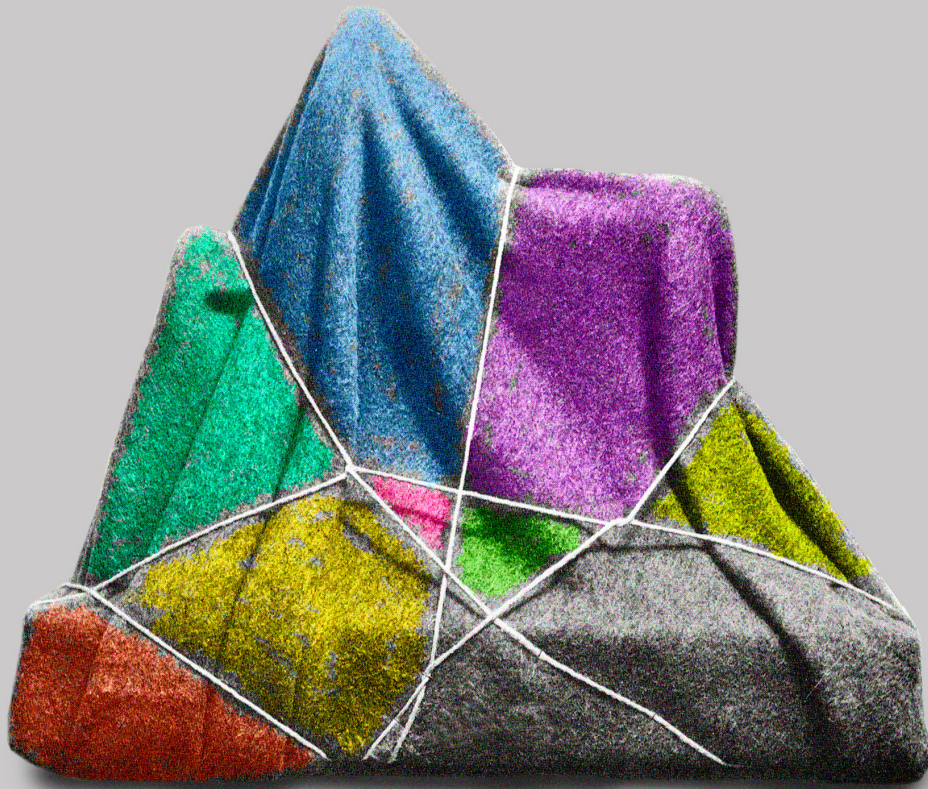


El arte entre bastidores

**Las categorías estéticas y sus posibilidades
en la Didáctica de la Historia del arte**



Antonio Rafael Fernández Paradas
Coord.

Texto

Antonio Rafael Fernández Paradas
(coord.)

La propiedad de los textos corresponde
a cada uno de sus autores.

Diseño y maquetación

Elena Bello Iglesias

Portada

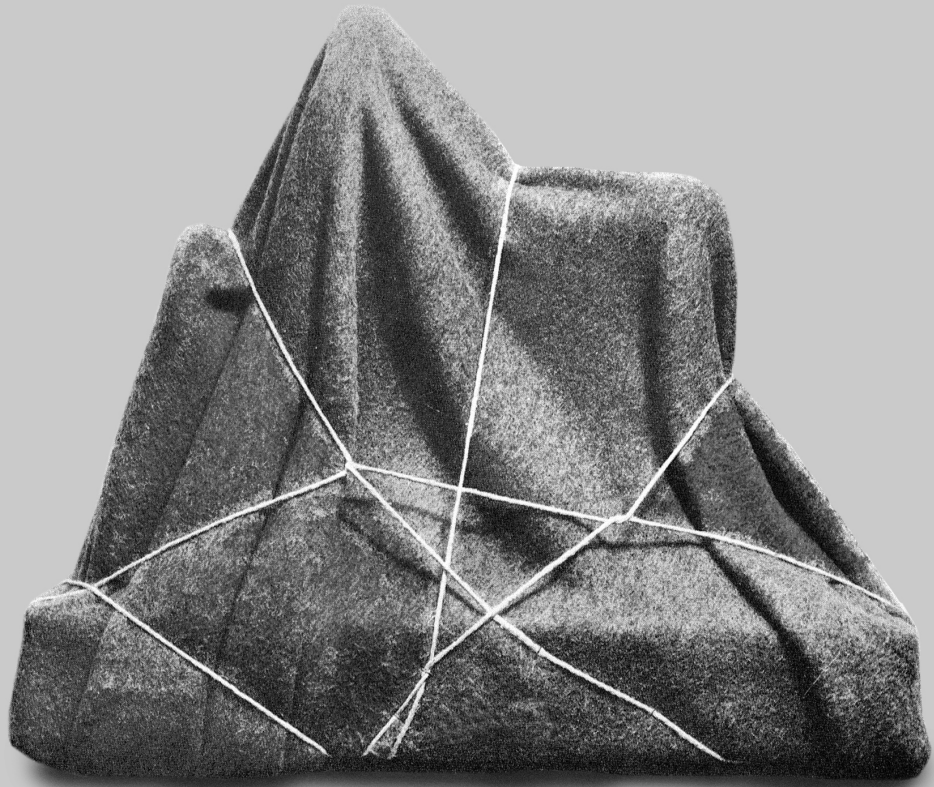
Belén Iglesias Cortada

Ilustraciones

Elena Bello Iglesias

ISBN-13: 978-84-17211-05-9

Editorial: Servicios Académicos Intercontinentales S.L.



Índice

Prólogo

Mónica Valderrama Santomé.

Categorías estéticas

Las categorías estéticas: una reformulación en el contexto de la didáctica de la historia del arte.

Antonio Rafael Fernández Paradas

Lo bello

1. La belleza. Aproximaciones al concepto de lo bello desde los presocráticos a los posmodernistas.

Renata Canevari.

2. La belleza como categoría estética.

Darwin Mafla Tobar.

Lo feo

3. Lo feo en la pintura.

Yulema Capeáns, Adriana Gómez González y Lara Iglesias.

Lo grotesco

4. Más allá de lo grotesco.

Estíbaliz Abecia, Noelia Cifuentes y Joana Limbado.

5. La estética de lo grotesco.

Nuria Atanes, Víctor Félix Lueiro y Alejandro Pérez.

Lo sublime

6. Lo sublime.

Carla Maritza Rivadeneira.

Lo cómico

7. La estética de lo cómico.

Wilman López.

Lo trágico

(Lo trágico, lo patético y lo melodramático)

8. Lo trágico en la Historia del Arte.

Andrea Miguéns, Raquel Martínez y Julia Fernández.

Lo pintoresco

(Lo pintoresco, lo característico y lo interesante)

9. Lo pintoresco, lo característico, lo interesante.

Airis Blanco y Irene Canedo.

Lo Kitsch

(Lo Kitsch, lo camp y el midcult)

10. Lo kitsch en el arte.

Elena Bello y Belén Iglesias.

11. Kitsch, camp & midcult.

Aproximaciones teóricas. Marta Cornejo-Mollíns y Lorena Castro.

12. Lo kitsch, lo camp y el midcult.

María Jesús Pazo Diz.

Lo siniestro y lo macabro

13. Lo siniestro y lo macabro. De la definición del Unheimliche a las obras contemporáneas.

Adriana Gómez Álvarez, Xiana Estévez y Ángela Espárza.

14. Lo siniestro en la pintura.

Leticia Castro, Elisa Coteló y Nerea Álvarez.

15. Lo abyecto y lo morboso. La estética del escándalo.

Isabel Cantero, Lucas Cabaleiro.



Prólogo. Mónica Valderrama.

