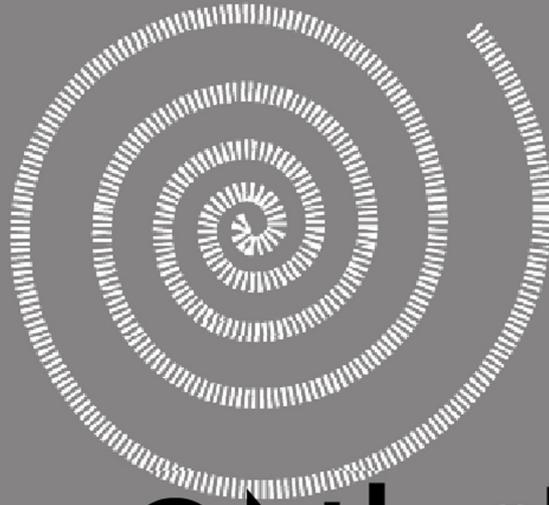




revista del CES Felipe II



enLdces

M E N Ú

Aranjuez. ISSN: 1695-8543

enLdces



PRESENTACIÓN

ENLACES es una revista electrónica, de carácter multidisciplinar, editada por el CES Felipe II (UCM, Campus de Aranjuez) desde el año 2003. El ISSN es 1695-8543 y la dirección electrónica www.cesfelipesecondo.com/revista. De periodicidad anual, esta publicación se dedica a difundir las investigaciones universitarias relacionadas con las disciplinas que se imparten en este centro; en el área de Ciencias Sociales: Empresariales, Turismo, Comunicación Audiovisual, Gestión Informática y Empresarial; en el área de Ciencias: Informática de Sistemas; en el área de Humanidades, Arte y Estética: Traducción e Interpretación y Bellas Artes. Por tanto, el público al que va dirigida es cualquier especialista, ya sea profesor, estudiante o investigador, de las áreas anteriormente mencionadas.

La revista está constituida por un Consejo Editorial, integrado por un *Comité Científico* que forman profesores universitarios de reconocida trayectoria académica, procedentes de universidades de España, EE.UU. y Portugal, y por un *Consejo de Redacción*, integrado por profesores de las diferentes titulaciones del CES Felipe II. Además, cuenta con un grupo de asesores externos que evalúa la calidad científica de los artículos, mediante un proceso de selección anónimo y por pares, recomendando o rechazando su publicación.

Esta revista se encuentra incluida en el *Directorio* y el *Enlace a Revistas electrónicas* de la base de datos LATINDEX. Cumple con los siguientes requisitos de las revistas electrónicas:

Características básicas:

- Mención del cuerpo editorial
- Contenido
- Generación continua de contenidos
- Identificación de los autores
- Entidad editora
- Mención del director
- Mención de URL de la revista
- Mención de la dirección de la revista

Características de la presentación de la revista:

- Navegación y funcionalidad
- Mención de la periodicidad
- Acceso a los contenidos
- Acceso histórico al contenido
- Miembros del consejo editorial
- Afiliación institucional de los miembros del consejo editorial
- Afiliación de los autores

Características de gestión y política editorial de la revista:

- ISSN
- Definición de la revista
- Sistema de arbitraje
- Evaluadores externos
- Autores externos
- Apertura editorial
- Servicios de información
- Cumplimiento de periodicidad

Características de contenido:

- Contenido original
- Instrucciones a los autores
- Elaboración de referencias bibliográficas
- Exigencia de originalidad
- Resumen en la lengua del artículo
- Resumen en inglés
- Palabras clave en la lengua del artículo
- Palabras clave en inglés

La revista y sus artículos aparecen en DIALNET, la principal base de datos española de artículos de investigación (www.dialnet.unirioja.es). Igualmente, son reseñados a través de Scientific Commons (www.scientificcommons.org), el principal buscador internacional de artículos de investigación a través de *palabras clave*, publicado por la Universidad de St. Gallen (Suiza).



SUMARIO DEL NÚMERO 12 (Junio 2010)



I. *Arte y estética*

1. Alemany Sánchez-Moscoso, Vicente (CES Felipe II): "Abstracción formalista y percepción instantánea: Aproximación histórica a la evolución formal de las decoraciones de los coches de competición entre las décadas de 1950 y 1980"
2. Mañero Rodicio, Javier (CES Felipe II): "Idealismos de la forma y apariencias del lenguaje: Continuos estéticos y comunicativos en el arte de Occidente"
3. Marín Tovar, Cristobal (CES Felipe II): "El sistema central en el Tratado de Hernán Ruiz, el Joven"
4. Carlos G. Queimadelos. Universidad Complutense de Madrid. "Aguirre, la Cólera de Dios: Werner Herzog y el Nihilismo".

II. *Derecho y Empresa*

5. Belinchón Romo, M^a Raquel (CES Felipe II): "La confusión terminológica en torno al concepto y la funcionalidad de la dación en pago y el tratamiento de la compraventa desde la perspectiva de la dación (Sentencia del Tribunal Supremo de 1 de Octubre de 2009)"
6. Ibáñez Alonso, Javier (CES Felipe II): "Los usos del comercio"
7. Villacorta Hernández, Miguel Ángel (Universidad Complutense de Madrid): "Comentarios a sentencia sobre la compra por internet mediante tarjeta de crédito ajena"

III. *Medios de comunicación y publicidad*

8. Cabezuelo Lorenzo, Francisco (Universidad CEU San Pablo) y María Puig Hinojal (Universidad San Jorge): "La gestión de la comunicación de las acciones dirigidas a jóvenes por parte de las obras sociales de las cajas de ahorro: análisis del caso de IBERCAJA y CAI"

IV. *Reseña de libro*

9. Braga Riera, Jorge (CES Felipe II): "*Los nombres de persona en la sociedad y en la literatura de tres culturas*" (García Gallarín, Consuelo (dir.) y Karlos Cid Abasolo (coord.))"

**Idealismos de la forma y apariencias del lenguaje:
Continuos estéticos y comunicativos en el arte de Occidente**

Javier Mañero Rodicio

C.E.S. Felipe II Universidad Complutense de Madrid

Titulación de Bellas Artes

RESUMEN: Tomando como hilo conductor las nociones de forma y de lenguaje, se traza aquí una amplia elipsis temporal y conceptual que pone en contacto/oposición, críticamente, el concepto clasicista de belleza y sus diversas consecuencias formales hasta el modernismo avanzado, con la progresiva aparición de las estéticas de la autonomía y la autorreferencialidad, y con las teorías analíticas del lenguaje representadas por el pensamiento de Wittgenstein. La reflexión del arte sobre sí, lo seculariza potenciando en él su vertiente comunicativa, su dimensión lingüística, y ello ha dado pie tanto a las implosiones modernistas, repliegues sobre la especulación formal y perceptiva, como a las explosiones posmodernas de una textualidad que disuelve lo formal desbordando el marco.

PALABRAS CLAVE: Estética, clasicismo, modernidad, autonomía del arte, muerte del arte, Wittgenstein

ABSTRACT: Taking as guiding threads notions of form and language, the author draws a wide temporal and conceptual ellipse that -in a critical way- connects / opposes the classical concept of beauty and its various formal derivations/results/consequences until high modernism, with the gradual emergence of the aesthetics of autonomy and the self-referentiality, as well as with analytical language theories represented by the Wittgenstein's thought. The reflection of art on itself secularizes it and enhances its communicative aspect as well as its linguistic dimension, and this has given rise both to the modernists implosions -folds on formal and perceptual speculation-, along with the postmodern explosions of a textuality which dissolves the formal frame by overflowing it.

KEYWORDS: Aesthetics, classicism, modernity, autonomy of art, death of art, Wittgenstein.

RÉSUMÉ: Prenant comme fil conducteur les notions de forme et de langage, on trace ici une ample ellipse temporelle et conceptuelle qui relie/oppose, critiquement, la notion classique de la beauté et ses diverses implications formelles jusqu'à le modernisme avancé, avec l'émergence progressive de l'esthétique de l'autonomie et l'auto-référentialité, et les théories d'analyse du langage représentés par la pensée de Wittgenstein. Avec la réflexion sur lui-même, l'art se sécularise et renforce ses aspects communicatifs, sa dimension linguistique, ce qui a donné lieu, tant aux implosions modernistes -de replis sur la spéculation à propos de la forme et de la perception- comme aux explosions postmodernes d'une textualité qui dissout le formel dans le contexte.

MOTS CLÉS: Esthétique, classicisme, modernité, autonomie de l'art, mort de l'art, Wittgenstein.

NOTA LIMINAR

A continuación se propone un texto surgido de la actividad docente. Dentro de una asignatura orientada a la realización de proyectos artísticos se introdujeron determinados debates de la teoría del arte y de la estética. Disponiendo de muy pocas sesiones para ello y considerando el temario y las prácticas previstas para el conjunto de la asignatura, hubo que compendiar una materia por sí misma extensísima tanto en sus temas como en su bibliografía. A esta necesidad responden precisamente estas páginas, que constituyen, por lo tanto, un documento de apoyo a la docencia universitaria.

Ahora se presenta en forma de breve estudio dividido en tres partes y con carácter autónomo, enfatizando el punto de vista filosófico-estético aplicado al vaivén de las nociones de forma y lenguaje en el devenir artístico occidental. A modo de escueto repaso, comprimido pero ya

razonado, se presentan algunos de los debates cruciales de la modernidad estética, tomados siempre desde el punto de vista de su deriva hacia las formas más actuales de la teoría artística. Con las limitaciones inherentes a un texto de esta naturaleza (escueto y resumido en sus desarrollos), puede contribuir, no obstante, a la formación de marcos teóricos útiles para el interesado en las prácticas artísticas.

