. ¿Hasta qué punto lo religioso interviene en la configuración de obras hoy ya no religiosas sino estéticas? ¿Hasta qué punto pueden resultar estéticas y cómo justificar eso teóricamente? **Meyer Shapiro** estudia esto.

- ¿Por qué la *retroacción*, pese a la diferencia de obras y momentos estéticos, qué tiene de plástico la noción moderna de arte y por qué? ¿Por qué esta "inflación estética"? ¿En qué consiste la "plasticidad" del arte para integrar fenómenos tan heterogéneos y dispersos?

En el ámbito heleno hay varios fenómenos coetáneos: ciencia que, habla de progreso y recupera desde el siglo XVIII; filosofía: ¿qué la diferencia de la ciencia?; arte que, desde el siglo XVIII no trabaja con la idea de progreso.

Dos ideas:

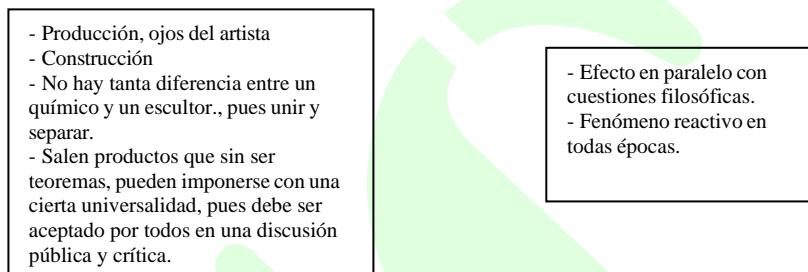
- **Primer grado:** no hay saber filosófico de primer grado y no meramente crítico. La metafísica siempre ha creído que la filosofía tiene una base científica. Grado constructivo.
- **Segundo grado:** es la filosofía, crítica, reflexión, saber de segundo grado y lo ha sido siempre, pero la conciencia de ello es moderna.

El ejercicio cabe sin conciencia, pero la representación implica siempre una conciencia.

A lo largo de la historia ha habido diversas *mutaciones*:

- I. Romanticismo: salto cualitativo. Aparece "historia", "obra", los dos polos; es una mutación teórica.
- II. Cambio de siglo: vanguardias.
- III. Crisis de las vanguardias.

El arte es un producto muy extraño, mixto, casi monstruoso; es de primer grado desde un lado; y es de segundo por el otro:



El arte autónomo es un fenómeno reactivo frente a algo. Modernamente frente a la ciencia. **Sófocles** reacciona con sus obras, ¿frente a qué?

Se produce una paradoja en la autonomía puesto que implica una dependencia de instancias que no son arte.

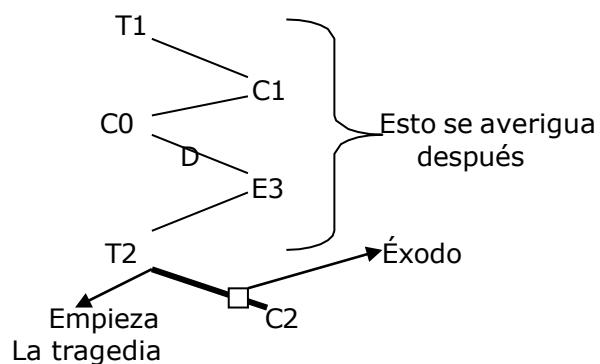
El *Edipo Rey* se lo puede ver desde criterios modernos; para Aristóteles la es la obra más representativa y singular; la *anagnórisis*, el reconocimiento, y la *peripecia* se funden; ésta consiste en un reconocimiento. Doble búsqueda o indagación: búsqueda de Tebas y búsqueda de Edipo que, no busca a Layo sino: ¿quién es él? ¿Cómo se articula eso? ¿Cuál es la *peripecia* de Edipo en relación con lo que Sófocles nos cuenta de Edipo?

T1: estancia primera de Edipo en Tebas; no debía nacer porque lo dijo el oráculo, y si nace supone una transgresión, ¿por qué? ¿qué pasa si nace?

C1: lo llevan al Citerón y se libran de él; va de Tebas a C1 y vuelta a Corinto; vuelta a Tebas. El pastor de Tebas lo entrega al pastor de Corinto.

C0: los oráculos se autodestruyen: debe nacer para seguir la situación mítica; al dictaminar, la tragedia es que ese nacimiento la transgresión da lugar a un nuevo hombre.

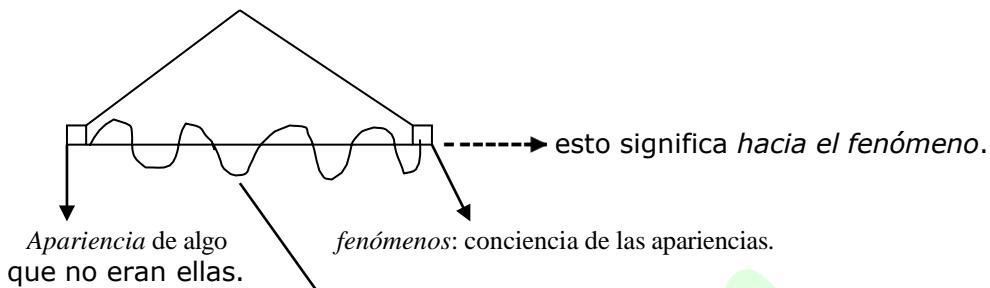
T2: va a Tebas.



El *Enigma* era problema científico y técnico. El *Éxodo* tiene relación con *Antígona* y *Edipo en Colono*.

El arte y la filosofía coinciden desde la religión.

Se puede establecer un paralelo entre el *mito de la caverna* y el *Edipo Rey*, pero sin pasar por las ideas.



La recuperación de las apariencias la puede llevar a cabo la filosofía, y salva los fenómenos.

El arte cortocircuita la filosofía, trabaja con plástica, sensible, estética. Los mecanismos de producción de la obra es la *plástica*, sin ideas, de ahí que *se pueda ver*. El arte trabaja por reducción al absurdo: $p \rightarrow 0$

$\neg p$; si acepto p y me da cero, entonces tengo que negar p .

¿Cuál son los mecanismos de primer grado, esa plástica en el arte?

Desde el punto de vista actual, fines de años 60, se establecen las divisiones del arte. El problema del arte sacro, *heterónomo*, es el problema de la muerte del arte de Hegel, para el que el arte es la manifestación sensible de la idea, de dios, y seculariza la idea de divinidad, problema del *simbolismo*. Decir "simbolismo", en las primeras épocas del cristianismo, se duda si utilizar la pintura para representar la imagen de los santos y cristo; época de vacilación, porque el símbolo ¿qué hace? ¿qué no hace? No hace sustituir a ese otro; la diferente orientación entre una tradición helénica naturalista y una tradición simbólica, semita, es la idea de *mimesis*: lo imito sustituyéndolo; el símbolo no sustituye, pues lo que pretendo sustituir es irrepresentable. El único procedimiento que tenían los cristianos eran otros nuevos: el símbolo.

Hay diversas tradiciones:

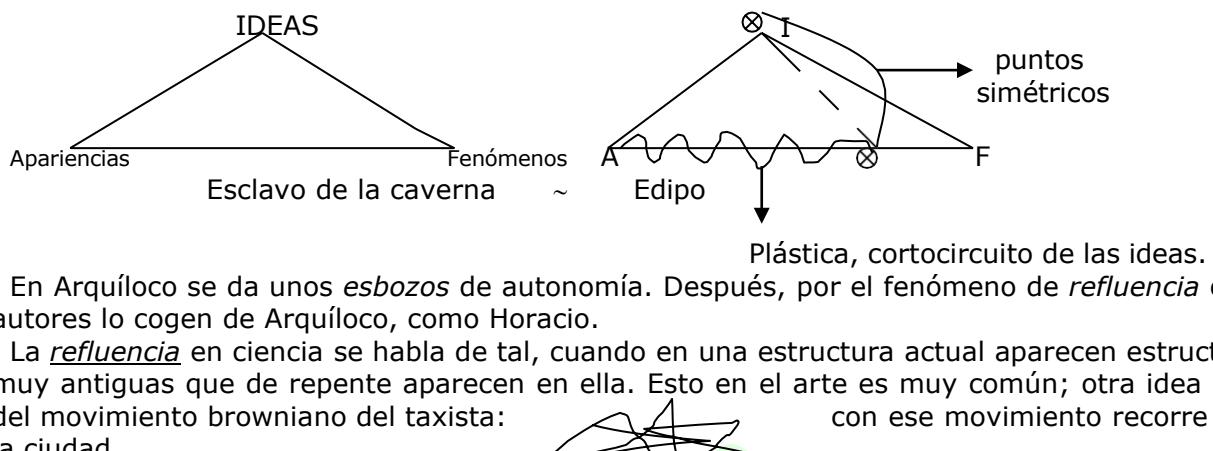
- hinduismo
- cristianismo
- islamismo
- budismo
- taoísmo

El símbolo se da en todas, en algunas aún continúan; en el cristianismo no; se acaba con el románico. Son épocas diferentes. Entre el hinduismo y el cristianismo hay muchas diferencias, pero la noción de templo, primera obra de arte, son obras incorporadas a la arquitectura del templo, con ideas cosmológicas; el templo era traer el círculo, infinito, al cuadrado y ahí coincide con el hinduismo; las diferencias no sólo son estilísticas, son templos muy altos, con eje vertical; la escultura se inspira en el arte de la danza y hacia lo erótico; parte de la base de que las relaciones de este mundo y el otro consisten en que la divinidad desborda y produce seres, y estos seres son una nada, que unen lo bello y monstruoso, los seres derivados de la divinidad no llegan a tener consistencia, son anulados por la divinidad.

En el mundo cristiano el mundo de las apariencias sacras queda apuntalado, justificado desde las ideas. Y de ahí la figura de cristo como hombre: la *encarnación*.

El arte sacro del islamismo, budismo y taoísmo se diferencia radicalmente del del hinduismo o cristianismo, donde el infinito es pleno, no sólo indefinido. Esas otras tradiciones dios es lo Uno, Plotino más bien, del que no se puede decir nada, sólo por la teología negativa. Para el budismo la divinidad es el vacío, y para el taoísmo es el no-ser.

Si lo que es común al arte sacro es el símbolo, y la vía plástica establece relaciones entre este mundo y el otro, la dificultad es mayor en esas otras corrientes; ¿qué pasa cuando al representar la divinidad se va al no-ser o vacío? La dificultad es: ¿cómo simbolizar lo que en sí mismo no es nada?



En Arquíloco se da unos *esbozos* de autonomía. Después, por el fenómeno de *refluencia* otros autores lo cogen de Arquíloco, como Horacio.

La *refluencia* en ciencia se habla de tal, cuando en una estructura actual aparecen estructuras muy antiguas que de repente aparecen en ella. Esto en el arte es muy común; otra idea es la del movimiento browniano del taxista: con ese movimiento recorre toda la ciudad.



En Horacio, siglo I, sus *Odas*, las *Cármina*; terminan con un cambio de clímax, cambiado de registro, es un anticlímax; esto está cogido de Arquíloco. Se habla entonces de *transyecciones*, no son copia, sino importación a sus esquemas de estructuras ajenas.

Desde la teoría actual hay cuatro grandes etapas:

- I. Arte sacro.
- II. Arte técnico. Hay muchas artes, predomina la tradición de oficio. ¿Qué criterios de identificación del arte? Es el oficio (s.XV-XVI). No existe el término "artes", sino artes o técnicas; el modelo es el naturalismo; los dioses aparecen con forma humana en las epopeyas ya. Y en el cristianismo el resultado es el *mimo*.
- III. Arte crítico. Empieza cuando se necesita con el fin de montar un sistema que haga posible la identificación de la obra. Aparece "arte", en singular, su idea filosófica, como la de ciencia. Eso sólo se da en el plano teórico y es muy difícil aplicarlo; el crítico va más allá que la teoría y aterriza en los casos. **Marc Jiménez** tiene un libro: "La crisis de la crítica". Todas artes deben ser subsumidas en la idea filosófica de arte y el crítico acerca controversias. Aparece el arte elitista, abstracto.
- IV. Arte difuso. El arte ha desbordado los límites convencionales y la línea de demarcación se desvanece en el "arte de masas", que Kant hubiera negado, pues si el arte tiene un efecto de entretenimiento eso es interesado y el arte es desinteresado; pero es arte con inmensa influencia; de la pura diversión puede haber pura subversión.

Surge una teoría desde la que nosotros podemos volver la vista atrás y recuperar muchas artes de otras culturas: recuperación en la *retroacción*; hay una teoría estética y una idea estética donde construimos un "museo imaginario": aunque esto va en detrimento de la producción artística. Y surgen también obras de arte que camuflan una teoría y dejan de ser arte.

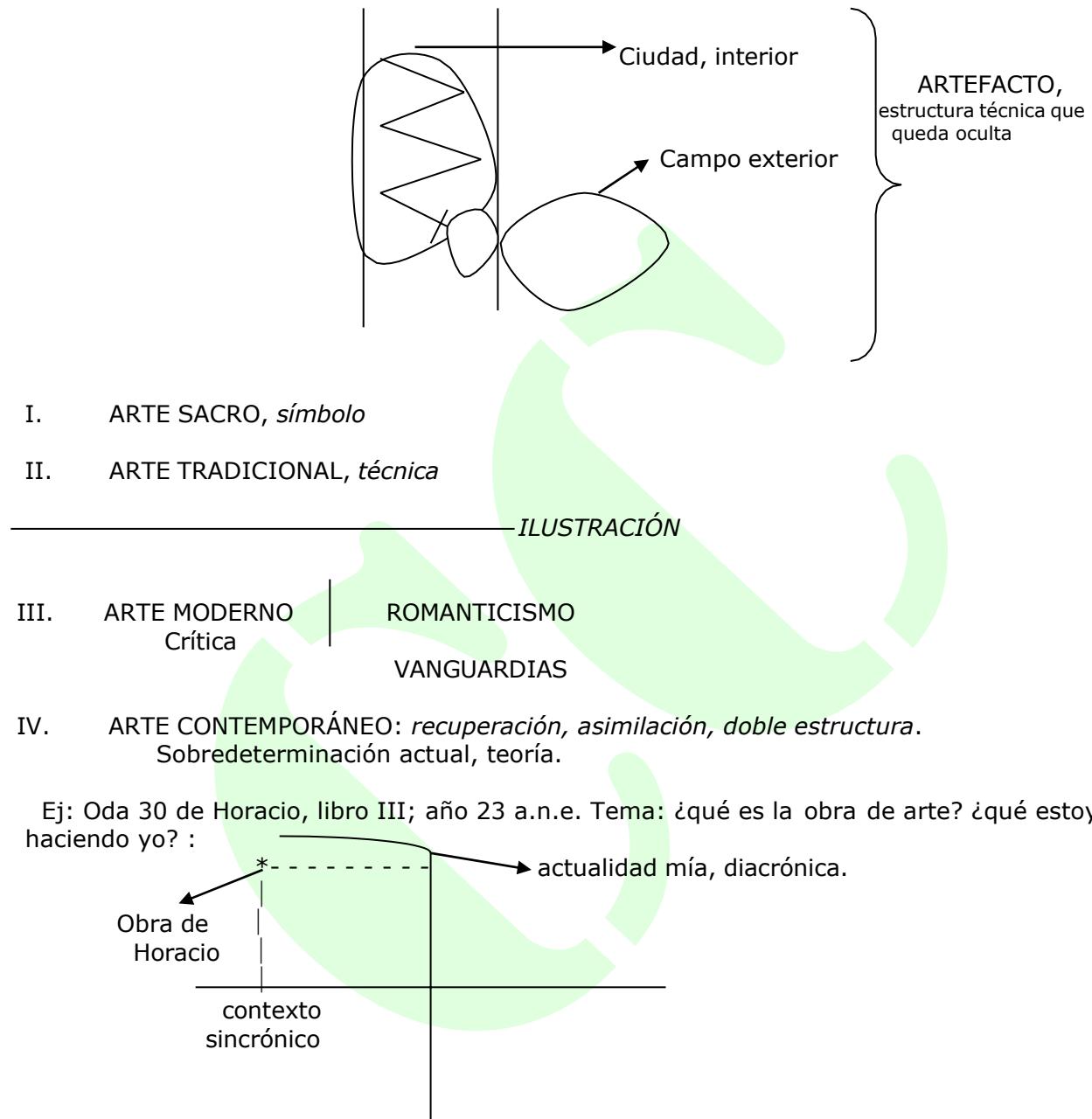
Otra consecuencia paradójica: con el predominio de la teoría estética en el arte actual, con la inflación de una teoría tan inmensa, hace que esa misma teoría sea cada vez más difícil de mantener: al aumentar la extensión, disminuye la comprensión; y así, el teórico suplanta al crítico.

GRANDES CUESTIONES DE LA TEORÍA DEL ARTE, que se refieren entre sí.

- 1- *Recuperación*: lo que ha sido y no ha sido arte.
- 2- *Capacidad de variabilidad o adaptación* del arte.
- 3- *Reactividad*: recuperar las artes de todas épocas y descubrir eso es descubrir la variabilidad del arte de todas épocas y a siglos de distancia ha habido arte, pero funciona de diferentes maneras y con más o menos efectos, pero sin embargo se sigue hablando de arte: porque el arte es reactivo, reacciona ante algo ajeno, y esto no lo hace la ciencia. Las funciones del arte son diferentes en diferentes épocas, pero su función es reactiva.
- 4- *Doble estructura*: en el artefacto: *primer grado*; y en la obra: *segundo grado*, efecto siempre reactivo. El primer grado es construcción, ciencia; el segundo filosofía, efecto reflexivo.

La representación en escena de *Edipo Rey* es cómo los oráculos se suicidan. El descubrimiento de Edipo es que los oráculos no funcionan. El de Delfos trata sobre

acontecimientos concretos: "tú vas a matar a tus padres". El oráculo de la Esfinge trata cuestiones del orden general: unidad sobre el tiempo humano, de tipo científico. Al descifrar la Esfinge Edipo, Creonte dice que durante mucho tiempo nadie se había preocupado de saber quién había matado a Layo porque lo impedía la Esfinge. Edipo, así, desbloquea la situación "mítica"¹ y acelera la des-estructuración del sistema mítico de la Esfinge.



La actualidad de la obra y la actualidad de la filosofía son muy diferentes; no tienen nada que ver; la actualidad del arte, si todavía produce *experiencia estética* tengo explicar porqué y qué significa ser actual. ¿Qué tienen de original las formas del arte sacro? La clave es la autonomía; ésta llega cuando se zanjan los problemas de las querellas iconoclastas.

Las razones por las que nos interesa ahora el arte son diferentes de las razones por las que vemos ahora un arte no-sacro.

¿Por qué el romanticismo es "principio de oscuridad"? A partir de 1800 se anudan los últimos ilustrados y los primeros románticos: Schiller, Moritz. Tradicionales son aún: Bach, Haydn, aunque también son modernos.

¹ Marc Richir diría más bien situación mitológica.

La autonomía del arte culmina en las zonas 1 y 2. El romanticismo, en tanto que culminación del arte técnico, vio las enormes contraprestaciones y contraindicaciones de la autonomía moderna del hombre y la culminación del arte tradicional. Lo hace con mecanismos teóricos oscuros, con reduccionismos; dispone de tres mecanismos: ciencia, filosofía y arte; y sus relaciones examinadas de modo reduccionista, dando privilegio a uno de los dos polos. Hegel se inclina más bien por la filosofía y Schelling y Goethe por el arte.

La idea de Nietzsche es que, de los diferentes teoremas de los ilustrados y románticos, sacrifica dos de los vértices en pro del arte.

Hoy ya decimos que cada polo tiene su verdad: de la ciencia, del arte, y de la filosofía.

Benjamin introduce la idea de *aura*; hoy "aura" no tiene el mismo sentido que antaño; sería un residuo del arte sacro, *distancia sagrada, unicidad*. La pérdida de ese aura se produce en las vanguardias; estas se ven de dos modos:

- 1) **Benjamin**, y los alemanes y centroeuropeos, dicen no a la autonomía del arte en las vanguardias.
- 2) **Adorno** dice sí a la autonomía.

Para Benjamin las vanguardias suponen la pérdida del aura, de esa "huella": *unicidad, autenticidad, originalidad, distancia, contemplación*; cuando el hombre dispone de procedimientos nuevos, (por ejemplo, cuando en una fotografía no hay un original) y la idea de unicidad, ejemplar único, para los bizantinos esas ideas significan algo diferente; para ellos es original si funciona; no interesa el autor ni cuando lo hizo, ni si esa obra llega a hoy intocada.

El "aura" quiebra con las vanguardias: sacrificio del aura, pues ya no valoramos lo original porque hay unas técnicas perfectas de reproducción. La distancia y la contemplación también se han acabado.

Lo que el cine y las fotos hacen es que su efecto ya no tiene nada que ver, pues son efectos políticos; ya no hace falta una competencia especial para hacer cine o fotos.

Las vanguardias acercan y reintegran el arte a la vida: democratización del arte, desaparece el arte.

Para Adorno y la inspiración nietzscheana, Bataille, hablar de arte es hacerlo de la soberanía del arte; la tesis de Nietzsche de la *soberanía del arte*: arte es manifestación de la voluntad de poder. Hay una verdad diferente en la ciencia y en el arte; el arte crea estructuras con mecanismos del arte, voluntad de poder.

¿Cómo entender un "collage"? En un caso, lo que permite la doble interpretación es la doble estructura, la subestructura técnica es indiferente, pues cualquier persona puede apretar el botón sin conocer su técnica; de ahí que el arte está en función del efecto; por su exigencia técnica cada vez mayor el arte se va al efecto, la gente. En el otro caso, el arte no debe tener censura que dictamine, uno es libre de construir con arreglo a la lógica interna y lo de menos es el efecto: afán de construir y destruir. ¿Qué hay de común?

NECESIDAD TEÓRICA/ NO HISTORIA POSITIVA

HISTORIA ESTÉTICA: problema de la conciencia de los fenómenos en cada momento; en los tiempos modernos ciencia de fenómenos artísticos.

Hoy se habla de una *verdad del arte*.

IGUALDAD CONSTRUIDA CON APARIENCIA

TEÓRICO

ESTÉTICO

PRÁCTICO

Ahí se da una *apariencia de claridad de la distinción*; porque el arte, su territorio es reactivo, subordinado. En realidad, se trata de *sustantividades* a resultas de lo que ocurre en los otros dos territorios. Así, la obra de arte total sería el cine, y no la ópera de Wagner.

En la cuarta época no hay corte drástico sino: o *prolongación*, o *exacerbación*, o *amortiguación*, de ejemplos de la época anterior.

Peter Bürger habla de las vanguardias como que disuelven el arte en la vida, y que anulan la autonomía del arte. Hay una aparente obnubilación de esa *autonomía* que, a lo mejor en el

siglo anterior se había dado por gran conquista, impactante autonomía; ahora esa autonomía queda relativamente suavizada.

□ **DIFUSO**:::: fronteras no claras; procesos no analizables con el verdadero – falso. Esa autonomía es difusa: arte *bajo*, arte *alto*; cuando se dice esto aparece lo difuso. Hay ósmosis del arte, introduce la línea de lo difuso y enmascaran la frontera.

Otro problema es el arte que se identifica con una obra. En una **instalación** hace crisis la obra. Zona intermedia donde el arte se difumina.