De Freud a Eco, navegando por el kitsch y observando las obras clásicas e incluso alguna pieza del pincel de uno de nuestros alumnos del Máster de Dirección de Arte en Publicidad, este texto es una muestra del talento y capacidad de análisis, síntesis y exposición de las categorías planteadas para su estudio por el docente de la materia, Antonio Rafael Fernández Paradas, “Movimientos artísticos contemporáneos”. La exploración por estados anímicos, representaciones artísticas y concepciones sesgadas o al menos interpretativas sobre la belleza, lo grotesco o lo cómico, por citar alguna referencia, cuentan con el rigor científico necesario para ser transformado en esta publicación, pero sobre todo con la mirada fresca de profesionales que beberán de todo este campo inagotable de inspiración. Quizás uno de los puntos fuertes a resaltar y que invitan a la lectura de las líneas que siguen, es que se trata de un ejercicio de aula, sin embargo, libre de ataduras académicas, atrevido y sin miedo a adentrarse en conceptos que lejos de describirse sesudamente se analizan a pecho descubierto con la interpretación de cada uno de sus autores.

La idea de convertir estas investigaciones, defendidas en el transcurso del horario de la asignatura, en capítulos de un todo convincente proviene de su coordinador y ha contado con la participación de todos los que formamos el curso 2015-16. Se trata de un postgrado que se caracteriza por la prevalencia de la parte práctica y de los talleres frente al bagaje teórico al que escasamente se da espacio y sobre todo tiempo. El germen es entusiasmo puro para que el rédito de los trabajos fuese más allá de las sesiones docentes y como se estila con el auge de las redes sociales se haya pretendido darle a la tecla de “share” para aportar a la sociedad la posibilidad de conocer este trabajo.

Cuando cada uno de nosotros emprende la búsqueda de los detonantes de la parcela emocional, de lo que nos sorprende o de lo que nos remueve sobre lo que concebimos habitual, correcto o previsible; se da el casi milagroso momento de abrir los ojos de un modo diferente y enriquecernos con perspectivas nuevas. Y de esto tratan entre bastidores, curioseando, estas líneas. Lo más honesto, lo más vulgar, lo más irreverente, la transgresión, la paradoja, la ironía o el propio dolor, son cantos rodados lanzados al río de la creatividad, generando remolinos que sacuden al público objetivo que fundamenta la existencia de la comunicación persuasiva con la publicidad como uno de los puentes que unen lo real y lo onírico.

Las categorías estéticas: una reformulación en el contexto de la didáctica de la historia del arte. Antonio Rafael Fernández Paradas.

Materialmente usadas a lo largo de la Historia del Arte y codificadas en los dos últimos siglos, las categorías estéticas nos permiten dotar a las “obras” de un grado de “artisticidad” mucho más amplio, ya que nos permiten diversificar y ampliar el propio concepto de “belleza”. En cierta manera las categorías estéticas encontrarían la horma de su zapato en el concepto de “patrimonio”, que nos permitió “querer” a muchas más cosas, que las netamente “artísticas”. Gracias a la formulación, y continua re-formulación del universo de las categorías estéticas, las nociones sobre la belleza se han visto modificadas ampliando el mundo de las obras, objetos, y cosas a las que podamos considerar como “bellas”¹.

No andaba mal encaminada Santa Teresa cuando afirmaba en sus Moradas que “También entre los pucheros anda el Señor”, esta afirmación para nosotros cobra todo el sentido del mundo ya que también podemos encontrar belleza, sirva el símil, no sólo, por ejemplo en lo armónico y proporcionado, en lo amable o en lo que refleja a Dios, sino que también la “belleza” reside en lo feo, lo cómico y lo grotesco; en lo trágico, lo patético y melodramático; en aquellas cosas que son “pintorescas”; las que pertenecen al mundo de lo kitsch, lo camp y el midcult; pero también, todo aquello que pervive en el mundo de lo siniestro, lo macabro, lo abyecto y lo morboso. En ésta amplitud del “concepto de belleza”, cobrarán todo su sentido las categorías estéticas, ya que una correcta comprensión de las mismas repercutirá de una manera inversamente proporcional a modificar y asimilar nuestro ideario de la “obra de arte” como algo que tiene que ser bello. Se nos antoja prácticamente imposible que se pueda comprender el arte del siglo XX, la estética y la cultura visual, sin tener unas nociones breves sobre las categorías estéticas que nos permitan enjuiciar críticamente nuestros propios juicios artísticos.

Como tales, las categorías estéticas, son ideas netamente estéticas, valga la redundancia, asociadas directamente con la belleza, o mejor dicho, con las “bellezas”. Extrapolan, verbal o mediante la palabra escrita, aquello que nos provoca la obra de arte, cuando nos posicionamos ante ella. Los seres humanos realizan juicios estéticos, habitualmente, pero será en función del conocimiento que tengan de las categorías estéticas cuando la formulación de los mismos tenga una base científico-intelectual que les permitan emitir aseveraciones con fundamento. No debemos de olvidar, que las categorías estéticas no son categorías “lógicas” del entendimiento, sino que se tratan de un posicionamiento estético, condicionado por factores culturales (sin olvidar, que cada una tiene su propia fundamentación teórica).

Habitualmente, las categorías estéticas se enuncian por medio de agrupaciones secuenciales cuyos términos concretan el significado de la acepción anterior, especificando particularidades de la propia categoría. Según Farré, “cada categoría responde a mutuas influencias y relaciones entre precedentes y subsiguientes; cuanto mayor sea la distancia a que se encuentren, mayor será la oposición, pudiéndose considerar como relativamente contrarios, por ejemplo lo bello y lo grotesco, lo sublime y lo cómico. Ninguna de las categorías estéticas opera aislada y completa por sí sola; necesita de las otras, y resulta comprensible por el hecho de formar parte de un conjunto () Toda realidad concreta posee una esencia que la particulariza en tiempo y espacio determinados; pero esta esencia está dotada de diversos grados de universalidad con relación a verdades próximas y remotas”².

El presente libro *El arte entre bastidores. Las categorías estéticas y sus posibilidades en la Didáctica de la Historia del Arte* es el resultado del trabajo cooperativo y buen hacer de los alumnos del Máster en Dirección de Arte Publicitaria de la Universidad de Vigo, del curso 2015-2016. Ellos, al igual que muchos de los futuros lectores de este libro, estaban condicionados por los preceptos de los ideales de la belleza renacentista imperantes en la actualidad, aunque con una sutil diferencia, la mayoría tienen formación en bellas artes, diseño, publicidad o comunicación, y su mundo es el de las imágenes, con las que están acostumbrados a trabajar, sólo les faltaban esas “etiquetas” que en cierta medida les permitieran posicionarse desde una perspectiva crítica y fundamentada ante la artisticidad o no de una imagen, sea una pintura, o un anuncio publicitario. Y éste es precisamente el objetivo de este libro, crear una herramienta que permita

1 Surgieron en 1853 en *Estética de lo feo* de Rosenkranz. “juzgar según la categoría estética de lo bello”, con la que por primera vez se emplea la expresión categoría estética.

2 FARRÉ, Luis. *Categorías estéticas*. Madrid: Aguilar, 1996, pp. 28-29.

a docentes, estudiantes y público en general aproximarse al necesario mundo de las categorías estéticas de una manera simple, amena y organizada, cuya finalidad no es otra que tener una información actualizada y sistematizada de un corpus de conocimiento relativo a las categorías estéticas, mediante el cual pueda comprender el arte, las obras de arte y las manifestaciones culturales que no son “bellas”, o por los menos conseguir que los cimientos de la “zona de confort” de la “belleza” comiencen a tambalearse ante nuevas formas de belleza.