1. DEL ARTE COMO AFIRMACIÓN AL ARTE COMO REFLEXIÓN.

"Apenas comienza a manifestarse la reflexión y el juicio, el arte se disipa y muere" (B. Croce, en: Eco 1970, p. 26)

1.1. Arte y crisis.

El arte en tanto que fenómeno comunicativo es una forma de lenguaje. Las convenciones que vehiculan el lenguaje artístico son diversas para diferentes entornos culturales y así, la forma entendida como lenguaje no tiene el mismo carácter problemático en todas las concepciones artísticas, en las distintas culturas. Resulta inevitable y es un buen ejercicio de distanciamiento respecto a nuestros presupuestos culturales, marcar algunas diferencias esenciales entre el modo occidental de entender tal problemática y el de otras culturas. En este sentido y a modo de ejemplo, vale la pena reparar en un breve estudio que sobre arte indio escribiera Umberto Eco. El autor propone una diferencia fundamental entre arte indio y el arte occidental. Mientras en el primero se destaca su carácter místico y revelador del Todo o del Dios, estableciendo una relación con el espectador unidireccional manifestada como instante intuitivo y ausencia de reflexión, en el segundo se señala como más viva característica su concepción funcional y comunicativa así como el intento continuo de hacer extensivo lo artístico y lo estético a la actividad discursiva. Eco, aún admirando como no podía ser menos la detallada estética india y la naturalidad con que aquellas culturas acceden a emociones estéticas impenetrables para el occidental, encuentra más a la medida del ser humano la confianza que en el ciclo terrenal muestra el arte occidental desde la antigüedad. Un arte que, en último término, "consiste en un diálogo entre personas concretas que puede dar forma al raptó pánico, pero siempre en su estructura comunicativa" (Eco, 1970, p. 79).

Naturalmente, la distinción que hace Eco en términos comunicativos tiene que ver con un deseo de vincular su concepto de "obra abierta" -de necesario completar por parte del receptor- con un carácter esencial del arte occidental. Un diálogo entre personas concretas. Pero un arte de esta clase es un arte sujeto a constantes reequilibrios y decisiones coyunturales, sujeto a crisis, cuya tragedia consiste precisamente en desear una estabilidad que siempre se escapa en el instante de vislumbrarla, porque se alimenta de su constante interrogación. Entender como característico de lo occidental el permanente estado de contradicción, de agonía en su acepción griega, fue ya la gran intuición inicial de Nietzsche cuando postula lo dionisiaco como auténtica esencia de la tragedia griega que, sin embargo, se reviste de ropajes apolíneos: "Hemos de concebir la tragedia griega como un coro dionisiaco que una y otra vez se descarga en un mundo apolíneo de imágenes" (Nietzsche en: Tejedor, 1993, p. 378). Efectivamente, en palabras de Ferrater Mora:

"Nietzsche vincula la constante evolución del arte a 'la duplicidad de lo apolíneo y lo dionisiaco', al modo como la propagación de la especie depende de los sexos, de sus conflictos constantes y periódicas reconciliaciones: es la discordia creadora. (. . .) Como mínimo Nietzsche alienta a los críticos de arte y a los historiadores de la cultura griega a ver en esta algo distinto de la mesura, la armonía y la supuesta perfección" (Ferrater Mora, 1994, p. 202).

La gran referencia clásica que marca el continuo cultural europeo, al procurar anular lo que de Dionisio hay en ella, crea la tensión, la crisis, que en adelante le va a caracterizar: La armonía clásica es un espejismo, porque en el momento en que, por continuar con la terminología nietzschiana, se elimina del binomio dionisiaco-apolíneo el primer término, se da una situación ficticia, altamente idealizada y ajena a la vida. Una situación inestable desde sus cimientos que continuamente buscará nuevos equilibrios. Los constantes cambios que rápidamente se suceden en las mentes europeas, y por lo tanto en su historia y en su arte, no parecen tener parangón en otras latitudes.

En Sócrates, afirma Nietzsche, se reconoce el adversario de Dionisio, con él triunfa el hombre teórico sobre el trágico. Sócrates y el cristianismo habrían sido los instrumentos con que la razón había sometido a la naturaleza, vinculada, desde luego, a lo trágico-dionisiaco. Platón, referencia última de la estética occidental, si bien es el mentor de Sócrates, no se ajusta totalmente al modelo que de lo racional solemos manejar, ese modelo se hallaría más bien Aristóteles. El ateniense aún en sí, la ética humanista de su maestro y un afán totalizador de la realidad caracterizado por su desconfianza hacia la experiencia sensible y por un notable misticismo, deudor aún del pensamiento presocrático. Así, el idealismo siempre será ambivalente, siempre servirá para el clasicismo más equilibrado y para todo lo contrario, para la emoción más sublimada. Si la crisis como estado habitual distingue al arte occidental de la imperturbable perdurabilidad de otras concepciones artísticas, es también, al mismo tiempo, lo que le dota de dinamismo y, particularmente, de una variedad formal siempre renovada, históricamente mucho más moderada en otras culturas. Y este desasosiego tiene que ver en última instancia con el individuo. Cuando Platón propone a sus compatriotas el modelo egipcio lo hace porque permanece ahora "igual que hace diez mil años" (Platón en: Barasch, 1991, p. 20) y esto es así porque la idea que guía sus realizaciones es igualmente imperturbable y, según Platón, racional en el sentido de no estar sometida a la ilusión física que, sin embargo, ciega a los griegos, que al imitar la apariencia de la cama en realidad saben menos de ella que el carpintero que la hizo (Ibídem, p. 18). El artista griego que imita la naturaleza no tiene, pues, acceso a la Idea de las cosas sino a su apariencia; se deja llevar por la vía de la opinión no por la del conocimiento. El artista capaz de confundir a pájaros y caballos, como cuenta Plinio de Apeles (Plinio, 1988, p. 103), no es sino un ilusionista que nada aporta al conocimiento de las cosas; es un elemento inútil sino desestabilizador para la República. Y sin embargo, Platón - que era buen conocedor de los entresijos de la actividad artística de su época- aún mostrándose tan crítico, no puede dejar de hablar aquí y allá de arte, siempre en tono polémico, siempre con soterrada admiración.

1.2. La forma de la belleza.

Tras haber identificado ese carácter inestable del arte europeo rastreable desde la antigüedad, hay que precisar que siempre existieron elementos de moderación e intentos de fijación de estéticas. El clasicismo acoge en última instancia todos los intentos realizados en este sentido, suponiendo un elemento moderador y unificador que salta sobre los más diversos momentos históricos y que subyace como referencia estable del arte occidental. Su dominio se establece justamente a través de la forma, de un concepto de lo formal que quiere, como en Policleto o en las academias del s. XVII, regular la actividad artística estableciendo de una vez por todas un canon armónico. Mientras lo clásico y sus conceptos centrales de imitación y medida mantuvieron su prestigio, las crisis del arte occidental se mantuvieron en unos límites que no negaban lo esencial de la tradición, de hecho siempre eran viajes de ida y vuelta, excursiones hacia lo emotivo y barroco, por lo demás muy provechosas, que aportaban nueva vida al viejo tronco clásico.

Si en un primer momento el concepto de forma artística de la antigüedad se liga a la mimesis y por tanto a lo visible, no tardarán los propios artistas en ligarlo más bien a la belleza como idealización de la naturaleza; sería el célebre relato en el que Plinio presenta al pintor Apolodoro eligiendo entre cinco jóvenes "para reproducir en su pintura lo más loable de cada una de ellas" (Plinio, 1988, p. 93). La belleza en Platón es una idea suprema como el bien, nada tiene que ver aún con el arte, con la forma sensible, aún así hay que reparar en las derivaciones que el tema platónico del amor como vía de conocimiento pueda haber llegado a tener en la formación del concepto de belleza asociado al arte. En *Banquete* y en *Fedro*, se propone una suerte de dialéctica emocional en la que el amor a las ideas permite que el alma se eleve paulatinamente a través de las cosas y, desde ellas, a la idea suprema:

“(…) empezar por las cosas bellas de este mundo y, sirviéndose de ellas a modo de escalones, ir ascendiendo continuamente de un cuerpo bello a dos y de dos a todos los cuerpos bellos y de los cuerpos bellos a las bellas normas de conducta, y de las normas de conducta a los bellos conocimientos y, a partir de los conocimientos, acabar en aquel que es conocimiento no de otra cosa que de aquella belleza absoluta, para que conozca por fin lo que es la belleza en sí (Platón, 1989, pp. 210-211).

Esta idea, que parece contradecir la habitual prevención del filósofo hacia el mundo sensible, se relaciona con la temática de la reminiscencia o reconocimiento del mundo de las ideas al que nuestro espíritu es afín. Así queda la puerta abierta a pensar que la experiencia sensible puede, sino contener, al menos aproximarnos a la belleza. Mucho antes de que Plotino retome el discurso platónico para fijar definitivamente algunos de los grandes temas de la estética occidental, en los talleres de los pintores y escultores de la Grecia clásica se asocia definitivamente belleza y quehacer artístico. Según Barasch, se trata de una conquista de los artistas, de su trabajo; son ellos los que postulan un sistema de proporciones armónicas y equilibradas: medida y simetría equivalen a belleza y virtud.

"Imaginemos dos bloques de piedra uno junto al otro. Uno de los bloques está sin modelar sin haber sido tocado por el arte, el otro está minuciosamente trabajado por la mano del artesano y presenta la forma de un dios. El bloque tallado es más bello que el bruto y todo ello en virtud de la forma o idea introducidos por el arte" (Plotino en: Barasch, 1991, p. 43).

Así expresa Plotino en su tratado sobre la "*Belleza espiritual*" el espíritu clasicista, el concepto de forma ideal que se impone a la materia por la fuerza y voluntad de la belleza que el artífice reconoce en su alma: "Lo que se transmite es una belleza derivada y menor, no la original y se da solo en la medida en que se vence la resistencia del material" (Plotino en: Barasch, 1991, p. 43). La materia es, pues, negatividad –mal, dirán en la Edad Media-, el pensamiento y la estética dualista occidentales queda firmemente trazado y el concepto de forma artística basculará siempre, a modo de pecado original, entre lo alejado de la idea por estar sujeto a la materia y lo que solo es pleno en la idea pura. La forma así entendida, guardando esa peculiar y difícil relación con la materia y el concepto o contenido ideal, va a reaparecer constantemente y, sobre todo, va a configurar hasta tal punto nuestro imaginario artístico que todo debate sobre el arte habrá de tenerla como referencia.

