

## **Hecho artístico y experiencia estética: Entre la pintura en la moderna y las prácticas artísticas**

Margarita Ariza

### **Resumen**

En el libro *Imágenes de época, Sociología y estética de la pintura moderna*, escrito en 1960 y actualizado con motivo de la V Documenta de Kassel en 1972, Arthur Gehlen (1904-1976), aborda el análisis de la pintura moderna estableciendo aciertos y desaciertos en la creación en relación con las posibilidades de comprensión de la obra de arte. Su reflexión, situada en relación con las obras que circulan en el campo del arte entre las décadas del 50 al 70 que contrasta con las de principio del siglo XX, cobra una gran importancia para entender un momento histórico caracterizado por rupturas y por el cambio en los referentes hasta entonces considerados en la producción artística.

Se intentará establecer si el juicio estético prevalece para dar cuenta de si las obras logran configurarse como prácticas artísticas precisamente por su capacidad para afectar al sujeto. A partir de esta tesis podría afirmarse la autonomía del hecho artístico respecto a las dinámicas de mercado y su experiencia por el espectador como punto de referencia para determinar su valor como obra en contraposición a la estimación sobre el objeto mismo o el autor por la fuerza del mercado y sus agentes.

**Palabras clave:** juicio estético, hecho artístico, experiencia sensible, mercado del arte.

### **Abstract**

In the book *Epoch images, Sociology and aesthetics of modern painting*, written in 1960 and updated for the V documenta of Kassel in 1972, Arthur Gehlen (1904-1976) approaches the analysis of modern painting by establishing successes and failures in the creation, in relation to the possibilities of understanding the artwork. His reflection, located in relation to the works that circulate in the field of art between the 50's to 70's that contrasts with those of the beginning of the 20th century, acquires a great importance to understand a historical moment characterized by ruptures and by the change in the referents hitherto considered in artistic production.

An attempt will be made to establish if the aesthetic judgment prevails in order to account if the works manage to be configured as artistic practices precisely because of their capacity to affect the subject. From this thesis could be affirmed the autonomy of the artistic fact referring to the dynamics of the market and its experience by the viewer as a point of reference to determine its value as a work in opposition to the estimate on the object itself or the author by the force of the market and its agents.

**Keywords:** aesthetic judgment, artistic fact, sensitive experience, art market.

# Hecho artístico y experiencia estética:

## Entre la pintura en la moderna y las prácticas artísticas

Margarita Ariza Aguilar

En el libro *Imágenes de época, Sociología y estética de la pintura moderna*, escrito en 1960 y actualizado con motivo de la V Documenta de Kassel en 1972, Arthur Gehlen (1904-1976), sociólogo alemán, (profesor universitario en la Universidad de Königsberg, la misma Universidad donde Kant desarrolló sus estudios de Filosofía), aborda el análisis de la pintura moderna estableciendo aciertos y desaciertos en la creación en relación con las posibilidades de comprensión de la obra de arte. Su reflexión, situada en relación con las obras que circulan en el campo del arte entre las décadas del 50 al 70 que contrasta con las de principio del siglo XX, cobra una gran importancia para entender un momento histórico caracterizado por rupturas y por el cambio en los referentes hasta entonces considerados en la producción artística.

Los conceptos desarrollados por Glehen en *Imágenes de época, Sociología y Estética de la Pintura Moderna* se encuentran elementos que pueden relacionarse con la estética trascendental de Kant (1724-1804), para preguntarnos por la comprensión y recepción de la obra como posibilidad de legitimación de la producción artística desde el sujeto, independientemente de los actores en el mercado del arte, que tradicionalmente se han encargado de realizar la mediación con el público y la apreciación de las obras y los autores. La pregunta gira entonces alrededor del juicio estético y su relación con una determinada experiencia estética.

Se intentará establecer si el juicio estético prevalece para dar cuenta de si las obras logran configurarse como prácticas artísticas precisamente por su capacidad para afectar al sujeto. A partir de esta tesis podría afirmarse la autonomía del hecho artístico respecto a las dinámicas de mercado y su experiencia por el espectador como punto de referencia para determinar



1. A. Von Hildebrand Dionysos-Relief, 1890/1900, Alte Nationalgalerie Berlin

su valor como obra en contraposición a la estimación sobre el objeto mismo o el autor por la fuerza del mercado y sus agentes.

**Palabras Claves:** obra de arte, hecho artístico, mercado del arte, juicio estético, experiencia estética.

Para abordar esta reflexión, reseñaré la situación política y de las vanguardias artísticas de tal forma que se pueda comprender el pensamiento alrededor de la producción artística del momento, posteriormente estableceré relaciones entre los conceptos desarrollados por Gehlen y se revisará lo propuesto por Jorge Wanesberg (2004) en *Rebelión de las Formas* en relación con la experiencia estética. Este camino permitirá abordar los conceptos y valoraciones de la obra de arte en diferentes momentos para aproximarse por un lado a la comprensión de la creación en la modernidad y por último para establecer preguntas frente a las posibilidades de lectura y recepción de la obra en las prácticas artísticas contemporáneas.

Para comprender el marco histórico del trabajo de Gehlen es necesario aproximarse a la situación política de Europa y el desarrollo de las vanguardias. El ambiente que se vivía en Europa había favorecido el surgimiento de las primeras vanguardias.

Como introducción es importante visibilizar el panorama artístico de principios de siglo al cual hará referencia Gehlen. En 1905 hacia el año del nacimiento de este autor, el movimiento

1. By Adolf von Hildebrand - James Steakley, 8 January 2009, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=5670936>

expresionista, en Alemania se identifica como un arte comprometido y que vincula diversos lenguajes artísticos. Este movimiento pretendía además de la creación artística, el surgimiento de una nueva ética, en respuesta a la barbarie y en algunos casos se identificaba con el socialismo revolucionario. En la pintura surge como un movimiento de jóvenes que en el caso de Die Brücke en su manifiesto llama a la renovación y a la ruptura con lo rígido y antiguo para expresarse con libertad y honestidad.

Existirán diferencias importantes en las motivaciones de los artistas alemanes y los franceses, que Gehlen mencionará. Los artistas alemanes en contraste con los franceses no buscarán la armonía y la serenidad. Fueron duramente criticados y calificados como anti-alemanes e intelectualistas y su pintura considerada por la crítica de su momento como “una aberración gótico-teutónica, una violenta manifestación de un pretendido arte sin sentido alguno del gusto en la ejecución y del equilibrio formal... sentían empatía por lo impuro, lo miserable y lo oprimido de la tierra. Querían destruir el viejo mundo para construir uno nuevo.

En vez de una nueva estética, proclamaban una actitud basada en la ética, buscaban una relación nueva e inmediata con la

realidad. Su arte perseguía la verdad interna, más que la belleza externa.” (Ruhrberg, 2001: 54) <sup>4</sup>.

Hicieron parte de este movimiento en Alemania, los grupos Die Brücke (El Puente), Der Blaue Reiter (El jinete azul) y otros artistas independientes.

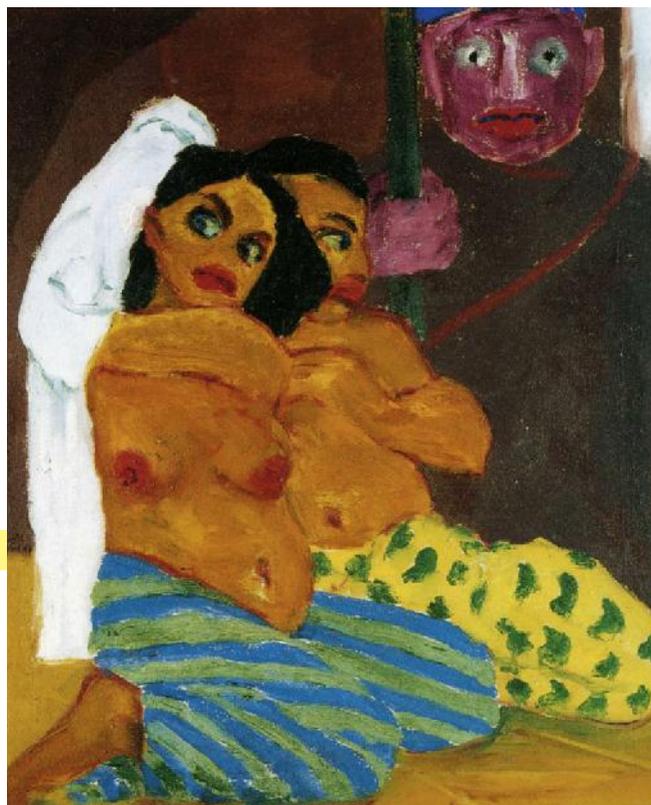
Durante éste mismo período Europa asistirá al desarrollo de las primeras vanguardias que se extenderán de manera simultánea en varios países y que incluirán movimientos entre 1905 y 1924 aproximadamente como el Cubismo, el Dadá, el simbolismo, el surrealismo. Con Der Blaue Reiter, se visibiliza en Alemania hacia 1911, la abstracción que continuará transformándose representada por diferentes movimientos y artistas en Europa, sobre el cual Gehlen centrará su reflexión.