El enunciado de trabajo del que partieron los autores de este libro fue el siguiente: “el estudiante elegirá una creación artística de cualquier período de la Historia del Arte occidental y explicará a partir de ella una de las categorías estética (escultura, pintura, artes decorativas, cómic, grafitis, anuncios, etc.)”, con el objetivo de “conocer las categorías estéticas (y su utilidad, ya que permiten otorgarle la etiqueta de “artístico” a realidades diferentes de “lo bello”, por ejemplo. Permiten diferenciar lo que es arte de lo que no es”. Para ellos se propuso un listado de categorías a elegir, incluyendo la posibilidad de proponer nuevas categorías³.

- Lo Bello
- Lo sublime
- Lo feo
- Lo cómico
- Lo grotesco
- Lo trágico (lo trágico, lo patético y lo melodramático)
- Lo pintoresco, lo característico y lo interesante.
- Lo kitsch, lo camp y el midcult
- Lo siniestro y lo macabro
- Lo abyecto y lo morboso. La estética del escándalo

Estructuralmente las páginas que conforman cada capítulo presentan la siguiente configuración: Cada capítulo se organiza en tres grandes apartados Justificación de la categoría estética; la imagen como paradigma de la categoría estética y bibliografía.

Con respecto al primero de los epígrafes, Justificación de la categoría estética, es el lugar donde se nos sitúa cronológica y contextualmente a la categoría. En él se incluyen cuatro epígrafes: Definición, características que define a la categoría estética, historia y obras representantes. Aquí tendrán cabida las propias reflexiones historiográficas que sustentan a cada una de las categorías, así un análisis de las mismas, su evolución y variantes.

En la imagen como paradigma de la categoría estética, los autores realizan una amplia selección de imágenes, que va desde fotografías, pinturas, grabados, a grafitis, anuncios publicitarios o carteles propagandísticos, siendo este repertorio uno de los grandes aciertos de este libro, ya que manifiesta la versatilidad de las categorías estéticas como instrumento mediante el cual se pueden clasificar y comprender testimonios materiales de diversa naturaleza. La selección va acompañada de una necesaria justificación por parte de los autores, mediante la cual analizan las características que permiten incluir a la imagen propuesta como exponente de la categoría estética a la que la adscriben, sin olvidar que toda imagen es susceptible de ser incluida en diversas categorías.

Finalmente, cada capítulo se acompaña de una breve bibliografía. En la medida de lo posible, los autores han intentado documentar sus argumentaciones con fuentes documentales y bibliografía con ISBN o ISSN, pero no debemos olvidar que prácticamente todos los autores, son nacidos nativos digitales, por lo que su mundo son los blog, Internet y las Redes Sociales que también han sido utilizadas y debidamente reseñadas como fuentes de conocimiento a lo largo estas páginas.

³ Cuestión que finalmente no se produjo.

Para finalizar, debemos de tener en cuenta que los autores que configuran el corpus nominativo de éste libro no son ni especialistas ni teóricos de la Estética, y aun así, han realizado un gran esfuerzo para crear, de la nada, cada uno de sus capítulos. El objetivo de este libro es ser una herramienta didáctica, mediante la cual, y gracias a las categorías estéticas, el lector aprenda a “querer cosas”, que bajo la atenta y docta mirada, también pueden llegar a ser bellas.



Lo bello

1. La belleza: aproximaciones al concepto de lo bello desde los presocráticos a los posmodernistas. Renata Canevari.

1. justificación de la categoría estética.

1.1. Definiciones.

“A lo largo de la Historia, multitud de autores se han cuestionado ¿Qué es la belleza? ¿Se puede decir qué es? La belleza no tiene rostro, puede tener el rostro que el tiempo haya querido darle para hablar del mundo, para desafiarlo con un sentido () para tratar de decir lo que está bien y lo que está mal”⁴. La belleza no es la armonía o el equilibrio que se alcanza al final del camino: está en el origen, es lo que mueve la duda, la reflexión filosófica sobre los conflictos reales, el deseo de dar testimonio⁵. Umberto Eco en su obra enteramente dedicada a la belleza, menciona que “resulta casi imposible definir lo bello, puesto que dependerá de la cultura, de los pueblos, es bello aquello que, si fuera nuestro, nos haría felices, pero que sigue siendo bello aunque pertenezca a otra persona”⁶. Lo bello depende de las épocas y de las culturas⁷. Por tu parte, dos mil años atrás, Platón venía a afirmar que “la belleza no estaba vinculada a uno u otro objeto sensible, sino que resplandece en todas partes”⁸. Arthur Danto señala que “Proust conecta la conciencia de la belleza con el sentimiento de felicidad”⁹, mientras que John Keats afirmaba que “la belleza es verdad, la verdad es belleza: eso es cuanto sabemos, y debemos saber, sobre la tierra”¹⁰.

Baudelaire en una visión más contemporánea sobre la belleza afirma que “lo bello es siempre extravagante. No quiero decir que sea voluntaria o fríamente extravagante (). Digo que tiene siempre un punto de sorpresa que lo convierte en algo especial”¹¹.

1.2. Características.

En las primeras reflexiones teóricas sobre la belleza, se creía que ésta remitía a la medida y el orden. Lo bello se asociaba a lo bueno, a lo verdadero, a la armonía, a la simetría, al equilibrio. Posteriormente se afirmó que la belleza debería poseer un componente funcional; debería ser útil.

En casi todas las civilizaciones conocidas los hombres se sienten fuertemente atraídos por la idea de la forma y por los fenómenos de orden y simetría, que se manifiestan en el mundo que les rodea, que además suscita sensaciones de seguridad y equilibrio¹². Durante más de dos mil años, las teorías que han dominado nuestro panorama cultural, han sostenido que la belleza percibida no era más que el primer (y menos importante) peldaño de la “escala” que conduce a la “verdadera belleza”, invisible, inaudible e intangible¹³.

La nueva belleza es reproducible, aunque transitoria y perecedera: hay que inducir al consumidor a una rápida sustitución¹⁴.

1.3. Historia de la categoría.

Cuando los presocráticos (siglos VII y VI a.C.) comienzan a discutir el principio de todas las cosas, pretenden dar una definición del mundo como un todo ordenado. Eso significa además pensar en el mundo como una forma, y los griegos perciben con claridad la identidad entre forma y belleza¹⁵.

4 ZECCHI, Stefano. La belleza. Madrid, Tecnos, 1994, p. 13.

5 *Ibidem*, p. 19.

6 ECO, Umberto. Historia de la Belleza. Barcelona, Lumen, 2004, página 10

7 *Ibidem*, p. 14

8 *Ibidem*, p. 50

9 DANTO, Arthur C. El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte. Barcelona, Paidós, 2005 [2003], página 68.

10 ECO, Umberto. Historia de la Belleza. Barcelona, Lumen, 2004, cita contraportada.

11 *Ibidem*.

12 BODEI, Remo. La forma de lo bello. Col. La Balsa de la Medusa, Madrid, Visor, 1998, p. 26.

13 BODEI, Remo. La forma de lo bello. Col. La Balsa de la Medusa, Madrid, Visor, 1998, p. 16.

14 ECO, Umberto. Historia de la Belleza. Barcelona, Lumen, 2004, página 377.

15 *Ibidem*, p. 61

En la antigua Grecia hasta la época Pericles, se carecía de una auténtica estética y de una teoría propia que enmarcara al concepto de belleza¹⁶. En esa época, la belleza no tenía un estatuto autónomo, siempre estaba vinculada a otras cualidades y valores tales como la “medida” y la “conveniencia”¹⁷.

Platón adquiere una postura más compleja, es cuando nacen conceptos de la belleza como armonía y proporción de las partes (Pitágoras) y la belleza como esplendor. “Esa idea de la proporción se desarrolla a lo largo de la antigüedad y se transmite a la Edad Media”¹⁸.