Aunque el mismo Platón considerase a Fidias como excelente en lo suyo y más tarde Plotino cifre en el artista antes que en la obra la belleza, la consideración del artista en la antigüedad era escasa: el trato directo con la materia les rebajaba tanto a ellos como a la forma bella que con su tecné fijaban en el material, lo que no impedía que lo que quedaba atrapado en la piedra de la idea fuera ya admirable. La idea de que en la antigüedad se realizó mediante el arte la armonía ideal entre espíritu y naturaleza gracias a la perfecta adecuación entre forma y materia es propia del idealismo romántico. Si desde la sensibilidad contemporánea, hay un elemento inasumible en la tradición idealista, sería su consideración de la materia como rémora, como

mal necesario, como la parte negativa e irredimible del ser humano, con las consecuencias que para la confianza en lo sensible y en la percepción esto tiene (afortunadamente también Grecia propone con Aristóteles otra tradición de un dualismo más psicológico y menos metafísico). Pero hablar de materia es tanto como hacerlo de naturaleza, las críticas a los clasicismos, las más radicales, provienen de las corrientes artísticas que, aún pecando de anacronismo, podríamos llamar vitalistas, su crítica afecta al concepto de belleza perfecta y por ende al de forma cerrada y autónoma solo debida a la idea que la crea; es el minotauro de Picasso, es la naturaleza –el sublime-, el inconsciente que quiere salvar el vacío entre arte y vida.

1.3. La desaparición del arte.

En el misticismo extremo del pensamiento casi religioso de Plotino se halla la otra cara de la moneda del idealismo, su germen no racional y por tanto anticlásico. La ambigüedad de la relación que históricamente se establece entre idealismo y clasicismo queda de manifiesto en el hecho de que el mismo referente neoplatonista sirviera al renacimiento clasicista florentino o al discurso académico de Bellori (*Idea*, 1664), y a los cenáculos artístico-filosóficos del manierismo. De hecho, si puede mantenerse el concepto de clasicismo más allá de la *Querelle* (Disputa de antiguos y modernos, 1671), lo que es objeto de discusión, solo sería echando mano de esa otra tradición cultural que, como se indicó, arraiga en Aristóteles y su moderación metafísica, para culminar en Kant; pero entonces habrá que hablar de formalismo y se abordará más adelante. En efecto, el célebre tema de la muerte del arte tiene que ver, de hecho, con lo inviable de una continuación lineal de la tradición clásica, desde que con la *Querelle* se pone en cuestión la supremacía de los modelos antiguos. Con Hegel tal proceso culmina. Su sistema idealista acaba superando toda dualidad como único medio para entregar al sujeto, al espíritu, el mundo en su totalidad. Sin parcelas vedadas como aún persistían en Kant, sin nóumeno, pues la razón o espíritu todo lo puede conocer: el hombre es la realidad suprema que se piensa a sí misma, es la idea que retorna de la naturaleza en forma de espíritu absoluto. Los viejos dualismos se disuelven en la dialéctica hegeliana, realidad y espíritu se integran, el espíritu ha de salir al encuentro del mundo pues solo así se reconoce a sí mismo. En este contexto el arte es reconocimiento del propio yo en las cosas, lo sensible se espiritualiza a través de la forma. El idealismo clásico originado en Platón parece finalmente resolverse en el idealismo romántico hegeliano.

En todos los sistemas idealistas el conocimiento se presenta como un logro escalonado en el que pueden distinguirse etapas. Hegel, y aquí se introduce el tema que nos ocupa, cifra en el Espíritu Absoluto la culminación y síntesis de todo el proceso, se trata del reencuentro del Espíritu consigo mismo a través del arte, la religión y la filosofía o saber absoluto. Son tres momentos de una tríada dialéctica en la que los dos primeros quedan superados por la filosofía, pues solo ella es saber absoluto. El proceso dialéctico en el que el arte tiene un papel importante pero medial, se da en el tiempo, es histórico. Tras una forma o arte simbólico primitivo y telúrico, surge la forma clásica en la que se da pleno acuerdo entre concepto y realidad, la armonía formal perfecta: la estatua no es mera representación del dios, es el dios hecho materia; en un último estadio surge la forma romántica que, caracterizada por el desequilibrio entre forma y contenido, y encontrando que lo espiritual no puede realizarse plenamente en las formas sensibles, acaba abandonándolas para alcanzar la filosofía, única posibilidad de plenitud. El arte muere.

El que en otro tiempo el Espíritu pudiera muy bien hallarse en la forma artística, no impide que, en el presente y en el futuro de Hegel, éste ya no pueda estar en ella, porque las cosas no

tienen una esencia fuera del devenir. El arte pierde la centralidad que ocupó entre los griegos y ha de aceptar un papel diverso, periférico respecto a su importancia elemental anterior:

“El arte no suministra ya, a nuestras necesidades espirituales, la satisfacción que otros pueblos han buscado y encontrado. Nuestras necesidades e intereses se han desplazado a la esfera de la representación y, para satisfacerlos, debemos recurrir a la reflexión, a los pensamientos, a las abstracciones y a las representaciones abstractas y generales. Por ello, el arte no ocupa ya, en lo que hay de verdaderamente vivo en la vida, el lugar que ocupaba en el pasado, y su lugar se ha llenado por las representaciones generales y las reflexiones.” (Hegel, 1990, pp. 30-31)

El arte ha perdido su anterior vitalidad porque la forma romántica en su esencial desequilibrio entre idea y forma se ve impelida a la reflexión; cuando esto sucede el arte pierde su dimensión absoluta pasando al plano de la opinión. Es para el artista una suerte de expulsión del paraíso, del paraíso de la inocencia único lugar propio del héroe, y cae de lleno en la vida, en el mundo, y su idea de la forma se relativiza perdiendo, como el arte, su anterior primacía.

El concepto de muerte del arte se refiere en último término a la pérdida de su autonomía, aquella que disfrutó la forma clásica. Para Hegel, como para lo más influyente de la cultura alemana del momento, nada fuera del arte clásico alcanza una verdad definitiva, el arte no clásico, es decir no racional y por tanto no autónomo, tiene un cometido y un valor pero solo, como se indicó, de carácter periférico y medial respecto al logro del Absoluto. Este discurso, aparentemente fatalista para el arte que le es contemporáneo, tendrá una relevancia en la formación de la mentalidad romántica, particularmente la alemana, extraordinaria, porque explica perfectamente la situación de hecho de su tiempo, la ruptura ya aludida de la linealidad de la tradición artística. Es también el punto de partida de la pluralidad de lenguajes en que el arte europeo se va a disgregar de inmediato, porque si el artista ya solo puede ocuparse en las cosas del mundo, en pequeños retazos de vida, en sus propias experiencias o bien subordinarse a la grandeza del pasado porque el presente carece de ella, entonces es libre de elegir su propia expresión incluso, más tarde con las vanguardias, su propia realidad dotada de un lenguaje cada vez nuevo.

Así la muerte del arte lejos de la negatividad trágica de que la revistió Hegel, se convierte en auténtica condición de libertad, en la verdadera autonomía no ya del arte en singular sino de las artes y de los artistas. Es a partir de este momento cuando puede hablarse del lenguaje o, más propiamente, de los lenguajes de la forma, pues perdida la metafísica de la forma asociada a la perfección y la belleza, solo queda la dispersión de lenguajes adecuados en cada caso al concepto o contenido propuesto por el artista y, en muchos casos, lenguajes convertidos ellos mismos en contenido, cuya materialización en las formas sensibles no constituye ya el problema central.

2. EL PROYECTO MODERNO: DE LA BELLEZA IDEAL A LA BELLEZA CONVULSA.

2.1. Razón y romanticismo.

Los nombres más influyentes de la estética europea ilustrada pertenecieron en buena parte al entorno cultural germano, y su influencia en el romanticismo alemán en general fue definitiva; sin embargo, la ilustración europea bajo la principal influencia de Voltaire y los enciclopedistas tiene un consciente carácter racional y una dimensión social ineludible, directamente orientada a la praxis. Aunque en lo esencial el romanticismo lo es para todo el ámbito cultural europeo, el carácter tradicionalmente racionalista de la cultura francesa ha de

ser tenido en cuenta pues como veremos será de este ámbito de donde surja lo que Walter Benjamin llamo la prehistoria de la modernidad.

Si bien Benjamin ve a Charles Baudelaire como quien en primer lugar postula la modernidad como superación del romanticismo y describe sus principales temas, el referente último de esta se hallaría tal vez, así lo piensa M. Greenhalgh, en "la grieta definitiva que supone en la supremacía clásica" el primer gran debate explícito que se da en el arte, la *Querelle* o disputa entre antiguos y modernos (Greenhalgh, 1987). Cuando en 1671 en una sesión de la *Académie royale de peinture et de sculpture* de Francia, Charles Perrault, uno de los académicos, considera igualados e incluso superados los modelos antiguos, y cuando su discurso enciende un imprevisible y acalorado debate durante décadas, se han puesto las bases de la modernidad artística. Efectivamente, si los modelos habían sido superados, entonces la sagrada ascendencia clásica quedaba obsoleta, presentándose así implícitamente los términos del debate clásico-romántico.

Pero antes de llegar a lo que suele entenderse por romanticismo pleno aunque atendiendo ya a razones típicamente románticas, hay todavía un rebrote clasicista de marcado carácter internacional e institucional, el neoclasicismo. Es útil detenerse en este momento artístico, en sus razones teóricas y su intensa carga conceptual, porque en él aparecen las contradicciones y los recursos, particularmente los teóricos, que serán moneda común de toda la modernidad, presentándose, además, bajo aspectos formales dignos de ser tenidos aquí en cuenta. Giulio Carlo Argan entiende que Neoclasicismo y Romanticismo histórico son caras de la misma moneda, "pertenecen a un mismo ciclo histórico", ambos productos de la modernidad, del triunfo de la ideología sobre la revelación, de la naturaleza pensada y elegida sobre la presentada como modelo impuesto. Acostumbramos a considerar la modernidad como una toma de conciencia romántica con Baudelaire como héroe; empezó antes. "(...) la diferencia consiste sólo en el tipo de actitud (preferentemente racional o pasional) que el artista adopta frente a la realidad natural o social" (Argan, 1976, pp. 3-26). En general la historiografía actual está de acuerdo en incluir al neoclasicismo como una de las manifestaciones más específicas del romanticismo, caracterizándole dentro de este por su marcada dimensión política.