□ **ADAPTABLE**: mecanismos del arte, capacidad de ADAPTACIÓN.

□ **RECUPERACIÓN**.

¿Qué pasa con lo teórico? No ha disminuido la intensidad teórica, sino que se ha aumentado. La teoría ejerce funciones de la crítica anterior, y esa función no le compete a la teoría.

A. Danto hace una teoría del arte *pop*: teoría que usurpa funciones de la crítica. Exceso de teoría, arte sobredimensionado.



Ritmo y musicalidad griegas; de Arquíloco a Píndaro.

Dimensiones de contexto y dimensión de actualidad; estas se rigen por una ley doble; están en función una de la otra. La relación con la obra no es directa sino que tengo en cuenta el contexto y viceversa. ¿En qué se diferencia una obra pasada, contextualizada y una no contextualizada artística? ¿Qué debe pasar para que una obra sea y quede como obra?

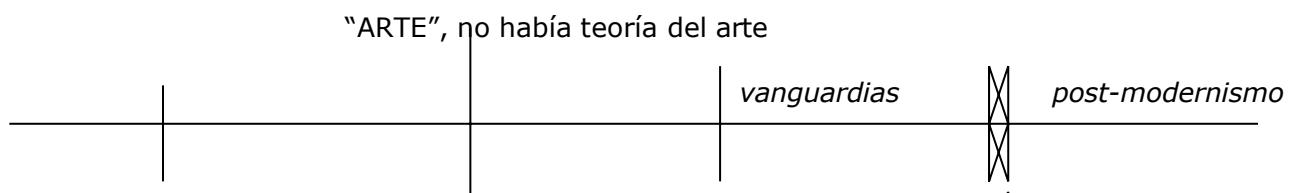
- romper con su contexto, *despegarse*. La obra hace esto:

CIERRRE, autonomía que vuelve a su base y es capaz de subvertirla, o absorverla o criticarla.

Hay dos leyes duales, negativas, que rigen dos errores:

- 1) Reducciónismo, reducir la obra de arte al contexto; error *idealista en la horizontal*, se escapa de mi presente pues se cuidan que la obra tiene una identidad *en sí*; no hay recepción actualizada.
- 2) Reducciónismo, reducir la obra de arte a la actualidad, interpretación *idealista en la vertical*.

Hay también una ley de la *doble ruptura*, **Bollack**.



CORTE, ¿por qué se produce? Por tres rasgos nuevos:

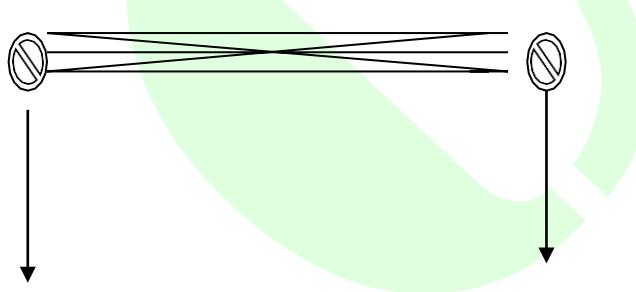
- I. Establecimiento de una relación con el arte del pasado. Aunque no es absolutamente nuevo.
- II. Arte como producción y la teoría del arte. Se ha producido una relación muy extraña. La teoría del arte interfiere en la producción. Los *read-made* de **Duchamp** provoca

que un artefacto no artístico, lo presente como obra de arte e interfiere la teoría sobre la producción; hacer ver que eso es arte por la propia teoría y no por sus propios mecanismos o medios objetivos; es el *mundo del arte*.

III. Nueva relación entre arte alto y arte bajo, cambian las relaciones. El *minimalismo* y el *expresionismo* americanos es influencia de lo último europeo. El arte *pop*, post-vanguardias americanas, no es ya de las vanguardias, pues ya no van referidas al mundo sino al mundo a través de las imágenes trabajadas en un *segundo nivel* popular, de *segundo grado*; sobre el mundo ya visto por la visión popular, abre el ángulo y difumina las fronteras; ya no sería arte de élites. Se estaría por primera vez atacando a la *idea de arte*. No hay la permanencia del arte, sino que hay *instalaciones*. Para **Schusterman** el arte antiguo es arte; pero eso no se discute, no por la propiedad de *actualidad*, pero hay un punto que un producto artístico alejado se resiste a la realidad, por ejemplo los ejemplos de **Horacio** y **Rilke**. ¿Cómo recuperar esas obras? Para **Gadamer** la disponibilidad de las obras es clara, por una tradición ininterrumpida; pero hay resistencia del arte a ser *actualizado*, y que una obra "x" se refiere a mi contexto y mi actualidad. Hay una tensión, ¿qué relación hay entre ambos? Doble ley, dos extremos:

- *teoría sociologista*: la obra se reduce a su contexto.
- *Teoría actualicista*: reduce la obra a mi presente.

Así pues el sociologismo desactualiza, el actualicismo descontextualiza y la obra queda flotando. Para el primero la obra queda determinada por su contexto: *el ser determina la conciencia*; la determinación de la obra por su contexto, si es obra, en un momento se independiza del contexto y puede llegar a influir sobre él. Si esto no ocurre así es un documento; si mi perspectiva es *estética* se produce un *cierre* según el cual, si bien la determina el contexto, ese cierre en un momento determinado le otorga *reflejar* la época, la *critique* o que la *modifique*. No hay reduccionismo así, una obra pasa necesariamente por mi interpretación de la realidad, *teoría actual*, cuando la obra cierra y se independiza de mí, es capaz de *refluir* a mi actualidad, decirme a mí algo; una obra resiste a la época y mi actualidad, aunque disponga de una teoría, no puedo reducirla a ella. ¿Cuándo empieza la obra a aparecerse de esta manera? Cuando hay una *resistencia al medio*, pero influye en él; y cuando hay *resistencia a la actualidad*; doble resistencia, doble referencia, y ambas influyen una sobre otra, cualquiera de las dos se refuerzan y se reducen:



Ahora nos encontramos con que debe haber una *criba* para ver qué obra tiene resistencia para aguantar esta prueba y seguir siendo obra de arte. La historia del arte tendría interés si los productos, después de esa prueba, siguen siendo arte.

El concepto de arte es del siglo XVIII, y sigue vigente. Y nuestra época no está siendo lo suficientemente fuerte para cambiar aquel concepto del siglo XVIII.

Hamlet, de Peter Brook. Memoria del pasado, pero deprimida; Hamlet queda paralizado: "La conciencia nos hace a todos cobardes"; se trata de la conciencia como recuerdo interiorizado, que le impide pasar a la acción; se convierte en una sombra, seres no reales. Actor que rompe unas relaciones con la realidad y finge ser loco. En el verso 166 se puede ver la función de la obra en el contexto; empieza en ese verso. Los versos 3,2,124 es la confrontación de Hamlet, su doble, y establece una conexión con la realidad a través del teatro; sólo es posible

establecer una nueva relación con la realidad cuando esta ha muerto, a través del arte, y pasa de la ilusión de la verdad, a la verdad de la ilusión; llegar a una verdad que no oculta nada. Y así Hamlet inutiliza su memoria. El efecto de una obra sólo es posible en estos términos: obra como espejo de la realidad, en tanto que efecto. Es la *anamórfosis*: sesgar la visión de una manera determinada; la anamórfosis es así subjetiva. Espejo anamórfico. El teatro como espejo, el arte me da una verdad que no oculta nada; es un instrumento psicoanalítico. Esa es la *reflexión teórica* meta artística en la obra. Hay unas *refluencias* sobre la realidad que son reinfluencias; y eso es lo que nos permite actualizar.

En el quinto acto, verso 280, del *Hamlet*, que fue escrito en 1603 Horacio encomienda a Hamlet que perpetúe la obra: "Oh, por dios, Horacio ¿qué hombre herido viviría después de mí si las cosas permaneciesen así desconocidas?". Si en ese momento acabase la obra; la recepción de la obra está incluida como elemento de la obra. ¿Qué artificio es este en la Historia de la estética? Es manierista. Hay un paralelo con el Segismundo de "La vida es sueño", 1635. Entre las dos obras hay una distancia entre una época manierista; es el mismo juego de espejo y autorreferencias de la obra que en las Meninas. Relación realidad-apariencia, pero se trata de una realidad degradada de Dinamarca. Hamlet se refugia en la memoria, queda paralizado, no puede actuar sobre ella si no es por el arte, a través suyo, a través del espejo deformante, y al reflejar la realidad deformada se recupera la realidad, y en ese momento actúa Hamlet, cesa su apariencia de locura, pues la loca es Ofelia, y al final entra en acción.

En *La vida es sueño* las relaciones apariencia-realidad también se dan, no manierista en cambio, sino barroca; el tema es el mismo, la modificación de la realidad en el juego apariencia-realidad; sólo varía el mecanismo; la salvación de la realidad viene dada por las "buenas obras", "buenas acciones"; Segismundo se salva, no por el teatro, sino por el "obrar". Hay también juego filosofía-realidad, pero en un clima pesimista, y la salvación está en las obras.

Se trata de una estrategia *retrogradante*, más lógica incluso que el paso a paso; salvación en el arte; pues en este *se presupone el arte*, que ya existe. *Retroacción* para entender "lógicamente" lo anterior, mecanismo dialéctico: aceptamos que existe la post-modernidad.

En el libro "Desde el arte conceptual al arte cultural" de una catalana, en Alianza, se atreve a hablar de *apropiación*; desde la teoría del arte conceptual se habla de que el arte se apropiá; hay ahí una ignorancia entre sí de la teoría y de la praxis.

Dos modos de ver el *expresionismo abstracto* son: Greenberg y **Rosserberg**; se trata de una polémica sobre el arte como acción, gestualismo. Desde **Hegel** se ven las relaciones entre el Arte y la teoría; son relaciones ocasionales y su variación llega a hoy con que el arte se quiere apropiar de la teoría.

Hay:

- I. *Apropiación de la teoría*.
- II. *Apropiación de la historia*; empiezan las citas históricas, préstamos, copias, o eclecticismo, o gigantesco pastiche (post-modernidad?) ¿Qué relación hay entre nuestra situación actual y la historia? Estamos en condiciones de apropiarnos del arte de todos tiempos.
- III. *Apropiación de la realidad*. Herder tiene un estudio que se titula "Shakespeare", también Stendhal dice que el arte nos vuelca hacia el futuro, promesa de felicidad. Hay unos límites: arte gestual, minimal y conceptual, que terminan las vanguardias (aquel arte que de los dos rasgos de la modernidad, actualidad-novedad, se queda con uno, con la fase de actualidad).

Lo post-moderno es *historicista*.

Para **Baudelaire** el arte es efímero y pasajero, no es eterno y ahí está la belleza y no en otra parte; así, se atiene a lo radicalmente actual, a lo que se añade lo radicalmente novedoso, absoluta novedad; el arte es una ilustración de lo supuesto en el manifiesto, por la carrera desenfrenada a lo original, novedoso.

Ahora ha decaído *lo novedoso* porque ha cesado el modernismo; es un período moderno y en la estela romántica. La metáfora bélica de la vanguardia ha desaparecido; al desaparecer la novedad nuestro modo de acercarnos a lo pasado, al arte del pasado; ahora ir al *Guggenheim* es como ir de peregrinación a San Pedro de Roma.

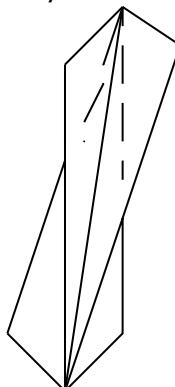
¿Qué pasó en la *década de los sesenta*? Antes de la *apropiación*. La originalidad se llegó al límite por agotamiento; y ahí empezó el *post-modernismo*: necesidad arquitectónica, citas historicistas, eclecticismo. Agotamiento de las oleadas post-modernas: objetividad apropiadora: *momento en que el objeto "arte" se desvanece de dos maneras*: construyendo un **HIPEROBJETO**, minimalismo. El arte sale de las vanguardias: objetos encontrados, dadá, surrealistas, que es lo que se ha convertido en la tradición de los *pseudo-objetos*; pues bien, aquel *hiper-objeto* lleva al límite las vanguardias. En el arte minimalista, conceptual y gestual la novedad objetiva llega a sus límites, llega a que el arte nunca ha construido objetos; ni en el arte sacro si quiera, pues los objetos se sustraen al público, las imágenes divinas, que es una sustracción a la *utilidad*. Las obras acaban en no-obra: *gestualismo*, en el límite no hay obras; parecido a lo de Plotino, de las obras no hechas por las manos del hombre, pues la materia es mala, y la obra mejor es la pura idea, puro acto.

➤ **Gestualismo:** hay una polémica Greenberg - Rosseberg. Greenberg apadrina teóricamente el gestualismo; reducción a gesto, pseudo-objeto. Para Greenberg lo fundamental es el medio, el *medium*; la pintura, acentuación de lo que la obra tiene de medio puro; todo lo que en la pintura fuere empírico, añadido; llega a una definición límite de la pintura desde sus medios, llegar a la planaridad; pura objetividad de la pintura, absoluta actualidad de un producto, autosuficiente con relación al medio: eso era el expresionismo abstracto, arte puro; el cubismo era arte puro. Lo accesorio quedaba de lado; construcción pura.

Harold Rosenberg se fija en Pollock; desde Pollock a Rothko hay un proceso, no puro, no dominio propio sino voluntad de expresión. Lo que aprecio ahí es a Pollock; el expresionismo abstracto es un proceso y acción. Voluntad de expresión; los cuadros de Rothko invitan a la meditación, veo las huellas de la actividad de Rothko; no pintura-objeto, sino pintura-acto. Tanto Greenberg como Rosenberg tendrían razón; son artes que necesitan objetividad mínima para verlas. La objetividad me manda a aquello que fue un proceso; pervive de alguna manera la actualidad, el gesto o el proceso.

➤ **Minimalismo:** movimiento americano, reducción a algoritmo. Fase terminal del arte de las vanguardias, como hiper-objetos; son obras que el artista ha tenido en su mente antes de hacerlas; son obras preconcebidas; la realización así no añade nada a la preconcepción; es como el algoritmo, sólo en la mente. Preconcebido con materiales formales, y los estéticos son irrelevantes. Esto no lo hacía Picasso, empieza un cuadro y lo va modelando y no se reconoce un primer cuadro candidato a obra. Se aproxima a las obras científicas regidas con una ley formal. Hay un algoritmo determinante, obra convencional donde las partes están sujetas al conjunto y por eso Picasso va variando, en torno a una idea central. La obra acaba cuando no toca nada y no estropeo la posible totalización de la obra. Las partes ahí están subordinadas, totalizadas.

En una obra post-minimal, las partes están seriadas, importa que la obra se adecue, hay control riguroso de la forma. Y cuando pasa a la acción lo hace directamente. ¿Es esto una situación límite? Creer que la obra es tan absolutamente preconcebida que lo de menos es el proceso de construcción, el algoritmo está determinado. Esto es límite. Cuando se pasa a la acción hay componentes que hacen que la realización, por esos componentes nuevos no previstos en la realización; así, no hay arte minimalista puro. Ej: la escultura *Quiasmo*:



➤ **Obras conceptuales:** son más radicales. Reducción a una teoría, se llega al no-objeto. Joseph Kosuth habla de arte puro analítico. No se le añade ni el contexto. No hay información, es siempre verdadero. Es analítico, no sintético, no me añade nada nuevo. Representa las intenciones del artista, es como si la obra dijera "yo soy obra de arte"; arte = teoría. No tiene contenido, a no ser su enunciado. Pero este arte necesita una contextualización para, si quiera, verlo. Hay algo ahí añadido, no tautológico, sintético; hay algo material y contextualizado, lo que sea. Es como si fuera un *rade-made* sin ayuda; pasar de la forma al enunciado; la ayuda, la inscripción sin el *rade-made* = pura obra conceptual. Hay dos tipos de *rade-made*: el botellero tal cual a la exposición; el urinario no, pues lo cambia de posición y lo firma. Pero tiene algún tipo de contaminación; un contexto para convencerme yo de que veo "arte".

Cuando se agota la época de la novedad se pasa a la post-modernidad; se sigue siendo moderno, pero no modernista.

Danto, Schaeffer, Genette están en posiciones casi kantianas; aunque Kant habla de la naturaleza; la naturaleza es obra si yo transformo la naturaleza en paisaje, si es arte; no existirían los paisajes si no hubieran existido los pintores; la estética así, depende de una conducta; el placer es por naturaleza.

Para Goodman la estética es un cierto modo de simbolización; para Schaeffer y Genette la estética no es una disciplina autónoma, no está separada de la antropología; sería estética antropológica, no distingue entre lo estético y lo artístico, pues todo es cuestión de comportamiento. Genette estaría frente a Dominique Chateaux, y Schaeffer frente a Rochlitz. Hay una cuestión anterior a Kant, que arranca con el concepto antiguo de belleza:

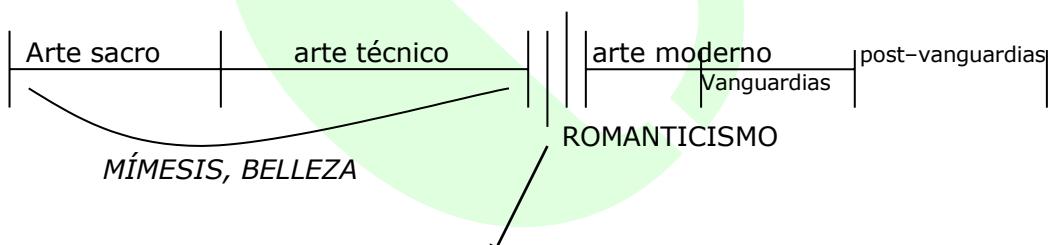
ENFOQUE ARTÍSTICO

ENFOQUE ESTÉTICO

El arte era auxiliar de mitos y religiones. La *tejné poietiké* y el arte técnico eran lo *mismo*.

Para Aristóteles el arte se trataba de ayudar a que la *physis* se despliegue, con lo que el arte no supone ninguna novedad, sólo *despliegue* de potencialidades. La belleza es un fenómeno estético que amplía en las obras la naturaleza, la despliegan; es algo objetivo pleno; los productos artificiales prolongan la naturaleza, son objetivos y pueden ser normados; no son científicos pero son objetivos.

El *actualismo* es un término del romanticismo:



La ciencia deja de ser representación, empieza la autonomía, la construcción con criterios autónomos. Crisis de la idea de belleza, idea clásica, y eso es lo que cambia; a lo largo del siglo XIX va a ir entrando en crisis la belleza clásica; y en Diderot ya se habla de expresión. En el arte moderno los cánones cambian y se recupera el arte sacro, que tiene unos esquemas más cercanos a los modernos.

Términos del siglo XIX de *lo bello*: expresivo, grotesco, feo, "bizarre" (de Baudelaire, lo extraño, raro, no ordinario), lo único, característico, lo actual, nuevo, transitorio, (Apollinaire), inconsciente, irracional, instantáneo, convulso (Breton), inestable (Valery), choque, insumiso; todas son maneras que la práctica del arte tiene de modalizar la idea de belleza hasta anularla; postergación de valores estéticos en beneficio de lo artístico en los siglos XIX y XX. El arte *pop* es un límite donde se produce una *modificación artística de rasgos estéticos*.

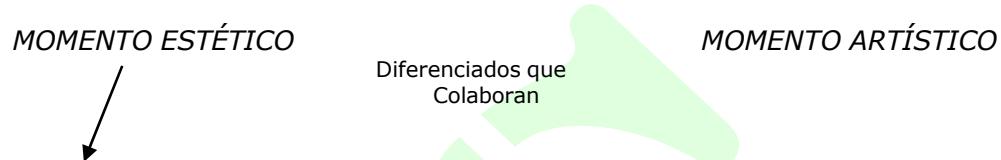
El post-modernismo ya sabe deslindar lo estético y lo artístico; ¿qué no tienen que ver?

➤ **PRÁCTICA:** artístico: ARTE. Racional, *tejné*, hacer con intención; hay ahí una definición circular, de petición de principio: "el arte es aquello que pretende ser arte"; lo que hace

que *algo* sea arte no son cuestiones estéticas, sino de otro orden: arte conceptual, por ejemplo, que es sólo cuestión tautológica; la teoría institucional está muy cercana a la teoría del arte conceptual; es arte por consenso institucional: mundo del arte.

- Lo ESTÉTICO, como actitud, es un concepto que no tiene que ver con la práctica artística, pues una puesta de sol era estética, como recoge Kant. Es desinterés frente al interés artístico.²

La dificultad no es comprender que el arte griego y la epopeya estuvieran ligados a zonas de desarrollo social; sino que la dificultad es que aún son normas y modelos inaccesibles. Cómo hicieron eso con una base técnica infraestructural mínima; cómo es posible que productos que estuvieron en una estética pasada, artísticamente siguen funcionando. No puede haber *juicio de gusto*, como decía Kant; ahora no digo que algo es arte con arreglo al principio del juicio del gusto; es arte por otra cosa, que incluya motivos estéticos.



Esquema reductivo: componente estético de la obra: belleza y gusto el cual, hace de la estética actitud humana; la belleza para Kant ya no es *Symmetria*, y este es el único punto donde se desmarca de la visión antigua. Con todo, se trata de una *estética fallada* en Kant, ¿por qué? En la *Crítica del juicio* lo que da la *experiencia estética* es el juicio de gusto en función de un ejercicio; eso no es ni más ni menos que confirmar mi propio gusto, el arte no pinta nada; confirma el gusto de la gente y en el límite mi propio gusto: *reducciónismo del juicio de gusto*; el arte no modifica nada, es un libre juego; quedarme o confirmar lo que yo ya sé; se trataría entonces de la obra de arte vista desde el gusto, por eso ni siquiera es *actual*; la obra queda anclada en su época, y se convierten en obras vistas por un historiador. Pero el arte no lo vemos así. Si reducimos la obra a mi gusto actual, lo que yo soy queda confirmado por la obra de arte; si reducimos la obra a su contexto la reducimos al momento; si juzgo con componentes de belleza y gusto, eso es reducciónismo estético; por eso en un *rade-made* no hay *momento estético*, caso en que sólo funciona el arte como teoría, pero eso no modifica mi sensibilidad, se reconoce que eso es arte; si lo reducimos al *momento artístico*, es arte activo pero estéril; sólo queda cambiada mi idea teórica de lo que es arte.

¿Cómo colaboran los momentos?

Empieza funcionando el *momento artístico*; me interpela y me exige que eso es arte o no, sin entrar en la crítica, gusto, etc. Una vez que reconozco que eso el arte, he superado el horizonte del arte como técnica o de las bellas artes. Nueva categoría ontológica de seres a partir del romanticismo. Y entra en función el juicio de gusto; aquí funciona el arte como una trampa, invierte el gusto kantiano; queda enjuiciado mi gusto; la obra define un marco y en ese marco se ejercita el gusto o la sensibilidad; mi gusto se pone a prueba, a propósito, con ocasión de la obra de arte, desde la raíz misma del conocimiento del mundo que tengo... La trampa es admitir que eso es arte, y ahí estoy perdido. Experiencia estética doble: plano de la definición del marco; arte enormemente descontextualizado.

La noción de número se ha ampliado a otros terrenos a partir del siglo XIX, al mismo tiempo que se ha ampliado la noción de estético, sensibilidad.