En la cultura medieval, derivada de Platón, nace la teoría del homo quadratus: el cosmos es como el hombre y el hombre es un pequeño cosmos. El número adopta significados simbólicos basados en una serie de correspondencias: cuatro son los puntos cardinales, los principales vientos, las fases de la luna, las estaciones del año y cuatro será, como enseñaba Vitrubio, el número del hombre, porque la anchura del hombre con los brazos extendidos, corresponderá a su estatura, formando así la base y la altura de un cuadrado ideal¹⁹.

El modelo pitagórico, en lo que respeta la belleza, provoca la generación de soluciones alternativas que se proponen como atenuaciones de aquel esquema. Perdidas las certidumbres anteriores, se produce una serie de cambios significativos²⁰.

A lo largo de la Edad Media, la belleza está comúnmente relacionada con la falta de luz y color, por la “imagen convencional de edades oscuras”²¹. Sin embargo, lo que se percibe a través de su pintura, son ambientes llenos de luz. Santo Tomás de Aquino recuerda que “para la belleza son necesarias tres cosas: la proporción, la integridad y la claritas, esto es, la claridad y la luminosidad”²²¹⁹. La estética de la claritas tiene su origen en que se identificaba Dios con la luz. Dios se identifica, por tanto, con el resplendor de una corriente luminosa que recorre todo el universo.

La Edad Media duró casi diez siglos, durante los cuales, los conceptos relativos a belleza fueran evolucionando y matizándose. Como en aquél entonces, se creía que todo tenía un significado sobrenatural y divino, se empiezan a atribuir significados, positivos o negativos a los colores: surge el simbolismo de los colores.

El período que precede a la Edad Moderna estuvo marcado por el resurgimiento de la presencia de la belleza femenina en sus obras. Figura que no tenía especial relevancia gracias al moralismo medieval “ya que todos eran hombres de iglesia”²³. La belleza mágica entre los siglos XV y XVI, surge a raíz de la expansión del uso del óleo en las pinturas, “que confiere a la luz un efecto mágico y envolvente a las obras”²⁴.

En el Renacimiento, el cuerpo masculino o femenino se sitúa como centro de la cultura y de las obras artísticas, así como el propio centro del universo. Durante éste periodo, se alcanza un elevado grado de perfección de la belleza, que queda definida como el conjunto de proporciones entre las partes, llamada “Gran Teoría”. Al mismo tiempo aparecen fuerzas que la empujan hacia una belleza inquieta. “Se trata de un movimiento dinámico que, solo a efectos didácticos, puede ser reducido a categorías escolares como clasicismo, manierismo, barroco y rococó”²⁵²³. El progreso de las ciencias matemáticas lleva a armonías más complejas e inquietantes. El artista retrata rostros, melancólicos e inquietos. Un caso emblemático de esta tendencia es la figura de Arcimboldo (). Sus composiciones () sorprenden y divierten al espectador. La be-

16 *Ibidem*, p. 37

17 *Ibidem*, p. 50

18 *Ibidem*, p. 50

19 *Ibidem*, p. 77

20 BODEI, Remo. *La forma de lo bello*. Col. *La Balsa de la Medusa*, Madrid, Visor, 1998, p. 47.

21 ECO, Umberto. *Historia de la Belleza*. Barcelona, Lumen, 2004, p. 99.

22 *Ibidem*, p. 100.

23 ECO, Umberto. *Historia de la Belleza*. Barcelona, Lumen, 2004, página 154.

24 *Ibidem*, p. 183

25 *Ibidem*, p. 206.

lleza de Arcimboldo no es clásica “y se expresa a través de lo inesperado, de la agudeza”²⁶. En los siglos XVI y XVII, se producen cambios derivados de los sucesos históricos de la Reforma²⁷.

El siglo XVIII de Rousseau y Kant, se percibe de manera errónea “como siglo racional, coherente, algo frío y distante”. En el “Siglo de las Luces” realmente “se agitaban pasiones desenfrenadas y violentas, sentimientos arrebatadores”. Con lados luminosos y oscuros. Esa ambivalencia corresponde a una dialéctica de gusto compleja, derivada de varias clases sociales y castas²⁸. Surgen, también en ese siglo, “términos como ‘genio’, ‘gusto’, ‘imaginación’ y ‘sentimiento’, que nos dan a entender que se está formando una nueva concepción de lo bello”²⁹: lo sublime. Para el escritor Pseudo-Longino, en su afamado tratado sobre la belleza, considera lo sublime “una expresión de grandes y nobles pasiones” () “que implican en una participación sentimental tanto del sujeto creador, como del sujeto que goza de la obra de arte”³⁰.

El Romanticismo presenta como auténtica novedad, la presencia conjunta de las contradicciones “finito/infinito, entero/fragmentario, vida/muerte, mente/corazón”³¹.

Paulatinamente, con la llegada de la estética victoriana, se tiende a expresar “() una duplicidad () que procede de la inserción de la función práctica en el dominio de la belleza”³². Cada elemento es parte de la expresión de la belleza artística: un clavo, una estructura metálica, etc. todo se convierte en objeto de arte. En esa época surge una nueva belleza materializa por medio del hierro y el cristal.

En oposición a ese movimiento de industrialización, surge el Arts and Crafts en Inglaterra, de manos de Ruskin y Morris que glorifica la belleza artesanal. Posteriormente, las líneas orgánicas y sinuosas del Jugendstil, son estilizadas y simplificadas dando paso al Art Déco, cuya belleza deja de ser estética y pasa a ser funcional. “El rasgo que caracteriza es la reconciliación entre arte e industria”³³.

Como crítica irónica a la mercantilización de la vida y de los objetos de uso, ya en plena época de las vanguardias históricas, surge el dadaísmo, donde cualquier objeto puede ser bello y la belleza reside en la no funcionalidad de los objetos. Se empieza a cuestionar si el destino de la belleza es su reproducción en serie. Posteriormente, con la llegada del pop art, “cualquier objeto adquiere o pierde la propia belleza debido a las coordenadas sociales que determinan sus formas de aparición”³⁴.

El siglo XX es época de la estética industrial. A las máquinas se les dan formas agradables que puedan seducir a posibles usuarios. Lo que encontramos actualmente es una belleza de consumo: personas que siguen cánones de belleza que aparecen en los medios de comunicación de masas. Los peinados, la ropa: todo viene propuesto por revista de moda, por el cine y por la televisión. Por otro lado, los medios de comunicación no ofrecen un modelo único de belleza. En el ambiente posmodernista, varios estilos pueden coexistir: varias décadas o estilos. Se habla de la “tolerancia al sincretismo total, al absoluto e imparable politeísmo de la belleza”³⁵.

26 *Ibidem*, p. 220

27 *Ibidem*, p. 206

28 *Ibidem*, p. 239

29 *Ibidem*, p. 239

30 *Ibidem*, p. 278

31 *Ibidem*, p. 299

32 *Ibidem*, p. 363

33 ECO, Umberto. *Historia de la Belleza*. Barcelona, Lumen, 2004, página 372.

34 *Ibidem*, p. 378

35 *Ibidem*, p. 428

1.4. Obras representantes.

Homero. La Irresistible belleza de Elena. Siglos VIII-VII a.C.

Homero. La Ilíada. Siglos VIII-VII a.C.

Praxiteles, copia romana. Venus de Cnido s. IV a.C. Roma, Museo Nacional Romano.

Dama Flavia, s. I a.C. Nápoles, Museo Arqueológico Nacional.

Sandro Botticelli. Nacimiento de Venus c.1482. Florencia, Galería de los Uffizi.