Desde el punto de vista que aquí nos interesa, desde sus características formales y comunicativas, no puede dejar de señalarse en lo neoclásico su literal reminiscencia clasicista. Se trata, sin embargo, de un clasicismo de la apariencia que ni se funda en la naturaleza, pues elige su propia realidad ideal, ni se basa verdaderamente en la tradición, pues se retrotrae hasta la misma escultura arcaica griega que en esas fechas con la muy romántica ciencia arqueológica se está descubriendo; es decir, la tradición también se ha elegido (otros modelos serán el gótico o las tradiciones precristianas del país). Esta elección es la que hace una burguesía que debe sustituir los valores caducos del antiguo régimen por otros, y estos han de tener carácter ejemplar. Para Winckelmann, debido a una feliz concatenación de circunstancias -su cultura, sus valores, pero también su entorno natural o su clima-, solo en el mundo griego podía anidar la belleza en su máximo grado; aquello fue "la primavera del género humano" (en: Assunto, 1990, p. 87). La teorización (y esto es algo nuevo) del neoclasicismo por parte de Winckelmann fue completa así como su influencia tanto en los artistas como en la estética, que en ese momento está en sus inicios como disciplina: Kant, Lessing, Goethe, Schiller o Hegel compartirán su ideal griego.

Como ya se expuso, en la antigüedad, el valor de la forma clásica se vinculaba a la imitación de la naturaleza y a su idealización, había que trascenderla y convertirla en el bello ideal; pero a la naturaleza, a la realidad del presente. En cambio, la vía original y profundamente moderna

del neoclasicismo es la imitación del arte. Si la referencia del arte es el propio arte entonces su objeto, su tema, es un código formal ya estructurado previamente. Y si además su objeto de interés es la estatuaria griega más clásica, entonces ese código formal puede tener un alto grado de objetividad, de univocidad como de hecho exigía el papel ético y político que aquel arte quería tener (Assunto, 1990, pp. 95-97). En este contexto el valor de lo formal, que aparentemente es lo más destacable en el arte neoclásico, se relativiza pues en realidad se le ha privado de la autonomía que en su modelo sí tenía. Por primera vez el lenguaje pasa a primer plano: en el momento en que el arte hace uso de sí mismo realiza una actividad de contenido lingüístico, en el sentido de que se busca en la forma más las estructuras comunicativas que las antiguas esencias. La célebre frialdad neoclásica, la desaparición voluntaria del artista, tiene que ver con la voluntad de transmitir un mensaje claro y conciso, unívoco y objetivo. Ellos sabían que la belleza no se iba a prender en sus fríos mármoles como sí lo hiciera en los de Fidias porque el devenir histórico no lo permitía, pero proponían el mejor modelo posible, el ejemplo inalcanzable tanto moral como artísticamente. Proponían un ideal que se encontraba más allá de las formas sensibles que ellos presentaban, al que estas solo podían recordar. Proponían, en suma, un concepto.

2.2. Adiós a la mimesis.

La nostalgia del orden perdido reaparecerá en diversos momentos de la modernidad. Pero la crisis consciente y profunda del concepto de perfección como correlato del orden y condición de la belleza surge cuando se pone en duda por vez primera el valor de la mimesis, con lo que se remueve la garantía última del clasicismo, de la metafísica de la belleza y de la forma absoluta. Esta duda tiene que ver con el concepto de modernidad "modernité" introducido por Baudelaire con su colección de artículos "*El pintor de la vida moderna*" (1863). La belleza ya no está en la naturaleza donde la situaba un romanticismo de lo sublime casi religioso, sino en lo artificial, en la ciudad y su vida moderna, en la invención y la moda, en la Exposición Universal o el submundo humano del caos de la ciudad; esta es la inspiración del poeta, ahí encontrará la belleza, que ya no puede ser autónoma y eterna sino subjetiva, fugaz e incompleta. La mimesis desaparece no porque el arte deje de ser figurativo sino porque el sujeto -el poeta, el artista- comienza a disolverse y a participar en el objeto, en la vida, y ya no puede ser mero contemplador de la naturaleza, de su verdad y de su belleza intangibles. Ya no puede ser objetivo. Desde su imposible atalaya de instantes y fragmentos rápidos de vida, el artista dejará de cifrar en la naturaleza la garantía normativa del ideal y la noción de límite. Así, el artista moderno preferirá construir contra la naturaleza, en el sentido de que, como afirmaba Paul Valéry, esta se convierte en mera situación previa, una suerte de diccionario del que se sirve el artista reorganizando el material que se le ofrece en un orden propio, abstracto y autosuficiente.

Una vez más reaparece el lenguaje vinculado a la modernidad como sustituto de la antigua forma de garantías metafísicas y por lo tanto no analizable: el arte se vuelve lenguaje en el momento en que el artista debe buscar su propia configuración formal entre un abanico de posibilidades ilimitado, lenguaje formal que encuentra su garantía no fuera de sí mismo en la naturaleza, la tradición o el ideal, sino en su propia coherencia, en su propia estructura y, porque no, en su propia efectividad comunicativa.

Cuando Baudelaire certifica el nacimiento de nuestra modernidad, certifica igualmente la muerte del discurso unitario del clasicismo y muestra su desconfianza hacia la estética como sistema integrador y por tanto reductor de la fragmentada realidad moderna: "Estoy leyendo la estética del señor Leveque (...) que estúpidos son estos universitarios cuando se inmiscuyen en

arte" (en: Marchán Fiz, 1987, p. 158). La estupidez no es teorizar y hablar de arte, cosa que muy pronto harán los propios artistas, sino procurar para el arte un discurso totalizador y filosófico. A partir de entonces la estética filosófica que tanta relevancia había tenido, será objeto de desconfianza y los artistas y críticos se procurarán su propio discurso limitado a su propio lenguaje formal. Baudelaire, al postular el carácter contingente del arte frente al sustancial de la tradición, rompe la pretensión de globalidad que siempre tuvo el arte y en consecuencia la fe nunca cuestionada en sus propias convenciones formales, su anterior valor universal. Las facetas de la vida moderna son muchas y contradictorias, el artista deberá adaptarse a ellas fundirse en ellas sin perder su identidad, abandonar todo prejuicio; encontrar el lenguaje que les conviene, si es que ello es posible.

Para los poetas simbolistas, para Mallarmé o Rimbaud, el sistema ordinario de la lengua no era ya capaz de expresar el mundo contemporáneo; está agotado para el arte como lo están las viejas palabras sin sentido.

"Primero se me fue haciendo imposible hablar sobre un tema elevado o general y pronunciar aquellas palabras, tan fáciles de usar, que salen sin esfuerzo de la boca de cualquier hombre. Sentía un inexplicable malestar con sólo pronunciar "espíritu", "alma" o "cuerpo" (Hofmannsthal, 182, p. 30).

Hugo von Hofmannsthal expresa así claramente la inanidad a la que un lenguaje formado en conceptos ya inservibles había llegado, su incapacidad para nombrar las cosas. Como es sabido Rimbaud deja de escribir y Lord Chandos también. La crisis del lenguaje no tiene una solución única, del mismo modo que el discurso lógico ya no es aplicable a una vida fragmentada; la crisis del lenguaje se salva con el retorno del lenguaje. En el caso de los poetas el lenguaje pasa a primer plano convirtiéndolo "en su propio objeto de conocimiento", procurándole una autonomía exenta de referencias. Flaubert ya en 1852 "sueña con un libro sobre la nada, carente de tema o con uno invisible, sin ligazones externas, sosteniéndose a si mismo gracias a la fuerza interna de su puro estilo" (Marchán Fiz, 1987, p. 228). En el caso de los artistas, con Cezanne como pionero, poniendo en cuestión la naturalidad del signo icónico o plástico que pasa entonces a ser artificio, signo lingüístico que se presenta manifiestamente sobre el soporte en forma de sistema autónomo.

2.3. Autonomía artística y experimentación formal.

La crisis del lenguaje de los últimos tramos del s. XIX era realmente la crisis de una concepción limitadora y normativa del lenguaje cuya referencia última era la imitación más o menos transcendida de lo real visible. Por eso, la solución inmediata y arrolladora de esa crisis es la ya citada eclosión de lenguajes, el definitivo afianzamiento de una concepción artística basada en poéticas y resoluciones formales cuya mayor o menor vinculación con la experiencia perceptiva no impide caracterizarlas por su autonomía lingüística, su autoreferencialidad, fuera de la cual toda alusión externa al "sistema cuadro" resulta secundaria, al menos desde el punto de vista estético.

"Hagamos que la pintura no imite nada; dejemos que presente desnudamente sus motivos (su razón de ser)" afirman Gleizes y Metzinger en su ensayo *Sobre el cubismo* de 1912 (en: Chipp, 1995, p. 232). Pero la "razón de ser" era diversa en cada ismo aunque a todos pareciera la única posible, y los lenguajes colisionan, se niegan unos a otros al tiempo que se influyen mutuamente; cuando uno se impone es preciso oponerle otro. La crítica constante del lenguaje y la fragmentación consiguiente de los estilos será la característica de las vanguardias históricas. La paradoja de este primer modernismo -y sin duda su encanto irrecuperable- estriba en su utópica fe en la fuerza del arte, paralela a las utopías políticas en auge, y en su aspiración

a una *nueva* belleza acorde al hombre *nuevo*, belleza al fin tan pretendidamente universal como aquella que se quería destruir por caduca y opresiva. En este sentido, los misticismos constructivistas intentan dotar al arte de lenguajes formales precisos. Kandinsky confecciona una suerte de diccionario de la línea y de la forma como base de la enseñanza artística "estos estudios serán coordinados con conocimientos médicos psicológicos y ocultos". Igualmente, Mondrian transcribe las relaciones dadas en la naturaleza a lo que él cree esencial: "La plástica abstracta representa esta relación primordial de una manera precisa por medio de las dos posiciones que forman el ángulo recto. Esta relación posicional es la más equilibrada de todas, ya que expresa en armonía perfecta la relación entre los dos extremos y contiene todas las demás relaciones" (en: Nash, 1975, pp. 47 y 48). Estos dos seguidores de Madame Blavatsky y su muy elitista y supersticiosa Sociedad Teosófica reducen las posibilidades del arte a su plasticidad más elemental con el fin de que sirva al hombre con la misma precisión con que le sirven las ciencias pero, claro está, en lo espiritual.