Ya para 1933 en Alemania, Adolf Hitler asume la Cancillería del Reich, y la escuela de la Bauhaus es clausurada ese mismo año. Gehlen se unirá ese mismo año al partido Nazi, y realizará una brillante carrera como miembro de la escuela de Leipzig, bajo la tutela de Hans Freyer <sup>5</sup>, sociólogo conservador quien firma la carta de adhesión a Hitler. “como lealtad de académicos alemanes se firma el 11 de noviembre de 1933 para celebrar la “revolución nacionalsocialista” y se titulaba “Con Adolf Hitler para el pueblo alemán honor, la libertad y la justicia”<sup>6</sup>. La carta firmada por Freyer, también fue firmada por un sin número de intelectuales, estudiantes y periodistas entre los que figuran intelectuales como Gadamer y Gehlen. Este último publicará durante ese período las siguientes obras: La teoría del libre

*“Con la fe puesta en el desarrollo y en una nueva generación de creadores y consumidores, hacemos un llamamiento a la juventud, y como juventud portadora del futuro, queremos procurarnos la libertad de vivir y actuar frente a las fuerzas tradicionales. Todo aquél que refleje en sus obras espontánea y verídicamente toda su fuerza creadora, es de los nuestros”.* <sup>2</sup>

### 3. Emil Nolde. Desnudos y eunuco 1912

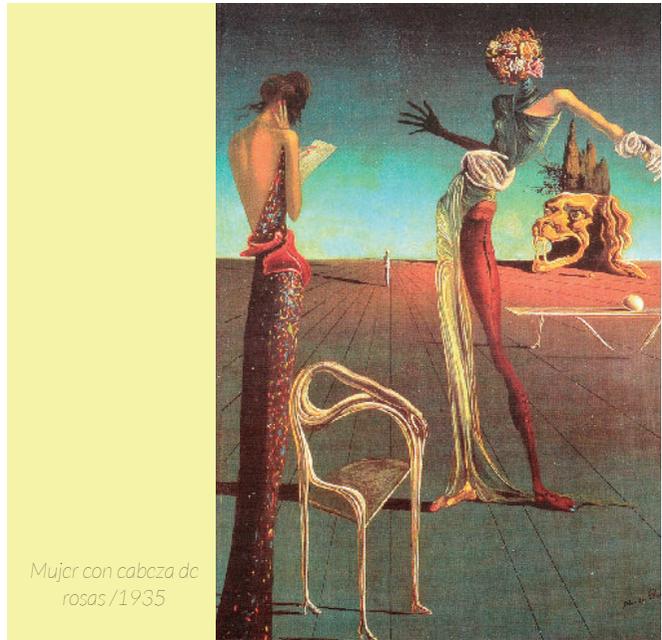
2. Manifiesto de fundación del movimiento artístico Die Brücke, 1905  
 3. Emil Nolde, Desnudos y eunuco 1912, recuperado de: <http://espina-roja.blogspot.com.co/2009/08/emil-nolde-entre-el-nazismo-y-la.html>  
 4. Ruhrberg, Arte del Siglo XX. Pintura, primera parte Taschen 2001.  
 5. [https://es.wikipedia.org/wiki/Arnold\\_Gehlen](https://es.wikipedia.org/wiki/Arnold_Gehlen).  
 6. [https://de.wikipedia.org/wiki/Bekanntnis\\_der\\_deutschen\\_Professoren\\_zu\\_Adolf\\_Hitler#G](https://de.wikipedia.org/wiki/Bekanntnis_der_deutschen_Professoren_zu_Adolf_Hitler#G).



albedrío en 1933; Germanidad y el cristianismo en Fichte y El estado y la filosofía. En 1935 en una conferencia inaugural en la universidad de Leipzig <sup>7</sup>.

En 1934 el régimen Nazi da inicio al programa de purificación de la raza Aria, así las personas que padezcan enfermedades hereditarias, los criminales, los autores de delitos sexuales, serán sometidos a esterilización obligatoria y seleccionan a los gitanos que deberán ser esterilizados con inyecciones o castrados, en campos como Dachau o Sachsenhausen <sup>8</sup>.

En este período el expresionismo alemán, los surrealistas y muchos otros movimientos se encuentran activos en el mundo. Artistas como Emil Nolde en Alemania pintan escenas cargadas de fervor religioso. Kandinsky realiza un abstracción expresiva hasta 1920, entre 1925 a 1928 se inclina por la abstracción geométrica. En México, Diego Rivera y otros artistas realizan muralismo con temas sociales y políticos.



Mujer con cabeza de rosas / 1935

# En 1937 ocurrirán hechos que marcaran un precedente en el arte y la política mundial:



**Abril 26 /** Ataque aéreo de más de tres horas, a cargo de la aviación alemana, arrasa el pueblo vizcaíno de Guernica. Hay más de mil muertos y miles de heridos. La población, situada a 30 kilómetros de Bilbao –que resiste con tenacidad al avance de las tropas fascistas– estaba indefensa.

**Mayo 4 /** Se inaugura en París la Exposición Universal del Arte y de la Técnica en la Vida Moderna<sup>9</sup>.

**Mayo 11 /** Picasso inicia El Guernica y lo termina el 4 de Junio.

**Agosto 4 /** La Santa Sede reconoce al gobierno del general Francisco Franco, con sede en Burgos.

**Julio /** Exposición en Alemania de Arte degenerado.

**Septiembre 25 /** Gran recepción a Mussolini en Alemania. Hitler lo aguarda en Munich y lo condecora con la insignia de oro del nazismo. Una multitud de 800 mil personas aclama a Hitler y a Mussolini en Berlín <sup>10</sup>.

Un gran número de pinturas entre las que se incluyen obras pertenecientes al expresionismo alemán es declarado como arte degenerado y exhibido en una exposición organizada por la oficina de cultura de la dirección de propaganda del Reich a cargo de Fritz Kaiser, en 1937 en varias ciudades alemanas. <sup>11</sup> El catálogo diseñado para este fin contempla lineamientos sobre lo que es arte o no, incluyendo consideraciones del Führer, para cada categoría seleccionada: “Las “obras de arte” que nos son capaces de ser entendidas por sí mismas y necesitan un manual de instrucción pretenciosa para justificar su existencia- hasta que por fin encuentren a alguien lo suficientemente intimidado como para soportar con paciencia semejante hablaría estúpida y obscena- jamás encontrarán la manera de llegarle al pueblo alemán” (Hitler, 1937:18) Una de las salas exhibía obras abstractas bajo el título “la sala de la locura”. En el catálogo se menciona: “En las pinturas y dibujos de

7. Arnold Gehlen. (2015, 18 de noviembre). Wikipedia, La enciclopedia libre. Fecha de consulta: 05:04, julio 18, 2016 desde [https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Arnold\\_Gehlen&oldid=87006024](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Arnold_Gehlen&oldid=87006024).

8. [http://www.unionromani.org/pueblo\\_es.htm](http://www.unionromani.org/pueblo_es.htm)

esta cámara de los horrores no hay forma de entrever qué tenían en sus mentes enfermas quienes empuñaron el pincel o el lápiz.<sup>127</sup>

Entre los artistas incluidos en esta exposición estarán Max Beckmann, Marc Chagall, Otto Dix, Max Ernst, George Grosz, Wassily Kandinsky, Ernst Ludwig Kirchner, Paul Klee, Emil Nolde, Franz Marc, Edvard Munch y Metzinger entre otros.