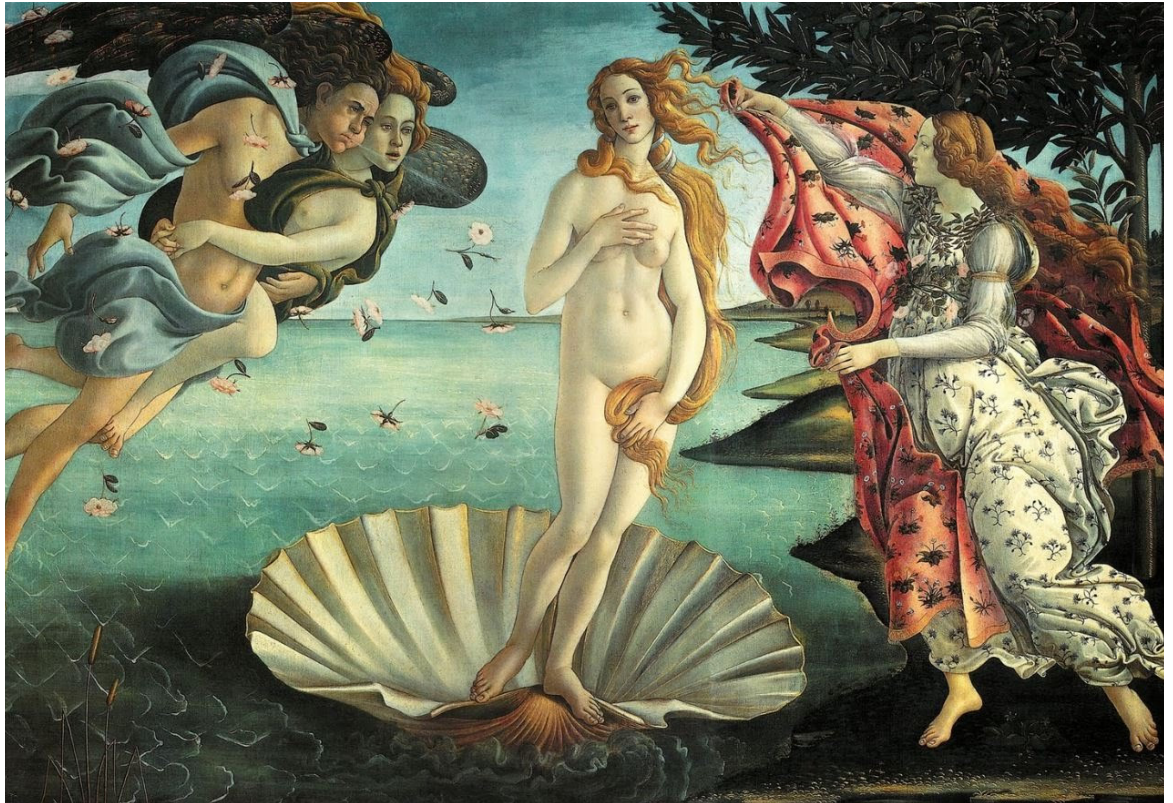
Leonardo da Vinci. La Gioconda 1503-1506. París, Museo del Louvre.

Francisco de Goya y Lucientes. Maja Desnuda. 1797-1800. Madrid, Museo del Prado.

Pablo Picasso. Gran Driada. 1908. San Petersburgo, Ermitage.

Gustav Klimt. Friso de Beethoven, coro de ángeles del paraíso. 1902. Viena, Österreichische Galerie.

2. La imagen como paradigma de la categoría estética.



Sandro Botticelli. *Nacimiento de Venus*. c.1482. Galería de los Uffizi. Florencia (foto: autor desconocido).

El cuadro simboliza la propia belleza (Venus) después de su nacimiento en el mar, según la mitología griega llegando a la playa empujada por el soplo de dos dioses y recibida por una ninfa. Ese cuadro inspirado en la obra de Homero, tiene varios símbolos del canon de belleza renacentista, basado en la armonía y en la proporción.

Las características femeninas de belleza del Renacimiento son: “piel blanca, sonrosada en las mejillas, cabello rubio y largo, frente despejada, ojos grandes y claros; hombros estrechos, como la cintura; caderas y estómagos redondeados; manos delgadas y pequeñas, en señal de elegancia y delicadeza; los pies delgados y proporcionados; dedos largos y finos; cuello largo y delgado; cadera levemente marcada; senos pequeños, firmes y torneados; labios y mejillas rojos o sonrosados. En la época tan solo usaban maquillaje como el colorete y el carmín para esos tonos rosas de la cara”³⁶.

3. Bibliografía.

BODEI, Remo. La forma de lo bello. Madrid: Visor, 1998.

DANTO, Arthur C. El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte. Barcelona: Paidós, 2005.

ECO, Umberto. Historia de la Belleza. Barcelona: Lumen, 2004.

PÉREZ PAREJO, Ramón. “El canon de belleza a través de la Historia: un método de descripción de personas para alumnos de E/LE”.

<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero34/canonbe.html> Consultado el 17 del 11 de 2015.

ZECCHI, Stefano. La belleza. Madrid: Tecnos, 1994.

³⁶ PÉREZ PAREJO, Ramón. “El canon de belleza a través de la Historia: un método de descripción de personas para alumnos de E/LE”.

<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero34/canonbe.html> Consultado el 17 del 2 de 2017.

1. La belleza como categoría estética. Darwin Mafla Tobar.

1. Justificación de la categoría estética.

1.1. Definiciones.

“La belleza Armonía física o artística que inspira placer y admiración”.

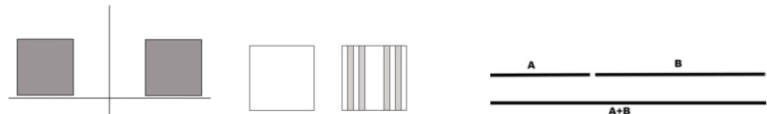
Para Platón en 347 a.C., la belleza es aquella idea que al relacionarse con las cosas sensibles hace aparecer a la idea en cuestión como deseable. Platón escribió en el Banquete, quizás una de sus obras más conocidas, que “si hay algo por lo que vale la pena vivir, es por contemplar la belleza”³⁷.

Kant (1728 1804), define lo bello como la representación que produce un placer inmediato y libre de cualquier consideración teóricas o moral. La Estética es la predisposición al sentimiento, puesto que incluye la capacidad del sujeto para percibir la belleza, por tal, el sentimiento para Kant será el vehículo por medio del cual se aprecia la belleza. En su obra crítica del juicio, propone que los objetos pueden ser juzgados bellos cuando satisfacen un deseo desinteresado que no implican intereses o necesidades personales, puesto que el interés va por un lado y el gusto por otro. Además, el objeto bello no tiene propósito específico³⁸. Por su parte para Max Sheler (1874-1928) la belleza se capta por la vía emocional “percibir sentimental”, afirmaba Aristóteles, por su parte, profundizó en el concepto de “armonía” como base de la belleza.

El Planteamiento Objetivista dice que la belleza es inherente al objeto que se reconoce como bello. Es cualidad propia del mismo. El Planteamiento Subjetivista dice que la belleza de un Objeto depende de la apreciación que de este objeto haga el sujeto. Aquí la belleza no es cualidad propia del Objeto sino que depende de la valoración del sujeto.

1.2. Características.

- Orden
- Proporción
- Luminosidad
- Ritmo
- Simetría
- Armonía



1.3. Historia.

Bello viene de latín “bellus” que significa bonito, elegante, amable. Los griegos usaban términos como “simetría” encontrando la belleza en las formas geométricas y “armonía” a la belleza musical. En el Renacimiento se origina una nueva deliberación filosófica retomando los ideales de Platón y Aristóteles. En el siglo XVIII Emanuel Kant sobresale y le da énfasis. En el Romanticismo Hegel recapacita que lo bello se muestra en la naturaleza de manera imperfecta y que la más valiosa expresión sensible de la idea se encuentra en el arte. Vinculada a la filosofía y luego a la estética ya que en el siglo XVIII ya nace como una rama de la filosofía que estudia el arte³⁹.