Desde posiciones más racionalistas la aspiración es la misma; los puristas añoran un teclado que acote la plástica -el arte en todas sus manifestaciones- en valores netos y convenidos:

“¿Qué es un piano?, una elección de sonidos necesarios y suficientes. (...) ¿Se imagina un piano que tuviera 63.000 sonidos diferentes? Los pintores están ahí. También literatos y plásticos están obligados, cada uno por su cuenta, a pasar la mejor parte de su vida creándose un piano; ¿quién nos dará el diccionario de las formas, los colores y las palabras necesarias y suficientes? Pianos. ¡Felices músicos!”
(Ozenfant y Jeanneret, 1923)

Respecto a la gran trascendencia que estas y otras propuestas ideal-racionalistas han tenido posteriormente poco hay que añadir, solo señalar que se constituyen en arquetipo de todas las corrientes formalistas, las más vinculadas a las teorías analíticas del lenguaje, que se desarrollarán con posterioridad.

La respuesta a estos desarrollos esencialistas de las primeras experimentaciones no imitativas no se hace esperar y Dada propondrá la crítica más radical del lenguaje precisamente no proponiendo o, mejor expresado, no estableciendo ninguno a cambio. Cualquier lenguaje formal acaba siendo asumido por la historia del arte; era el caso del cubismo que ya después de la guerra era un fenómeno de moda, "obra de museo" y "objeto de valor" ambas, nociones antivanguardistas. La vanguardia permanente de Dada consistirá en "separar la idea de arte de la idea de forma" (Argan, 1976, p. 430). Picabia hablará de un arte amorfo. Dada es "Un arte distinto siempre a sí mismo. Un artista que prefiere, aún en su propia vida, ser nómada" (Fagiolo en: Argan, 1976, p. 430). La mejor imagen de la relación de estos artistas con el lenguaje es su célebre búsqueda al azar en el diccionario porque el arte es juego y está libre de ataduras sociales, el arte es en esencia el artista que constituirá en obras de arte aquellos artefactos por él nombrados. Pero si hay comunicación hay lenguaje, tal vez no lenguaje formal pero sí su constante posibilidad, su añoranza, y en el seno de Dada, Arp o Schwitters derivan hacia soluciones constructivistas, mientras otros, futuros surrealistas, quieren dar forma al material subconsciente como auténtica dimensión del arte por oposición al racionalismo imperante.

Analizar aquí los lenguajes artísticos digamos no formalistas, sería sobredimensionar la extensión adecuada de este texto. Se hace, no obstante, necesario reparar en su existencia, larvada en el romanticismo (Goya, Füssli, Blake, Grandville...) y plenamente consciente desde Dada o el Surrealismo porque supone la crítica definitiva del clasicismo al incidir no ya, como lo hicieran otras vanguardias, en la imposibilidad de la mimesis, sino más a fondo en la propia imposibilidad de la belleza como correlato de la idealización formal. Desde entonces "la

belleza será convulsa o no será", tal como reza el célebre aforismo bretoniano. Incluso las corrientes más formalistas de las vanguardias americanas asumirán un concepto de belleza vinculado a la emoción de lo sublime, y desde los años setenta el concepto de forma y con él el de belleza, entra en una crisis aún vigente.

La importante recuperación que de la estética kantiana y de su idea de la conducta estética como juego libre de facultades psíquicas, cuya influencia no abandonará las concepciones estéticas hasta nuestros días, lleva a algunos autores a hablar del "giro copernicano" del arte, en alusión al sujeto trascendental de Kant. Se trata de un giro lingüístico que consiste en dar preeminencia al significado sobre el referente: el lenguaje deja de ser un instrumento con el que el sujeto habla del mundo para convertirse él mismo en mediador y condición para cualquier experiencia y conocimiento (Bozal (Ed.), 1996, pp. 20-25). Este es, efectivamente, el proceso llevado a cabo por las vanguardias y del cual sigue ocupándose el arte. El lenguaje de la forma parece convertirse en las formas del lenguaje.

3. LAS ESTÉTICAS DEL LENGUAJE Y SUS DESARROLLOS ARTÍSTICOS

3.1. La estética como problema lingüístico y la posibilidad científica del arte.

Las corrientes estéticas e historiográficas de finales del s. XIX, la *Einfühlung* y la *Pura visualidad* representadas por autores como Worringer, Wolfflin o Riegl, van a articular un pensamiento estético constituido ya propiamente en teoría del arte, fuertemente formalista, aún de raigambre idealista pero que cambia la estética sistemática e integradora –filosófica- del pasado por otra basada en el análisis de las obras como hechos particulares, como poéticas.

"No sorprende, en consecuencia, que compartan con las vanguardias históricas la preocupación por las fronteras de los diferentes lenguajes artísticos, por el procedimiento o modo de disponer los materiales artísticos, ni que la fobia antispeculativa impulse esa búsqueda de las diferencias y peculiaridades de cada una de las artes, es decir, lo que desde entonces es acogido bajo la temática de la especificidad" (Marchán Fiz, 1987, p. 234).

M. Fiz expresa así el deslizamiento, diríase que inevitable, desde una teoría del arte que niega ya la posibilidad de un análisis artístico basado generalizaciones estético-filosóficas, hacia otra en la que la forma habrá de devenir lenguaje autónomo. En 1902, Benedetto Croce, un autor que derivará hacia un formalismo fuertemente idealista, propone en su *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general* que "la filosofía del lenguaje y la filosofía del arte son una misma cosa" (Ibidem, p. 235). El lenguaje y su crítica era, efectivamente, el nuevo ámbito de la estética, tal y como ya lo intuyera Baudelaire al desconfiar de la filosofía aplicada al arte.

Cuando Hofmannsthal por medio de su ya citada *Carta de Lord Chandos* renuncia, a través de su personaje, a su actividad artística de escritor, lo hace con plena conciencia del desacuerdo esencial entre realidad, pensamiento y lenguaje; él ve la cuestión aún en términos de agotamiento e imposibilidad, es decir de un mundo que se acaba, el de su Viena aristocrática y ya decadente. Solo queda, parece, escribir libretos para óperas tan bellas como anacrónicas. Por algo pasa a ser un héroe de la posmodernidad. Estamos en Viena, la de Strauss y Hofmannsthal, pero también la de Wittgenstein y Loos, la de Schoenberg y Webern, la de Freud, Musil o Kafka. En estos autores el lenguaje, en un aspecto u otro, pasa a primer plano: el ser del lenguaje o bien el qué hacer con el mismo, en terminología de J. Llovet (Ibidem, p. 232). Wittgenstein, desde la filosofía, es quien plantea la cuestión en términos más acabados y también, a la larga, el más influyente tanto en posteriores formulaciones filosóficas, como directamente en el arte posterior a 1945.

Wittgenstein, efectivamente, culmina el proceso del "giro lingüístico" del que venimos hablando y que tan decididamente promovían las vanguardias. Para él, toda la filosofía es crítica del lenguaje. En su obra fundamental del llamado primer período, W1, *Tractatus logico philosophicus* (1922), propone un mundo como conjunto de sucesos o acaeceres, de hechos atómicos, aislados e independientes, y no de objetos y cosas. Por otra parte, existiría una correlación entre lenguaje y realidad: "el mapa es el territorio" para lo cuál el lenguaje ha de ser unívoco y lógico, a cada proposición ha de corresponder un hecho. Wittgenstein, coherentemente, compone su *Tractatus* con una larga y difícil sucesión de aforismos; uno de los más célebres reza: "Sobre lo que no se puede hablar, mejor es callarse". No se puede hablar, por ejemplo, de metafísica: sus proposiciones carecen de significado y, en sentido estricto, "no pueden ser dichas". Hay, entonces, realidades inexpresables, es lo misterioso, lo innombrable, es el terreno de la metafísica, de la ética y de la estética. Pero este rechazo de lo metafísico no se realiza desde los límites del conocimiento -como lo hiciera Kant- sino desde los del lenguaje.

Esta primera crítica del lenguaje es un paso fundamental hacia la autonomía del lenguaje que tantas repercusiones estéticas tiene, y ello aunque dado su carácter apriorístico lógico-matemático encuentre difícil acomodo en lo real, en la diversidad de las cosas del mundo. En cualquier caso, deben establecerse paralelismos entre estos lenguajes atomizados, autónomos en sí mismos, del primer Wittgenstein y los lenguajes de codificaciones altamente individualizadas de los artistas de las primeras vanguardias históricas: su coincidencia conceptual e histórica así lo exige. Valga como ejemplo de ello una obra artística del propio filósofo, la célebre casa Wittgenstein en Viena (1926-1928), diseñada hasta en sus mínimos detalles por el filósofo, en la que la racionalidad y la desnudez ornamental son correlato de su pensamiento lógico matemático: "Lógica convertida en casa" diría su hermana Margaret para quien fue proyectada. Los mitos de la modernidad racionalista llevados al límite, una casa para mentes no para hombres, en la que solo se dice lo que en sentido estricto se puede decir. Wittgenstein abandona la filosofía tras esta etapa del *Tractatus*, se retira como maestro de escuela; cuando "vuelve" lo hace con las *Investigaciones*, su segunda etapa y la más influyente.