La obra de Kirchner uno de los exponentes del expresionismo alemán se reseñará en el grupo 7 del catálogo de arte degenerado explicando como estos artistas trabajaban con lo negro como el ideal racial, así como el idiota, el menso y el lisiado, en contravía con el ideal alemán de la purificación de la raza y la eliminación de lo anormal y enfermo. Estas obras se señalarán como obras sin calidad artística que han servido para la especulación, en relación con los precios que por esas obras se había pagado en el pasado.

Una parte importante de esta crítica señalará la necesidad de la ininteligibilidad de la obra, (que abordaremos más adelante en Gehlen), relacionada con la posibilidad identificar los elemen-



“En México, Diego Rivera y otros artistas realizan muralismo con temas sociales y políticos.”



tos formales y reconocer lo esencial en la obra definido por una búsqueda de la belleza, enmarcada en los cánones de aquello considerado universalmente aceptado.

En la misma línea en Colombia, en 1937 Laureano Gómez, (quien vivió en Alemania como ministro plenipotenciario del gobierno de Colombia entre los años 1930 y 1933), publica su artículo El Expresionismo como Síntoma de pereza e Inhabilidad en el Arte en la *Revista Colombiana*<sup>13</sup> y publica como crítico de arte en el *Diario El Siglo*, desde el que realiza fuertes críticas a la obra de artistas como Diego Rivera, Pedro Nel Gómez y Débora Arango, reflejando la posición conservadora dominante frente a la creación artística. “Así aparecen las épocas de espiritualidad clara, de urbanidad sonriente, de alegre trabajo que no deja la huella del esfuerzo penoso, de tranquilo y completo dominio de la línea, las formas y las materias plásticas y pictóricas. Así es el arte libre, lleno de sol, palpitante de vida e impregnado de los efluvios de una tierra

fecunda de Sesostris tercero. Así son esos instantes venturosos y únicos que vieron surgir bajo el sol y ante el mar azul y amigo la suprema maravilla del Partenón, a criselefandna majestad de Atenea Partenos y la perfecta, no superada proporcionalidad del Erecteo...Fue necesaria la formidable vuelta hacia el modelo vivo que representó Donatello, que hizo vibrar el bronce y el mármol con palpitations iguales a las que imprimía la sangre ardorosa

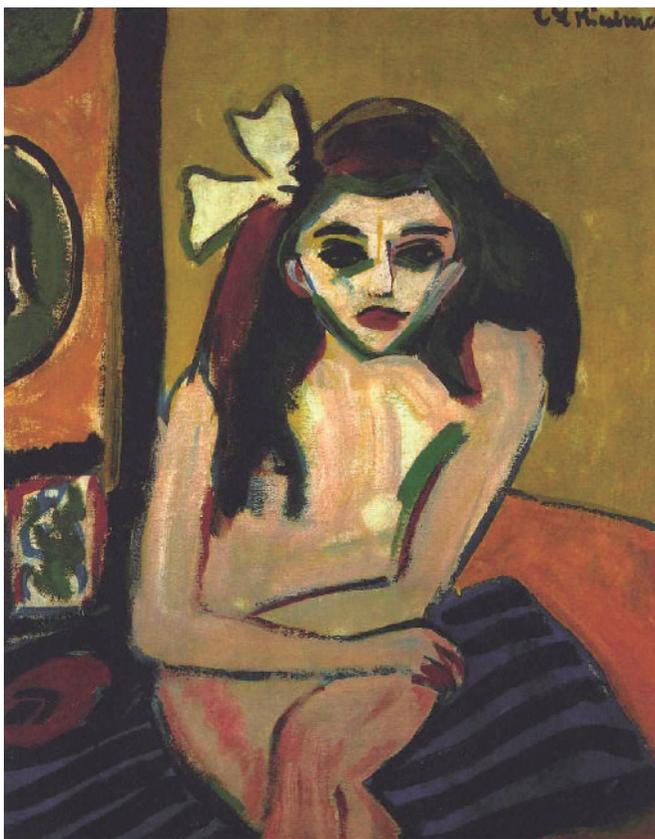
9. <http://catalogo.artium.org/book/export/html/6086>. En este momento se propendía por la armonía entre función y forma en un enfoque progresista. “el arte pueda procurar a cada uno, cualquiera que sea su condición social, una vida más cómoda, que ninguna incompatibilidad exista entre lo bello y lo útil, que el arte y la técnica deben estar indispensablemente unidos, puesto que si el progreso industrial se desarrolla bajo el signo del arte favorezca la expansión de los valores espirituales, patrimonio superior de la humanidad”

10. <http://www.banrepcultural.org/node/73221>

11. Catálogo. Recuperado de: [https://www.academia.edu/225659/Arte\\_Degenerado\\_Traducción\\_al\\_español\\_Obra\\_de\\_Pedro\\_Manrique\\_Figueroa](https://www.academia.edu/225659/Arte_Degenerado_Traducción_al_español_Obra_de_Pedro_Manrique_Figueroa)

al guerrero bajo las venas de los ciudadanos de Florencia, para que surgiera la época prodigiosa del renacimiento, en que Leonardo se lanzaba sobre la anatomía para arrancarle todos los secretos de la constitución humana, pintaba figuras desnudas para cubrir las después con los vestidos, como se ve en el cuadro sin terminar de la adoración de los pastores, y buscaba por meses y por arias en los presidios y en los barrios de maleantes el modelo adecuado para el Iscariote del Cenáculo.”<sup>14</sup> (Gómez, 1937: 387) De esta manera la crítica contrastará el expresionismo con los modelos clásicos y renacentistas, ideales conservadores en la política y el arte.

Los movimientos de corte abstraccionista enfrentarán también cuestionamientos sobre la validez de su producción, tanto por los materiales utilizados y sus técnicas como por la posibilidad de comprensión de la obra, (reconocimiento). Esta vanguardia conocida como el informalismo coincidía con el expresionismo en un rechazo a la tradición y a lo académico centrando su



"La obra de Kirchner uno de los exponentes del expresionismo alemán

quehacer en la experimentación. Como principio se utilizaba la pintura directa, "la irracionalidad" y la emoción como fuerza creativa, para expresar sus experiencias. Los informalistas se pueden identificar en cuatro tendencias: Mátericos, Gestuales, Tachistas y Espacialistas. Los Matéricos, (Dubuffet, Shulze, Burri), experimentaban con diferentes materiales concentrados en el resultado plástico. Dubuffet se inscribe en el Art Brut que consistía en incorporar el trabajo de niños, enfermos o aficionados, teniendo como punto de partida la frescura de la expresión y la utilización de diferentes materiales. En la línea Gestual se inscribe Hartung quien hacia los años cincuenta se posicionó en el mercado con la utilización de una paleta restringida. En la tendencia Tachista se encuentra Mathieu quien utilizaba los principios de la pintura de acción identificada en su momento por los términos dripping o tachismo que significaba chorrear la pintura sobre la tela, donde previamente había realizado dibujos que podían evidenciarse al final del proceso en una acción veloz. Por su parte los espacialistas actuaban sobre la superficie del lienzo explorando una tercera dimensión, rasgando o interviniendo la superficie con diversos materiales. Posteriormente aparecerá la tendencia del expresionismo abstracto en el que se desarrollarán cuatro líneas particulares: gestual o de acción, caligráfica, logic color painting y la surrealista.<sup>15</sup> (Muñoz, 2000: 31).