El arte moderno abre posibilidades mucho mayores, con mayores recursos para definir el marco artístico, y recursos más complejos, la trampa es mortal si me presto al juego del arte, mi sensibilidad queda atrapada; quedan modificadas las raíces mismas de mi conocimiento; mi sensibilidad y las raíces del gusto. El arte académico es estéril, pues lo más que llega es a una teoría.

El efecto del arte es triple. EL *Hamlet* no queda reducida a la base, sino que desactualiza; si se *interrumpe* la reducción estética se libera la persistencia artística. Si rompo las dos reducciones se libera el arte de dos maneras, dos efectos, que son dos leyes que están cruzadas:

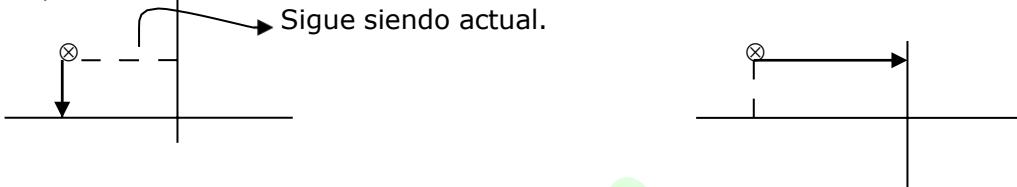
1. Se libera la persistencia artística, la obra de arte, y pervive hasta mí.

² Leer la introducción a la *Crítica de la economía política* de Marx.

2. Se libera la absorción artística.

Efecto de persistencia, pervivencia de la obra; efecto de absorción, simbolizar, no son meros reflejos sino algo más; poder de absorción de la base de la que proceden; iluminan la base. Son dos leyes que están cruzadas. La absorción se produce desde el momento en que la obra cierra, *momento artístico* que, libra la obra.

3. Las obras llegan hasta mí y producen el tercer efecto: *modificación de mi sensibilidad*. Se ha liberado el gusto kantiano; me sigue afectando tanto como cualquier obra actual; se amplia la sensibilidad, el arte es más invasor.



reducción estética.

No sólo es reflejo de la base, teoría del reflejo; me explica la época; reobra sobre la época, a la que simboliza. El efecto de absorción es simbolizar.

Gracias a los dos momentos se habla de *flexibilidad de la obra*; me permite analizar las obras de todas las épocas.

Ejemplo: *La cúpula de la roca*, obra árabe; se ha conservado tal cual; se hace cuando todavía no había un género de mezquita; hay iconofobia, desconfianza del poder del símbolo; llega al mundo bizantino, Plotino. La decoración consiste en recursos estéticos estrictamente bizantinos; se presenta como superación de las otras religiones; su estructura es octogonal con una cúpula en el centro y una roca en el medio en el suelo: la roca de las tres religiones, donde los símbolos no están, no existen. Es una obra de propaganda, para los no creyentes: ha surgido un nuevo poder y va a quedar ahí para siempre, sin concesión ninguna; eso es el islam. No disponían de simbología alguna, porque las formas estéticas estaban ocupadas por bizantinos y persas, y ese significado no podía ser evacuado; se deciden por un *mechanismo de apropiación*, imponiéndoles, a todo occidente, una nueva norma artística: *momento estético* y *momento artístico*; y el islam tiene sólo potencia artística y no estética. Las tres religiones tienen los símbolos ya ocupados; el islam va sin símbolos; sólo hay momento artístico, y no necesitan intermediario simbólico. Lo importante es la *función* que, va a privilegiar los vacíos y no los llenos; un vacío es un lugar para poder prosternarse, donde ir toda comunidad de creyentes de la localidad. No iban a escuchar; se escucha los *muecín* de las torres que llaman para ir al lugar vacío. En la función lo esencial es la orientación, con una función; no interesa la estructura, como forma, sino forma vectorial, orientación. Los vacíos están orientados. Interesa el nuevo tipo de ordenación moral, la vida recta. Todo es apropiado; no hay momento estético. Importa la orientación de toda la mezquita.

Los bizantinos y los persas: *santidad, riqueza, poder*; sí hay símbolos y momentos estéticos; aunque eliminan las representaciones de los seres vivos, hay vegetales y ornamentaciones, aniconismos.

La roca es el símbolo de la apropiación del lugar; se cierra el círculo; se ha apropiado de un lugar santo para judíos y árabes. Se apropiaron de un territorio y unos símbolos que no son suyos; símbolo de que se ha apropiado de un lugar santo: *apropiarse de esquemas estéticos* ajenos porque ellos no tenían recursos simbólicos propios. Es un robo que lo convierten en virtud. Apropiación de los símbolos, eso es simbólico. Hay también una inscripción donde se dice al espectador que se convierta o se someta porque ahí se van a quedar para siempre, la roca se queda ahí; son enormemente modernos que se fijan no en la estructura sino en la orientación, en lo vectorial; y cogen a Adán también como judíos y cristianos; el islam está justificado en la apropiación de recursos estéticos de ellos y les imponen una configuración artística distinta nueva: primero *caligrafía*; segundo *configuración extraña* en cuanto a la función; su esfuerzo no lo ponen en recursos estéticos; estos, se apoderan del prójimo, encima del templo de Jerusalén. Las naves son asimétricas, están orilladas, lo esencial está fuera de la obra de arte que es la dirección a la que debe ir todo; significa lo humano es lo vacío y la única realidad es lo divino, lo lleno, dios. El arte, así, es una apariencia más radical que en los románticos, apariencia en sentido más riguroso; *momento como conformación no estructural*. Y, le plantan en el centro un recitado; no es lo esencial sino lo que está en la trastienda; no

inscripciones que están a la entrada; lo que se ve de golpe es lo ajeno. Momentos estéticos cogidos del prójimo; el recitado está dividido en seis partes, obra de propaganda: "Oh! Gentes del libro: no os sobrepaséis la medida... no digáis sobre dios más que la verdad... si el mesías es hijo de María y profeta de dios... no digáis tres, dios es único. ¿Como podría tener un hijo?"

(en el libro de Andrei Grabar)

Desconfianza de los símbolos en general; su único recurso estético es la caligrafía iconográfica: *nuevo avance estético*; arabesco, ornamentación nueva, por obra de la geometría; y nace una estética árabe ornamental³, pero no decorativo; lo ornamental tiene función simbólica. No es decoración del mundo tardo romano. La ornamentación es decoración con funciones simbólicas de las relaciones dios-mundo. Hacen la belleza efímera, obra rápida y muy superficial, casi ilusorio; sólo importa el exterior; aparecen no unidades modulares, el módulo está a expensas de la elección de los espectadores; no hay rigidez; no hay unidades modulares reconocibles, es fluido. Lo interesante son las relaciones; está a expensas de la libertad del observador; independiente de la forma.

MOMENTO ARTÍSTICO

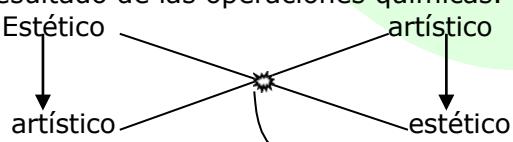
MOMENTO ESTÉTICO

Son irreductibles, a no ser en los ejemplos límite de Duchamp o Pollock. Hay una rotura de la simetría entre la producción y la recepción; desde el punto de vista gnoseológico esta rotura es fundamental, por ejemplo, para interpretar la *Cúpula de la roca* que, sólo tiene de artístico la caligrafía. Se trata de dos momentos diferenciados; es imposible que un momento reduzca a otro. Hay componentes en cada dimensión que se nos escapan. Los momentos no corresponden exactamente con la producción y la recepción; hay cierto paralelismo, pero nada más.

El arte sacro a lo largo del tiempo se ha ido desarrollando a través de bolsas con funcionalidad religiosa, donde lo artístico subsume lo estético. Se apropian subordinando a sus propios criterios; la obra está más próxima a una obra moderna, pues en lo tradicional lo estético está muy valorado, pues la belleza es subjetiva; para lo sacro eso no es así, y desaparece lo estético en lo artístico, la belleza desaparece en dios, pues el bello es él. El cristo feo rompe esto.

El arte *técnico* es representación o *mimesis*; cuando distinguimos en esas obras, por ejemplo una tragedia, o una barroca, ocurre que el momento estético subsume al momento artístico, pues predomina la teoría antigua de la belleza como belleza objetiva, simetría; *mimesis* que promueve una construcción armónica cuya resultante es una belleza con características objetivas.

El arte producido después de la existencia de la noción de arte ocurre lo contrario: lo artístico enmarca a lo estético. La construcción, en el fondo es reconstrucción; la ciencia a partir de Newton se basa en: términos, operaciones y relaciones; vuelvo al azufre de la naturaleza como resultado de las operaciones químicas.



desaparece la idea de *mimesis*. Aquí está Kant, para el que *la simetría es subjetiva*, es juicio de gusto pero que puede ser universalizado. Zona de transición, lo estético empieza a desaparecer, pero él aún no tiene conciencia clara que, llega con Moritz.

Hablamos entonces de un sistema de apropiación nuevo: los términos están tomados de la naturaleza: apropiación de elementos reales; la ciencia no se presenta ante la realidad como copia, sino que entra a saco en la realidad y toma sus elementos; es ciencia operativa, se entromete en la realidad, construcciones objetivas, el receptor queda despegado, excluido, y eso se repite. Es objetivo porque ha sido plenamente subjetivo. Una vez reconstruidos los términos en operaciones científicas, el azufre de peso 32, resultado de encuadrado en la tabla,

³ Ernst Gombrich.

entonces reencuentro el azufre después de situarlo en territorio científico; así, la realidad no es exterior a la ciencia, sino que parte de la realidad queda introducida en la ciencia. Los términos, operaciones y relaciones dan lugar a teoremas.

En el arte también se dan apropiaciones, y no hay juego artístico-estético; no hay construcción artística.⁴

La *pintura de acción* es un movimiento del expresionismo patrocinado por Rosenberg.

Duchamp lo que hace es coger un objeto meramente estético, y se lo apropiá con pretensiones artísticas; y la gente sigue la broma, pues el efecto es alguna modificación de mi sensibilidad.

El artista no hace nada objetivo, el análisis es interminable, por la construcción tan cerrada de una obra de arte. Eso constituye un marco dentro del cual se mete lo estético, y así, entra el espectador y la obra transforma mis gustos, cuando en la obra veo que hay dos momentos muy diferenciados. Reconocemos que eso es arte y uno entra en el juego, se incluye al yo y este está perdido. Si se acepta el marco, ese marco pone a prueba mi gusto.

El arte hace operaciones por sí mismas y no por el resultado; esto lo dijo Plotino por otros motivos; es más importante el artista que lo que se hace; y así, sólo se privilegia la mera operación, el mero gesto o expresión; pero no meramente gestual, sino que él controla, tercer ojo, lo que está saliendo ahí.

Lo normal es que se den los dos momentos y colaboren de forma especial, de modo diferente a como se realizó el arte clásico.

Ahora lo estético está subordinado a lo artístico; ¿qué ocurre en el siglo XX para que eso no se acepte? No es una acomodación a posturas antiguas; hoy se sigue enfrentando el arte a componentes estéticos: Gadamer y la hermenéutica han tenido mucha prensa. La obra de arte para la hermenéutica hace de la experiencia estética la estructura de la comprensión; y en el arte la comprensión se da en estado puro; el modelo de la comprensión sería el arte, incluso de la comprensión científica; el modelo es el arte, de lo que es y de lo que debería ser. En la experiencia estética ocurre la comprensión efectiva, el resultado, que es un compromiso, pues no juzgo desde fuera de la tradición; sí hay un juego hermenéutico desde mi posición. Mediante el círculo hermenéutico anticipo el sentido de la obra, efecto de extrañeza. Y se produce la *efectividad* de la comprensión: ocurre que en cierto modo ese sentido de la obra al que ha llegado no es ajeno a mi propio horizonte; puede quedar modificado mi horizonte, pero se intensifican mis posiciones. Ocurre que queda confirmada mi sensibilidad; intensificación de posiciones y quedan a la luz aspectos de mi horizonte no vistos. Compromiso, significación, responsabilidad del comprendiente; *idea sobre el sentido* de la obra, se confirma mi gusto y no hay *verdad del arte*, sólo hay cognitivismo; todo es cognitivo, no hay nada original en el arte ni en la ciencia. Y es simbolización; niega el "nous ilustrado"; aquí está el *post-modernismo*, con el -ismo. Niegan las demarcaciones y aparecen fundamentalismos.

Gadamer está frente a Adorno, para el que la comprensión se aplaza indefinidamente; es la *estética de la negatividad*, que trata de romper con la tradición; en la *idea sobre el sentido de la obra* el ojo acaba viendo una síntesis, una abstracción que deja fuera muchas cosas. Adorno trata de *anular la acción sintética de abstracción del ojo*, desautomatizar la visión, reconocimiento de que jamás habrá una comprensión efectiva; lo pone en cuestión de mi gusto. Material estético irreducible a una unidad de sentido, características procesuales indefinidas, subversión que bloquea el sentido, descomponer la comprensión aparentemente lograda por el ojo.

⁴ Harol Rosenberg, crítico de arte, artículos de New Yorker, *La desdefinición del arte*.

1. *Ni la ciencia tiene que ver con el conocimiento, ni el arte tiene que ver con la belleza.*
2. 1. *El reduccionismo sociologista desactualiza, pero si se interrumpe esa reducción "estética" se libera la persistencia del arte.*
2. *El reduccionismo actualista descontextualiza (Gadamer), pero, si se interrumpe esa reducción "estética" se libera la capacidad de absorción del arte.*

En 2 se interpreta la obra desde mi gusto, desde categorías estéticas, desde mi gusto, desde *lo estético*.

Hoy, es época de resaca post-romántica; se percibe el acabamiento del ciclo de influencia romántica. Así como el romanticismo fue una reacción contra la ilustración, ahora hay una reacción contra el romanticismo. El romanticismo⁵ pretende romper el fondo natural sobre el que se asentaba la sociedad, y desaparece la mitología que ampara. Los ilustrados, razón autónoma que sale al paso de ese vacío, de esa muerte del padre. Los románticos quieren una nueva mitología donde el arte pase a tener una importancia; es la *verdad artística*, como verdad ek-stática, muy superior a la ciencia. Sigue con sus avatares hasta bien entrado el siglo XX.

Michaux, J. M. Schaeffer, Genette, forman un grupo que reacciona contra esas pretensiones románticas, y quieren sustituir el arte por la estética, y bajar los humos al arte.

3. no hay experiencia estética de lo inmediatamente bello. La experiencia estética empieza siempre con lo extra-estético que, enmarcado artísticamente promueve un proceso en el que se acaba dando la experiencia estética: lo mediatamente bello, la crisis del propio gusto. Aquí se enmarca la experiencia del arte contemporáneo.

Ese proceso Kant lo ve en el juicio reflexionante; no es un término, un resultado.

En **1**, hay que decir que según qué arte; si hablamos de arte tradicional sí, pues su pretensión es la belleza inmediata: lo artístico está metido en lo estético. El ritual es un agrado a los dioses, tiene que ser bello a los dioses para funcionar como ritual; con esa trampa, esos objetos bellos son para nosotros, los dioses, para ellos que somos nosotros. Esa trampa es una criba de los que hacen la exposición, con cierta justificación.⁶

Hoy, se pone en crisis mi gusto, la hermenéutica.

La *apropiación* es una trampa, pues es apropiarse de lo ajeno; y se da tanto en la ciencia como en el arte donde, lo que se apropia es extra-estético.

Los post-modernos impugnan la autonomía, pues si no el arte se escapa de la realidad. Autonomía sí, pero reactiva, frente a otros terrenos, que rectifica la autonomía del arte; suavizar la autonomía y hacerle respirar al arte por la vida real.

Un cuadro cubista se apodera de cuestiones y objetos extra-estéticos. Un *collage* coge elementos extra-estéticos, y muchas veces explícitamente antiestético, pues es la única manera de mantener los lazos con la realidad; y se configura artísticamente; eso anti- extra- o mínimamente estético; lo difícil es expresar entonces en qué consiste lo artístico, sin ampararse en lo estético. La construcción artística es homóloga a la construcción científica. un *collage* aparentemente no tiene ordenación ninguna; sí hay mínimamente componentes estéticos, incluso en el arte conceptual. Por debajo hay: teoría, institución, técnica base, que el espectador se meta en la teoría, acepte el engaño.

En **3**, lo mediatamente bello se recupera mediatamente, y ahí se da la clave de la *experiencia estética*, la crisis del gusto mío, la obra me juzga a mí, no soy yo el que juzga a la obra.

La reducción antropológica es una reducción contextualista, desactualiza, con efecto igual a **2.1**, se pierde la capacidad de llegar hasta mí y la obra deja de ser actual; esa reducción estética condena la interpretación a *lo artístico*; si algo cierra artísticamente, tiene potencial para pervivir hasta mí: *reobrar sobre su base, absorberla, hace su época inteligible, expreso la época por la obra; el cierre artístico*, independencia del arte, y de la ciencia. Kant vio que las obras griegas nos siguen afectando.

⁵ En un texto muy breve de Schelling, Hegel y Hölderlin, donde no se sabe quién dictaba.

⁶ P. Bourdieu.

Reducción estética al presente y la reducción estética al contexto, hacen que la obra quede fuera de su potencia artística y queda como elementos estéticos. Esa maniobra de reducción contextualista, la reduce y queda fuera de la energía estética; y a esto ha contribuido mucho mucha gente y muy distinta.

Lo estético es conducta universal, transcultural; esto piensa J. M. Schaeffer; el arte es para ellos cuestión institucional, social. El placer se confirma a sí mismo, deseo que algo continúa porque experimento un placer; disociación de momentos, disyunción; el arte es una conducta, comportamiento antropológico. Hay un componente de lo dado que no puede ser reconstruido; no se pueden reconstruir ciertas cosas, pues si no están dadas no hay manera de analizarlas. En lo dado hay un *elemento inanalizable*: *el hecho mismo de que esté dado*. Mecanismo por el que algo coagula como arte y aparece dado, eso es un momento rarísimo; cuando un artista empieza a ver que aquello acaba y acaba viendo la obra de otra manera, como espectador.

Schaeffer, Genette, piensan que la estética se explica por ser conducta antropológica. Lo estético no es rasgo cultural, sino antropológico; sólo debe haber placer y un gusto sin resultado; puede haber un interés; no hay propiedades objetivas que reduzcan lo estético, traducido a propiedades objetivas; es conducta relacional. Lo curioso es que es conducta cognitiva, pero no es desinteresada. La base es cognitiva general, no hay especificidad; en Goodman esto es claro: sólo hay modos distintos de simbolizar; no hay neutralidad científica, pero tampoco estética. No hay objetos estéticos; sólo es la conducta. Los objetos son técnicos. La estética es arte sin propiedades; mi relación al objeto; no es estético el objeto; la conducta estética depende de mi relación con eso; hay cierta función, se detiene por el mismo hecho que se realimenta la actividad.

¿Qué entienden por el *momento artístico*? Está disociado del momento estético; así, ahora entra el carácter social e institucional del arte, que criba los objetos para ser arte. Y puede haber *intencionalidad, atencionalidad, o ambas*. Y puede tener sólo la atencionalidad actual; ahí no entra para nada la idea de valor, y la descripción es lo que cuenta, el ser; ni siquiera términos de valor artístico.

FORMA ARTÍSTICA FORMA LÓGICA

¿Qué es la forma artística? Se experimenta y no se puede hablar.

¿Qué es la forma lógica? No es que desde arriba subsume una materia, sino que a su vez es una materia, muy privilegiada y simple y actúa de canon de otras materias.

Cl. Greenberg: teórico de Gorki, Estela Ocampo.

Michael Fried habla de la absorción; teórico del post-modernismo, o tardo-modernizado; emplean una crítica del formalismo.

La *absorción* y *teatralidad* son dos propiedades de la forma del arte. En un cuadro hay cierre formal, absorbimiento; ante él se produce la ficción de que no hay nadie viendo el cuadro, el cuadro no debería verlo nadie, pues se convertiría en un voyeur. Los cuadros del siglo XVIII de Francia no hay esas dos propiedades; son *absortos*, hay acción y se cierra sobre sí mismo; el espectador es un mirón usurpador que no debería estar; cierre y el espectador queda incluido de manera no estética sino artística. En la teatralidad el cuadro incita al espectador, apela a él y se supone que existe el espectador; mirada fija en el público; para Fried ese arte no funciona, es un arte antiguo, cifrado sobre la idea de belleza, lo que incita son sus cualidades estéticas; el arte moderno prescinde de esa apelación y se cierra sobre sí mismo. En el cuadro de *David* con el *Belisario* pidiendo limosna, hay una deformación de la perspectiva, ve la escena de frente; Diderot se identifica con el soldado, y este es el verdadero espectador, está metido dentro del cuadro; la perspectiva está centrada a la izquierda, donde hay un soldado que observa la escena y es: viejos viendo a Susana, y es como en Velázquez, hay cuadros no reales y fantasmas.

Las Meninas es el precursor del arte verdaderamente moderno, desde puntos capitales teóricos.

Greenberg empieza el apelativo de formalismo, que sería la idea de forma cuando es buscada por sí misma, siendo así que la forma nunca puede ser buscada explícitamente. Saldrá o no, pero no se puede "querer" hacer algo. Si algo es pretendido como tal entonces no sale. La forma es consecuencia de otros terrenos, pues si no es forma técnica, y estamos en el arte

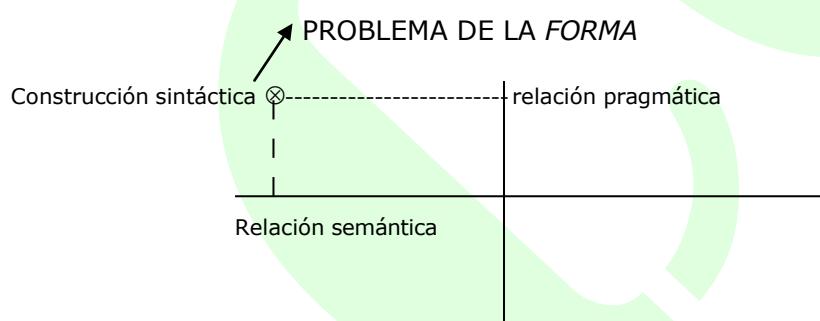
antes del concepto de arte; así, el arte requiere la técnica, no la busca; pero se desentiende luego de ella: es **SUBTÉCNICA**.

En los escritos de Toyoo Itō, arquitecto, se centra en la obsesión por la forma, como resultante de las verdaderas cuestiones que se dan en otros terrenos, y su obsesión es diluir las formas, que queden disimuladas. No sólo es esto, porque es una forma resultado de la estructura; la forma es borrosa, en que las ideas de interior y exterior... No conformación o separación.

Daniel Buren, un artista conceptual francés muy reconocido, en una entrevista concedida a Jérôme Sans, se muestra en contra del aislamiento cultural; es autor de las franjas alternando colores blancos y siempre de la misma distancia, 8,7 cm. Y autor de una obra muy polémica en época de Mitterrand. Partidario de que la obra no se traslade, sino que son obras en función, para tal sitio, como los cuadros de Caravaggio, no descontextualizado en un museo.