La filosofía analítica de Wittgenstein desarrollada de modo muy influyente para el arte por Nelson Goodman en *Los lenguajes del arte* (1968), supone un punto de no retorno para la estética. El concepto de lenguaje como lo que solo encuentra su sentido en un determinado contexto o uso, elimina la posibilidad de la estética tal como se concebía tradicionalmente. En realidad supone su desaparición como ciencia de la belleza o de las esencias del arte, y su refundación como crítica del lenguaje. Ciertamente, no todas las nociones estéticas posteriores a 1945 ponen el mismo énfasis en el lenguaje, pero sí coinciden en certificar la imposibilidad o inutilidad de los conceptos metafísicos manejados por la estética tradicional. A partir de este punto, la raíz idealista del arte occidental de la que se viene tratando aquí, pareciera desaparecer. Así parece al menos en sus aspectos más literales relacionados con esa deuda que la obra de arte tenía con realidades situadas fuera de ella misma. Se trata, no obstante, de una apariencia. Lo que puede definirse como esencia del idealismo estético y que subyace a todos sus avatares históricos, es el concepto de forma, la formalización como único fin del arte. Forme parte de ella la mimesis o no. El idealismo y su correlato, el clasicismo, encuentra, pues, un posibilidad de subsistencia, incluso una auténtica culminación en nuevas teorías de la psicología de la percepción que vienen a sustituir las antiguas garantías de un universalismo metafísico. Así, el arte (en realidad, como siempre, una parte de él) continúa aspirando a similares perfecciones formales, ahora, incluso, con mayor intensidad e insistencia en valores puristas que nunca.

La crítica del lenguaje de los primeros años del s. XX e incluso sus derivaciones estructuralistas presentes en las últimas vanguardias de los años 60, responde a presupuestos formalistas fácilmente rastreables en las teorías de la pura visualidad iniciadas a finales del s. XIX. Sin suponer, pues, una ruptura total con la tradición, el arte derivado de la eclosión de lenguajes, el arte del s. XX, sí significa una suerte de mayoría de edad del arte en su sentido más kantiano. Sus condiciones de posibilidad están ya en el propio arte, y sus garantías de universalidad en las estructuras mentales del sujeto que en términos perceptivos responden a esquemas de "buena forma". La Gestalt, psicología de la forma, va a estar en el centro de cierto debate artístico vinculado a la modernidad y opuesto al planteado desde el psicoanálisis. La posibilidad científica y universalista del arte será, como ya quedó indicado, uno de los mitos del modernismo, un nuevo ideal al que se aplicaron tantas propuestas artísticas de carácter constructivo; propuestas, en ese sentido, sucesoras del ya lejano cientifismo perceptivo de los impresionistas o del cubismo analítico. Para aquellas, la dimensión universalista del arte moderno tiene como correlato su capacidad de influencia social: como en todos los momentos clasicistas, belleza y bondad, estética y ética se funden. El *Espíritu nuevo (L'Esprit Nouveau)* lo es para el arte y para la sociedad, que debe ser renovada ética y estéticamente, una sociedad que halla en la ciencia y sus correlatos técnicos la gran utopía cumplida, la verdadera vía del progreso. El mito evolutivo de la modernidad y el progreso llevado a sus últimas consecuencias estéticas por el Purismo, por el Neoplasticismo, el Constructivismo ruso, los artistas de la Bauhaus, o el Movimiento Moderno, acaba por producir los monstruos, los excesos racionalistas, de que desconfiaban las corrientes estéticas no formalistas, Dada y el Surrealismo particularmente, pero también artistas sutiles e inclasificables como, entre otros muchos, Picasso, Giacometti o Brancusi cuyo clasicismo profundo es más humanista que idealista y, en ese sentido, de un formalismo modelado por la experiencia vital e histórica más que por la perceptiva.

El formalismo moderno anterior a la guerra se vinculaba, pues, a conceptos muy relacionados con la percepción gestaltica y la racionalidad; en el posterior, las teorías del lenguaje, en particular el estructuralismo temprano y otras derivaciones de la semiología de Saussure, van a incidir de manera explícita en el quehacer artístico.

"Para esta corriente del estructuralismo, la obra artística es una estructura en el sentido más estricto, es decir, en el que la vincula a las nociones de modelo o sistema, tal como se entienden en las ciencias físico-matemáticas y son transvasados al sistema lingüístico. (...) La nota más destacada de la formalización estructuralista es el pedir de prestado a la lingüística, la semiología y la semiótica, los instrumentos para penetrar en la estructura, en los estratos de las obras de arte y en sus relaciones formales" (Marchán Fiz, 1987, p. 240).

Por este camino, por el que transitará sobre todo el arte de los años 60, se llega a un formalismo extremo constituido por reducciones máximas y proposiciones axiomáticas, en el que la belleza es belleza de las proposiciones y de las escalas, y la formalización estética es, como hubiera propuesto el primer Wittgenstein, formalización matemática, el arte como ciencia exacta. Es lo que el autor de la cita precedente llama "neopositivismo estético", una especie de reducción al absurdo de los presupuestos de la modernidad que va a ser contestado desde las propias filas estructuralistas proponiendo una deconstrucción y una vuelta al desajuste entre significado y significante. Una apertura al texto. Foucault, Barthes, Derrida y otros pensadores del entorno estructuralista francés se hacen eco de la solución posmoderna que ha marcado definitivamente el arte desde los años 70.

3.2. El nuevo concepto de formalismo. Modernismo tardío en América

Entre esos formalismos perceptivos enraizados en las primeras crisis del lenguaje y los derivados de presupuestos lingüísticos del estructuralismo o la cibernética, se hallan, llamémoslo así, las primeras vanguardias americanas. Pollock, Twombly, Newman o Rothko entre tantos. Y, naturalmente, su mentor Clement Greenberg. El Expresionismo abstracto abarca artistas muy distintos pero si algo les caracteriza es su radical negación de la historia y en consecuencia su máxima confianza en la autonomía artística que reivindican para su arte. Se ha hablado de una suerte de primitivismo psicológico, de una referencia plástica al inconsciente colectivo del muy influyente psicoanálisis de Carl G. Jung. El artista americano de los 40 y 50 es, efectivamente, un primitivo en el sentido de que, frente al europeo, se piensa con la capacidad de reinventar el arte, renunciando a sus desviaciones históricas y recuperando su esencia primigenia. Su forma abstracta no será decorativa o bella como la de la modernidad europea, sino esencial y sublime como corresponde a un hombre nuevo, incontaminado de cultura histórica.

"Creo que aquí en América, algunos de nosotros, libres del peso de la cultura europea, estamos encontrando la respuesta (al fracaso del arte europeo), negando que el arte tenga nada que ver con el problema de la belleza y donde hallarla. La cuestión que se plantea ahora es (...) ¿cómo podemos estar creando un arte sublime? Estamos reafirmando el deseo natural del hombre por lo exaltado, por la preocupación de nuestra relación con las emociones absolutas. (...) La imagen que producimos es la evidente por sí misma de la revelación, real y concreta., que puede ser comprendida por cualquiera que desee contemplarla sin la lente nostálgica de la historia" (Newman, 1992, pp. 86-88)

Ante la revelación poco queda por decir, únicamente indicar el contexto histórico del texto – definitiva primacía económico/política de Estados Unidos- y su consiguiente carga ideológica y política como explicación del reduccionismo de que hace gala. Sin embargo, es un texto importante porque trata, lúcidamente, de lo que quieren y no quieren ser esos artistas, así como de un intenso entusiasmo, de una fe que era, sin embargo, imposible para sus colegas del informalismo europeo.

La superación de las viejas problemáticas dinamizadoras del arte occidental por parte de los expresionistas americanos que da por hecha Barnett Newman, no es sino una nueva recapitulación de corte romántico con aspiraciones clasicistas, entendiéndose aquí por clasicismo un arte público afirmativo tanto por su uso político como estético, algo no tan ajeno al romanticismo clasicista (neoclasicismo) de que más arriba se ha hablado. El interés que sintieron por el surrealismo fue, por así decirlo, interesado: no era su propia mente lo que investigaban, no eran los desarreglos individualizantes, sino algo de carácter colectivo, mítico e intemporal que –supuestamente- yacía atávica y por ello, compartidamente en la psiquis y a lo que se podía acceder a través de las técnicas del automatismo surrealista. Una razón de ser, en último término, nacional y profundamente romántica. Mientras esa misma raíz surrealista alimentaba todo el arte europeo del momento, pero sacando a la luz solo la desolación y el estupor, la culpabilidad y la amargura del después de Auschwitz (lo que en términos estéticos no es sino imposibilidad de belleza y negación de forma), en América era un instrumento de búsqueda de sentido colectivo, de identidad y de independencia, y ello a través de la muy romántica figura del genio y del héroe. El héroe y fenómeno de masas era, desde luego, Jackson Pollock.

Cuando se habla de Action painting suele dedicarse a Pollock un aparte. Pollock es realmente la Action painting, es realmente un expresionista en toda su hondura, lo es como nadie lo había sido antes y en este sentido es también un artista que niega lo formal porque asume su trabajo

fuera de todo proyecto, desde dentro de la propia obra, más a través de la danza que de la visión crítica.

"No proyecta el cuadro pero prevé un modo de comportamiento; sabe, por ejemplo, que no se pondrá ante la tela sino que dará vueltas a su alrededor y se subirá encima de ella para estar siempre dentro de la pintura que está haciendo; sabe también que el ritmo de los colores le irá excitando poco a poco y le obligará a realizar un movimiento cada vez más intenso y frenético hasta que la pintura *in fieri* le imponga su ritmo, del mismo modo que el ritmo de una danza acaba por adueñarse de quien la baila y por dominarlo" (Argan, 1976, p. 717)

Lo que hace de Pollock un caso aparte entre sus compañeros de grupo y un hito en la historia reciente del arte, es el hecho de pintar en el suelo dentro del plano pictórico si su célebre técnica fue producto de ello o viceversa no cambia el hecho de que es en su actitud física ante su trabajo en lo que hay que buscar su significado y cualidad más profunda y original, mientras sus pinturas están en el plano horizontal son verdaderamente tan "primitivas" como las de los refugios paleolíticos o la de los indios americanos que él tan bien conocía. Lo indiferenciado de que habla Bataille, lo informe se da como nunca antes había surgido en el arte. No en balde la danza ha tenido parte en ello. Puede decirse que lleva a su máxima coherencia las técnicas automáticas del surrealismo cuando descubre en el suelo y sus peculiares leyes, un campo libre de orden, un lugar primigenio y circular exento de axiologías, en el que caos y cosmos establecen relaciones míticas.