## Ver, reconocer, conocer: Inteligibilidad de la obra

Para acercarse al fenómeno de la comprensión, Gehlen plantea el concepto de Inteligencia óptica, que hace referencia al reconocimiento de las formas como una disposición de la consciencia, "a través de la inteligencia óptica del reconocimiento, los contenidos de la representación entran en relación con el saber del contemplador" (Gehlen 1994:22). Lo anterior se encuentra en estrecha relación con lo enunciado por Kant sobre la Estética Trascendental en Crítica de la razón Pura, que define el espacio como una representación a priori o intuición pura que a partir de la sensibilidad intuye los objetos como fuera de nosotros y genera una abstracción de estos. De igual forma Kant CRP, definirá de esta manera la importancia que tiene el sujeto en la comprensión de lo visto en referencia a su experiencia, "lo que llamamos objetos externos no son nada más que meras representaciones de nuestra sensibilidad, cuya forma es el espacio". (Kant 2007: 98)

Wanesberg, explica el fenómeno de la ininteligibilidad como "un estado mental al que se accede por reflexión, cuando se descubre lo común entre lo diverso" al que se accede desde la experiencia externa. (Wanesberg, 2004 :276) Para el autor buscar inteligibilidad implica buscar aquello de la experiencia que se repite y al comprender una parte de ello se referirá siempre a ese conjunto. Esta repetición se define en términos del espacio

12. Catálogo. Recuperado de: [https://www.academia.edu/225659/Arte\\_DeGenerado\\_Traduccion\\_al\\_español\\_Obra\\_de\\_Pedro\\_Manrique\\_Figueroa](https://www.academia.edu/225659/Arte_DeGenerado_Traduccion_al_español_Obra_de_Pedro_Manrique_Figueroa).

13. <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1089142/language/es-MX/Default.aspx>

14. <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1089142/language/es-MX/Default.aspx>

como la armonía y en términos del tiempo como ritmo.” Algo que se repite en una variedad de pedazos de realidad, y cuando decimos que comprendemos cualquiera de tales pedazos (en lo comprendido, en lo repetido) es siempre respecto de los demás pedazos. La repetición de las cosas tiene un nombre... o dos. La repetición en el espacio es la armonía. La repetición en el tiempo es el ritmo. El tiempo y el espacio son los conceptos a priori con los que construimos todo conocimiento inteligible.” De esta manera explica Wanesberg, como a partir de tiempo y espacio, como categorías del conocimiento a priori es posible comprender y construir conocimiento a partir de la experiencia de la realidad, coincidiendo con Kant CRP en Estética Trascendental donde señala que el fenómeno es el objeto indeterminado de una intuición empírica.

Este fenómeno, comparable con el momento de la interacción con la obra o momento de la percepción, se constituye en objeto de la intuición a través de la experiencia. Así esta interacción está determinada por acciones, situaciones o prácticas que constituyen a la vez una representación de su propia sensibilidad, como objetos externos en términos de Kant y que simultáneamente pueden proporcionar placer o displeasure, ofrecen una posibilidad de conocimiento. (Kant 2007)

Con base en lo anterior, del concepto de inteligencia óptica en esta línea, Gehlen deriva el concepto de Presentización, como la capacidad de “revivir un aquí y ahora cualesquiera que se desea conservar” (Gehlen 1994:23), señalando la importancia de la imagen en la afectación del espectador lo cual se lleva a cabo de manera efectiva a través de las connotaciones que permiten hacer identificables y reconocibles las referencias presentes en el espectador de esa realidad y acontecimiento del cual dan cuenta. Dependiendo de si las connotaciones están presentes en la experiencia del espectador o reflejan exclusivamente el sentir o el pensamiento del artista, la obra se hace más o menos comprensible. “Hasta la época del cubismo, (1907-1917) el objeto se desarrollaba a partir del conjunto global de las formas y, en consecuencia, el contemplador era doblemente solicitado: por los estímulos estéticos formales y por el reconocimiento del objeto, del tema representado en el cuadro. A través de un mismo proceso de comprensión, era posible ser conmovido por ambos lados. Como hemos visto, hay cuadros que no son comprensibles sólo a partir de sí mismos, sino que exigen la aportación de un saber previo, de algo pensado a ese respecto: de connotaciones. Aparte del motivo primario toscamente aprehendido por el reconocimiento... Si las connotaciones se echan a perder, es la iconología (doctrina de los motivos pictóricos) la encargada de buscarlas: cosa que no siempre consigue, por ejemplo, con el Bosco o con Dosso Dossi. Sigue quedando algo incomprendible.” (Gehlen 1994:)

De esta manera se explica que cuando el artista incluye sus propias connotaciones, se hará un poco más compleja la comprensión por la inclusión de los mundos propios que pueden conducir hacia lo enigmático, lo crítico o lo indescifrable. Aún así señala



16. Dubuffett Jean

Gehlen que es posible que los hombres reconozcan allí una verdad universal. El cumplimiento de este canon del momento por parte del artista es el que facilitará a través de ese sistema de referencias el que facilitará o dificultará la comprensión de la obra.

Gehlen se referirá al cubismo como lugares de identificación de la pintura conceptual, como el último momento de la innovación en el arte frente a un escenario de la liquidación del desarrollo y la imposibilidad de recuperación de esa fuerza que dio lugar a esas primeras vanguardias. El término *peinture conceptuelle* expuesto por Guillaume Apollinaire para describir el Cubismo, designa la aparición de elementos conceptuales, (de la realidad del conocimiento), al interior de la pintura que justifican su existencia en razón de un orden más de la razón, que de la imitación de la naturaleza. “Los artistas-pintores virtuosos de esta época occidental consideran su pureza en oposición a las fuerzas naturales... El cubismo se diferencia de la antigua pintura porque no es arte de imitación, sino de pensamiento que tiende a elevarse hasta la creación... El cubismo científico es una de las tendencias puras. Es el arte de pintar composiciones nuevas con elementos tomados, no de la realidad visual, sino de la realidad del conocimiento Todo hombre tiene el sentido de esta realidad interior. No es preciso ser culto para concebir, por ejemplo, una forma redonda. El aspecto geométrico que tan vivamente impresionó a quienes vieron las primeras telas científicas derivaba del hecho de que la realidad esencial se ofrecía en ellos con gran pureza y se eliminaba totalmente el elemento visual y anecdótico”<sup>17</sup>.

Es importante destacar aquí la relación del término que enfatiza la relación del arte y la razón con los procedimientos renacentistas en la pintura.” *Es aconsejable aclarar que aquella equiparación renacentista entre arte y ciencia hay que entenderla en sentido literal; no se trataba de que una estética científica hubiera de proporcionar un*

15. Muñoz J, 2000 el arte contemporáneo P.31

16. Dubuffett Jean, recuperado de <http://www.trianarts.com>

punto de apoyo auxiliar a un arte soberano. En tiempos de Leonardo, las ciencias mismas se hallaban todavía en una fase temprana orientada enteramente a la observación bien meditada; aún no se enfrentaban al arte como instancia independiente. Más bien era el arte mismo, dotado ya de un desarrollo teórico, propiamente la ciencia más perfecta y más evolucionada por entonces” (Gehlen 1994: 55) Si bien aquí podría establecerse una asociación con los parámetros de valoración del arte del año 37 en Alemania y sus referentes renacentistas al igual que con los discursos de Gómez, también vale la pena destacar cómo en la actualidad se realizan prácticas en las que nuevamente se encuentran el arte y la ciencia sin la necesidad de ser nombradas como una u otra.<sup>18</sup>

Los conceptos anteriormente descritos contribuirán a dar cuenta de la necesidad de la intelegibilidad reclamada por el autor y expresada en diversos elementos que señalará a lo largo del texto como aciertos en la pintura moderna y que prepararán el camino para establecer las condiciones para juzgar y establecer el futuro de la pintura por venir en el siguiente periodo histórico.

## Situación de las prácticas artísticas y perspectivas

Gehlen se plantea como objetivo, estudiar las posibilidades de desarrollo alrededor de la situación del arte en su momento, en relación con la pintura moderna y la problemática que supone el surgimiento de nuevas maneras de hacer, al referirse a las documenta de Kassel de los años 59 al 64 y en la tercera edición de su libro en la cual incluye el apartado recapitulación y discusión final para referirse especialmente a la del 72, 4 años antes de su muerte.

El autor mencionará como hasta los años 30, lugar de las primeras vanguardias en el arte, su práctica podrá definirse como revolución. En este sentido, desde allí para él, nada nuevo se ha realizado en el arte. Describe las artes de su momento percibidas como algo inacabado, o en permanente vigilia, frente a lo que se propone la necesidad de que los críticos o investigadores del arte aporten a los artistas “a interpretar su papel con dignidad” y plantea la posibilidad de una regeneración del arte moderno bajo el concepto de la *peinture conceptuelle*, desde el cual han surgido para él las tendencias artísticas de importancia.