El arte contemporáneo:

- Tratamiento del arte a contrapelo de la historia; empezando con el arte más cercano a nosotros.
- Desaparecen las barreras culturales; reestablecer los requisitos teóricos sobre el arte.
- Correlación entre teoría y práctica del arte. Para Danto porque hay teoría, hay arte. Es requisito, la teoría, pero no suficiente; los lanzamientos teóricos influyen mucho, no sólo depende del mercado. Pero el artista le trae sin cuidado la teoría; la práctica del arte tiene independencia con relación a las teorías del momento; relación muy rara y compleja con la teoría, aunque hoy la teoría ha influido muchísimo, tanto que ya hay que tenerla en cuenta.
- Apropiación. Fotografía: arte de apropiación de imágenes que en sí mismas no son artísticas. Aunque todo arte está montado siempre en función de cuestiones no artísticas, con elementos extra-estéticos configurados artísticamente.
- Flexibilidad del arte contemporáneo: arte sustutivo – arte de segundo grado, dos componentes: polo artístico – polo estético, cerca de la filosofía.



¿Qué es aquello que sintácticamente hace que algo sea arte? La ciencia juega con la verdad científica y lo tiene más fácil. Hay una dialéctica, cuando el cuadro sale fuera y apela al espectador ≠ el cuadro se cierra y absorbe al espectador.

El arte antiguo, barroco o renacentista es arte más fácil, pues no hay distancia entre lo culto y lo popular, se ofrecía como experiencia estética de "lo bello". En el siglo XIX el arte se cierra sobre sí y dinamita lo bello, los dos polos, que siempre habían existido en la práctica, pasan a primer plano y accedemos al arte no en tanto que bello sino en tanto que feo.

La película *Buscando (deseando) amar* tiene una contraposición entre: arte bruto, y arte no-arte. Construida en un contexto artístico, y parece enormemente bello, y viendo lo bello como resultante al aceptar que está enmarcado en un contexto artístico. Reconozco que es arte y esa es la trampa, el espectador queda atrapado dentro y el arte es tránsito, me incita a incluirme en él porque he reconocido que es arte y no soy yo el que juzga al arte sino que el arte juega con mi sensibilidad; amplía la zona de nuestra sensibilidad y el arte destruye mi organización teórica desde la base; el arte juega conmigo y no yo con el arte.

Dos situaciones reductoras de carácter estético:

1/ *Reducción semántica, contextualista*; el arte se convierte en *documento* de época, y el arte se desactualiza, se va de mi presente: * ← son obras fechadas en aquella época. Queda inexplicada una de las dos grandes propiedades cuando cierra: su *persistencia*. Y no se

entiende porqué esas obras han persistido ante mí. Cuando ocurre esto, además, la experiencia estética, ¿porqué eso es reducción estética? Porque hay no una consideración del arte como arte, sino que se ve desde la perspectiva de que la experiencia estética depende de una conducta estética, y la estética es una actitud: todo puede ser o no ser objeto de una conducta estética; y el arte pasa a ser técnica. Se reduce el arte a una conducta estética que recurre sobre sí.

2/ *Reducción pragmática, actualismo*; ocurre lo simétrico, la obra se me va a una situación idealista; se puede interpretar en términos hermenéuticos; y no se explica la capacidad del arte de absorber (como los números y los dedos) la base de la que procede; la experiencia estética que se de ahí es experiencia estética como hermenéutica, comprensión automática extra-estética; Gadamer tiene razón cuando dice que la experiencia estética tiene componentes extra-estéticos; si hay una interpretación que intensifica mi experiencia se da la experiencia estética, no cuando se desautomatiza mi comprensión, la extrañeza, sino que es la misma comprensión automática; y el arte es modelo de la ciencia. Pero en la estética no hay comprensión estética clave, no hay intensificación. Para Gadamer la experiencia estética implica que, mi gusto no queda modificado, y mi trampa es que lo que no entra en mi gusto lo desprecio.

Hoy no hay reconocimiento de la *forma del arte*; la forma, algo cerrado, es previo a la experiencia estética y la enmarca; si ignoro ese cierre y pretendo acceder directamente a la obra inmediatamente bella no entiendo nada del arte moderno. No hemos entendido lo que es la forma artística y lo construimos dependiendo de que las obras se presenten como bellas.

Dos formalismos:

- Sintáctico que procede de 1.
- Sintáctico que procede de 2.

Hay muchas maneras de tergiversación de la *forma artística* moderna. Hay que reconocer que hay una forma artística que encuadra la experiencia estética: *inclusión del espectador*, obras cerradas en sí mismas y obras que apelan al espectador. La forma lógica no se piensa en términos de Aristóteles; la forma no subsume a una materia, según el esquema *hilemórfico*, sino que es *materialismo formalista*. La forma es una materia más, y muy privilegiada. En lógica se da; es un producto relativo de dos relaciones: $(P/Q)_{-1} = Q_{-1} / P_{-1}$; esto está al lado de lo de la puerta y el zapato, pero más sencillo, pues trabajo con la tiza o con un lápiz; los símbolos son materiales; la forma trabaja esquemáticamente; el hacer antes y después es una conducta; en la forma lógica, me mide, en la sencillez, otro tipo de conductas que se explican igual. Se traducen estructuras lógicas a términos materiales; la forma lógica no está *por encima de*, sino que simboliza todo lo demás; *materialidad simbólica*.

La *forma estética* también es un terreno privilegiado en el que se da de forma privilegiada; el contexto artístico, el marco, tiene un privilegio de canon para otros territorios como la belleza natural; privilegio de la naturaleza al estar conformada en los cuadros: capacidad de ver la naturaleza como arte, paisaje. La relación de la forma artística con lo demás es así muy complicada.

El ejemplo de la película de *Buscando a Amar* el cierre artístico es una transfiguración estética; inmediatez de lo real, congelación de pasado y futuro; todo se convierte en recuerdo, no hay proyecto de futuro; el pasado se convierte en un enorme secreto. Hay un contraste entre el arte de ahora y el arte de siempre; si hay forma artística, y la experiencia queda enmarcada artísticamente; música trivial, encuadres, primeros planos, repeticiones minimalistas, me exige que me imagine lo que queda fuera. Respecto a la absorción y la teatralidad, la forma es cierre absorto y el formalismo es teatral. Los actores fingían entre ellos, están absortos entre ellos y no necesitan a ningún espectador; la verdadera contemplación se tendría que dar internamente. Cuando el espectador, pese a que sigue la prohibición de que haya un espectador, sin embargo, queda incluido en la trampa del arte.

Formalismos (idealismos residuales) resultantes:

- 1- Formalismo provocado por el reduccionismo actualista de Gadamer.
- 2- Formalismo provocado por el reduccionismo de Schaeffer.

FORMALISMOS PROPONENTES

Arranca de Kant, aunque no incurre este en el vicio del formalismo. Serían: KONRAD FIEDLER: teórico de la pura visibilidad; *Escritos sobre arte*, Visor.

Adolf von Hildebrand (1847-1921) : *El problema de la forma en la obra de arte*, Visor.

Heinrich Wölfflin (1864-1945) : *Conceptos fundamentales de la obra de arte*, Espasa Calpe.

Henri Focillon (1881-1943): *La vida de las formas*.

Roger Eliot Fry (Londres, 14 de diciembre de 1866-ibídém, 9 de septiembre de 1934: *Visión y diseño*, año 2º. Paidós 1988.

Ahora se trata de reduccionismos artísticos.

Fiedler tiene unas leyes formales de la visión, *formas a priori de la visión* en las artes plásticas; el artista reelabora la percepción inmediata utilizando su propia visión en tanto que su visión es conformadora, visión más aguda que la normal, intensifica la visión. Reconfiguración por una percepción especial que el artista tiene del mundo; mundo revisto de esta manera por creación de formas; el sentimiento no pinta nada; sólo contenido, significado, simbolización de... Quedan cortados los lazos semánticos, y va a cambiar la visión del espectador; ayuda a recomponer el mundo y sale en una nueva óptica, por ejemplo Rodin, revolucionario del siglo XX. La belleza no cuenta, discrimina negativamente; quedan afirmadas intensivamente las cuestiones de técnica, pues ésta es la que configura el mundo.

Focillon estudia la vida de las formas, que tienen vida propia y autonomía, incluso en un genoma distinto nuestro, los genes de las bacterias aún perviven.

Fry lanza a Cézanne y post-impresionismo.

La reducción estética y la reducción artística son extremos que se retroalimentan, los extremos acaban coincidiendo.

El arte contemporáneo es un arte que no apuesta por ninguno de los dos extremos, sino por la mediación, juego de los dos, integración de los dos polos.

Lo dicho vale tanto para la práctica como para la teoría.

Luckács, en él, al principio, en su pre-marxismo, está este problema, en sus trabajos de la universidad de Heidelberg, en dos textos: *Estética de Heidelberg. Escritos sobre arte años 1912-1914*. No traducido. Marx también en sus libros del principio escribe a base quiasmos.

Fry, en *Escritos y origen de la escultura...* plantea, inspirado en Diderot, absorción frente a teatralidad; ¿por qué? Un cuadro es o no teatral, decir teatral es imaginar un espectador. Hay obras cerradas sobre sí, y obras que incluyen al espectador. Hay obras que no incluyen al espectador, está fingiendo, absorto en su ficción. La obra absorta, delante del cuadro no hay nadie; sólo hay contemplación del cuadro si nadie lo ve. El espectador no debería estar, pues es un mirón; la ficción, la trampa, está hecha para que no lo vea nadie, así lo hace el artista. La acción de pregnancia, que se cierra sobre sí, que no se necesita nadie que lo vea; el público no pinta nada. Usurpamos si lo vemos. El espectador es neutralizado cuando ve él la obra. En esos cuadros no se puede saber a priori cómo ese arte va a influir sobre el espectador. Relación entre partes del cuadro, cierta acción que hace que ella misma se realmente y salga una absorción. Acentuando la *unidad de cuadro*(con naturaleza muerta que obliga a potenciar la unidad mediante un cierre muy poderoso) resulta que produce el mismo efecto que la absorción. Empieza el quiasmo: momento en que el cuadro está tan cerrado sobre sí, la forma, que quiebra el formalismo mediante la *inclusión del espectador*; sólo si nos identificamos mediante el papel de los viejos o Susana el cuadro funciona. Pero el cierre se va a producir paradójicamente, tal que el cuadro promueve eso por la teatralidad (la referencia al espectador es la teatralidad), no renuncia a la forma, pero no es formalismo. Hay un equilibrio extraño de la forma del arte: ni lógica ni científica; no se reduce a la mera recepción estética, es un término medio que es el *enigma de la forma* de arte. Los románticos dicen que la noción de genio explica eso, pero es sólo solución verbal. Y la obra queda por encima del productor; cuando este trabaja en la conformación de la obra, como si a sus espaldas, por encima o por debajo, estuvieran actuando fuerzas anónimas, y sus materiales que utiliza están en sus propias leyes. Es el aprendiz de brujo de Goethe; no solamente se segregá de la génesis, sino que la obra aparece por encima del productor; sale una cosa de la que él no es el único responsable; es la anti-ironía romántica.

Lo fácil es la vía de la teatralidad, en la paradoja de Diderot el actor sería no el que finge sino que apela al espectador llorando ante él.

La absorción incluye al propio espectador, y el "efecto" va a ser más que un efecto, e intensifica el cierre de la forma. Son cuadros con la técnica de la absorción, y puede haber una pequeña diferencia con la absorción clásica; ahora se amplía el formato del cuadro, y no hay un cuadro con una perspectiva única centralizada de visión, sino perspectivas descentralizadas, y el cuadro aparentemente se ha desintegrado; y todo eso de alguna manera hacen que no sólo no pierde unidad el cuadro, sino que lo aumenta y fuerza al espectador a identificarse con alguna parte del cuadro, trampa para incluir al espectador. Es el caso de la *anamórfosis*, donde está indicado el punto donde me tengo que poner, como el cuadro de la calavera de Holbein. Si fijan al espectador a verlo desde un punto, lo eliminan; para evitar el inmovilismo del espectador descentralizan con anamórfosis; dejo de ser un mirón y me identifico desde alguna parte del cuadro; cuadro del Belisario; lateralizar la perspectiva; sólo cuando lo formal se acentúa incluye al espectador por la vía de la práctica y del tanteo; el marco genera dentro de él mismo...

Greenberg en *El arte del siglo XX y sus exposiciones, Arte y cultura*, pone el ejemplo de Gorki: ¿cómo se las apaña Gorki para dar lugar a un arte que rompe con lo anterior? El concepto de Greenberg es *planeidad, planaridad*, dos dimensiones, en contra de la ilusión de profundidad, de Alberti y el cuadro ventana, sin perspectiva ni simulaciones. Gorki casi es inconsciente, el teórico lo explica. Es una nueva idea de forma: evitar que la ficción se instale en la pintura, y se atenga esta a sus propios recursos y el medio físico que es. Atenerse a las dos dimensiones: esto lo consiguió mediante un truco: renunciar al marco. La ilusión de la profundidad venía dada por el marco⁷.

No hay marco previo en el que el pintor se inscribe; hay que ampliar el tamaño de cuadro y el pintor así se olvida del marco. Es trabajar en gran tamaño para disminuir la ilusión de la profundidad, renunciar a un espacio tridimensional ilusorio. No hay hipótesis previa al enmarcamiento; ya no hay ventana y desaparece la necesidad de trabajar con técnicas de contrastes de valor, claro-oscuro; la mirada se orienta por diferentes mecanismos; Rotko coge esto; fue un momento de cambio, no sólo estilístico, sino teórico para que cambie de verdad; cambio de presupuestos teóricos; y no incurren en el riesgo del formalismo, pues con técnicas nuevas podemos ir hacia una posible caída en formalismo; sólo modificando las técnicas no llegamos a nada. La ruptura no puede ser de estilo o técnicas, sino una ruptura teórica, como en el siglo XVIII, a la mitad, donde los artistas juegan con estos presupuestos teóricos.

Buren y Toyoo Itō se enfrentan a todo formalismo; la obra no tiene sentido si no es hecha *in situ*, según Buren, como las instalaciones. No es obra medida, sino más bien el sistema antiguo del encargo de las obras; hechas para tal finalidad. Está en contra de un taller, incluso, pues es el sitio abstracto donde se pierde el control de la obra.

Si la obra funciona hoy así, que las obras van a parar a cualquier sitio, así, no sólo las obras quedan descontextualizadas y musealizadas; por el hecho de que una obra abstracta no concebida *in situ* y por el mero hecho de exponerla hace que eso no se vea sino como decoración, tendencia forzada por la exposición que pasa a hacer del arte como decoración. Y hay otro peligro, no sólo que las obras acaben en museos, sino que hay obras museales, y el museo es lo que es el *in situ*, cosa que es el colmo de la producción. Para Buren hay una perversión en el museo, pues incita; no cabe arte museal, la contextualización va más allá entonces que el arte de encargo, arte viejo y sabio; si uno no incluye al espectador, la forma no queda cerrada sobre sí misma, y es un vicio formalista, como la teatralidad decorativa. Con algún truco consiguen no un efecto, sino incluir al espectador. Es un análisis de la obra(noción) de arte con su situación y salva el esteticismo, formalismo, y tecnicismo.

La *forma artística* es un problema que si logramos tener una noción adecuada de forma estética o artística se resolvía el problema del arte, cosa que es imposible; el arte tendría una trastienda. Los reduccionismos esteticistas proyectan como sus sombras unos formalismos. La idea de Schaeffer es que cualquier objeto es un objeto de experiencia estética; es un reduccionismo, respuesta convencional respecto al arte, en términos de institución, y posiciones formales. Para Gadamer la experiencia estética es equivalente a la interpretación, y

⁷ *Meditación sobre el marco*, Ortega.

lanza su formalismo de *lo clásico*; son dos formalismos teóricos resultantes de teorías que no pretenden tales formalismos.

En los formalismos ejercidos, ejercitados, la obra se reduce a términos sintácticos de su composición. La práctica, los ejemplos hacen que la cosa se pliegue más, más sutil, y no tan sencillo; la práctica ligada a la práctica diaria del arte, como Greenberg, que comenta las obras desde un punto de vista no académico. Rosalind E. Krauss, en línea de Greenberg tiene un libro: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos*.

La *auténticidad* y la *originalidad* son cuestiones ligadas a los formalismos, y tienen que ver con la unicidad, la copia única.

Tenemos dos ejemplos de dos artistas donde se puede ver esto: Julio González y Picasso; el primero soldador de hierro, que no se consideró artista. Tienen orientaciones artísticas diferentes. En el caso de la originalidad de González, que luego sus herederos permiten copias en bronce, y hay cosas que se quedan; lo original eran trozos de hierro fundido y unido; ¿tiene que ver la originalidad con la intención o la unicidad? Desde el punto de vista de la forma y los formalismos directos no resultantes, la obra se reduce a composición sintáctica, según una cita de Rosalind E. Krauss, pág. 18; y quedan reducidas la semántica y la pragmática, acercando la obra a una construcción científica: *cierre formal*. Es un formalismo activo, con elementos compositivos, relaciones formales, intervalos de la forma, no contenidos, sino organización de los intervalos en la superficie del cuadro. Valor de la obra: valor de la composición; reconducción a términos de técnica.

Pero aquí nos asalta un gran duda: *¿por qué el arte técnico antiguo no es formalismo?*

Tres situaciones:

- No forma cerrada, apela al espectador.
- Forma cerrada excluyente, la ciencia.
- Forma cerrada incluyente, arte, más dependiente de su materialidad.

Y hay un teorema: *no sólo por estar cerrado, su consistencia hace que cualquiera puede reproducir y si se pierde se reconstruye*. Es un teorema válido, aunque queda superado y en el arte no pasa eso. Por ejemplo, el teorema de Pitágoras se puede generalizar: $a^2 = b^2 + c^2$, a cualquier triángulo, y $a^2 = b^2 + c^2 - 2bcc\cos\alpha$, es válido para todos, y si es recto, $\cos\alpha = 0$. Pero hay una trampa, pues parece que el segundo teorema supera al primero; la teoría de la relatividad no supera la de Newton, porque si el primer teorema no ocurriese, no vale el segundo. En la idea misma de seno y coseno está incluido el teorema de Pitágoras. En el arte cierran, pero el tipo de validez de formas no tienen nada que ver. En la ciencia queda excluido. El formalismo radical de la ciencia es un cierre en falso teatral porque no incluye. La composición formal cerrada al aproximarse al cierre científico excluye; y si es arte incluye y es muy difícil de conseguir esto. Hay *algo* más que el artista ni sabe; debe haber una prueba de fuego de la exposición y recepción; el productor no la ve como receptor; sólo al final y de modo muy raro.

La universalidad del arte no está en ningún tipo de juicio, pues el juicio dice eso es arte o no arte. La única posibilidad de universalidad es si esa obra tiene posibilidades de incluir, a todos, hombres de otras culturas y épocas. ¿Qué tiene que ver la singularidad? ¿La forma implica la singularidad? La originalidad ha sido un mito. No cabe la copia, sino mantenerse en el original, pues no puedo saber lo que va a ser en el futuro estéticamente relevante. Límite de Rodin, que lo que importa para él es la concepción del arte: la forma me exige lo original como unicidad. La reproducción masiva, serial, altera los términos de lo original. Rodin estuvo a dos dedos de caer en el arte Kitsch.

Otro ejemplo que podemos poner es Toyoo Itō, partidario de una arquitectura descentrada y difusa; arquitectura que de modo explícito rehuya el vicio del formalismo, y parece que evita incluso la idea de forma. En una arquitectura centrada hay formalismo, y no hay experiencia estética. El cuadro de *Las Meninas* excluye el formalismo; cuando el cuadro cierra sobre sí, se introduce al espectador porque no es cierre formal: paradoja del arte, pues lo hace de modo paradójico. Toyoo Itō rehuye también el formalismo, lógica difusa, situaciones intermedias al verdadero o falso; límites oscilantes y sinuosos; no importa la construcción genérica; límite de los edificios que separa lo exterior e interior; si está en la naturaleza parece una ampliación más; o si está en la ciudad lo mismo. Y hay un edificio que cambia según cambia el medio y a veces desaparece, y está fundido con el medio.

En el caso de González y su colaboración con Picasso, decía que él dibujaba en el aire con los hierros y la ferralla. Dibujaba sólo, y necesitaba materiales encontrados, los machacaba y moldeaba; y al soldarlos la obra final no necesitaba conservar las cualidades del original. Las obras reproducidas en bronce no pierden nada así, pues no hay original, sino que son todas originales. Al principio trabajan Picasso y González juntos y hacen incluso *rade-made*; pero para Picasso los materiales eran esenciales; al soldar características propias del *rade-made* quedaban incluidas por la obra nueva y esa obra no podía ser reproducida. Las obras de Picasso mantenían características formales de las partes reutilizadas que, no podían dejarse de lado sin más; no cabe la reproducción, como en González, que previamente reelabora. En contra de Goodman, la pintura es autográfica, y no es objeto de reproducción; no hay que ver según géneros artísticos sino por obras. Ante ningún tipo de obra no puedo decir a priori; a la hora de reproducción honrada, de un músico, ¿quién se ajusta más al original? ¿Las reproducciones de Bach de Mendelssohn, romántico, o en términos estrictos las actuales, o en términos historicistas? ¿Se puede reconstruir la intención? ¿Significa algo? La diferencia depende no del género sino de la obra. Rodin tiene un sistema de trabajo muy extraño, con fundiciones enormes, muchos ayudantes, y por eso es más complicado que cualquier otro artista; ¿qué tiene que ver la noción de forma entre dos extremos: original único-copia en serie? De encontrar en algún lado el poder deslumbrante tendría que estar en la obra de arcilla, no en el mármol. ¿Qué vale para Rodin? ¿La idea en la experiencia estética? Si eso es así, vemos una tremenda ambigüedad; las características de la obra que a él le produce una más viva experiencia estética, se deben al material: el mármol, donde sólo quedan en él las huellas de la creación original en arcilla.

La *obra de arte*, cuando sale del artista, tiene que haber cierto fracaso del artista, y la obra está por encima de las propias posibilidades del creador. Distancia entre el artista y la obra, pues si la obra no fuera un fracaso los materiales o contenidos ingresan en la idea que tiene el autor. Formalización rigurosa de los materiales; se aadecua demasiado a la que yo tengo; hay siempre un fracaso: no siempre los contenidos quedan en la forma que pretendo poner, por la variedad de la realidad. Fracaso por:

- Los materiales van por su cuenta y desborda mi forma, la que he puesto. La materia tiene su iniciativa propia. Si yo triunfo ahogo la obra: formalismo. Se trata de permitir respirar a la materia, no paralizarla.
- Participación del azar, a otro nivel que el de la producción.

Ej: puerta del infierno de Rodin, obra sin original, tiene muchas copias y no tiene original. Fue un encargo en 1900; iba numerando los elementos de la puerta, es una paradoja donde se ven las cuestiones de los formalismos; relaciones entre: efecto estético, composición, belleza, originalidad. Él no quiso una configuración definitiva; intuía que eso no podía hacerse, pues la obra dispersa ganaba en amplitud y unidad formal. Rodin veía más unidad formal, no formalismo, sin una configuración formalista. Es la idea de forma, no forma impuesta.