37 <http://filosofia.laguia2000.com/filosofia-griega/la-belleza-para-platon#ixzz3rerGDo85> Consultado el 28 de enero 2017

38 <http://es.slideshare.net/ArkangelDuranGarcia/presentacin-educacin-estetica> Consultado el 28 de enero 2017

39 <https://franciscodelgadosantos.wordpress.com/2013/01/08/lo-bello-y-otras-categorias-estetica/>

1.4. Obras representantes.

Fedro-Platón. Sobre el amor, la belleza y el destino del alma

Sandro Botticelli. Nacimiento de Venus c.1482. Florencia, Galería de los Uffizi.

Miguel Ángel Buonarroti. David. 1501-1504. Florencia, Galería de la Academia.

2. La imagen como paradigma de la categoría.



Autor Darwin Mafla. Renovación. Acrílico sobre lienzo. Dimensiones 90 x 82 m.

La belleza es un valor que se le da a tal o cual ente real o imaginario, ésta puede ser objetiva o subjetiva. Por medio de una apreciación estética proporcionándonos un estado, una experiencia, un momento de goce, lo que para unos es bello para otros no, todo está enmarcado a su origen lo que es bello en mi entorno cultural la belleza nos proporciona códigos que están en constante cambio, considero algo bello a la experiencia de vida el momento único que me proporciona el presente el hoy, ya que en el, logro experimentar emociones.

Nuestra propuesta, está basada fundamentalmente en la emoción que me dejan las experiencias del vivir cotidiano, presentando ideas, sugiriendo estados y momentos llenos de misterio, magia, costumbres y tradiciones en un ambiente espiritual; las distintas formas generan un lenguaje idealizando la figura y en muchos casos plasmando lo que no se puede ver.

Estamos sujetos a una evolución constante de pensamiento, de acciones, es allí donde experimento un encuentro con lo bello, el innovarnos día a día.

Dispongo elementos en el espacio buscando una armonía un equilibrio, utilizando diversos planos para conformar un todo, juego con las formas, ellas me sugieren movimiento.

Permite que sea el canal directo con el rasgo identificador, el ADN, el cual me permite proponer formas tomándolos de elementos vivos como es la naturaleza, en este particular la tierra (cangagua), el orden, el movimiento, refleja lo bello, la sincronización de la textura.

El efecto, sensación, que deseo transmitir utilizando colores cálidos dinamizar y animar las emociones, muestro el color rojo simbolizando la vitalidad, coraje y optimismo asociándolo con la pasión, toda la energía que transmite el vivir, conjuntamente con un marrón representando el color de la tierra con sencillez dueña verdadera de un todo, no podría faltar los colores fríos que sosiegan, tranquilizan y relajan, dando una sensación de alejamiento y amplitud, lo asocio con la lealtad, verdad y confianza dando a esta obra una estabilidad.

Los elementos de la composición pictórica

Mujer. Columna vertebral de la vida, protagonista principal, luchadora incansable, forjadora del día a día, el canon que dispongo y que proyecta representar la valentía, el coraje, la belleza. **Telas.** En vestidura que representa los aciertos y desaciertos de los días en la cual se despoja de todo lo acumulado dando paso a una nueva vida. **Gato.** El espectador, la gente que siente admiración o envidia en una postura relajada, apática. **Pilar.** Su entorno, la firmeza que le proporciona. **Puerta.** Su morada, quien la conoce y acepta tal cual es ella. **Escaleras.** La unión del cielo y la tierra, hace referencia a la posibilidad de ascender, de subir a otros niveles o estratos

3. Bibliografía.

PADILLA MORENO Miguel Ángel. Arte Y La Belleza. Madrid: N.A. Editorial, 2006.



Lo feo

3. Lo feo en la pintura.

Yulema Capeáns, Adriana Gómez González y Lara Iglesias.

1. Justificación de la categoría estética.

1.1. Definiciones

A comienzos del siglo XX se produce un giro en la concepción del arte. El concepto de “belleza” ha dominado el arte y la estética y, tras este giro, ha dejado de ser prioritario. El concepto de belleza contiene, a su vez, el concepto de fealdad.

Platón⁴⁰ afirmaba que lo bello es real porque es ideal, lo feo es una mera apariencia. De este modo expulsa a los poetas de su ciudad ideal porque éstos trataban con la apariencia: transmitían sus poemas de manera oral acompañados de danza. El filósofo critica la cultura oral, porque la entiende como un virus que no dejaba a la gente pensar por sí misma. Se inicia así la cultura moderna de pensamiento racional. En el cristianismo comienza a aceptarse la belleza en el arte, filosofía y culturas religiosas.

En Grecia, durante la tradición clásica, existía la idea del bien. Lo feo era considerado como un caos, error e incluso un mal. Es en este momento histórico cuando se produce la mayor separación entre lo bello y lo feo: las ideas son bellas porque participan en una idea de belleza y los objetos reales admiten esas características. En cambio, lo feo es la ausencia de belleza: no tiene ser ni realidad. Para Hegel la armonía y simetría griega se encuentra con unos elementos contrarios. Nos encontramos con un Dios que baja a la tierra y se hace hombre como uno más.

Durante el Romanticismo alemán, Lessing interpreta y eleva lo feo a una categoría estética aplicada a la poesía, no a las representaciones visuales. Entiende que lo feo es útil para que lo bello sea más bello. De este modo, a lo feo, se le reconoce un papel, aunque limitado, dentro de la historia de la belleza. F. Schlegel⁴¹ publica en el año 1795 “Sobre el estudio de la poesía griega”. Se trata de un texto innovador sobre el arte de su época. Pone de manifiesto una poesía empleando a Shakespeare como modelo. Su obra adquiere perfección porque es capaz de incluir elementos como la morbosidad de la tragedia griega con elementos de belleza. Algo puede ser perfecto y sin embargo su meta no será lo bello. De este modo, lo bello alcanza su perfección cuando triunfa sobre lo feo.

En la cultura francesa lo bello no está por encima de lo feo. Por primera vez, el arte selecciona como elemento privilegiado los elementos anormales. No hay posibilidad de distinguir entre armonía y desorden. Víctor Hugo publica en el año 1827 “Prólogo a Cromwell” en el que habla de cómo va a ser la puesta en escena de esa obra y, también, de cuestiones estéticas y filosóficas. Cita que debemos asumir lo sublime rodeando lo grotesco. El arte moderno tiene como base el arte cristiano y la clave que está por debajo de todo esto es lo feo.

Apollinaire transmite que amamos la belleza tanto como la fealdad: sí hay belleza pero está escondida. Por su parte Kant⁴², en “Crítica del juicio” dice que se puede asumir dentro del arte moderno la fealdad siempre que no suscite asco. Cualquier objeto es digno de repugnancia artística y se debe transmitir tal y como es. Del mismo modo, Constable, afirma que todo el arte puede convertir en bello aquello que no lo es. A partir de este momento cambian los temas. Es entonces cuando en, 1826, Hegel vio que había llegado el momento en el que si el arte quería avanzar tenía que introducir nuevos temas diferentes a los clásicos. De éste modo y por primera vez todo es digno de ser representado, todo va a recaer sobre el artista. Se va a dar importancia a cómo se representa el objeto.

40 TATARKIEWICZ Wladyslaw. Historia de la estética I: La estética antigua. Ediciones: AKAL, 1987, pp. 125-130. Consultado el: 13-1-2017.

41 SCHLEGEL, F. Sobre el estudio de la poesía griega. Torrejón de Ardoz: Akal, 1996.

42 RIVERA DE ROSALES CHACÓN, Jacinto C. Kant. La crítica del juicio teológico y la corporalidad del sujeto. Madrid: UNED Ediciones, 1998.

Con esta idea⁴³ comienza a hablarse de genio como categoría estética del romanticismo. Los objetos mismos no tienen ningún interés artístico. Rosenkranz intenta tematizar en *Estética de lo feo*, la estética, lo feo como un desafío. Una obra será más bella cuanto mayor sea la fealdad sobre la que triunfe. Sólo si un objeto adquiere su carácter negativo podrá superarse.