El concepto de campo expandido que con tanta fortuna se aplicará a la escultura contemporánea, tiene en el trabajo horizontal de Pollock un inmediato precedente. Sin embargo, sus cuadros acaban en la pared, pasan del espacio de lo indiferenciado y material, al espacio de la verticalidad donde todo se ordena y trasciende: "La postura erecta del hombre, dejó escrito Freud, podría en sí y de por sí representar el primer paso del fundamental proceso de la evolución cultural". "Esta misma verticalización, razonaba, equivale a una reorientación que se aleja de la sensibilidad animal, con sus olfateos y escarbaduras" (en: Krauss, 1997, pp. 260-61) Rosalind Krauss, al citar a Freud, parece sugerir que con la pérdida de la horizontalidad, la pintura de Pollock entra de hecho en el territorio del formalismo propuesto por Clement Greenberg y que esto es, ciertamente, una traición a su espíritu original. "La postvida de las pinturas de goteo siguió sujetándose a este plano formal, sublimador, de lo vertical. (...) La pulsión sublimadora aleja cada vez más las pinturas de lo material, de lo táctil, de lo objetivo" (Ibidem, p. 261) Si Pollock representaba lo expresionista en estado puro, sus seguidores y compañeros de grupo van a tomar de él sus aspectos más formales y ópticos porque la lectura que se va a hacer de su pintura destacará la verticalidad olvidando o dando como contingente su realización horizontal. Los mismos críticos que rechazaron su obra por caótica pronto encuentran que "el salpicado tiene belleza y estructura" que "es elegante como un pictograma chino".

"Los juicios estéticos se dan y están contenidos en una experiencia inmediata del arte. Coinciden con ella; no se alcanzan después, mediante la reflexión y el pensamiento. Los juicios estéticos son también involuntarios; no puedes elegir si te gusta o no una obra de arte más que elegir que te sepa dulce el azúcar o el limón ácido. Porque los juicios estéticos son inmediatos, intuitivos, no deliberados e involuntarios, no dejan espacio para la aplicación consciente de normas, criterios, reglas o preceptos. Que los principios y las normas cualitativas existen en algún lugar es cierto; de otro modo los juicios estéticos serían puramente subjetivos y que no lo son se manifiesta en el hecho de que el veredicto de los que más se ocupan de arte y le prestan más atención converge en el curso del tiempo en forma de consenso" (Greenberg en: Pérez Carreño, 1998, p. 131)

Greenberg afirma así en todos sus términos su concepción formalista del arte, una concepción de claras connotaciones kantianas. Es sabido cómo este crítico va a vincularse a los artistas americanos del momento sirviéndoles de sólido soporte teórico; el autor que lleva la tradición formalista a sus últimas consecuencias, se va a apoyar, paradójicamente, en la Action painting para consolidar sus propuestas. Y, bien mirado, la obra de Pollock descontextualizada responde a sus teorías sobre la depuración del medio artístico, de cada uno de ellos. En el caso de la pintura su "esencia irreducible": el carácter plano y la delimitación de lo plano. Todo lo demás es superfluo, la imitación, la historia, el símbolo. En esta su formulación más radical, el formalismo de Greenberg se constituye en soporte teórico esencialmente válido para todas las vanguardias americanas, al menos en sus aspectos no derivados del dadaísmo.

Se ha mencionado la cuestión del gran formato como un aspecto formal más en el que coinciden los artistas americanos del momento, ya en 1948. Greenberg lo formulaba así: 'Hay una urgencia persistente, tan persistente que es en parte inconsciente, en ir más allá de la pintura de caballete, que está pensada únicamente para ocupar un sitio en la pared, hacia una especie de pintura que, sin identificarse realmente con la pared, como el mural, se extienda sobre ella y reconozca su realidad física' (en: Santos García, 1993, p. 26) El plano, sus límites y el muro o extensión como estrategia para integrar al espectador físicamente en la obra; son los parámetros de la mayor parte de los artistas del expresionismo americano con un claro correlato en la escultura minimalista surgida, de hecho, a partir de pintores que, situados en el límite de la visualidad encuentran en el espacio un desarrollo natural a sus aspiraciones puristas. Pero está claro que en esta ocasión, con los primeros pasos hacia el minimalismo, hacia la anulación de todo rastro no solo histórico o icónico, sino también psicológico de la superficie artística, la baraja del formalismo modernista estalla. Lo hace, como indica clarividentemente Michael Fried y es bien sabido, al integrar mediante la escala y la repetición el elemento temporal y en consecuencia la teatralidad, rompiendo así la especificidad del medio artístico, particularmente de la pintura, máxima aspiración en cualquiera de sus grados de las estéticas modernas. La propia lógica extrema del modernismo tardío produjo, paradójicamente, el rebasamiento del marco. Con el minimalismo se llega a un grado cero del lenguaje formal y no es de extrañar que el conceptualismo tautológico, el llamado históricamente Arte Conceptual, comparta con él tantas estrategias, pues en definitiva, el arte más específicamente minimalista es en su dimensión redundante y autorreferencial una forma de arte conceptual.

3.3. El arte hacia la simultaneidad de juegos de lenguaje. Wittgenstein 2

Llegados a este punto, a la según parece, definitiva disolución o dispersión de la forma autónoma moderna en la no-forma del objeto específico, de la retícula o del juego de lenguajes tautológico, hay que dar paso nuevamente a la filosofía del lenguaje. De nuevo Wittgenstein, pero ahora en su segunda etapa. El segundo Wittgenstein, W2, supone, en la máxima abstracción de sus proposiciones, no solo un precedente comúnmente aceptado de la visión cultural posmoderna, sino, además, un modelo teórico capaz de acoger en toda su complejidad la atomización y relativización del concepto de forma en el arte de la posmodernidad. Efectivamente, ya desde los años 70 del s. XX las actitudes vanguardistas, antes siempre vinculadas al lenguaje formal (a su favor o en su contra), desaparecen según unos o se transforman según otros, pero en todo caso, resituarán el debate en otros términos, de un relativismo ajeno a las formas esenciales propias de la modernidad y más orientados a establecer los límites del lenguaje y el análisis del contexto. El gran relato al que aspiraba la modernidad sería, entonces, una ficción ajena a la realidad, el arte se va a conformar con retazos de ella y evitará el discurso explicativo o totalizador, la ideología que tiende a

imponerse. Con ello se hace profundamente conservador e inane para unos (Habermas, teoría crítica) o simplemente independiente y responsable respecto a las condiciones reales de conocimiento en la era de la posthistoria para otros (postestructuralismo). Pero este es el debate ya clásico del posmodernismo, debate aún vivo y fundamental para el arte y la cultura de las últimas décadas que no se abordará en esta breve revisión de la estética en sus confluencias forma-lenguaje. Será, sin embargo, útil para cerrar este recorrido, retomar el pensamiento de Wittgenstein, ahora en su segunda etapa pues la dispersión antidogmática, la ruptura de las unicidades y la renuncia a establecer otros discursos que los que permite la contingencia multifocal de la experiencia, tan propios del pensamiento posmoderno, están expresados en él de forma inmejorable sin necesidad de adentrarse en el terreno del análisis cultural, el frecuentado por el posestructuralismo, sin salirse de los códigos abstractos más específicamente filosóficos.

En las *Investigaciones filosóficas* Wittgenstein da un giro brusco respecto a su lenguaje unívoco y exacto presentado más arriba (W1). Esa clase de lenguaje pasará a constituir uno más de los innumerables "juegos de lenguaje" posibles:

"¿Pero cuantos géneros de oraciones hay? ¿Acaso oración, pregunta y orden? -Hay innumerables géneros: innumerables géneros diferentes de lo que llamamos "signos", "palabras", "oraciones". Y esta multiplicidad no es algo fijo, dado de una vez por todas; sino que nuevos tipos de lenguaje, nuevos juegos de lenguaje, como podemos decir, nacen y otros envejecen y se olvidan. (Una figura aproximada de ello puede dársela los cambios de la matemática). La expresión "juego de lenguaje" debe poner de relieve aquí que hablar el lenguaje forma parte de una actividad o forma de vida. Ten a la vista la multiplicidad de juegos de lenguaje en estos ejemplos y en otros: Dar órdenes y actuar siguiendo órdenes- Describir un objeto por su apariencia o por sus medidas -Fabricar un objeto de acuerdo con una descripción (dibujo) - (...) Actuar en teatro - Cantar a coro - (...) Suplicar, agradecer, maldecir, saludar, rezar. -Es interesante comparar la multiplicidad de las herramientas del lenguaje y de sus modos de empleo, la multiplicidad de géneros de palabras y oraciones, con lo que los lógicos han dicho sobre la estructura el lenguaje. (Incluyendo al autor del *Tractatus lógico-philosophicus*)" (Wittgenstein, 1988, p. 41).