Otro ejemplo: esculturas de R. Serra, una que es un plástico de escultura, con anti-forma; ¿Qué debe reunir la forma artística para ser tal? Incluir al espectador. Cuadros que parecen abiertos: cuadros teatrales donde la forma no funcionaba, pues expulsaba al espectador del cuadro y le asignaba un sitio fuera. Cuando el arte apela, es teatral, el arte no funciona y consigue efectos contrarios. Cuando el espectador está fuera (forma absorta que excluye al espectador), la paradoja es que el espectador tenía que entrar ahí. El artista *resabio*, con trampa, hace cuando ya sabe cómo debería funcionar. Son ejemplos claros, espontáneos, donde es más difícil saber su trampa, pues el artista no sabe casi lo que ha hecho.

E. Bloch en *El espíritu de la utopía*, de 1918, sin traducción; unos años antes Luckács, húngaro, había escrito un libro parecido: *El alma y las formas*; en 1911-1917 Luckács va a Heidelberg a dar estética, y sus textos de Heidelberg son cursos portentosos; si lo contraponemos al libro de Bloch, son dos libros opuestos absolutamente; Luckács acuña la idea de *forma*, y esta inspiración inicial luego se conserva; Luckács vio que el arte estaba condenado a ser autónomo, como Sartre y lo de *condenado a ser libre*; Bloch se va a la idea de *expresión*, porque la sociedad tradicional ha desaparecido; esa sociedad comparte la misma mitología en cuanto a *forma* y *expresión*, coinciden. Es arte heterónomo, sin autonomía, ahí no hay distinción *forma-expresión*; espontáneamente la forma del arte expresa lo que se comparte por todos.

Cuando hay autonomía es cuando sale el problema de la forma; si hace hincapié en la forma entonces tenemos el caos de todo, pues la forma no queda apuntalada; los románticos vieron que la ilustración, al dinamitar la antigua mitología, había que inventarse otra mitología; en Novalis está esa mitología con carácter regresivo y eso lo vio Hegel, que la ilustración es irreversible, y ante esa situación el problema que se plantea al arte, bajo pena de morir, es acuñar formas como instrumento de salvación.

Para Luckács el problema está en la forma, FORMA NECESARIA⁸. Para Bloch es expresionista, FORMA-EXPRESIÓN. Ambos apuntan sin embargo al mismo problema: una forma que no sea formalista; aunque sus resultados fueron opuestos; pero comparten su desconfianza a la cultura de élites y al arte de vanguardia. FORMA NECESARIA hace referencia al *momento de producción* y FORMA-EXPRESIÓN hace referencia al problema de la recepción del arte, *momento estético*; son dos momentos incompatibles, pero ligados entre sí; ambos investigan el momento extraño de la forma en el arte. Son dos momentos que, si son seguidos consecuentemente, la noción de forma de Luckács y la coherencia unilateral de Bloch, el ejemplo del libro de la utopía de Luckács del viejo jarro, son páginas, unas pocas, vertiginosas que Luckács acelera *in crescendo* y tendríamos que leerlas así para Adorno. Habría que oír más rápido la música después de Schönberg, expresionista; si oímos la música más predecible como Mozart o Beethoven, las cosas ya se lo que voy a oír y tendría que oír más deprisa para contrarrestar la previsibilidad. El expresionismo hace que oigamos la música clásica más deprisa.

El ejemplo de la vieja jarra que, pone Luckács, reflexiona sobre lo que es la jarra: *no tiene nada de artístico, pero a lo que una obra debería asemejarse para ser arte*; afirmación que es paradójica; tiene algo... lo que pretendiese ser arte iría a la configuración de la forma: *verdad de la forma*, verdad traicionada. ¿Dónde está la verdad de esa forma de la jarra? Encarna en su interioridad lo que los artesanos no consiguieron, es el testimonio de su fracaso; no es objeto de contemplación, pues su forma aparente no importa, sino lo involuntariamente sumergido en ella. La verdad es lo que podría ser y todavía no es.

Para Bloch las intenciones son directamente las formas: arte culto. Está equivocado, pues la forma resulta si la obra vale. La dialéctica FORMA — EXPRESIÓN está en el eje horizontal; frente a la dialéctica:

UTOPIA
IDELOGÍA, transversal. La jarra es *momento utópico*, una cosa es lo que debería ser, no es lo que es. Como la filosofía que, siempre se toma en la vuelta atrás, frente a la utopía de Heidelberg. La utopía tendría que darse en el cruce de las dos líneas.

Luckács, después, con su idea de realismo marxista, es reducción de las formas a la base; naturalismo; aunque él no acepta el marxismo ruso. Rechaza la teoría del reflejo que, convierte al arte en mera ideología. En la vertical, el componente utópico significa el componente cultural no ideológico; hay algo irreducible a la base, y ese excedente hace que el arte perviva; es la frase de Marx del arte juego que persiste porque no todo era reducible a la ideología. Ese *algo* no reducido a la base, que hay *algo* que permanece, como hay algo en los números que queda fuera de los dedos, y eso permite refluir a la base. El excedente no ideológico es el componente utópico en la vertical; hay un punto donde se cruzan los dos ejes.

Kant es el primero que ve el estrato de la sensibilidad; se alberga ahí el enorme potencial crítico; dinamita en Kant la pretensión de que el hombre puede conocer todo, es el estrato sensible; traspasa problemas del ámbito teórico al práctico por el descubrimiento del ámbito sensible; misión de conciliación entre teoría y práctica; y desde entonces hasta aquí, en Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, esto estalla. Rodin y el arte moderno, en principio tratan de combatir el formalismo.

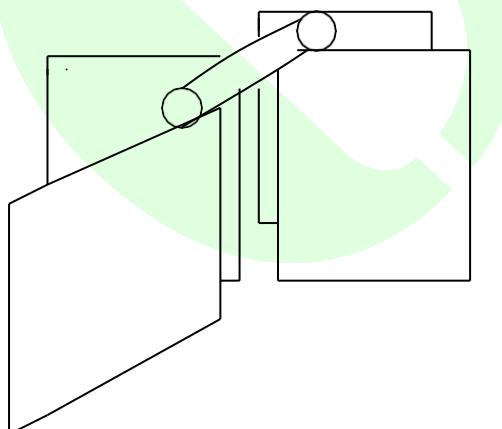
Otro ejemplo que vamos a ver es Alberto Giacometti, vanguardista suizo; esculturas minúsculas de hombres y mujeres andando y estilizadas, con grandes brazos y piernas, con grumos, abrupta y tosca. Hay una interpretación del Sartre de la época que es la siguiente: una cosa es el hecho de que la distancia y el punto de vista, los objetos quedan deformados

⁸ Teoría de la novela, libro muy importante.

por el punto de vista como por la distancia; lo veo más pequeño y pienso que es una apariencia; en esa interpretación de Sartre hay una trampa: yo tengo una persona, un hombre; Giacometti representa algo que no es; si hubiera sido renacentista, construye la perspectiva y representa la apariencia, pues el artista y receptor están fuera y mi ojo construye la perspectiva, y el ojo está fuera del cuadro. No es mi ojo, cíclope, sino mi conciencia como exterior al cuadro desde la que organiza el cuadro. Y pinta la apariencia de las cosas. Las cosas son más pequeñas o grandes en función de parámetros, etc. Pero Giacometti no hace eso, no hay esquema de perspectiva. Hay otras cosas: así como en el sistema de la representación se representa la apariencia de un objeto y la distancia se añade a las cosas, Giacometti representa la manera de mirar la distancia o la distancia es la que queda representada, y así yo me tengo que meter dentro la figura para poder verla. La distancia está representada en el propio arte; trabaja en la realidad sin atenerse a los esquemas de la perspectiva, sino que son relaciones con el espectador; la distancia está incluida; está representando el "visto de lejos". Manera de mirar la distancia. Giacometti representa no la cosa, sino la relación de ella con el que mira. Eso está en *quiasmo*: perspectivas sesgadas y laterales. Manejo que parece que trabaja con el punto de vista del espectador; parece que la organización del cuadro incluye al espectador y es al revés; los cuadros de Fermer, por ejemplo, organizan desde fuera, utiliza líneas de fuga en la construcción, pero son exteriores, luego queda fuera. Giacometti es al revés, parece que la perspectiva está actuando y así, el espectador que parece que está fuera, resulta que está dentro; y las distancias están representadas: pinta hombres y muestra punto de vista de los hombres y no se si las esculturas son grandes o pequeñas, algo esencial en escultura. La escala funciona de modo extraño en Giacometti; pues me desconcierta, no funciona el terreno del tamaño, ni perspectiva. Es una explicación de Sartre; cambia mi modo de ver la escultura.

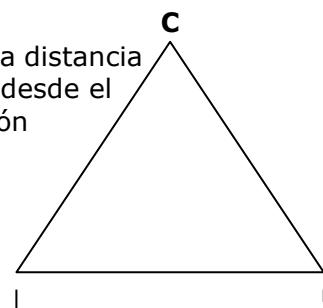
Cada época se consigue el cierre y la inclusión de formas muy diferentes.

- Ej: Serra. Piezas como 1-1-1-1, de 1969, que son palastros o planchas de acero macizos; idea tomada del *montaje* que, utilizaron la vanguardia rusa. El *montaje* da continuidad a la discontinuidad, cosas dispersas, heterogéneas, hacerlas confluir; y da la ilusión, no sólo para eso, sino para hacer frente a la identidad. El arte dinamita el principio de realidad, se carga la realidad y promueve la ilusión. La ruptura de la continuidad y la realidad = montaje. Esto es una evocación de la escultura con su medium. Como este ejemplo de cosas dispersas unidas por su barra que, une lo disperso, que si no existe se caen; es una base endebil con cosas muy pesadas:



- Otro ejemplo: escultura dedicada a Josep Pulizer, construida en un terreno en tres puntos; la vista aérea es esta:

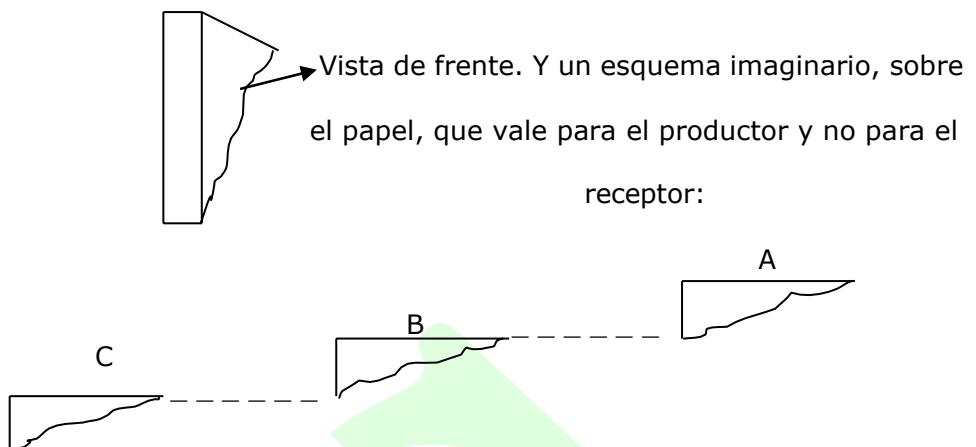
Son tres piezas ligadas entre sí, con una distancia de 300m entre ellas, e independientes desde el punto de vista de la distancia. Una visión lateral es:



1.5m



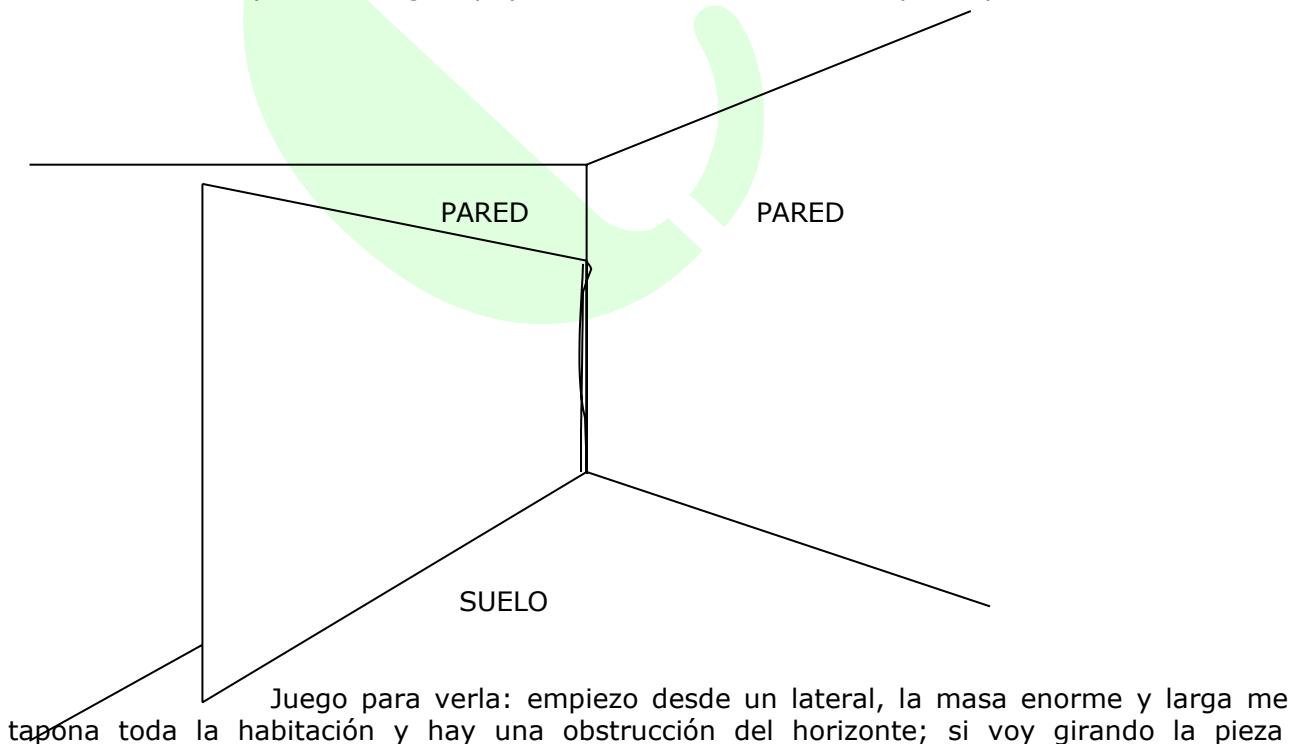
Curvas de nivel del terreno. Y una vista de frente:



Trabaja con distancias, profundidades, curvas de nivel. El comienzo de una es el final de la otra, unidas por las mismas curvas de nivel.

Se pueden ver de muchas maneras, pero tengo que meterme en ella, patear el terreno. Hay una relación entre la función del suelo y la coordinación del suelo, sus curvas de nivel. Las curvas unen los puntos con la misma altura; el suelo manda en la escultura y viceversa, el suelo no está disperso porque queda abrazado, visión exterior que coordina el suelo de modo abstracto, como en la "visión" abstracta escalonada. El espacio ya no está idealizado; en una escultura minimalista eso no pasa, pues esa escultura está frente a mí; el minimalismo atiende a la relación de la escultura y la visión del espectador. Pero ahí el espacio no está definido así; para ver el espacio hay que meterse en la escultura. Es mi *cuerpo* el que achata y deforma; juego de mi cuerpo y el horizonte; relación entre organización visible e invisible; estoy físicamente dentro de la escultura.

➤ Otro ejemplo con la escultura de Strike, 1969. Una plancha de acero apoyada en su base, de 2.4 de alto y 7.2 de largo, apoyada en la bisectriz, en la esquina, y así no se cae:

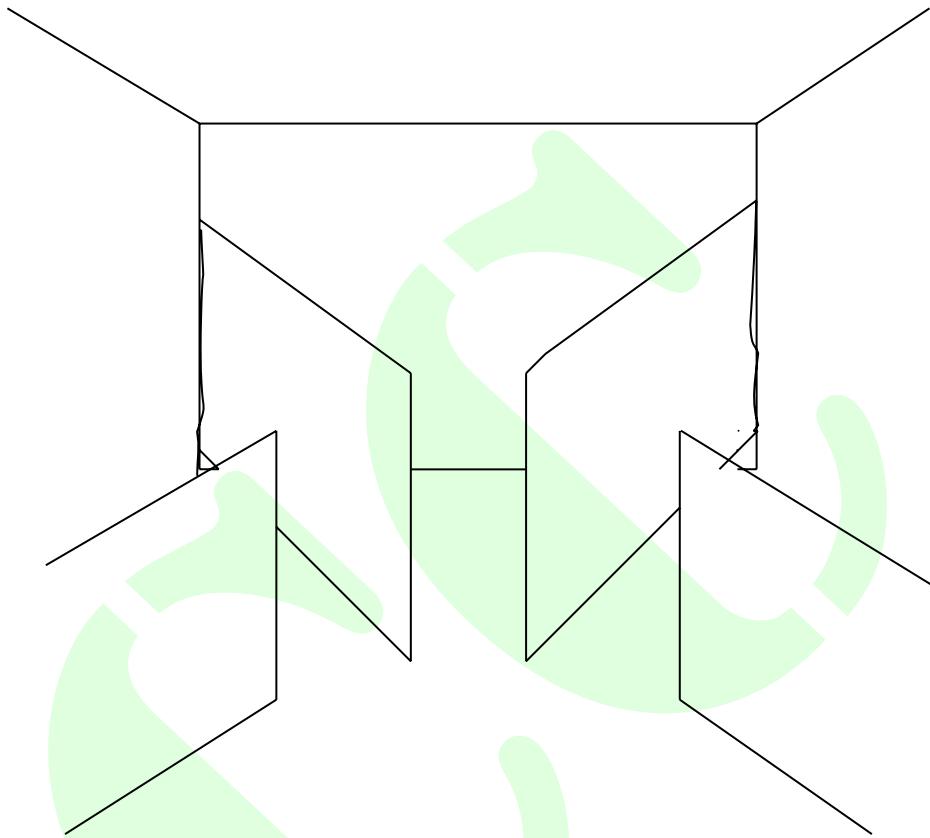


Juego para verla: empiezo desde un lateral, la masa enorme y larga me

tapona toda la habitación y hay una obstrucción del horizonte; si voy girando la pieza

desaparece; se contrae a una línea de 2.4 y veo toda la habitación y el horizonte es abierto, y giro otra vez, y se obstruye de nuevo el horizonte; superficie que me cierra el horizonte. Esto lo hacía Bernini, en el *David*, que me cierra el horizonte; retorcido; mientras que el *David* de Miguel Angel lo veo frontalmente y la visión circular no tiene interés, el de Bernini no puedo verlo así; en Bernini yo giro y no tiene una visión privilegiada. Idea total del *David* de Bernini, debo acumular todas visiones y la resultante es el Bernini; pero la pieza está fuera de mí. En la placa el giro no es el mismo, pues no la puedo ver desde lejos, sino acercarme hasta ella y hasta que bloquee mi visión; acercamientos-alejamientos.

➤ Otro ejemplo:



Tiene 7.45 de largo y 2.50 de ancho, y me tengo que meter obligatoriamente en el espacio. Definen un espacio nuevo; el *David* de Bernini define un espacio objetivo frente a un sujeto exterior y es un espacio transparente que puedo meter en una cuadrícula y hacer un David exactamente igual con una cuadrícula y definido en tres coordenadas. Defino un espacio exterior a mí que se reduce a tratamiento mecánico. Pero en esos espacios nuevos se trabaja o con la perspectiva cero o con la perspectiva infinito. La de Bernini es la suma de visiones en un giro de 360, como en un cine; cuando acabo de dar la vuelta fundo las visiones y fusiono las imágenes.

Una escultura en espacio antiguo sería suma de infinitas visiones, o como si no la viese desde ningún punto, casi divina.

La perspectiva cero, es como cuando Mozart compone y la podía ver la pieza entera sin desplegarse y la veía de golpe, lo cual resulta absurdo, pues debe desplegarse en el tiempo. Y un escultor puede ver la pieza desde la perspectiva cero, se pone dentro de ella; diferente a la perspectiva infinito, pero son dos maneras de acceder al mismo tipo de espacio. El espacio nuevo de esos escultores de los ejemplos no es objetivo, construible desde cero o infinito. El espacio antiguo es transparente, con significado que vence la apariencia; el espacio de las esculturas de los ejemplos es un espacio que no se refiere a la apariencia, sino *relaciones espacio-cuerpo*, como en Merleau Ponty: fenomenología de la percepción, donde es mi cuerpo el que patea la obra, no mi conciencia, y no hay juego de apariencia antiguo, sino que hay quiasmo entre el que mira y lo mirado y hay horizontes cambiantes y a veces la obra deben verla dos sin dejar de verse. Es un espacio que me incluye con trampa, pero funciona.

Pasemos ahora al problema de la "FORMA" ESTÉTICA, artística, *algo* que no es resultante de condicionantes directamente técnicos; la técnica, si interviene, no es definitoria; Beethoven si dispusiese del piano forte de hoy hubiera conseguido otra visión; pero él trabajaba con el piano del futuro. La forma no resulta de la técnica ni conduce a la producción de su objeto; *¿Cómo definir la "forma" estética?* Porque si no hay "forma" no hay arte, a no ser como límite de la iconoclastia, donde no hay forma, pero hay arte; igual en el arte conceptual; son casos límite. El origen = arte sacro, y el fin = arte moderno; y son situaciones límite donde ha existido arte sin forma, o que la forma se reduce a cero.

El arte envuelto en esquema de fabricación técnica era la visión de Aristóteles; pero hoy eso no vale; una obra de arte hoy no es ni un objeto; ahí la noción de forma tradicional no pinta nada; esa es la dificultad.

Luckács piensa esa "forma" de forma sorprendente en su primera juventud.

La situación actual se trata de recobrar para el horizonte actual situaciones tan diferenciadas. Sólo ahora hemos podido nivelar y plantear los abismos anteriores.

La "forma" artística es aquello que es capaz de disparar una experiencia estética.

Esto puede decir poco o mucho; no se defiende el esteticismo contemporáneo: todo es arte. Eso era el arte pop, años 50-60 en Europa, que supuso una reacción contra el arte elitista, abstracto. El público se sigue reconociendo ahí, se transformó el gusto del público. Componentes visuales, componentes de nuestras casas, espectáculo ciudadano.

Sólo existe en la actualidad, en la teoría de la filosofía, para meterse en esa "forma" estética, sólo la nueva fenomenología es capaz de darnos las claves de esa forma y la cohesión del artefacto con la experiencia estética.

Tenemos dos componentes de la "forma" artística: *momento estético* y *momento artístico* (único *factum* posible, en contra de Kant) que, fue recuperado por el romanticismo.

Hacer ver cómo a partir de esa distinción, no clara hasta hace muy poco, según Kant, al no haber posibilidades regresivo, sólo cabe análisis directo de la experiencia estética, y el arte se le escapa y tematiza el momento estético, escapándosele el momento artístico.

Hay una dialéctica sorprendente entre los dos polos, que se realimentan, como los términos materia-forma como elementos dialécticos. No hay relación enfrentada sino mediada; uno se da con relación al otro y la conexión entre las diferentes situaciones de materia→forma; y la conexión entre las diferentes situaciones de la forma→materia. No se da una sin otra. Sólo el momento artístico es el *factum*, no el estético. Sí cabe atribuir a un artefacto lo artístico, pero sólo si en una experiencia estética diseminada el receptor queda incluido y sufre efectos extraños, se da la conexión de momentos.