El filósofo judío Adorno escribe en 1970 *La teoría estética* en el que plantea lo que debe hacer el arte para mostrar una realidad, lo que se está viviendo y lo que es mejor olvidar. En el fondo, Adorno no desprecia el arte bello sino que desea una realidad bella. Cuando la realidad deje de ser una “mierda” ya no será necesario representar lo feo. Lo feo es fruto de la vivencia.

Con el paso de los años hasta nuestros días el arte se democratiza. Es entonces cuando encontramos que poca sociedad va a ver museos de obras contemporáneas. Sigue existiendo un principio de idealización, de un artista como genio creador. A su vez se juntan una serie de elementos complejos en el que el arte habla de sí mismo.

La teoría estética reconoce que sólo es arte aquello que la institución considera como tal. ¿Cómo seguir hablando de lo bello y lo feo si ni siquiera entendemos las obras? Afirma Umberto Eco que “El arte contemporáneo practica la fealdad y la celebra”.

1.2. Características.

Lo feo consta de dos límites: el límite inicial de lo bello y el límite final de lo cómico: ⁴⁴ Rosenkranz, en su obra, constata que en las obras de arte suele aparecer la representación de lo feo. Lo bello sólo aparece cuando tiene un elemento de contraste, lo feo más esto es una verdad parcial. La verdadera razón de lo feo en el arte es que el arte debe representar la idea de lo bello en lo sensible y esa sensibilidad impone ciertas limitaciones. De este modo, el arte se ve obligado a mostrar lo feo si quiere expresar la idea de lo bello.

Se reflejan los fenómenos de la realidad adversos a lo bello: la esencia humana se contradice a sí misma, se manifiesta bajo un aspecto deformado e inhumano. Experiencia peculiar que vive el sujeto ante un objeto artístico: se trata de la experiencia contraria a la que se vive con la belleza pero que finalmente también se sale de lo cotidiano. En la Grecia clásica esta categoría no es reconocida como tal. Asociaban lo bello con bueno y lo feo con malo, los personajes de las tragedias si eran buenos también eran bellos y si eran malos eran feos.

Negativo: suele producirse una asociación de la fealdad con lo negativo. Según Sánchez Vázquez, lo feo tiene una dimensión estética y no se identifica con valores negativos. Calificar de feo a un ser no significa negarlo estéticamente. No lugar: el artista del renacimiento no le encuentra lugar a lo que carece de orden y proporción. La anulación de la fealdad se produce en la búsqueda de la belleza.

Sentimiento experimentado cuando la obra está bien hecha: la fealdad se eleva a categoría estética porque es un sentimiento que se experimenta cuando la obra logra el efecto de fealdad en el espectador, debido a su perfección en la ejecución.

Realidad: lo feo caracteriza los fenómenos de la realidad. En lo feo encuentra su expresión la actitud negativa del hombre hacia estos fenómenos. Es así como, en el mundo burgués, lo feo domina sobre lo bello, lo cual se refleja en el arte del realismo crítico, mediante el cual los personajes se someten a denuncia de los aspectos inhumanos de la vida, que destruyen la belleza del ser humano.

43 ROSENKRANZ, K. *Estética de lo feo*. Madrid, 1992. Consultado el 13-1-2017.

44 *Ibidem*.

Estrategia del artista: lo contrario a la belleza. No provocar indiferencia, sino una emoción de desagrado, repercusión.

1.3. Historia de la categoría.

En la Estética de lo feo, Rosenkranz clasifica la fealdad en sus diferentes acepciones. En cierto modo, lo que Rosenkranz se propone, es realizar una serie de clasificaciones en pro del artista, para que sepa que temas pueden hacerlo caer en la fealdad. Y aunque asume, que pocos son los que se interesarían por representar lo feo, lo cierto, es que como valor estético tiene su razón de ser⁴⁵.

La estética tiene como objeto de estudio una percepción, en principio, sobre la belleza, pero... ¿dónde termina lo bello y empieza lo feo? La percepción de cada persona ante unas características no es siempre igual, a cada uno le afecta de distinta manera.

En el mundo del arte de la antigua Grecia, lo feo empezó como un tema de negación de la realidad. Lo feo es una ausencia, algo que no tendría que ser; una mera apariencia. Es un término nada aceptado ya que lo que buscaban era la perfección; lo bello.

En el romanticismo alemán ya se le empezó a dar cierta importancia a lo feo; era utilizado como una herramienta para hacer más bello a lo bello. Se utilizaba aún simplemente en el contexto poético, no había representaciones visuales.

En el romanticismo tardío llega una gran oportunidad para lo feo, ya que se trata como un tema de igualdad ente lo bello; “lo feo es bello y lo bello es feo”⁴⁶, la anormalidad empieza a ser un elemento tomado en cuenta. Cabe destacar que ya anteriormente, en el Renacimiento, tomamos como artista principal de este término a El Bosco ya que abordó lo feo como una especie de sello personal con el cual llegó a distinguirse del resto de artistas.

Aunque en el mundo del arte siempre primó la belleza, lo feo siempre estuvo presente aunque en un segundo plano, incluso llegando a ser rechazado como algo repulsivo, pero se podría llegar a decir que el expresionismo hizo que el mundo que vemos lo captásemos como una distorsión; una realidad deformada que permitía transmitir una visión que el mundo no quería tener. La fealdad es un rasgo central de este movimiento artístico, era un modo de interpretar las experiencias de una sociedad industrial que estaba en su momento de esplendor. Hasta la fecha, ningún otro movimiento se había atrevido a mostrar este término de una forma tan directa y cercana, haciéndolo ver como algo normal, algo que rodea a la sociedad.

En ese momento lo feo siguió siendo visto como un tema de estética en sí, lo que si que es cierto es, que en el mundo contemporáneo es cuando más fuerza toma, ya que se prefiere representar temas extremos.

Según la época donde nos situemos podemos ver que el arte es un síntoma de la situación que se está viviendo y las represiones a las cuales el ser humano estaba sometido. En estos tiempos no se podía representar otro tema que no sea el de incomodar al espectador, ya que se busca siempre que hablen de ti, sin importar que sea para bien o para mal.

45 “En la Estética de lo feo, Rosenkranz clasifica la fealdad en sus diferentes acepciones. En cierto modo, lo que Rosenkranz se propone, es realizar una serie de clasificaciones en pro del artista, para que sepa que temas pueden hacerlo caer en la fealdad. Y aunque asume, que pocos son los que se interesarían por representar lo feo, lo cierto, es que como valor estético tiene su razón de ser.” KARL ROSENKRANZ, Estética de lo feo. Consultado el: 13-1-2017.

46 “lo bello es feo y lo feo es bello”. SHAKESPEARE, William, Macbeth, (1606) primer acto. Consultado el: 13-1-2017.

El arte contemporáneo acoge en sus brazos todo aquello que traspasa límites; lo monstruoso, el dolor... ¿en qué momento llegas al límite de lo feo?, ¿dónde termina la repulsión?, etc. Estas son algunas de las preguntas que nos tenemos que plantear para ver que este tema es muy amplio. Podríamos considerar este como el momento de máximo esplendor en cuanto a “lo feo” pero... ¿podemos ir más allá? ⁴⁷.

1.4. Obras representantes.

Quentin Massys. La duquesa fea. 1513.

El Bosco. Cristo con la cruz a cuestas. 1515.

Diego Velázquez. Francisco Lezcano. 1645.

Francisco de Goya. Saturno devorando a un hijo. 1819.

Francisco de Goya. Dos viejos comiendo sopa. 1823.

Edvard Munch. El grito. 1893.

Alfred Kubin. El huevo. 1900.

José Gutiérrez-Solana. Chulos y Chulas. 1906.