Durante el texto se refiere a la importancia de esa relación entre la pintura y la razón tomando como referencia el énfasis

17. Apollinaire G. Manifiesto Cubista. Recuperado el 12 de julio de 2016 de <http://tecne.com/wp-content/uploads/2013/01/TECNE-MANIFIESTO-CUBISTA.pdf>

18. Un ejemplo de ello es el laboratorio de ciencia, arte y tecnología, Plataforma Bogotá - <http://www.fga.gov.co/plataforma-bogota>

cientificista de la pintura renacentista y sus principios que logran establecer un modus operandi que puede ser equiparado con el proceso de investigación científica. De esta manera cita a Heron 1955 señalando el acierto con el que se refiere a Davinci: “Leonardo le habría faltado acaso la desinteresada inclinación hacia lo puramente formal, porque en el corazón llevaba una pasión aún menos mundana: la pasión de la verdad Científica” (Gehlen 1994:58)

En este punto lo importante para el autor es establecer qué características apuntan al futuro y si los conocimientos alcanzables, pueden aprovecharse en el campo de la filosofía de la cultura. Su pregunta puede apuntar a ¿Cómo entender los procesos del arte en términos del sistema de referencias de cada momento y cuál será la evolución del proceso. El autor menciona la cómo pensar estas posibilidades y que implican, (progreso, desarrollo o retroceso). Su reflexión concluye en la afirmación sobre la imposibilidad de recuperar la fuerza del pasado y la liquidación del desarrollo.

En este sentido, tomando como punto de partida las apreciaciones que Gehlen señala sobre la pintura, se transcriben algunas de las afirmaciones del autor realizando una interpretación, que aparece entre paréntesis, relacionando la lógica del lenguaje pictórico y de la creación con estas características que Gehlen señala, que servirán para comprender los criterios para valorar la pintura moderna en su momento histórico.

1. Originalidad, innovación, creación de algo nuevo, (aporta al campo, la innovación estaría en línea con el pensamiento científico)
2. Pintura conceptual, incorpora elementos intelectuales, (hace referencia al pensamiento científico involucrado en el periodo renacentista y referenciado en las maneras de trabajar en el cubismo, vinculación de la razón y relación ciencia-arte)
3. Huella- indicio permite la fantasía en el espectador, (incorpora elementos que permiten que el espectador reconozca inicialmente y posteriormente extienda en su imaginación)
4. Expone la serie temporal de un acontecimiento-hace presente-revive un aquí y ahora, (dar cuenta de un momento que es reconocible)
5. Balance en la combinación de abstracción y realidad, (grado de figuración)
6. Legible y comprensible de manera inmediata, no requiere de explicación, (la obra se explica por si sola, las connotaciones son reconocibles por el espectador y responden al canon de su momento)

7. Las connotaciones o convenciones están presentes - permite descifrar una clave simbólica, (inclusión de pistas que permiten transmitir un contenido específico)

8. Se incorpora de alguna manera la subjetividad del creador sin llegar a ser críptico o indescifrable, (el artista no se abandona a su propia subjetividad y da cuenta de las realidades que afectan a ese espectador permitiendo una interacción más fluida y sencilla)

9. Formalmente tiene un aspecto terminado, hay una valoración de la técnica, la maestría en el oficio y de la belleza. (podría decirse de su definición en términos de ritmo y armonía)

10. Obedecen a la tradición académica. (los medios empleados se utilizan con la rigurosidad de la tradición académica)

11. Permite reconocer una verdad universal, (involucra los temas y afectaciones del sujeto en su versión más universal)

12. Requiere de la intuición y del concepto, (no se concentra únicamente en la imagen o el material)

13. Lo que se hace sensible es una ruptura con la realidad que se inserta de manera inadvertida o no literal en las formas y significados y por ello se convierte en imagen. perturbación del equilibrio de la conciencia de la realidad) (en este punto aclara que será una propiedad de las grandes obras y también de las insignificantes)., (produce una afectación susceptible de convertirse en experiencia estética)

14. Conduce hacia la vivencia estética, que puede darse en el arte o fuera de él. La vivencia en este caso se identifica como una manifestación y despunta a la visión, se hace nítido, emerge., (permite hacer visible lo que se propone y produce una experiencia estética)

15. Inquieta en un punto exactamente esperado, (la experiencia estética coincide con el propósito del artista.

## Salón de Arte BBVA-Nuevos Nombres

Más de 40 artistas de todo el país harán parte de la primera versión del Salón de Arte BBVA-Nuevos Nombres Banco de la República, con la exposición 'Ensayos para un mundo perfecto'. Calle 11 # 4-14

# Relaciones con el capitalismo, institucionalización y dinámica de mercado.

Tomando como referencia el arte abstracto, Gehlen se refiere a la significación histórico artística de la caída en los precios y demanda de la pintura abstracta que en el 50 estaba al alza justamente en su punto más alto de libertad y experimentación plástica para explicar la sobrevaloración de ciertas producciones artísticas y el poder del mercado con sus implicaciones económicas. La conclusión de ello por tanto es su caída en el mercado y la liquidación del desarrollo del arte con la aparición de prácticas que dan cabida a todos los estilos, medio y posibilidades y que son legitimadas por los agentes del campo del arte quienes definen qué es arte y cuando es acertado: La post historia.

Gehlen señala que debido al aislamiento de los artistas y su precaria posición y en lugar del cometido social, surge una institucionalización que reforzó el circuito artístico dándole estabilidad incluso internacionalmente. Señala como el núcleo de ello lo constituye el mercado del arte, alrededor del cual se mueven los actores del campo: directores de museos, galeristas, coleccionistas y compradores, especuladores y la publicidad del arte compuesta por: las editoriales, revistas, críticas e industria de la reproducción.

Señala como esta actividad publicitaria ha dado lugar a una formación de públicos para lo "inaudito y nunca visto", dentro de lo cual, el artista participa teniendo en cuenta las tendencias y el modelo reinante. Asegura que las obras obtienen posicionamiento gracias a la influencia de los estratos dominantes y la sociedad actúa en ello como un eco, reforzando esta valoración. Así, concluye Gehlen es desde esta perspectiva es entonces que el poder del mercado impone la superioridad cualitativa de una obra o de un artista, subrayando la ausencia de una crítica que se pronuncie exclusivamente a partir de lo estético, teniendo en cuenta que el campo está influenciado por intereses diversos, especialmente aquellos de tipo económico, ya que son las obras de arte una inversión rentable y por otro lado generan importantes beneficios tributarios.

Gehlen por supuesto tiene razón cuando menciona, la institucionalización, el polémico posicionamiento de nuevos nombres a través de expertos<sup>19</sup> para incidir en los precios de las obras y la potencia comercial que configura el mercado del arte. Como comprobación de la dimensión y la fuerza de éste, puede verse el

19. Cerón, J. Recuperado de <http://esferapublica.org/infblog/los-diez-artistas-del-momento-segun-jaime-aron>.  
-<http://www.revistaarcadia.com/impresaportada/articulo/los-10-nombres/39432>

informe de Artprice, lugar especializado en las estadísticas de la venta de arte que evidencia cómo se comercializan obras de todos los momentos y períodos, incluyendo el arte contemporáneo que sin embargo tiene sus propias dinámicas. “El arte contemporáneo siempre será la oveja negra del mercado del arte, constantemente señalado por su supuesta especulación, incoherencia, pérdida de sentido y Dios sabe cuántas cosas más. ¿Por qué tanto odio? Con lo sencillas que son las cosas. Desde hace casi un siglo, existe un dato que permite medir la especulación: el porcentaje de invendidos. Por desgracia para sus detractores, este porcentaje calculado por Artprice es del 37% en el mundo, lo que corresponde a una selección despiadada del mercado, donde sólo hay salida para las piezas irreprochables. En caso de especulación, el porcentaje de invendidos debería desplomarse por una demanda incesante de los compradores, cosa que no es así. En cambio, en lo que respecta a la historia del arte, con Artprice sólo podemos constatar un fenómeno extraordinario: el arte contemporáneo se convierte desde este momento en la locomotora del mercado del arte, una plaza hasta ahora reservada al arte moderno”<sup>20</sup>.