Si la obra de arte no sólo no es objetiva, sino que desde el s. XVIII para acá funciona de forma reactiva frente a la inundación de los objetos o frente a la importancia excesiva de la técnica y de la ciencia que objetiva, se produce en el sujeto, si funciona la experiencia estética un tipo de efectos en contra de la visión objetivante del mundo, el *FENÓMENO*. Aquí debemos revisar el esquema de partición cuádruple, no fijo: dos zonas río arriba donde se da el "fenómeno", y dos zonas río abajo donde se da el objeto; el río arriba es doble y se dan los fenómenos en tanto que fenómenos, y el río abajo, también doble, es plano institucional, acuerdo básico acerca de la consideración del funcionamiento de los objetos; la cuestión es que entre la primera zona del río arriba y la segunda del río abajo se da *reflexión no determinante*, aunque por encima tenemos la *reflexión estética* y por debajo la *reflexión teleológica*, y en medio un gran hiato, el lenguaje, que no la lengua propiamente. Kant pensó que el hombre no es un ser que actúe sólo en esquemas determinantes, pues si no el hombre es un animal excesivamente repetitivo, condenados a repetir, compulsión de repetición que no admite renovación. El mundo se convertiría en hombres robots para los que la pura repetición, condicionado en esquemas determinantes, esa repetición hace que el sentido que debería

animar desde dentro se perdería. Y piensa Kant que esa situación debe ser completada con la reflexión que, se opone a la compulsión de repetición de aquello que está predeterminado. Para Kant hay dos formas de reflexión: *juicio teleológico* y *juicio estético*, y son muy diferentes. Entonces se produce la paradoja de la *Crítica del juicio*, una especie de esquizofrenia por su unidad enorme de la situación que él explora, no ser solamente determinante, los sentidos no están dados y debe buscar nuevos sentidos. O reverdecer los sentidos; y hay otra situación; unidad del juicio reflexionante; explora dos situaciones: situaciones objetivas, amparadas por la institución, y situaciones no objetivas.

El fenómeno antiguo era: *parecer* o *aparecer*; Kant no ve el componente objetivo artístico que, es *algo* del momento reflexionante, aunque no sólo; en todo caso el momento artístico es objetivo y eso no lo ve Kant. El *momento artístico* yo me enfrento a *algo* que “parece” ser un objeto; pero si esto funciona y el receptor queda incluido y se producen efectos extraños, hay determinadas transformaciones y operaciones que tienen que ver con lo fenoménico no objetivo.

La *obra* es zona estética, material, artefacto de forma relacionada y se comunica con los objetos del mundo de forma que “parece” un objeto. Ahí no funciona el arte Kitsch, que se queda en la situación institucional. La forma artística “parece” un objeto, dispara mi inclusión, en el caso de que se de. *La dificultad de la obra es recoger en qué casos se puede dar ese salto. PARECE UN OBJETO*, quiere decir que dispara la *apariencia del fenómeno* y me catapulta más allá de los objetos; en las espaldas del tiempo.

Proust incluye su propia teoría del arte que hace posible que haga escribir su obra; circularidad y reduplicación del libro; y acaba su libro y su vida. Una base es el recuerdo, *reactivar* retenciones pasadas cuando esas retenciones ya son nulas. Reactivar no es posible con mecanismos de las *Lecciones de Husserl* sobre el tiempo, pues no cabe reactivar toda cadena de retenciones; no es recuerdo involuntario de Bergson. Richir dice que un recuerdo sólo se reactiva por el *rodeo de la fantasía*: componente estrictamente fenoménico, desenganchado de cualquier nexo objetivo. En la fantasía no hay imágenes, se libera de ellas; no hay enganche de imágenes; a veces se hace. La ventaja de los elementos de la fantasía es que no han perdido su viveza porque están fuera del tiempo. Cadena del tiempo hace que las retenciones pierdan nitidez.

Proust hace el rodeo de la fantasía; no hay dictadura, tiranía del presente viviente; hay *mundo fenoménico* que tiene la importancia de que esos momentos no pierden la viveza; hace la operación de enganchar un momento del pasado que ha pasado a la situación fenoménica de la fantasía y la engancha a una imagen del momento presente. Recupera un recuerdo, no por vía de reactivación de retención, sino por vía de la imagen, componente artístico, con un momento estético de la fantasía: la posibilidad de escribir su novela consiste en que hay engarce dialéctico entre *algo* que pertenece al momento artístico, imagen que es capaz de enganchar con *algo* que ha perdido y recluido en un mundo fenoménico. Trampa del arte: sueño controlado, con conciencia de lo que hago vivir como si fuera un sueño. MOMENTO ARTÍSTICO, apariencia, parecer, me hace asistir al aparecer, y el momento de la fantasía hace que el momento pasado no pierda viveza.

El *arte sacro* subordina lo estético a lo artístico; estilo arcaico; Meyer Shapiro, en su libro habla de un tal Levi: *Las representaciones de la naturaleza en el arte griego arcaico*, sin traducción española ni francesa. Ahí dice que el estilo arcaico pertenece al arte sacro en sentido estricto. Pero en el arte románico del siglo XII lo estético no está subordinado del todo a lo artístico; idea de símbolo quiere decir que el arte refleja lo indecible; su situación límite es la *iconoclastia*, y toman al pie de la letra el arte sacro, arte como idea; situación no límite como si surgiera de una situación normal, sino que la situación normal de la iconoclastia, la rectificación de Carlomagno, se rompe la iconoclastia, hace que con sus dos correcciones, arte como ornamento y enseñanza, hace que se admita la ideología, pero la evita e introduce esos dos componentes y así se legitima el arte en occidente.

El arte románico hoy ya no es arte sacro en sentido literal; esto se ve en los estudios de Shapiro, sobre todo los de las abadías de: Souillac, Moissac, ambos equivalentes a Silos, Beaulieu, Cahors. No es arte sacro estrictamente: simbolización, no condicionantes estéticos; ¿por qué? Por una *refluencia*; resulta ahí que: es arte arcaico como dice Levi, en sentido griego arcaico, dibujos primitivos sin intencionalidad estética; como es situación sin reproducción de

nada, no hay intención mimética actualista, el artista actúa de memoria y su arte resulta sin inspiración de la realidad, sólo son imágenes mentales de memoria que reconstruye lo indecible; y ve estas características:

1. Forma y movimiento de figuras y sus partes limitadas a tipos; tipología, arte tipificado; con determinados tipos que se repiten siempre. Repetición, repintados; arte que sólo es arte: *momento estético*.
2. Dibujo esquemático muy geométrico, que regula, Kouros arcaico; envolvente y nada naturalista.
3. Representación dada por el contorno. Construcción de la forma de fuera para dentro; domina una línea de contorno, que es vigente; el exterior interesa muy poco o nada.
4. Colores sin sombra ni luz, planitud.
5. Las partes se representan desde su aspecto más plano, más amplia. Rehuir visión escorizada que tenga que ver con la perspectiva; no hay ni perspectiva inversa; es perspectiva jerárquica.
6. Composición de figuras con sus partes principales no recubiertas, o lo menos posible, y la transposición de la imagen queda en una yuxtaposición.
7. No hay espacio tridimensional.

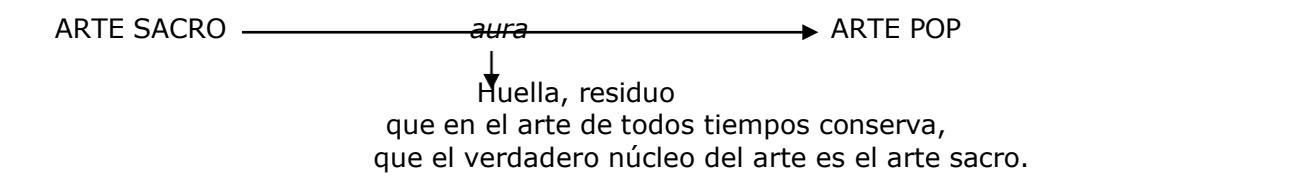
Esto se ve en el parteluz de Souillac y tímpano de Moissac; en el plano de la apostasía de Teófilo, motivo de Souillac, ¿por qué el personaje central son el apóstata y el diablo, y la virgen está en la periferia? Es arte con connotaciones naturalistas tremendas; hay interferencia entre clases; cuando en el arte románico aparece el arte sacro en estado puro, hablaríamos de refluencias, situaciones esporádicas.

En el tímpano de Moissac, el padre eterno cumple sus características, pero cuando aparecen los ancianos ya no; sólo en determinados momentos de situaciones pasadas que vuelven; hay muchos más componentes estéticos de los que creemos; en el arte románico esto aparece, en el arte sacro no; en el parteluz de Souillac hay demonios extraños que se entrecruzan y cogen en medio a una víctima: simboliza los pecados de Teófilo y los monstruos; trampa: miro el parteluz, y antes lo veía como símbolos de pecados o como animales extraños, estéticos y delirantes, productos de la imaginación; en realidad son las dos cosas y el arte románico oscila entre los dos polos; san Bernardo se irrita porque quiere arte sacro y los cistercienses no.

El arte sacro es *cúltico* y no didáctico; el arte técnico adolece de refluencia de arte sacro; primera fase es arte *cúltico*, sólo sacro; segunda fase es hasta el siglo XVIII, artes técnicas con refluencias; momento estético compatible con momento artístico; es la *mímesis*, momento artístico, y el efecto es lo que sería momento estético, que es psicológico, aunque no sólo es catarsis.

De aquí podemos ir al *arte pop*, arte *desauratizado*, desmitificado; des-sacralización del arte; teoría del aura de Benjamin; el arte, incluso cuando pierde su componente sacro, queda como una huella de lo que funcionó como mecanismo de culto: *AURA*; impregnación de nuestra sensibilidad, cuando el arte se popularizó: ideal de las vanguardias; el arte se disuelve en la realidad porque la acoge, recoge imágenes más vulgares, no se distancia ni para reproducirlas sino que las asume; "la imagen banal del arte es un espejo de un consumo banal"; "el pop transforma el arte en un objeto de consumo al introducir el consumo en él"; es arte de objetos, sin paisajes, y no domina las figuras; son objetos míos, distanciados, no es sensibilidad individual del artista. Los momentos se escinden.

La situación *post - moderna* no se da ninguna de las situaciones anteriores y por primera vez el arte debe adquirir una dialéctica de momentos; clave de la *forma artística*. Es una situación muy extraña, no desde la posición de la historia; sólo la posibilidad de hacer arte efectivo si dialectizamos de modo extraño los momentos.

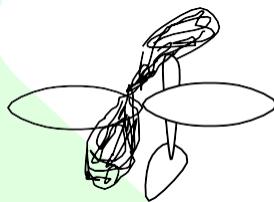


La primera fase de autonomía supone des-sacralización, desfuncionalización, diferenciación, con procesos que se superponen. Los siete rasgos del arte sacro, con la descoordinación, arte

románico, inicio del naturalismo, flexibilidad, son refluencias suavizadas del sacro, el arte des-sacralizado se inicia con el románico; y con el arte pop desaparece la sacralización.

El arte *pop* supone: proceso final, figuración, no abstracción, imágenes distanciadas, objetivas, objetos de consumo, procedimientos industriales, arte banal no pintoresco, objetos corrientes, identificación con ellos, objetos que se presentan: *collage*, con cambios mínimos, apropiación de la realidad, no belleza, objetos en un cierto confort, lenguajes de masas, repetición, lo cotidiano, rompe fronteras entre el arte y la vida, toda la realidad se recicla, vuelve al arte y vuelve a la realidad.

Si una de las características hoy es la capacidad de volver la vista atrás, ver el arte de todos tiempos, entonces hay una *paradoja del arte actual*: persistencia enorme del arte; el concepto actual del arte cubre dos extremos, por la precisión y flexibilidad del concepto, y cubre el arte de todos tiempos; pero es concepto que no delimita los objetos que son artísticos; no precisa eso, no sabe a qué objetos aplicarlos. 1^a paradoja: *precisando la intención, siendo intensional, se nos va la extensión*. Si distinguimos los museos del arte clásico-moderno y los museos contemporáneos, son dos muy distintos. Los últimos tienen función pedagógica, actúa como revulsivo. ¿Por qué pasa eso? Hasta el siglo XVIII hay artes no unificadas; y tienen un rasgo esencial: continuidad absoluta del ser social, ideología de la gente, y formas artísticas; el artista plasma los ideales sociales compartidos, y él participa; esto ocurre en un ícono o en un cuadro de Velázquez; el arte no está ni a espaldas ni en contra de los ideales compartidos, y ocurre un problema que pasa a primer término: como el artista no tiene que estar a contra corriente, sus problemas son técnicos. Hasta el siglo XVIII los problemas básicos son de orden técnico; Bach no tenía porqué pensar nada, porque lo que plasma son ideales ya compartidos; cuando esto se rompe cambia la situación y hay una divergencia; se ha roto la sociedad tradicional y el arte no cristaliza la utopía inmanente al ser social; la vida se racionaliza, el ser social, y aparecen ideales de igualdad, generalidad, abstracción, derecho general, democracia. Todo lo ligado a lo individual, tema propio del arte, cosa que queda fuera del ser social y queda como patrimonio del arte; el artista debe resolver antes otros problemas más gordos; el arte tiene que actuar *resistiendo a*; trabaja sobre lo que las sociedades modernas han olvidado; eso ha quedado cribado, lo abstracto de la sociedad moderna.



Y entonces no es ya cuestión de problemas técnicos.

Pese a eso nuestra definición de arte abarca todos los tiempos, y lo que hace hablar de arte y hacer esa unificación es la *forma*.

La bandera de Jasper Johns incorpora cierta técnica del arte abstracto; parece arte *pop*, según la actualidad. Pero no es sin más ese arte.

La **FORMA** es un concepto filosófico que encubre la relación unidireccional estético-artístico; si sólo el arte fuese *algo* artístico, como en el arte sacro, sin preocupación estética: teoría del cristo feo de san Justino, teoría de Plotino; la forma es la única manera de entender el hecho de que *algo* artístico, artefacto, un soporte material que sea capaz de suscitar una experiencia estética; este mecanismo unidireccional es el paso de lo artístico a lo estético; cierre de la obra que acaba incluyéndome a mí; y no hay adscripción genérica clara, pero debe darse la idea de forma, es un *plus* y va más allá que el género. Ese *plus* misterioso sólo se define por este efecto, no se queda en él, parece un objeto pero no lo es; funciona o como un objeto o como obra de arte; ¿en qué consiste la inclusión del espectador? Es decir, el "efecto", la experiencia estética. El juego libre de Kant aún está en la línea antigua psicológica; esa línea de juego afecta también a una gnoseología psicológica. *Algo* pasa que *hace que algo* sea arte.

La flecha unidireccional puede ser *estético*, reconocer *algo* que no se ha visto; arte que no era arte, retrospectivamente puedo  verlo ya como arte. Y ahí funciona la forma, concepto *artístico* a caballo entre los dos polos.

No se puede reducir el arte a teoría, porque es el arte el que me reduce a mí. La forma no se deduce de su contexto, sino que le explica, y lo mismo con la actualidad; la obra absorbe el contexto y mi actualidad.

Veremos ahora las ideas de la fenomenología para el problema de la forma:

ARTEFACTO

"OBRA"

objeto

fenómeno

La *apercepción perceptiva*, percibo otro, un alter ego, parece, darse, excluye; puede haber apercepciones no perceptivas: una imagen, recuerdo; hay diversos registros y en todos hay apercepciones.

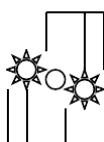
La **FANTASÍA** no tiene porqué estar ligada a la imagen; no tiene nada que ver; un recuerdo se nos da por el rodeo de la fantasía, como Proust. Y eso debe estar anclado a la existencia de un lenguaje o una palabra. El fenómeno es ambiguo: *parece* y *aparece* son cosas distintas. El fenómeno aparece, mostrarse, incluye.

La fantasía no es ni *proto-impresión*, ni retenciones, ni protenciones, ni imagen; Husserl da con esa fantasía en las *Lecciones*; hay otro mundo más atrás que los objetos. La intersubjetividad no la da el tiempo objetivo; habría que retroceder a estratos pre - objetivos, estrato donde se da la experiencia estética, síntesis sin conceptos.

La fenomenología ha tematizado la doble polaridad; lo que liga el artefacto a la obra liga el objeto al fenómeno, etc. El arte hoy no es un objeto, y la experiencia estética debe estar en la línea que no esté la objetividad. Una comunicación intersubjetiva no es objetiva. La diferencia entre registros es el **SENTIDO**: Sinn Getung, Sinn Stiftung, en un tiempo sin presente, aunque hay retenciones y protenciones sin cabeza en el presente.

En el verso 185, o 177 de la edición de Oxford, del *Agamenón* de Esquilo, trata sobre lo que Zeus es capaz de hacer: *παθρεὶ μαθος*, se aprende con el dolor, dolor, pasividad; el *μαθος* si lo cogemos como Aristóteles: entendimiento paciente, pasividad donde los hombres somos pacientes en el nivel del intelecto y tenemos entendimiento pasivo; está afectado, pasividad, como pasible, ser afectado por...; capacidad de ser afectado, *trans-pasibilidad*. Todo esto es respecto a aprender algo nuevo; Zeus nos comunica cosas nuevas y nosotros tenemos las dos condiciones para aprender: *acontecimiento*, novedad, si tengo la pasibilidad o nivel de afectación suficiente para encajar eso, en mí se produce una: *transformación* pasible. El acontecimiento encaja con mi pasibilidad y esta hace que el acontecimiento no pase de largo; encaja de algo nuevo: mecanismo de retenciones y protenciones; algo que ya preveo y al llegar a la impresión me afecta; si el tiempo fuese sólo un pasar, el tiempo no me afectaría. El tiempo no objetivo se acumula en mí hasta un límite. Juego de novedad-transformación, y hay protenciones, pues no cierra la capacidad de innovación. Si no hay acontecimiento eso es patológico; y si alguien sólo se vuelca a la novedad, no hay transformación y nos vamos a la manía; del otro polo pasamos a la melancolía, sin protenciones, dominado por su pasado, depresión, el tiempo se frena, protenciones vacías; el presente ya ha llegado y no sucede nada; no hay modificación, sólo retenciones y sitúa todo en su destino, es la queja, pasible, transplicable, pero no transponible; PESIMISMO. Y en la manía hay poca capacidad de afectación, sin capacidad para ser transformados; anticipamos el porvenir sin apoyarnos en el pasado; retenciones que no tiene *ya*, se funciona por impulsos, conjuros, el tiempo resbala; lo rechazo como en un espejo y lo invierto, OPTIMISMO LÚDICO.

El *acontecimiento* no funciona sin novedad y sin transformación; en el esquizofrénico desaparecen las retenciones y las protenciones, sin pasado ni porvenir; sólo hay espacio, no tiempo. Ahora sin presente, no hay proceso ni historia, es tiempo cíclico; vive su persona desde fuera de *sí-misma*, es actor de su propia persona.



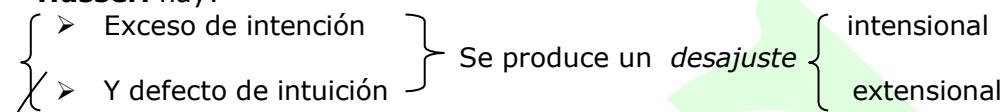
Una obra de arte es un acontecimiento, debe haber una novedad y eso tiene que transformar.

Esquemas espaciales del yo: *körper*, objetivo, espacialidad corpórea; y *Leib*, no objetivo, espacialidad no objetiva. Y el tiempo lo mismo; habría tiempo sin presente.

Lukács en *El alma y las formas*, habla de la forma, pero utiliza utensilios muy flojos; **la forma es el nexo que posibilita el enlace entre artefacto y experiencia estética**, según la tesis de este curso.

La obra genera un espacio, o lo abre; en la cancillería de Berlín hay esculturas de Oteiza; si la forma no funciona, si su potencia es débil, eso se retrotrae a simple objeto y no es arte. La obra de arte, al tener como misión conectar artefacto y experiencia estética, está a caballo entre dos mundos: mundo de objetos y mundo de los "fenómenos".

En los "fenómenos" tenemos acceso a los sueños, pero en estos o hay percepciones, sentimos y olemos pero no hay presente. Por debajo están los objetos; y en un objeto según **Husserl** hay:



Con retenciones y protenciones; las retenciones, cuando se desplazan en el tiempo, a medida que quedan sepultado, llega a *retenciones vacías*, pero no desaparecen. La filosofía está instalada en dimensiones fundamentales; las coordenadas del tiempo vienen dadas por el régimen de pensamiento filosófico; la filosofía es el modo mismo como estamos instalados. En otras épocas y otros regímenes esto no es así, y la instalación era mítica, mitológica. La filosofía marca una divisoria muy extraña, pero no es frontera; porque se podría decir que la única zona real es la de abajo; y es verdad, esa es la única realidad, la de los objetos.

Freud se ocupó del pensamiento del sueño; sólo lo recuperamos desde la zona de la vigilia; ese otro mundo, fenómenos, sólo tiene en función de este otro; la tesis fenomenológica es que hay un proceso de realimentación continua a partir del otro, y sin esa realimentación, la realidad degenera en *Gestell* robótica.

El psicologismo es tomar los objetos como cosas mostrenas, las realidades *en sí*; el arte supone una des-estructuración de la percepción, del registro básico del régimen filosófico, que dota a las cosas de sistemas de clasificación, estabilizarlas. Hay otros registros, que son intencionalidades: imagen, percepción de ficción; recuerdos; fantasía; pero el originario es la *percepción*, según Husserl, y ese fue su error, considerarlo como el tipo de *apercepción originaria*, la objetividad.

La estructura de la realidad, en estratos, según Kant, la arquitectónica, son diferentes, y no son fronteras, pero son saltos; pasar de un registro a otro es pasar de estratos arquitectónicos. La *zona estética* es reflexión sin conceptos; en el sueño no hay presente ni tiempo objetivo y hablar de él es muy difícil y sólo con esfuerzo se habla de esa zona; hay reflexiones y presencia, según Richir; lo que articula la estética es el *sentido, para mí*.

$p \rightarrow q$

inverso: $\bar{p} \rightarrow \bar{q}$

converso: $q \rightarrow p$

contrapuesto: $\bar{q} \rightarrow \bar{p}$. Si des-estructuramos la percepción es para que el resto de percepciones no funcionen automáticamente; es reinyectar sentido para que el resto no quede como robotizado. Por eso hay una fase destructiva y negativa; y ahí está el enigma de la *forma*. ¿Cómo conseguir que *algo* visto desde lo objetivo es un objeto, y visto en determinada situación y con determinadas competencias, eso se transmuta, si la forma funciona deja de ser objeto y empieza la experiencia estética como mecanismo? Des-estructuración de mi sistema perceptivo, en contra de mis mecanismos anónimos, cosas que hay anónimas de la percepción, la espontaneidad de buscar resultados en el mundo de los objetos; esos mecanismos los desentraña la filosofía con la *epojé* y el arte lo hace de forma más radical. La *epojé*, el desmontaje de evidencias es más efectivo en el caso del arte, pues la filosofía se refiere a complejos muy racionalizados; el arte se refiere a la percepción; la efectividad del arte tiene más o menos eficacia dependiendo de las épocas; hoy la situación difusa, puede ocurrir que la

efectividad sea mayor de la que creemos, precisamente porque el arte es más difuso y hablamos del arte sólo técnicamente.