Juegos que se conforman cada uno en base a unas reglas, sean estas el hablar, el ajedrez o bien las que el artista determina en su obra. La pluralidad de lenguajes escapa a todo afán sistematizador, entre ellos solo hay en común tal vez "un aire de familia": "Cabe imaginar muy bien un lenguaje formado tan solo por ordenes y partes de batalla. O un lenguaje que solo viniera a constar de preguntas y un par de expresiones, una para la respuesta negativa y otra para la positiva. E innumerables otros -Imaginar un lenguaje significa imaginar una forma de vida" (Ibídem, p. 31). La correlación utilizada en W1, realidad - pensamiento -lenguaje pasa en W2 a ser uso -contexto -juego de lenguaje, es decir un relativismo absoluto; los conceptos de esta segunda tríada son fácilmente reconocibles hasta en la semiótica más reciente centrada justamente en el metalenguaje y el contexto y, desde luego, en los estructuralistas. Así en este otro notable fragmento:

"Que los lenguajes consten solo de ordenes no debe perturbarte. Si quieres decir que no son por ello completos, pregúntate si nuestro lenguaje es completo -si lo era antes de incorporarle el simbolismo químico y la notación infinitesimal, pues estos son, por así decirlo, suburbios de nuestro lenguaje. (¿y con cuantas calles una ciudad comienza a ser ciudad?). Nuestro lenguaje puede verse como una vieja ciudad: una maraña de calles, plazas, de viejas y nuevas casas, y de casas con anexos de diferentes períodos; y esto rodeado de un conjunto de barrios nuevos con calles rectas y rectangulares y con casas uniformes". (Wittgenstein, 1988, p. 31)

La influencia de nociones como la de juegos de lenguaje en el arte se hace expresa en los artistas conceptuales, y queda implícita en cualquier corriente posterior ya sea a través de la fenomenología y/o del estructuralismo. La valoración que del lenguaje hace Wittgenstein

subyace a cualquier análisis de la posmodernidad a través de sus Investigaciones (W2), pero también, hay que insistir, de la modernidad con el Tractatus (W1)

Por otra parte, en Wittgenstein nos encontramos a un filósofo, como la mayor parte de los del s. XX, interesado por el arte. En sus lecciones de estética de 1938, publicadas apócrifamente como las *Lecciones* de Hegel desde las anotaciones de sus alumnos, el autor presenta, mediante la estricta aplicación de sus convicciones acerca del lenguaje al campo del arte, algunas nociones hoy dadas por sentadas o, al menos, muy manejadas por los artistas. Efectivamente, el arte sería un juego de lenguaje más, la estética, un hablar sobre el lenguaje que se emplea para hablar de arte, un hablar del hablar. "Sé perfectamente qué sucede cuando alguien que entiende mucho de costura va al sastre y sé también lo que sucede cuando va alguien que no entiende nada de costura: qué dice, cómo actúa, etc. Eso es estética" (Wittgenstein, 1976, p. 45). Lo que cuenta, pues, no es lo que artista o espectador "sientan", eso, lo bello, lo sublime, etc., entra dentro del campo de la metafísica, Son "imágenes interiores" a las que el lenguaje no tiene acceso, lo que cuenta son sus reacciones prácticas: qué hacen, qué dicen, y qué quieren hacer Con lo que dicen porque "las palabras son también acciones".

"¿Qué dice una persona que sabe lo que es un buen traje, cuando se está probando un traje en la sastrería? 'Ese es el largo adecuado', 'Es demasiado corto', 'Es demasiado estrecho'. Las palabras de aprobación no juegan ningún papel, aunque la persona se mostrará complacida cuando la chaqueta le quede bien. En vez de 'Es demasiado corto' yo podría decir '¡Mire!' o en lugar de 'Está bien' podría decir 'Déjelo como está'. Un buen cortador puede no usar ninguna palabra sino trazar simplemente una marca de tiza y luego hacer la modificación. ¿Cómo manifiesto mi aprobación respecto a un buen traje? Primordialmente, usándolo Con frecuencia, contentándome cuando es visto, etc." (Wittgenstein, 1976, pp. 40 y 41)

Nada podemos saber de los significados del lenguaje estético, de sus categorías metafísicas, porque en sentido estricto no los tiene, solo sabemos de cómo se incluye en el hecho artístico y lo que se dice sobre él; así las palabras entran a formar parte de la obra de arte de su ser en cada momento. Wittgenstein insiste en su desconfianza hacia las grandes palabras de la estética y aconseja el uso de "bello", "bueno", etc., como interjecciones exentas de connotaciones trascendentales porque "la obra de arte no quiere transmitir otra cosa que a si misma", pertenece al "mundo de más acá". La emoción estética suele empujar hacia esa clase de palabras por toda explicación, cuando son esas palabras justamente lo que hay que explicar analizando su entorno cultural e histórico y el uso que en él reciben, "su juego étnico o cultural": "Para estar en claro acerca de las palabras estéticas ustedes tienen que describir modos de vida." (Ibídem, p. 52) El juego de lenguaje, o el de conceptos, o el de imágenes, son significados en cuanto se actualizan en su uso y en base aun sistema de "juego" en el que ese uso que da explicado y por lo tanto deviene analizable. Ciertamente que hay mil juegos y otros que pudieran inventarse, nuevas sintaxis para nuevos significados.

Wittgenstein entiende la incitación al cambio continuo de juego como un medio idóneo para la libertad de pensamiento, del cuál puede surgir la luz porque, al fin, solo existe lo que se puede decir, pero se puede decir todo porque eso que se dice es lo que existe. El propio autor ilustra el campo resbaladizo en que consiste la estética: decir y ser, de nuevo las telarañas. Mejor concentrarse en la descripción cuidadosa de los hechos. Lo que en estética quiere decir dar explicación a la perplejidad que se siente ante la experiencia artística. Una explicación basada en el "acuerdo" entre obra y espectador, el "clic" de la aceptación, "Es como si necesitaran algún criterio, a saber, la producción de clics, para saber si ha acaecido la cosa correcta" (Ibídem, p. 68) (lo que Gadamer y la estética de la recepción identifican con el asentimiento ante la obra, con el "sí") Una estética basada también en la persuasión es decir en la retórica, no en la lógica y, finalmente, en la comparación de casos: la lógica, la objetividad no pueden

explicar nada sin recurrir a falsedades metafísicas, así pues, se propone la comparación, la descripción de ejemplos para persuadir y convencer. Wittgenstein se limita a decir: "¿Por qué hacemos este tipo de cosas? Porque este es el tipo de cosas que hacemos". La explicación última de la experiencia artística es realmente una constatación de carácter empírico acerca de hechos, usos, casos, interacciones. Pero vale más esto que las grandes palabras; a Wittgenstein no le interesa definir ni adoctrinar solo tratar de persuadir de enseñar a "pensar de otro modo" con otro estilo ajeno al dogmatismo: "Cuanto nosotros estamos haciendo es cambiar el estilo de pensar y cuanto yo estoy haciendo es cambiar el estilo de pensar y cuanto yo estoy haciendo es persuadir a la gente a que cambie su estilo de pensar" (Ibídem, p. 86)

Hasta aquí las consideraciones sobre estética de quien se acepta ahora como uno de los pensadores más influyentes del s. XX. Se trata del segundo Wittgenstein el de las *Investigaciones*, una crítica implícita a conceptos esenciales de la modernidad ilustrada que será aprovechada íntegramente por la posmodernidad. La forma artística como manifestación fiable de la idea, como su reificación, la gran línea estética idealista de occidente, mantenida, como se ha argumentado, largamente bajo muy diversos modos y grados, queda -¿definitivamente?- desactivada. El uso -y el abuso- tanto en la praxis como en la teoría artística, de las nociones surgidas de la semiología hasta sus últimas consecuencias en el posestructuralismo y la deconstrucción, concluye un proceso en el que la disolución de lo formal como lenguaje propio del arte se lleva por delante las anteriores acotaciones de la estética: el estatus y los objetivos del artista son otros; los medios artísticos tradicionales pierden sus anteriormente marcadas identidades y muchos otros pasan a formar parte de un nuevo abanico de posibilidades y mezclas. Y todos ellos, antiguos, modernos, vanguardistas y posmodernos serán -inevitablemente- bien recibidos en el museo.

ESQUEMA:

1. Del arte como afirmación al arte como reflexión.

- 1.1. Arte y crisis
- 1.2. La forma de la belleza.
- 1.3. La desaparición del arte.

2. El proyecto moderno: de la belleza ideal a la belleza convulsa.

- 2.1. Razón y romanticismo.
- 2.2. Adiós a la mimesis.
- 2.3. Autonomía artística y experimentación formal.

3. Las estéticas del lenguaje y sus desarrollos artísticos.

- 3.1. La estética como problema lingüístico y la posibilidad científica del arte.
- 3.2. El nuevo concepto de formalismo. Modernismo tardío en América.
- 3.3 El arte hacia la simultaneidad de juegos de lenguaje. Wittgenstein 2

BIBLIOGRAFÍA:

Argan, G.C., *El arte moderno*. Valencia, Fernando Torres 1976.

Assunto, R., *La antigüedad como futuro*. Madrid, Visor 1990.

Barasch, M., *Teorías del arte de Platón a Winckelmann*. Madrid, Alianza 1991.

Bozal, V. (Ed), *Hª. de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid, Visor 1996.

Chipp, H.B., *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid, Akal 1995.

Eco, U., *La definición del arte*. Barcelona, Martínez Roca 1970.

Ferrater Mora, J., *Diccionario de filosofía*. Barcelona, Ariel, 1994.

Greenhalgh, M., *La tradición clásica en el arte*. Madrid, Blume 1987.

Hegel, G.W.F., *Introducción a la estética*. Barcelona, Península 1990.

Hofmannsthal, H. von., *Carta de Lord Chandos*. Madrid, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid 1982

Krauss, R., *El inconsciente óptico*. Madrid, Tecnos 1997.

Marchán Fiz, S., *La estética en la cultura moderna*. Madrid, Alianza Forma 1987.

Marchán Fiz, S., *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, Akal 1994.

Nash, J.M., *El cubismo, el futurismo y el constructivismo*. Barcelona, Labor 1975.

Platón, *Banquete*. Madrid, Alianza 1989.

Plinio el Viejo, *Escritos sobre arte (de Historia Natural)*. Madrid, Visor 1988.

Santos García F., M., *El arte después de la guerra*. Madrid, Historia 16 (Hª. del arte nº 35)

Tejedor Campomanes, C., *Historia de la Filosofía*. Madrid, 1993.

Wittgenstein, L., *Estética, psicoanálisis y religión*. Buenos Aires Ed. Sudamericana 1976.

Wittgenstein, L., *Investigaciones Filosóficas*. Barcelona, Crítica 1988.

Publicaciones periódicas:

Newman, B., “Lo sublime es ahora” (1948) *Kalías*, nº 10, 1992.

Ozenfant y Jeanneret, “Nature et Création“, *L’Esprit Nouveau*, nº 19 (sin paginar), 1923.

Pérez Carreño, F., “Teoría y experiencia estética en el arte conceptual” (1998) *La balsa de la Medusa*, nº 48, 1998.

de muy pocas sesiones para ello