Al respecto de este punto es comprobable en el campo del arte tanto la institucionalización que Gehlen señala, como la fuerza del mercado del arte en la actualidad, sin embargo no es posible establecer un único escenario para la acción y valoración de las artes. Es posible que la discusión que presenta el autor esté buscando salidas a la pregunta que plantea alrededor del futuro de la obra y de las características que deberán reunir para legitimarse como arte genuino sin pasar por la voz mercado del arte como soporte a la legitimidad de la práctica.

## La crítica de Gehlen

En un ejercicio de genuina crítica de arte Gehlen se encarga de señalar ejemplos de buenas prácticas en el arte, y también de procesos que para él revisten cierta peligrosidad. “A esta necesidad hace frente el cuadro oscilante entre la objetividad figurativa y la abstracción, y un maravilloso concetto se constituye entonces por la idea de huella. En el hermosísimo Vogelblut, de André Masson (fig. 16), parece haberse rezagado la huella de una situación que el espectador se construye enseguida en su fantasía: se ve casi la bandada de pequeños pájaros, se oye su gorgear y trinar, y luego el disparo y la desbandada; pero el artista no ha representado esta situación, sino más bien su «sedimento», descubriendo una de las poquísimas posibilidades de exponer la serie temporal de un acontecimiento, en una ingeniosa y concluyente combinación de realidad y abstracción. El cuadro de Masson es legible y comprensible de manera inmediata; si se piensa en un paso más allá, se obtiene la «huella indeterminada».” (Gehlen 1994)

19. Tomado de: <http://www.revistaarcadia.com/impresia/portada/articulo/los-10-nombres/39432>

20. Thierry Erman. *El Mercado del Arte Contemporáneo 2015*, art Price.com



Por contraposición señalará la obra de artistas de la corriente abstracta como la obra de Tapies y Dubuffet, que le sirve como punto de inflexión para señalar a partir de su caída la valoración del mercado del arte sobre obras que para él no cuentan con suficientes elementos que las sostengan.

Critica fuertemente la documenta del año 72, que causó revuelo en el mundo del arte, porque a partir de ella se generó otra ruptura en las maneras de visibilidad de la producción artística articulando las obras a un diálogo propuesto por un tercero. Este momento señaló el surgimiento de los proyectos curatoriales con la dirección de Szeemann, que reemplazó la autoridad de la historia del arte por la posibilidad de narraciones desde la subjetividad para poner en diálogo la obra de artistas en los que se encontraban temáticas y procesos en común. En su momento esta práctica no fue bien recibida incluso por una parte de los mismos artistas, ni comprendida por la crítica no acostumbrada a esta forma de composición y exhibición, que representó una revolución desde la cual se proyectó la figura del curador como creador.<sup>21</sup> Igualmente los procesos no necesariamente incorporaban disciplinas tradicionales lo que hacía pensar en una disminución o la supresión del oficio en la práctica del artista a lo que hará referencia el autor. “La atmósfera que reinaba en «Documenta», de 1972, la más sórdida exposición nunca vista es sencillamente desconsoladora; los visitantes no mostraban ni siquiera ese alegre ánimo festivo que

surge cuando, vagando entre el sinsentido, pueden olvidarse los propios problemas. Aquello era, como la revista *Weltbühne* escribió, un «circo de charlatanes» donde tan sólo la inquebrantable vitalidad de los americanos procuraba algún oasis.” (Gehlen 1994:)

Por otra parte esta versión de la *documenta* contó con obras de artistas que cuentan con un reconocimiento mundial y cuyos aportes al campo del arte son evidentes, como es el caso de Joseph Beuys, Carl Andre, Hans Haacke, Donald Judd, Barry Le Va, Sol LeWitt, Dorothea Rockburne, Fred Sandback, Richard Serra, Robert Smithson entre otros. En el caso de Joseph Beuys se destaca la ruptura en las maneras de producir obra y la hibridación de medios, redefiniendo la acción y el lugar del arte. Beuys vincula la vida con el arte llevándola hasta la política. Incidió en el cambio de mirada hacia la educación proponiendo una educación desde las artes que hoy en día se materializa en diferentes sistemas. Su concepto de escultura social proponía transformaciones sociales revolucionarias para su época. Su práctica a veces críptica, requería de ciertas referencias que exigían un esfuerzo del espectador para comprender aquello que se pretendía. “Beuys encontraba la necesidad de redefinir por completo al arte mismo y su marco de acción. La definición extendida del arte, es decir, la plástica social y/o la formación de individuos capaces de autodeterminarse era para Beuys su labor crítica y artística. La rosa es signo de inspiración. Es allí a dónde apuntaba Beuys con su famosa máxima: “cada persona es un artista”. La definición extendida del arte de Beuys realizaba por completo la ecuación que surge con el romanticismo y atraviesa todas las vanguardias: Arte = Vida. El trabajo de taller de ninguna manera es abandonado, pero a la “Obra Artística” se suman la labor ecológica, la acción política, la militancia anti-bélica, la transformación social, la actividad docente. Todo ello pasa a formar parte de una misma obra sin fisuras internas o líneas que dividan una cosa de otra<sup>22</sup>.” En la *documenta* de Kassel realizó una acción en la que por 100 días, conversa con el público acerca de la democracia, acción que se acompañaba de la instalación con la rosa. “Esta performance consistió en discutir ideas políticas y sociales con los visitantes, con el fin de reflexionar junto a ellos la importancia de la “democracia directa”. En la sala habían pizarras, papeles y un gran letrero luminoso que indicaba el nombre de la obra: Oficina de la Organización para la Democracia Directa por Referéndum Libre. En esta improvisada oficina Joseph Beuys expuso sus principios mediante conversaciones diarias. Sobre estas mesas de discusión, el artista mantenía de manera simbólica una rosa roja de tallo largo en una probeta, que servía como elemento conciliador entre ambas partes. De cierta manera, Rosa para Democracia Directa fusionaba dos temáticas importantes para Beuys:

la naturaleza (con la presentación de la rosa) y la ciencia (con la presentación de la probeta de vidrio). Asimismo, ambos elementos se vinculan a su concepción de escultura: la combinación y posibilidad de coexistencia de lo orgánico y lo inorgánico.<sup>23</sup>



Como puede verse este tipo de prácticas requerirían de unos parámetros de valoración completamente diferentes a los aplicados para el arte moderno. Fundamentalmente al cambiar el rol de espectador de una mirada exclusivamente contemplativa a una más activa y muchas veces participativa. Los artistas de este momento abordan procesos de creación que involucran diferentes disciplinas, como por ejemplo el estudio sociológico en el caso de Haacke, la escultura en el campo expandido en el caso de Smithson y el performance y el arte de acción, categorías que requieren de una aproximación diferente a la de los esquemas de apreciación del arte moderno.

Así surgen durante el texto de Gehlen algunas características que se evidencian en obras desde esta perspectiva no cumplirían con lo exigido desde la pintura moderna. Estas guardan relación con la situación descrita alrededor de los problemas de la sobrevaloración de la abstracción y posteriormente con las obras de la *documenta* de Kassel señaladas por el autor.

21. *Documenta 1972* [http://www.documenta.de/es/retrospective/documenta\\_5](http://www.documenta.de/es/retrospective/documenta_5). En general, *documenta 5* logró un reconocimiento duradero, incluso un estatus de culto, con el inolvidable afiche diseñado por Ed Ruscha y sus letras compuestas por abundantes ejércitos de hormigas. Eso puede atribuirse por sobre todo a lo que el propio Szeemann llamó su “núcleo subversivo”. Sorprendentemente, *documenta 5* fue criticada en su época por grupos tanto conservadores como de izquierda. Para unos era demasiado orientada a los procesos y demasiado sociológica y para los otros era demasiado afirmativa del arte e insuficientemente radical. La profesión de creencia de Szeemann en *art pour l'art* era vista como una provocación en 1972.