Picasso, en época avanzada reflexiona sobre la pintura, y la lleva a cabo, no con recursos académicos, sino con recursos del pintor. Son cuatro series donde pinta inspirándose en otros cuadros famosos; es una recreación como reflexión y nos da no un cuadro sino una visión de lo que es ser arte; a diferencia de lo que pasa con otros cuadros suyos, vemos ahí lo que eso no es ni puede ser nunca un objeto. Lleva la pincelada hasta extremos increíbles, huellas de su trabajo, y también parece una cosa recién hecha y la no objetividad se traduce de modo fresco; pero esa reflexión le conduce a hacer unas obras que insiste en la no objetividad de los cuadros.

El sueño es el converso del arte; en él reintegramos, lo traemos a la realidad desde el fenómeno en el que está instalado; recuperando a partir de mi presente y mi historia, el psicoanálisis da las claves de mi persona y, mi personalidad no es el contenido, sino los mecanismos racionales por los que atraigo el sueño hacia mí; cada uno tiene su historia y sus mecanismos reales e interpretar no es recordar lo que yo soñé, sino el modo como traigo el sueño desde la zona de la fantasía a mi vigilia; pero la conversión ahí tiene trampa y no es estrictamente la conversión $q \rightarrow p$; fantasía y realidad son dos territorios heterogéneos. Freud dice que hay pensamientos del sueño; para hacerme cargo de él debo estabilizarlo para traerlo hacia mí.

El arte parte de la realidad y vamos a la fantasía.

En el sueño partimos de una visión inmediata del registro de la fantasía y en forma más profunda de lo que creía Freud: sueños sin imagen; la imagen da estabilidad a la fantasía, en primer lugar, pero haber fantasía sin imagen; la apercepción de fantasía se da cuando algo que no tiene más consistencia que la fantasía queda fijado con la imagen; pero en el sueño nos vamos a cosas volubles, proteiformes, sin estabilidad de imagen, y con mucha impregnación de afectividad, sin presente y apercepción objetiva.

Kant distingue las ciencias que pueden funcionar racionalmente, estrictamente, con juicios determinantes, de modo demostrativo y deductivo, pero otras ciencias no; hay otras ciencias que no podían regirse con arreglo a esquemas de juicios determinantes y debía ampliarse el dominio de la ciencia. Otro registro: en común con la estética: *juicios reflexionantes*. La frontera entre términos y objetos cruza la *Critica del juicio*; y los organismos no pueden ser explicados por un tipo de ciencia determinante. Piensa en términos operativos; amplía la ciencia estricta a una zona nueva, de las nuevas ciencias; hoy día hacemos al revés, la ciencia ahora, eso que era ampliación, ahora es ciencia. Y creemos que sólo las ciencias pasan a tener estructura deductiva, caso límite, pero el caso general es el de la teleología, operativa. Hay franjas de la realidad y puedo pasar de unas a otras: *TRANSPOSICIÓN*. Puedo pasar de una aparición de fantasía, sin imágenes, a otra situación fijada: apercepción de fantasía. En la dialéctica trascendental hay un momento donde Kant ve todo esto.

Hay que pagar un precio por aquella *transposición*: la *deformación coherente, anamórfosis*, como en el cráneo del pitecántropo, al pasar al *homo sapiens*, no hay progreso, sino con determinadas transformaciones, aunque hay invariantes. Si lo que hace el arte, en paralelo a la filosofía, que vio Platón, en el paso de registros, la tarea del arte es remeter contra la percepción, espacio y tiempo, formas a priori de la sensibilidad, según Kant.

En el sueño soñamos con el *Leib*, los fenómenos me sueñan, no soñamos con el cuerpo, *Körper*. El *Leib* ahí es hasta cierto punto anónimo. El *Leib* es común a muchas personas.

El sentido intencional define recuerdos, imágenes, etc. Si eso funciona adecuadamente, cuando cae en retenciones vacías queda un *habitus* o potencialidad; ya tengo posibilidad de reactivar esas intencionalidades y ese reactivamente es lo típico institucionalizado. Y eso no es recuerdo, pero las cosas quedan pálidas. Es un mecanismo directo de referirme a las cosas que luego reactivo. Pero un recuerdo, en sentido estricto, no tiene lugar si no es por intermedio de otro estrato: nivel de fantasía; y ahí ocurren cosas más complicadas, en un nivel donde no hay tiempo; puedo llegar al recuerdo de aquello sin perder viveza; dos transposiciones:

1. Debo retrotraerme a una zona de nevera, fantasía, donde las cosas quedan inmovilizadas y las cosas no pierden su frescura.
2. Tengo que atribuirlas al pasado en tanto que pasado por medio de imágenes.

El espacio del sueño, no de cuerpos, no físico, no tiempo ni presente. Pero hay espacio, fases de presencia, y tiempo, *Leib*, insituable como punto en el espacio. Indeterminidad del cuerpo en la fantasía, por muy organizada que está la fantasía. El espacio del *Leib* es el del arte y ella transforma el espacio corporal en un bucle de ida y vuelta.

El espacio del arte, una escultura, transforma el espacio físico a través del espacio del *Leib*. Por eso la ubicación cuenta tanto; quien pinta no es el cuerpo sino el *Leib*, las quinestesias de mi *Leib* ve el cuadro y es el que hace el cuadro, el *Leib* del pintor. No está Picasso físico, ni como fantasma; lo que queda ahí no es la huella física, sino el *Leib* que da vivacidad al cuadro. No es la presencia física sino la presencia del *Leib*, y el *Leib* del espectador ve eso, pero cambiando el conmutador, como cuando vamos al cine e inmediatamente nos sentamos y ya hemos cambiado el conmutador. Espacio sin tiempo y con sentido.

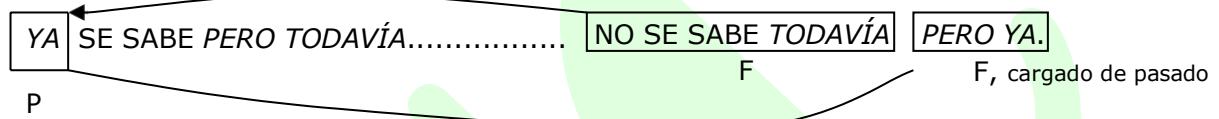
El tiempo es más peliagudo; según Celan el poema acaba cuando "desde su *ya* no a su *todavía*"; reflexiono mi presente desde mi pasado y mi pasado sobre mi presente, y eso es la reflexión, y si esta progresiva tiene sentido. En el arte la reflexión es distinta que en otros campos; no hay presente ni percepciones; es una situación con retenciones y protenciones, pero no desde un punto del presente. Dos *desajustes* entre dos flujos temporales:

1. Presente, que no puede haber coordinación perfecta, con dos flujos temporales:

- I. sistema de retenciones, de lo que desaparece, continuo;
- II. y flujo de lo que continuamente está resurgiendo porque anticipo lo que va a venir.

2. Entre retenciones vivas y vacías.

En el arte, en el espectador ocurre *algo* como esto (palabra operante de Merleau Ponty):



En P hay como un esbozo de futuro metido en el pasado; posible del futuro que se traslada a mi pasado y lo anima. Si el *ya* y el *todavía* se agotan, se acaba la reflexión. El P tiene *todavía* futuro pero el futuro está perdiendo el pasado. Sólo el *todavía* puede funcionar si hay un *pero ya*. Y así está acabando el poema.

Hemos llegado a una cierta *idea de arte*, según ciertas características del arte en período post-moderno, y esa idea es aplicable a todas las épocas, y es así muy flexible para que sea capaz de hacer eso. La idea de arte se difumina, entonces la ventaja es la *flexibilidad*, pero entonces tenemos el inconveniente de las fronteras.

La "forma" sería aquello que en esa idea de arte, me da dos estratos o momentos en que se mueve el arte que, es una institución cultural ambivalente entre el territorio de lo real = natural, según Husserl, y la reducción de eso.

La *actitud natural* no es el mundo de la vida (*Lebenswelt*), sino un modo de enfrentarse a la realidad sin prejuicio. El arte está a caballo entre la *actitud natural* y la *actitud reducida* (EPOJÉ). La actitud natural es actitud ingenua, volcados a la objetividad sin retranca; y no advertimos la trastienda de esto, el tipo de actividades en las cosas que parecen más evidentes; se olvidan nuestras cuestiones interiores, todo lo que hay que hacer para llegar a esa actitud; cuando eso ha tenido lugar, estamos dotados de *habitus*, sentidos sedimentados, que pueden ser reactivados gracias a la institución que ampara esto; la actitud natural es vivir en actitud pasiva; y no necesitamos desmontarlos, como haría la filosofía.

El arte se mueve entre el mundo natural, *materialidad de la obra*, actitud natural, y el mundo de la *hylé*, apeiron, materialidad trascendental, mundo desmontado y reducido a crítica total, la nebulosa total: fantasía, mundo pre-objetivo. El arte puede pasar de un mundo a otro, en paralelo a la filosofía.

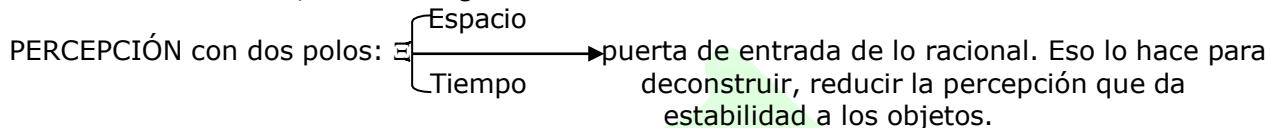
La diferencia entre el arte y la filosofía puede ser enorme; la vocación del arte-filosofía vienen bastante, al menos en la institución nuestra; esto no valdría para el régimen de institución mítica, donde ahí el arte tendría otras funciones sin realidad.

El arte pretende des-estructurar la percepción, ¿por qué? ¿cómo? En esa des-estructuración empieza la filosofía de Husserl; toda la fenomenología es consecuencias de su análisis de la percepción, que es muy problemática; ahí está todo y no lo suelta jamás: lo coge y no lo suelta, es el verdadero filósofo.

En Husserl se deben tener en cuenta el *aquí* y el *ahí*, y la distinción *Leib* y *Körper*; *Leib* es sin sistema, quien percibe la conciencia es el cuerpo vivo, el interior, los ojos, etc. Todos sistemas de adaptación de ese *Leib* son quinestesias; percibe el cuerpo por quinestesias; la referencia al espacio: aquí absoluto, siempre consciente. ¿por qué se hace referencia al "aquí absoluto"? Cuando me muevo lo que va conmigo es el cuerpo, no el *Leib*, que, no está en el espacio, pues éste se toma a partir del *Leib*. Se da una oscilación entre cuerpos y *Leibs*; una escultura no está en ningún espacio, sino que le genera.

En los archivos de Lovaina de Husserl se ve que en sus escritos se inventa un sistema mediante una taquigrafía.

La percepción es aquel *Stiftung*, institución, fundación, que me da las claves o se constituye en guardián del sistema de pensamiento propio de la situación filosófica: la institución simbólica de la filosofía, desde el siglo V.



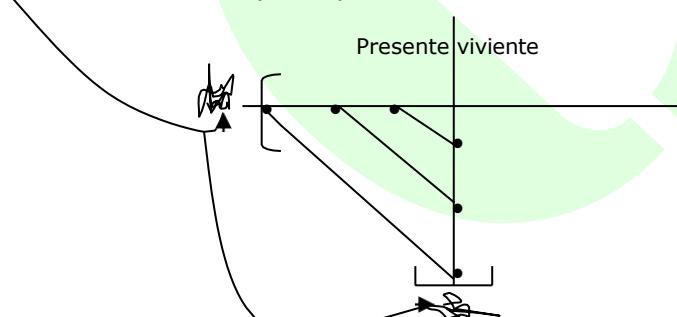
Herder critica a los primeros románticos que hay cosas irreversibles en la ilustración, y no podemos seguir inventando mitologías.

Se trata de reducir para regenerar el sentido; el arte va directamente al meollo de la cuestión; con una intuición tremenda, atacando a la percepción, puerta de entrada de la constitución de la realidad, e intenta regenerar el sentido, modulado en cada época. El arte trabaja por reducción al absurdo, no monta teorías frente a la realidad, sino analizando elementos de la percepción: intención(*noema*, *noesis*, *hylé*, *adumbraciones*), objeto intencional, llenado(cumplimiento, implección). No veo la imagen del cubo sino el cubo mismo; quien percibe no es el cuerpo sino mi *Leib*; veo el cubo fuera de mí, en la trascendencia. Y lo veo tal cual es, sin *noúmeno*(del cual sólo se manifestarían las apariencias).

El arte deconstruye la percepción construyendo un objeto que hace imposible a los demás objetos: *HIPER-OBJETO* de tal exceso intuitivo.

La percepción es una ampliación a *algo* eidético, también ahí hay intuición eidética y puedo intuir un hexaedro; esto le interesa a Heidegger.

Si encajan INTUICIÓN e INTENCIÓN(de significación, yo pretendo lanzar sobre la realidad), entonces hay ajuste entre mis mecanismos de intención y los receptivos de intuición. Determinadas retenciones no presentes las puedo reactivar con una "memoria simbólica" de la propia institución, por participar de sus *doxa*, me provee de mecanismos de retención vacía, **habitus** controlados y con posibilidades de reactivarse gracias a la institución.



Es un ajuste forzado, pues la intención es más amplia que la intuición que, siempre es parcelada, aunque es realidad viva, y así, *hylé* que va a pasar a mí. Tengo percepción de la *hylé*, de mi conciencia; el objeto sólo intencionalmente está dentro de mí. Las intenciones sólo son mis quinestesias; las *hylé*, su materialidad como vivencias quedan efectivamente dentro de mí.

Hay correlación intenciones-intuiciones, pero nunca se ajustan, porque: Normalmente hay más intención que intuición; exceso de la intención sobre la intuición. Pese a eso, veo el cubo entero, no una cara, igual que veo la luna sin ver su espalda. En el ajuste interviene el tiempo que, si estuviera retenido la cosa sería muy simple. Hay dos flujos temporales que no encajan; tengo que hacerlos encajar a la fuerza, en un ritmo, y ese ajuste es la verdad.

1. Las intenciones en exceso, hago encajar el ritmo del *presente vivo*; en cada caso puntual que en él se da estoy con la *hylé* que directamente me afecta por las retenciones inmediatas.
2. Por el otro flujo, el de las retenciones, que inmediatamente acaban de pasar; si no encajo doy consistencia y estabilidad.

Y encajo lo que yo ya no retengo, lo vacío, que también forma parte de mi intención actual. Convoco las retenciones actuales y las protenciones, lo recientemente pasado, lo que ya pasó en sentido vivo y reactivo como *habitus* donde, anticipó y protengo. Eso se ajusta y con eso doy estabilidad.

3. Mecanismos espaciales. No hay polo de la conciencia que percibe, a no ser intencionalmente. Percibe mi *Leib*; por la posición de aquí absoluto de mi *Leib* puedo ver; con las quinestesias del *Leib* percibo los cambios, y si entran en colaboración el tacto y la vista, y cómo percibo entonces a las personas. ¿Cómo puedo percibir un *Leib* diferente al mío? ¿Y que lo constituyo desde mí?

Tenemos dos cosas: -MECANISMO DE INTENCIÓN DE SIGNIFICACIÓN

-MECANISMO DE COSAS DADAS EN PERSONA

.Si hay encaje,

ajuste, se empieza a hablar y ya está; la institución no es algo que fenomenológicamente podamos poner en cuestión, como se pone en cuestión el hablar; son cosas sin origen en tanto "ya están cristalizadas" en un momento de saturación, y cristaliza el sistema entero de golpe, como puedo, igual, des-cristalizar y colapsar.

El arte trata de construir un objeto que no pueda ser percibido, construye un caso imposible.

Si $p \rightarrow 0$
 \underline{p}

Es un objeto con tal riqueza intuitiva que por mucho que quiera encajar sus pretensiones infinitas con mis pretensiones comprensivas, eso no funciona como objeto, no lo encajamos; al no ser un objeto pone en evidencia todo el sistema de objetivación. Por ejemplo, los análisis de Merleau Ponty sobre Cézanne. Se des-estabilizan los mecanismos espaciales y temporales.

El arte va a la DECONSTRUCCIÓN, a la caverna, puesta en cuestión del sistema de estabilidad, del sistema de percepción de la realidad: *estética negativa*. Y es también una CONSTRUCCIÓN, síntesis, *noesis*; y con un OBJETIVO: con objeto de regenerar el sentido. Las *noesis*, sintetizando los diversos esbozos, va al sentido; percibir es percibir estable, idéntico, pese a que el objeto se da con múltiples apariencias: parece tal cosa, y aparece tal cosa: *neutralizo el PARECER con el APARECER*, unifico y supongo que es tal cosa: NOEMA o núcleo de la identidad.

El arte hoy establece situaciones, por eso es aún más agudo; como instalaciones que parecen, pero no lo son, objetos y me obligan a poner en cuestión la puerta de entrada de la percepción.

Hay diferencia entre *noema* y *sentido*, en la intuición, es decir, entre mecanismos noéticos, quinestesias, polo del objeto, y con todos sus predicados sería el sentido.

¿Qué pasa con la *fantasía*?

En la salida y vuelta a la caverna es un mundo lleno de fantasía y *Stimmungen*, afectividad. Es un mundo que se caracteriza por: *contingencia*, *precario*, *inestable*, *intermitente*, *proteiforme*(siempre unas veces de una forma y otras de otra), *multiforme*; lo contrario a la estabilidad y la identidad. El arte revierte a la fantasía para realimentar los sentidos. Construyendo un caso. Se substraer a todas normas de la constitución. ¿Por qué esto afecta?

Hay que distinguir entre *INMANENCIA* y *TRASCENDENCIA*. El *noema*, centro de la identidad, no está efectivamente dentro de mí, inclusión no efectiva del *noema* en la *noesis*. En mi *Leib* el *noema* está en sí sólo intencionalmente. La *hylé* es un componente no intencionado, matérico, sensación dentro de mi efectivamente. La *intención* es el sentido intentado; pretendo que eso es o sea tal cosa; la cosa tiene sentido si el *noema* se relaciona con algo en tanto que sentido. Si confluye la *actividad noética* y la *actividad noemática* nos vamos a la identidad, percepción, y aprehendo algo como lo que es, está percibido, y no lo que aparece, los esbozos. Si hay *transposiciones* hay *anamórfosis*. Por la percepción paso a todos los demás niveles y en cada caso paso fronteras.

Esto, en *análisis extático*, pues en *fenomenología genética* se invierte esto. Percibo al otro con su *Leib* y conciencia absoluta, *aquí absoluto*, y desde mi *aquí* apercibo una cosa con sistema propio de constitución: *ENIGMA*. Si no hubiera co-posibilidades de diferentes sistemas

de apercepción, no habría posibilidades de percibir objetos. Lo que aparece al final, como extático en los sistemas de régimen de percepción(imagen, fantasía), eso que en el sistema extático está al final, en el genético está al principio. Y eso es un enigma y Husserl acaba mordiéndose la cola. Lo último es la condición de posibilidad de lo primero. Si no hubiera intersubjetividad no habría sistema estable de percepción de objetos; es sistema intermonádico en un sistema de interrelación monádica.

PRIMER SISTEMA DE AJUSTE DEL PENSAMIENTO RACIONAL: exceso de la intención sobre la intuición; lo que se me da en espacio–tiempo es parcial, y pese a eso, por la identidad, encajo lo que en sí mismo no debería encajar y eso, es la razón institucionalizada; y tiene acceso a todo el acerbo simbólico del lenguaje, donde están los sentidos sedimentados. Y aprender a dominar otro idioma es eso; que puede de golpe ser mío. La razón es así “violentía”, aunque no debe ser brutal; encaje forzado de cosas que no ajustan y debe encajar porque si no, no funciona. Es encaje forzado; no hay encaje espontáneo de lo que se me da intencionadamente e “intuicionalmente”.

Gracias al espacio–tiempo se produce un encaje con síntesis de *identidad*: estabilidad para funcionar.

La *reducción* de Husserl es vida natural y vida semi-sueño.

El espacio y el tiempo guardan la percepción. El arte pretende reducir buscando alternativas; ¿por qué alternativas? Intentar en los sentidos que degeneran, por la habituación y ductilidad del lenguaje, quiere hacer una no-fosilización del lenguaje y el sentido. ¿Cómo hace eso el arte? Viendo genéticamente la historia de los sentidos que, son sedimentaciones en capas unas en otras.

Hay autoconstitución, no sólo de los objetos sino también de mi conciencia. No es hetero-constitución. Constituyo objetos; en caso de vivencias, *hylé* intencionadas, inmanentes en mi conciencia y la afectividad, esas vivencias interiores que forman parte del flujo son múltiples; no sólo los objetos son estables e idénticos, sino yo mismo, mi conciencia, es autoconstitución; las vivencias son internas al flujo; hay mecanismo de autoconstitución y ocurre que ante una percepción tengo en cuenta el tiempo y debo encajar tres flujos(y se repite con las protensiones vivas, doblado por las retenciones vivas):

1/ *PRESENTE VIVO*: momento actual donde(y en caso de las vacías igual), inciden *hylé* interiores y se renueva cada vez.

2/ Cuando someto a *ANÁLISIS, RETENCIONES*, no presente vivo; se manifiestan en el autoexamen. Si a las vivencias = objeto de otra actividad noética, entonces el flujo del presente viviente se desdobra en flujo de retenciones; si eso no se da no hay identidad sintética. Sin él no fijo objetos.

3/ Colar ahí *RETENCIONES VACÍAS*, intenciones vacías sin presente. Las retenciones vivas están en mi presente, recuperadas por él con el primer encaje(presente y retenciones); las intenciones vacías son futuro sin presente. Las retenciones nulas, vacías sin presente que son vacías, pero funcionan en mí percepción actual, por eso hay recuerdos, pues eso es la base del lenguaje, *habitus* que, establece lo que se puede reactivar. Aunque no están en mi presente y mi percepción actual, intervienen más de lo que yo creo. Es un segundo ajuste muy problemático, pues trabaja fuera del tiempo; de su continuidad, del presente viviente.

¿Cómo se genera el *SENTIDO*? Fuera de la institución del sentido. Por el sistema de *habitus*.

PARADOJA:

Siendo sistema de retenciones–protensiones garantizado por la institución en las retenciones vacías se manifiestan los mecanismos perdidos de generación del sentido; son el testimonio, huellas, ese sistema de recuperación para la generación del sentido; se distingue aquí (*re)generación de sentido* y *sentido institucionalizado*. Las intenciones nulas, pasadas, la huella del poder de la institución: *dato fáctico inexplicable*, el estar funcionando la institución, ahí aprecio las huellas de generación de sentido que se producen fuera, de lo que hago cuando transgredí los límites del espacio–tiempo establecido. Cuando hay síntesis sin conceptos, donde todo puede ser, y hay reserva de sentidos en realimentaciones infinitas, ahí todo puede ser porque: no hay presente. No habiendo presente, funcionando sólo en pasado y en el futuro, puede generar sentido. Eso es *FASE DE PRESENCIA* y se da cuando hay intercalación de pasado(ya algo de futuro) y futuro(todavía algo de pasado). Eso es el testimonio de lo que pasa en ese mundo sin presente y se genera sentido sin presente: anticipo lo que puede ser por el ya y el todavía entre pasado y futuro; y ahí se está intentando generar nuevos sentidos.

El hecho de interactuar retenciones y protenciones nulas son una huella de lo que ocurre en la zona estética. Se es capaz de todo y todavía no se es de nada. Reserva de posibilidades. En la situación perceptual se da la huella de lo que pasa en la obra, en situaciones no racionales(pues no hay presente).

La teoría del arte post-moderno es una cuestión bien concreta; se trata de aplicarlo al arte de cualquier época y cultura. Si cogemos ejemplos de la música, por ejemplo, la octava sonata de Scriabin,1912, o la cuarta sonata de Beethoven, habría que recurrir a la partitura.

Podemos ir mejor a la literatura: poema de Celan, judío de habla alemana, que confiesa que él no tuvo un idioma materno; escrito en circunstancias muy concretas: Berlín 22-23 de 1967; es la relación de una obra con su contexto histórico.

E l estudio de P. Szondi es muy concreto; sus análisis y sus relaciones con el contexto no traducen lo que Szondi entiende por las relaciones de la obra y el contexto; se quedó y cortó en el punto entre relaciones obra y sus condiciones de autor; de su estudio parece que la obra se reduce al contexto.

En *Poema y diálogo*, ed. Gedisa 1999, Gadamer hace un análisis opuesto a Szondi. Bollack tiene alma doble: francés y alemán; formación alemana y su desarrollo es francés; en *Poesía contra poesía* Bollack estudia también ese poema.

Para Danto una obra de arte está en función del tipo de teoría que la avale.

La fenomenología, de todas filosofías, en ella es más imposible la tentación de reducirla a fórmulas; si cualquier reducción a fórmulas es traición, en el caso de la fenomenología es un asesinato.

Cairns, hacia 1920-1933 se integra al círculo de Husserl, y se mete incluso en su casa, pensó e hizo incluso las memorias de Husserl; enseñó en Canadá; ya había escrito Husserl y tenía asistencia de Fink. Este escribió *Mecanismos de representación*, un artículo muy importante que tuvo mucha importancia y se reconoció como tesis. Fink anotaba por la noche las conversaciones de la semana, y hay unas *Conversaciones con Husserl y Fink*, traducido en francés. Husserl no se acordaba de las cosas que escribía y se lo preguntaba a Fink; no leía a Hegel, Fink sí. Había una ignorancia de Husserl con relación a las cosas que escribía; no tenía un sistema de fórmulas, y se aproxima más así a un científico; utilizaba mecanismos de trabajo de la ciencia, de problemas en cada momento; aunque hay cierta línea: el filón de la constitución, la relación del hombre y la objetividad, y en el momento adecuado y apropiado; esa cierta línea la aplica a todos campos y estratos.

¿Por qué hablamos aquí de *hiper-objeto*? Manera de relación natural, instalación natural, *Einstellung*, no actitud, espontánea, que hacen que todos funcionen como niños; la fenomenología es ruptura de esa actitud; la *epojé* es desdoblarme a mí-mismo, asisto a mis propias actuaciones y actividad y efectuaciones, y asisto a cómo se generan en mí los objetos, el espacio y el mundo que hay por las actividades de constitución.

El animal está preso de la actitud natural, instalación sin horizonte, depende de contexto inmediato, tal que para él no hay mundo; desde el hombre sí lo puedo recuperar; el animal, desde la perspectiva que desemboca en este yo que ejerce la reducción, y desdoblamiento de la reflexión.

La fenomenología tiene recursos prodigiosos: el volumen 23 de Husserliana se ocupa de los actos de imaginación, fantasía, recuerdos.

La obra de Husserl aún no se conoce, los libros siguen saliendo y aportan enormes novedades que van a revolucionar la estética, aunque él no va a ella directamente. La fenomenología es un taller muy importante, más que otros utensilios de otras filosofías.

Punto donde el que la fenomenología explica la relación entre mi conciencia y su objeto. No me represento la mesa; no hay intermediario entre la mesa y yo; aunque sí hay imagen en la retina, pero imagen de principio psicológico, de intermediaria; el conocimiento no es cuestión de la representación; la realidad está ante mí: no hay una *ousía* de la mesa; percibo la mesa y se da en persona, corporalmente, sintéticamente ante mí, pero la mesa no está ante mí; *intencionalidad efectiva*.

MESA

Réel, pero no real dentro de mí, sólo intencionalmente.

Realmente están dentro de mí las vivencias, no la mesa, que la veo con esbozos que, inciden en mí porque sus componentes son hiléticos a partir de sensaciones que inciden no sólo en los ojos, pues yo reacciono a impulsos hiléticos, pero ahí hay un sentido que no pierde la exclusiva. El que percibe es el *Leib* con sus quinestesias; a cada impulso hilético se produce una reacción química, y forma parte de las que quedan dentro de mí efectivamente, con intención, y eso no tiene sentido.

Trampa: dando cosas de un sentido; es el exceso entre, mi nivel de sentido, de atribución de sentido, a lo que efectivamente esa cosa está en mí; porque dentro de mí no está la cosa entera y tengo que hacer síntesis de identificación, en los dos sentidos de identidad: sustancial(misma mesa), y esencial(no es la misma físicamente pero sí porque es de la misma clase). Son sentidos intencionales, percibo tal cosa, y eso es base de la realidad. Esto tiene lugar metiendo una trampa: la institución racional en la que nos movemos. Como nunca hay ajuste estricto entre elementos hiléticos en mí y lo que deduzco de ello con identificaciones, estabilizadas, y por eso puedo vivir, si no hay previamente una intersubjetividad no sería posible la percepción individual dentro de mí. Gracias al exceso otorgo identidad: doy más de lo que las cosas han puesto en mí.

Si me atuviera a la actitud natural no vería eso. Al hacer la trampa, encajo lo que en sí no encaja teóricamente. Corrijo el exceso de intención y suplemento lo que la realidad no me ha dado, lo suplo y pongo un plus de identidad por el amparo de la situación filosófica que, me posibilita que otorgue ese plus. Esto explica los hábitus institucionales.

El recuerdo de la mesa es meramente recuerdo simbólico; es el equilibrio de la institución la que me permite que las cosas, a pesar de que la memoria inmediata se ha perdido, eso es lo que hace que las cosas sean lo que son.

Los elementos hiléticos están efectivamente dentro de mí; el objeto no está dentro de mí, sino que está tal cual, ahí. El lenguaje ayuda a estructurar el mundo: constitución, apercepción perceptiva. Pero hay modificaciones, traigo cosas como recuerdo y ahí hay otros mecanismos de constitución. La imagen es diferente de la percepción; y la fantasía es otro registro que no tiene que ver con la imagen. La imaginación la utilizamos de doble manera: como apercepciones de imágenes, lo que hay; o lo que ocurre en el sueño, que no son imágenes sino fantasía.

La fantasía está desacreditada, pero el hombre sin fantasía no sería viable. Es más allá de la imagen. Por ejemplo, una novela funciona en el plano de la fantasía, no necesito imaginarme a un personaje, como imagen, para que la obra funcione. Por esta razón una obra no se puede pasar al cine, pues traiciona no la obra, sino que cambia de registro, son mecanismos de constitución distintos, y hay confusión. La imagen está ante mí presente, yo ante ellas. Y el presente vivo es fundamental para la **percepción**, esta, con una impresión puntual en cada momento presente y yo despliego este presente mío que son dos: surgimiento del presente y flujo de retenciones; y con una trampa: identificación de los dos y una constitución de mi yo, que se autoconstituye en el mismo flujo de las percepciones. En la percepción así, se da un correlato entre la cosa percibida y la presencia del yo en cada momento.

En la fantasía no hay presente. Organizo fantasías a partir de imágenes. Las fantasías son evanescentes, interrumpidas, se desvanecen y para atraparlas hago un truco, del que se valen los artistas, que se precipiten a partir de imágenes que, actúa cada una como un truco donde se refugia la fantasía. El sueño no es así controlable; he inventado un subterfugio que es el arte: desde la realidad de los objetos crear un *hiper-objeto* para acceder a la fantasía. El arte se convierte así en una fusión de mundo de subjetividades y accede a la fantasía, donde se regeneran los sentidos. No hay poesía sin imágenes, pero no es la belleza de la poesía la imagen, sino que hay imágenes más geniales que otras y el poeta establece conexión única entre imágenes y fantasía y si se desgastan las imágenes desgasta a la fantasía. El mundo de la fantasía me mueve en relaciones diferentes a mi conciencia con los objetos; no hay presente y así no-tiempo; ni siquiera hay tiempo inmanente de conciencia; sí juego de protenciones y retenciones.

El nexo de todo esto lo encontramos en la *forma artística*, que se debate en el poema de Celan. Cuando Ricardo acaba la carrera, años 59-60 se va a Alemania, de Salamanca se va a Alemania.

Szondi reduce el poema a las circunstancias en que fue escrito. Seguramente porque Celan se lo había contado.

Para ver el poema no hace falta saber alemán; el idioma es una construcción cerrada sobre el texto, y sólo hace falta dominar las palabras del texto. Puede ser un soneto, pero fracasado o parcial; faltan los otros dos cuartetos, la rima, etc. La inspiración es la de un soneto. Traducir quiere decir que se lee, y que lea a Safo, por ejemplo, en español.

No se trata, en el poema, del sentido de lo que el idioma está hablando en él, si no, no sería una construcción cerrada y no funcionaría. No depende del significado universal de sus palabras; importa el tipo de relaciones entre esas palabras. Puede haber una estructura global de dos cuartetos, pero están también los dos tercetos.

Estaba tumbado, en tal noche, en tal sitio; detrás de la cristalera: atento en extremo; es terrible que ahí fuera el sitio de base de las operaciones de los asesinos nazis.⁹ Todo lo que sale está fechado, lo recoge el poeta.

Gadamer reacciona contra la opinión de que es indispensable conocer las circunstancias del texto; para él mi interpretación es libre y así es necesario saber alemán.

En la explicación contextual no interviene el presente de mi interpretación. Él propone la explicación opuesta; se olvida así del contexto, no necesita las confidencias de Szondi, pues hablan de Berlín y el zoo; y así cualquier cosa puede evocar cualquier cosa. Y así se va a una explicación opuesta a Szondi.

Bollack tiene la tesis de la doble ruptura: para recibir una obra tengo que hacer una doble negación; no es negar la reducción al contexto y al intérprete; la negación es dialéctica, después de que he requerido el contexto y la interpretación; después de conocer las circunstancias tengo que prescindir de ellas, que el poema funcione o no depende del contexto; primero debo tener la información más concreta que sea posible. Y de muchos poemas de Celan se ha perdido la información, que para el análisis es necesaria; no es que el poema funcione o no en tanto tenga esos datos, sino que es mejor tenerlos. Negar lo que sea para mí, pero primero debo saber lo que significa para mí, y luego negarlo; y así se accede a la obra en sí-misma como estructura cerrada: forma estética. Si la obra es importante, el estudio es infinito. Despues de saber lo que significa para mí, luego análisis concreto del artefacto en sí-mismo.

La obra de arte *des-articula* mi sistema perceptivo, pues esa cosa no puede estar dentro de mí intencionalmente, no tiene un sentido. Desborde de contenidos hiléticos y no funciona ese exceso, mi sentido intencional, por eso un poema no es un objeto y no lo puedo percibir como tal. La obra de arte está así en los márgenes de la institución, rompe el sistema racional natural. La obra no está dentro de mí intencionalmente, así, yo estoy en la obra y no al revés, yo voy a estar metido en ella: inversión de la dirección, no lo meto dentro de mí intencionalmente. Dentro de mí está la mesa intencionalmente, noemáticamente dentro, no efectivamente (sólo contenidos hiléticos). Inversión de direcciones ante la obra: al des-estructurarse la percepción, la obra, indirectamente, actúa frente a la vida normal; eso ocurre porque des-estabiliza las coordenadas del tiempo-espacio, al ir a la fantasía sin presente, el mundo del arte des-encuadra el esquema clásico del tiempo continuo; y tampoco hay un espacio determinado, percibe mi *Leib* y mi cuerpo, aunque está en un sitio; el *Leib* no se transporta, es punto nulo, y las demás cosas se orientan con relación a él. Y así, queda des-encuadrada su estructura espacial; la obra abre espacio, ella y mi *Leib* originan un espacio.

Según Husserl, si hemos conseguido la reducción no hay marcha atrás, pero se engaña. En una obra de arte no pasa eso, y las obras se realimentan, no es espontánea, se necesita preparación básica; hábito de leer.

⁹ ¿Cómo romper el ritualismo o simbolismo o *Gestell* en estos escritos sobre cursos de Ricardo? Precisamente mientras se toma nota, mientras yo tomaba nota no dejaba plasmar tan sólo frases imprimidoras de memoria, sino que, aunque las frases son tal cual las dijo el protagonista, no hay mera desconexión fraseológica, sino que aunque algo se pierde, lo que viene retiene lo ya escrito porque divisa aún algo que va a venir a unir lo separado. Rotura del formulismo, conexión-salto intertextual que me introduce a mí en lo escrito.

En la obra se da un *parpadeo*, antiguo juego de imaginación-entendimiento de Kant, que será fantasía y entendimiento; es una metáfora de lo que ocurre ante la obra: la veo como objeto, conciencia intencional, y como obra de arte(yo en la obra); alternativamente funcionan en ambas; se invierte la dirección temporal; no es intermitencia de ir y volver rapidísimo; según las personas. Ese parpadeo contribuye aún más a des-encuadrinar mi sistema de percepción. En ese parpadeo se produce la experiencia estética.

En el arte de masas y élites, no es divisoria única; la divisoria está en el asunto del parpadeo. Adorno ataca el *jazz* porque, en cierto tipo de *jazz*, acude a mecanismos pre-establecidos; a pesar de que se rompe el ritmo habitual y se rompe la oscilación; y bascula a una visión objetiva. Es menos música que otra; pero esto no vale para determinado tipo de *jazz*.

Si la cosa cierra sobre mí, actúa tanto sobre la base como sobre mi presente.

*Yaces en extrema escucha
entre arbustos, entre copos*

*Vete al Spree, vete al Havel,
vete a los ganchos de carnicero
a las rojas estacas de manzanas
de Suecia-*

*Viene la mesa con los regalos
dobra la esquina de un Edén-*

*El hombre quedó hecho un colador, la mujer
flotando, la marrana,
por ella, por nadie, por cualquiera-*

*El canal de la Milicia Nacional no va a murmurar
Nada
se para.*

Ahí está el problema de la relación artístico-estético; en el arte, y que tiene un cierto parecido con la filosofía, pone en relación este mundo y "otro mundo". Este, sería las ideas para Platón, y aquí puede ser "mundo de la "fantasía"; etimológicamente de *fan-* es ¿qué hay al otro lado del espejo? El espejo es aquello que de la realidad nos rebota siempre, nos devuelve la imagen hacia acá. ¿Qué es eso que rebota? La institución de la percepción(espacio-tiempo) que decía Husserl; problemática kantiana. La instalación natural, de modo anónimo, sin cuestionarnos esto creemos que esta es la realidad; esto, al pie de la letra(y la humanidad lo está haciendo desde hace dos milenios, a modo de objetos).

Devolvernos la imagen sin cuestionarnos que haya una realidad nouménica, la filosofía y el arte procuran ir más allá del espejo y no se contenta con la imagen de vuelta. En términos de fenomenología el arte va en paralelo o equivalente a la filosofía: *hacer la epojé*. Hay un momento en que eso lo va a hacer mejor el arte que la filosofía. El instrumento de Husserl para la *epojé*, REDUCCIÓN, en la "fantasía" no funcionaba: la distinción:

INTERIOR EFECTIVO , eso lo amplía a otros estratos: imagen, recuerdos, fantasía(registro más arcaico), y no aclara esta sino que la degrada. Le da el paso más acá y convierte las fantasías en imágenes, y la fantasía es diferente a la imaginación o imagen. La fantasía está cercana a la percepción, pero enormemente diferente; la imaginación supone un grado más acá de la fantasía, que la hacemos más fácil, la incorporamos a determinados¹⁰.

La imagen nos acerca la fantasía a la percepción.

¹⁰ Yo creo que Husserl, cuando habla de fantasía la toma como *fantasma*, que hay en la percepción, subrepticiamente metidos, ciertos *fantasmas* que constituyen la percepción subrepticiamente, configurando *lo que hay que ver*, con ciertos procesos modificativos de presentaciones neutralizadas apoyadas en imágenes activas; pues bien, se trata de hacer la *epojé* a esos *fantasmas*, a la fijación de la fantasía en un inconsciente simbólico, precisamente para reconquistar el arte. Es la tremenda depuración de Husserl del modo de ver maquinalmente la realidad. Que ¿porqué he escrito esta nota y la anterior? Porque el espectador ya ha quedado introducido, y esto no tiene nada que ver con el productor.

El arte hace la trampa de mecanismo de reducción al absurdo; el poema de Celan parece algo objetivo; Szondi explica el contexto verso a verso. Quiere escuchar y al final no hay ningún ruido; el canal no murmurará; estructura circular, como en determinadas obras musicales; el poeta toma una iniciativa; Spree y Havel son ríos; el primero es definitorio de Berlín, y el segundo va a dar a un sitio donde fueron asesinados en 1944 judíos, los conjurados del 20 de julio, en la conjura contra Hitler. El "vete" es al lector y al poeta; y hay una disociación del yo: *empírico* y *trascendental*(reflexionante); y se produce una reflexión sobre sí, que vaya a, y tome la iniciativa de no atenerse a la institución natural.

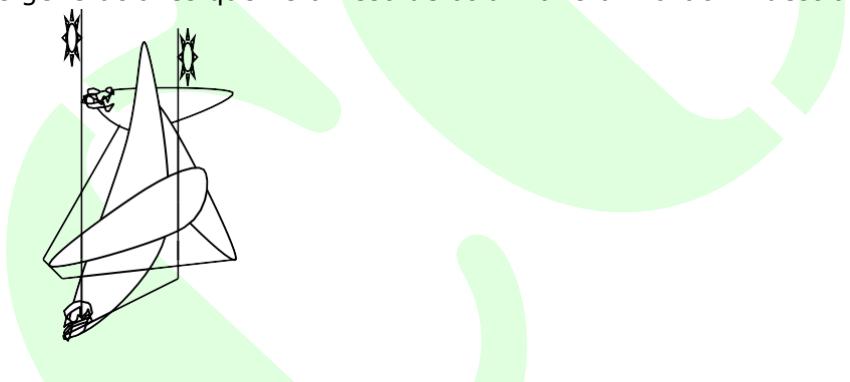
Las rojas estacas son adornos suecos de Navidades; y Fleischerhaken con Äppelstaken suena como *Krenz-Staken*: cruz gamada. Staken es estaca o pétiga.

El análisis, en rigor, es interminable. Y el poema se puede leer en horizontal o en vertical(rimas en estructura vertical). Los tres guiones parecen un lema comercial: de Suecia – un Edén – para todos. Hay referencias entrecruzadas, insinuaciones de todo tipo, y las fónicas se pierden.

Los significados ocultos de todos análisis no es dar con el poema; damos con un objeto, pero como no es un objeto, sino *hiper-objeto*, eso se nos escapa; mi intención desborda los datos que me da la realidad; hay un encaje forzado y ajusto datos insuficientes de la realidad y los encajo en mi exceso de intención; si doy estabilidad por identidad, eso no es posible y se me va. El poema se va. Los mecanismos de identificación objetiva en las obras no funciona; se vuelve las tornas: el exceso de la oferta imposibilita la construcción del objeto.

A Gadamer se le escapa lo que el arte hace y sus medios y lo confunde con filosofía.

Cada poema de Celan es instaurar un "tipo de lenguaje" y un idioma muy pequeño cerrado en sí mismo; para Bollack eso es un cierre en sí mismo con referencias cruzadas en todo orden. El exceso de oferta me desborda y no se puede categorizar como un objeto. Desborda al lector y a todas generaciones que verán eso de otra manera. Bollack muestra ese exceso, da una muestra.



Por contagio me des-estabiliza el resto de las cosas y la percepción cotidiana y la misma categorización científica de la realidad. Obliga a repensar lo que hago en otros terrenos donde estoy acomodado a ver las cosas de modo forzado; pone en ridículo la prepotencia habitual. Palabra-imagen: *gancho-estaca-manzana*. El poeta asiste a las efectuaciones de las que no me entero en situaciones corrientes; asisto a la trastienda de lo que pasa en mí y en la propia realidad.

Extrema escucha, es desdoblamiento y vete a ver; y vete a ver si te enteras de lo que pasó. Todo sigue fluyendo indiferentemente; el "pararse" rima con el "encopado"(símbolo de acogimiento); la escucha queda negada: él no va a murmurar, escucha. Se para, vete; no ha habido *epojé* para los demás; su mecanismo vale para él, pero no para los demás; Celan se inventa un nuevo alemán, contra-alemán, y construye arte desde el alemán.

Mecanismos temporales pasa a mecanismos espaciales; no son mecanismos, formas a priori, sintéticos. Va más allá de la objetividad, tiempo de representación; la teoría de Einstein es constante, perímetro inmodificable = fenomenología de Husserl: a cada momento presente una impresión; asunto límite: presente vivo, continuidad determinada a la que asisto en mí presente impresional.

Percibo que hay en el otro algo fuera del espacio y el tiempo, los mecanismos internos por los que se me aparecen cosas son quinestesias potenciales(afección o movimientos internos del cuerpo); y ahí llegamos a la fantasía, donde no se da el tiempo.

Yo trascendental = yo sueño

↓

Epojé *No epojé*, incógnitas extrañas, yo no estoy presente, no hay presencia, no hay tiempo, puede haber "temporalización". El arte va más al espacio: INTENCIONALIDAD ESPACIALIZANTE. La instalación natural = tiempo. El arte desenmascara lo que el tiempo enmascara. En el espejo se devuelven las imágenes, pongo un exceso.

NI ANÁLISIS PURAMENTE GENÉTICO.

NI ANÁLISIS PURAMENTE HERMENEÚTICO.

Datos

Necesarios para poder negarlos; la estructura brota

de la génesis del poema una vez que la ha negado. En Bollack no se niega la necesidad de esos dos tipos de análisis. Hay palabras recreadas para cada ocasión pero no hermetismo. Si no hay esa doble negación, en tanto que la obra cierra sobre sí, se produce la doble negación; y si no se da la doble negación no hay cierre. Las tradiciones se deben negar para ponerme en contacto con la obra misma. Las andaderas de la tradición manipulan el arte.

Las imágenes son un mecanismo degradado de la fantasía; en una traducción no hace falta llegar al final de la imagen. El arte no está ni en la imagen ni en la fantasía, sino en un parpadeo u oscilación: la *experiencia estética*.

Curso 2000/2001 de doctorado Universidad de Valladolid. De Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Apuntes elaborados por Juan Carlos de Pedro Marinero.

© geosujeto y «ricardosanchezortizdeurbina.com», 2023. Queda estrictamente prohibido el uso o la duplicación de este material sin el permiso expreso y por escrito del autor o propietario de este sitio. Se pueden utilizar extractos y enlaces, siempre que se acredite completa y claramente a «geosujeto» y «ricardosanchezortizdeurbina.com» con una dirección adecuada y concreta al contenido original.



Este obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento- NoComercial- SinObraDerivada 4.0 Internacional.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