22. Tomado de:

<http://salonarcano.com.ar/contenidos/literatura/ensayos/beuys/Beuys.html>

23. Museo de Arte contemporáneo, facultad de artes Universidad de Chile, Ficha técnica.

1. No producen algo nuevo, repiten procesos de artistas anteriores, (manierista) incluso copian, (imitativos) o (roban), apropian
2. No se sigue la tradición académica, se incorporan materiales ajenos a lo artístico.
3. Experimentan con el material sin incorporar otros contenidos, sin aspiraciones espirituales
4. Apela exclusivamente a la intuición- conocimiento inmediato- emoción exmovere
5. La obra puede verse como literal o por el contrario indecifrible o críptica
6. No tiene un balance entre abstracción o realidad, puede ir a los extremos
7. No es posible leerlas porque las connotaciones o las referencias requieren conocimiento previo o explicación
8. Las connotaciones están ausentes o se presentan como referencias del autor, lo que Gehlen define como saturnales de la subjetividad
9. Solo dirigido a la intuición, (implica que solo propone la experiencia directa o que no hay un concepto subyacente
10. Presunción de sentido
11. Escenas incomprensibles, abandono de todo sentido de la orientación-accesos excluyentes-cambio de identidad.

Gehlen señala la aquí el riesgo que implica la práctica de estos artistas al incorporar nuevas maneras de hacer frente a la práctica artística según él al replicar procesos u objetos que no constituyen una novedad, uno de los criterios de valoración con los que se miden las obras modernas. “Quien pretende comprometerse con el fieltro, la grasa<sup>25</sup>, los viejos cartones, el chocolate, comete un triple error: queda castigado, pues Dadá surgió hacia el 1913; se dirige al lugar de la mayor competencia posible, pues cualquiera puede hacer tales cosas; y se alista en el frente, moralmente dudoso, de quienes pretenden cosechar sin haber sembrado.” (Gehlen 1994)

Para encontrar una posible salida a lo planteado por Gehlen podríamos recurrir a los expuesto por Danto (1999) para describir porque un objeto puede ser arte quien propone no son determinadas cualidades objetivas, sino dos condiciones básicas, aplicables a todo arte: 1) ser acerca de algo y 2) encarnar un sentido (Danto, 1999: 204).<sup>26</sup>

En justamente en este tipo de prácticas que el sentido de lo bello cobra otra dimensión: el ritmo y la armonía se desprenderán de las convenciones tradicionales, para configurar nuevas composiciones posibles. A partir de las nuevas maneras de hacer surgen las rupturas con la orientación exclusiva hacia el objeto y serán los microrrelatos, la experimentación, los procesos, la apropiación y la reasignación de sentido, los medios que permitirán incidir en el impacto que la obra puede tener

12. Situaciones cifradas, (prima la subjetividad del artista o no hay referencias explícitas a partir de las cuales pueda comprender el espectador)
13. Utilizan Improntas de origen desconocido, (no hay coincidencia en las connotaciones o el canon)
14. Estado de inacabado o de permanente vigilia, no responde al concepto de lo bello, (ruptura en el ritmo y la armonía, transformación de los cánones) la belleza de otra manera o en otro lugar.
15. Prácticas que dan cabida a todos los medios, (se incorporan en la obra diversos medios simultáneamente, hibridación de medios o lenguajes)
16. Incertidumbre, varias lecturas o posibles interpretaciones, (la experiencia del espectador puede diferir del propósito del artista.
17. Las situaciones límite son desalojadas de las artes y sustituidas por artificiosos efectos horripilantes; gestos pomposos.<sup>24</sup>
18. Lo que se hace sensible es una ruptura con la realidad que se inserta de manera inadvertida o no literal en las formas y significados y por ello se convierte en imagen. (perturbación del equilibrio de la conciencia de la realidad) (en este punto aclara que será una propiedad de las grandes obras y también de las insignificantes). (capacidad de afectación).

sobre el espectador y como consecuencia en el juicio estético de éste último.

Gehlen se referirá al fenómeno de la especulación, para subrayar el poder del mercado en la valoración y el posicionamiento de las obras y de los artistas, por encima del hecho artístico mismo o de las posibilidades de la experiencia estética.

Señala la valoración de la producción artística sujeta a las dinámicas del mercado del arte y como producto del sistema comercial del arte, que reduce el hecho artístico a un valor mercantil. El autor menciona que este sistema de alguna manera propicia la cualificación de las obras que a su vez implica el sometimiento de la libertad del artista a los modelos establecidos por los curadores destinados a satisfacer al mercado. “Por lo demás, sólo en el arte (y en la literatura) es posible vislumbrar todavía unos grados de libertad y de vigilia de la reflexión, y unos niveles de libertinaje que de ningún modo podrían ser acogidos en la vida pública. y así, justamente porque ya no contiene apelaciones «existenciales» el arte se convierte en espacio de la fascinación y la nostalgia: en un ámbito donde moverse en libertad y donde tomar aliento. Se convierte en estación de reposo en las excursiones de la conciencia, que, de otro modo, no hallarían ningún lugar donde acudir. Dado que intervenir en «lo social» y conferirse una nueva forma le resulta tan imposible como a cualquiera, el arte adquiere un carácter de postulado, de dominio propio libremente flotante; ésta es, por cierto, la primera impresión que se tiene cuando se



entra en una exposición de pintura moderna. El arte es, además, el pequeño enano celoso y demoníaco para el que debe mantenerse abierta una puerta en cada casa.”

Sin embargo, en la actualidad a pesar de la existencia de estas dinámicas existen otras posibilidades en las que muchas prácticas artísticas aprovechan la institucionalización para actuar desde adentro visibilizando esta problemática,<sup>27</sup> como puede ser el caso de Hans Haacke o Guillermo Vanegas en Colombia o las aprovechan diversas plataformas de circulación que le permiten conectar con el espectador, por ejemplo el espacio público o el uso de internet, espacios no convencionales, investigaciones o prácticas que se instalan en la cotidianidad o en determinadas comunidades, prácticas de apropiación y libre circulación, otras prácticas inscritas en la economía solidaria que se localizan por fuera del mercado tradicional y que necesariamente conservan por un lado su libertad creadora y por otro la capacidad para afectar al sujeto configurándose como prácticas de resistencia frente a estos sistemas.

Así desde esta perspectiva es importante subrayar la independencia del hecho artístico de las lógicas del mercado. Es necesario aclarar que si bien son dos aspectos que coexisten, no necesariamente van de la mano.

Frente al hecho artístico de cara a la experiencia estética, el mercado no juega ningún papel y carece de toda fuerza, ya que el criterio de valoración se centra de manera exclusiva en el juicio estético del espectador. En esta medida es la obra misma en su capacidad de afectar al espectador la que define su valor.

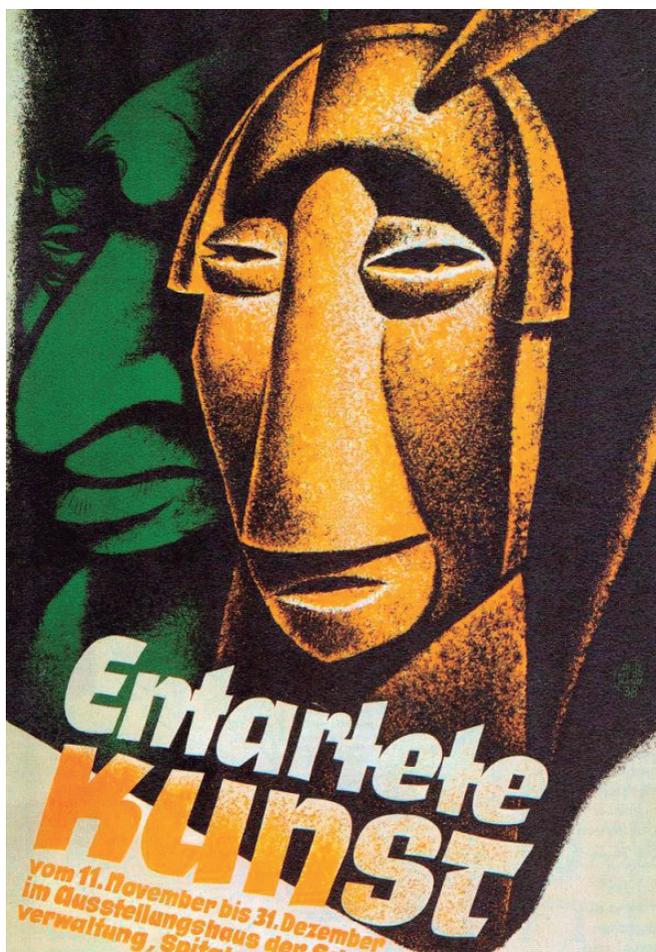
Regresando hacia la inteligibilidad y para aproximarnos a la comprensión de la experiencia estética como indicador del valor de la obra en tanto afecta al sujeto a partir de su interacción con determinada práctica podemos recurrir nuevamente a Wanesberg y a Kant.

24. El texto completo : las situaciones límite son universalmente desalojadas de las artes, o sustituidas por artificiosos efectos horripilantes; bajo los gestos pomposos crecen la modestia, el celo y la voluntad satisfecha de hacer daño a los otros; se navega con plena conciencia sobre profundidades abisales. (Gehlen 1994: 341.)

25. Aquí puede estar refiriéndose a la obra de Joseph Beuys caracterizada por el uso de grasa y fieltro asociadas a procesos de curación. <http://salonarcano.com.ar/contenidos/literatura/ensayos/beuys/Beuys.html>

26. Danto, Arthur. (1999), *Después del Fin del arte*. Barcelona: Paidós. Valoración por la experiencia estética.

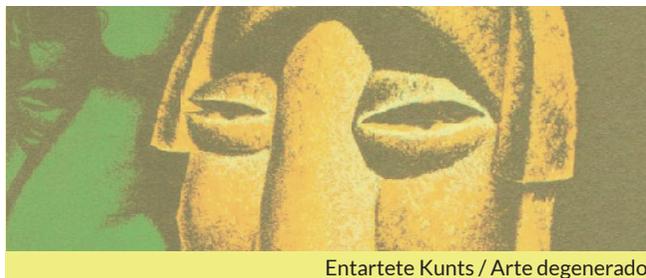
27. Villamizar, Guillermo, *Casa daros*. Recuperado de <http://esferapublica.net/informe-daros-arte-y-dinero/>



La experiencia estética implica la afectación del sujeto a través de cualquier sentido lo que le permite experimentar placer o displacer o el equivalente al gozo mental de la comprensión.

En este camino Wanesberg define la belleza como un estado mental al que puede accederse a través de cualquier sentido y sitúa la belleza en dos lugares: por un lado en la realidad percibida y por otra parte en el sujeto. “Por otro lado, ritmo y armonía son también, por su presencia o su ausencia, los conceptos esenciales de la belleza....La belleza de un pedazo de realidad es el grado de ritmo y armonía que una mente es capaz de percibir.” (Wanesberg, 2004 :276) Kant en CFJ (BXLVIII AXLVI) ya ha mencionado lo bello como un fenómeno al interior del sujeto que se explica a partir de la facultad de juzgar reflexionante del sujeto, a partir de la crítica del gusto o facultad de enjuiciamiento de lo bello y la facultad de representar que conducen al placer que se da a partir de la reflexión de la forma de las cosas donde no solamente contempla la naturaleza sino también el arte. El resultado de este juicio estético alude a lo bello como lugar en el sujeto y también a lo sublime al ser originado en un sentimiento del espíritu. (Kant, 1992:107).

De esta manera como lo plantea Kant es el juicio estético en cada sujeto el que permite la experiencia estética, tanto desde la naturaleza, como desde el arte, para construir un conocimiento. Aquí el juicio estético está dado por la facultad de juzgar que



utiliza como primera medida la intuición. En el sujeto reside la intuición: “la manera y los medios por los que un conocimiento se refiere a objetos, es decir ese primer momento en el que se refiere a ellos de manera inmediata. Los fenómenos son percibidos en el momento en que se enlazan con la consciencia y aprehendidos en la acción que ejercen sobre las percepciones, de tal forma que estos son representados en la mente en estado de consciencia.”

La Síntesis, es ese enlace, es decir aquello que se aprehende del múltiple de la intuición. Es decir se enlazan con la consciencia y a partir de la sensibilidad, definida como “el efecto de un objeto sobre la capacidad representativa en la medida en que somos afectados por él, se generan sensaciones”, desde nuestra receptividad.

Al respecto Wanesberg se formula las siguientes preguntas: ¿Apreciamos la belleza de tanto comprender? ¿O más bien empezaron a comprender los preseleccionados por el sentido estético? Finalmente responderá que la percepción de lo bello no sólo precede a la percepción de lo inteligible sino que incluso que lo bello predispone a lo inteligible.

Es decir es el sujeto mismo quien reviste de belleza aquello que se dispone a conocer. Para Wanesberg Beldar significa hacer bello algo, lo que ocurre desde el sujeto, aún cuando reconoce que la belleza está también en parte en lo externo y ha estado allí mucho tiempo antes de que exista el “Beldador”.

Y desde esta perspectiva Wanesberg afirma que Beldar predispone a comprender. De esta manera puede explicarse como es que la afectación en el sujeto realiza la experiencia estética al beldar y comprender. Esta operación es independiente de toda presión del mercado, ya que supone que la experiencia estética, que en principio se detona a partir de un objeto externo, produce un nuevo espacio. Para Kant esta posibilidad no depende exclusivamente de los objetos externos y nuestra interacción con estos, sino de la sensibilidad, (la capacidad de recibir representaciones gracias a la manera como somos afectados por los objeto), de la potencialidad del conocimiento a priori. Con ello se alude a aquello que reside al interior del sujeto y que se concreta con el fenómeno en este caso la obra, produciendo un nuevo espacio y con ello un nuevo conocimiento, lugar donde reside el valor de la obra cualquiera que sea su tiempo, aspecto o presentación.



\*\*\*

# Hecho artístico y experiencia estética

*Entre la pintura en la moderna y las prácticas artísticas*



## Referencias.

- ▶ (2016). Recuperado el 21 Julio 2016, de [http://www.unionromani.org/pueblo\\_es.html](http://www.unionromani.org/pueblo_es.html).
- ▶ Arnold Gehlen. (2016). Es.wikipedia.org. Recuperado 21 Julio 2016, de [https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Arnold\\_Gehlen&oldid=87006024](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Arnold_Gehlen&oldid=87006024).
- ▶ Arte Degenerado / Traducción al español / Obra de Pedro Manrique Figueroa. (2016). Academia.edu.
- ▶ Recuperado 21 Julio 2016, de [https://www.academia.edu/225659/Arte\\_Degenerado\\_Traducción\\_al\\_español\\_Obra\\_de\\_Pedro\\_Manrique\\_Figueroa](https://www.academia.edu/225659/Arte_Degenerado_Traducción_al_español_Obra_de_Pedro_Manrique_Figueroa)
- ▶ Colombia y el mundo, 1937 | banrepcultural.org. (2016). Banrepcultural.org. Recuperado 21 Julio 2016, de <http://www.banrepcultural.org/node/73221>
- ▶ Danto, A. (1999). Después del fin del arte. Barcelona: Paidós.
- ▶ Documenta 5 - Retrospectiva - documenta. (2016). Documenta.de. Recuperado 21 Julio 2016, de [http://www.documenta.de/es/retrospective/documenta\\_5](http://www.documenta.de/es/retrospective/documenta_5),
- ▶ El Pabellón español de la Exposición Internacional de 1937 en París. (2016). Catalogo.artium.org.
- ▶ Recuperado 21 Julio 2016, de <http://catalogo.artium.org/book/export/html/6086>
- ▶ Gehlen, A. (1994). Imágenes de época. Barcelona: Península.
- ▶ ICAA Documents > EL ARCHIVO > Registro Completo. (2016). Icaadocs.mfah.org. Recuperado 21 Julio 2016, de <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1089142/language/es-MX/Default.aspx>
- ▶ Kant, I. (1992). Crítica de la facultad de juzgar. Venezuela: Monte Ávila.
- ▶ Kant, I. (2009). Crítica de la razón pura. México: Fondo de Cultura Económica.
- ▶ Muñoz Goulin, J. (2000). El arte contemporáneo. [Madrid]: Acento Editorial.
- ▶ Ruhrberg, K. & Walther, I. (2000). Arte del siglo XX. Köln: Taschen.
- ▶ Wagensberg, J. (2004). La rebelión de las formas o Cómo perseverar cuando la incertidumbre aprieta. Barcelona.