Pablo Ruiz Picasso. Las señoritas de Avignon. 1907.

Frida Kahlo. Unos cuantos piquetitos. 1935.

Francis Bacon. Interpretación del Papa Inocencio X. 1940.

Salvador Dalí. La cara de la guerra. 1940.

Rafael Pérez Míguez. El Bufón. 1974.

Cindy Sherman. Sin título #140. 1985.

Lucian Feud. Benefits supervisor sleeping. 1995.

⁴⁷ “El arte contemporáneo prefiere lo extremo, lo feo, incluso el asco”. MARTYNIUK, Claudio. ““El arte contemporáneo prefiere lo extremo, lo feo, incluso el asco”. Revista Clarín. Consultado el: 13-1-2017. http://www.clarin.com/edicion-impresa/contemporaneo-prefiere-extremo-incluso-asco_0_1048095258.html

2. La imagen como paradigma de la categoría estética.



Pablo Ruiz Picasso. Las señoritas de Avignon. 1907. MOMA Museum of Modern Art. New York.

Escogimos esta obra como paradigma de la categoría estética de lo feo porque marcó un antes y un después en la forma de entender la pintura, siendo considerada el punto de partida que dará lugar al cubismo y a los cambios de la pintura en el siglo XX.

La obra presenta cinco figuras desnudas que hacen referencia a las prostitutas de un burdel situado en la calle Avinyó de Barcelona. Picasso rompe con la tradición estética de la belleza y trata de mostrarnos la transparencia del ser a través de su visión del mundo. Las señoritas de Avignon muestra la tragedia de las mujeres en sus cuerpos geometrizados y sus rostros deformados, renunciando a la perspectiva tradicional e introduciendo nuevos puntos de vista en la composición de la obra.

Las figuras⁴⁸ no pueden interpretarse de acuerdo con las normas de la perspectiva, aparecen representados de frente y perfil al mismo tiempo. Esto se evidencia con los rostros influenciados por el uso de máscaras, mientras la máscara de la mujer que se sitúa en la parte superior todavía guarda referencias

48 ORDOÑEZ, Patricia. "Las Señoritas de Aviñón (1906-07) de Pablo Picasso". Revista Eureka, 2006
<http://web.archive.org/web/20131030214130/http://www.portaleureka.com/accesible/arte/183-senoritas-avi-non-picasso> Consultado 14/1/2017.

perspectivas, la máscara de la mujer sentada es completamente plana con el objetivo de lograr un nivel de expresividad mucho mayor⁴⁹. El cuadro, realizado en 1907, no se expuso al público hasta el año 1916 por temor a que no fuese entendido en su contexto.

3. Bibliografía.

AZARA, Pedro. De la fealdad del arte moderno. El encanto del fruto prohibido. Barcelona: Anagrama, 1990.

FERNÁNDEZ RUÍZ, Beatriz. De Rabelais a Dalí: la imagen grotesca del cuerpo. Valencia: Universitat de València, 2004.

HUGO Victor. Cromwell. Paris: Charpontier, libr. edit., 1844.

PULIDO, Natividad. “¡Que bello es lo feo!. ABC. Madrid, 19/11/2007. http://www.abc.es/hemeroteca/historico-19-11-2007/abc/Cultura/%C2%A1que-bello-es-lo-feo!_1641375738137.html Consultado el 28 de enero de 2016.

RERIJ, Nikolai Konstantinovich. Glaz Dobyi. Mockba : Judozhestvennaia Literatura, 1991

RIVERA DE ROSALES CHACÓN, Jacinto C. Kant. La crítica del juicio teológico y la corporalidad del sujeto. Madrid: UNED Ediciones, 1998.

ROSENKRANZ, Karl. Estética de lo feo. Madrid: Julio Ollero editor, 1992.

SCHLEGEL, Friedrich. Sobre el estudio de la poesía griega. Torrejón de Ardoz: Akal, 1996.

⁴⁹ “Las señoritas de Avignon (de Pablo Picasso)”.
http://www.juntadeandalucia.es/averroes/ceautrera/comentario_picasso.pdf (Consultado el 14/1/2017)



Lo grottesco

3. Más allá de lo grotesco.

Estíbaliz Abecia, Noelia Cifuentes y Joana Limbado.

1. Justificación de la categoría estética

1.1. Definiciones

“Una exageración premeditada, una re-construcción desfigurada de la naturaleza, una unión de objetos imposible en principio tanto en la naturaleza como en nuestra experiencia cotidiana, con una gran insistencia en el aspecto material, perceptible, de la forma así creada” (Bajtín)⁵⁰.

“Una nueva actitud respecto a la realidad (el pasado se actualiza, se moderniza exageradamente), libre invención y actitud crítica o polémica con la tradición. En esta multiplicidad de tonos y de voces, se mezcla lo sublime y lo vulgar, lo serio y lo cómico”. “Los procedimientos del grotesco consisten en la creación de matrices características y monstruosas de objetos y fenómenos en un contexto bastante ordinario sin ser completamente incompatibles” (Mijail Bajtín).

“Lo grotesco es estructura y proviene de la alineación a la que el hombre está sometido en la sociedad contemporánea.” “Lo grotesco es el mundo alienado”. “Todo lo que conocemos íntimamente tiene que revelárenos como algo ajeno o pavoroso. Es nuestro mundo que ha cambiado radical e irremediamente. Lo inesperado y asombroso pertenecen a la esencia de lo grotesco” (Wolfgang Kayser)⁵¹.

“Las causas de la deformación grotesca pueden ser extremadamente variables: van desde el puro gusto por el efecto cómico hasta la sátira política o filosófica”. “El grotesco es un arte realista, puesto que en él reconocemos (como en la caricatura) el objeto intencionalmente deformado”. “Lo grotesco afirma la existencia de las cosas al mismo tiempo que las critica” (Pavis).

“The grotesque is not a genre or mode of representation, still less an artistic theory or school, but rather a spontaneous intuition of the world, a version of reality, a way of responding to experience” (McElroy). Es la expresión artística de una visión humorística del mundo” (Luigi Pirandello). Según el D.R.A.E. (Diccionario de la Real Academia Española), la palabra “grotesco” proviene del italiano “grottesco” y en su acepción primaria significa “ridículo y extravagante”.

1.2. Características.

Lo grotesco⁵² se caracteriza por tener como personajes principales la depresión y lo patético, animización de los personajes, máscara social y profundización psicológica. Entre los elementos básicos del realismo grotesco destacan los siguientes: universalidad del principio material-carnal, hiberbolización de los hechos en el sentido positivo (enfaticando fertilidad y abundancia), degradación de lo elevado, omnipresencia de la risa ambigua y representación de varios acontecimientos en un estado inacabado y una metamorfosis continua⁵³.

El objetivo de lo grotesco es la crítica a la sociedad. Lo fantástico, lo extraño y lo irreal se produce al combinarse lo más heterogéneo, aunque los elementos que se combinan sean reales. El tema básico es la ausencia de dinero y como consecuencia los fracasos, el desamor, la disolución familiar, la corrupción, la humillación⁵⁴.

50 Anónimo. Grotesco. Cuba: EcuRed:Enciclopedia, 2009. Consultado 17/1/2017.

51 ZAMORA, Jorge. Elementos de lo grotesco en algunas narraciones de Francisco Ayala. Disertación. 1999. Páginas de 46, 47, 49. file:///C:/Users/Antonio/Downloads/31295014859150.pdf Fecha de consulta 17/1/2017.

52 VILLENA, Luis Antonio. ¿Qué es el arte grotesco?, 2012.

<http://luisantoniodevillena.es/web/articulos/que-es-el-arte-grotesco/>. Consultado 18/1/2017.

53 ZAMORA, Jorge. Elementos de lo grotesco en algunas narraciones de Francisco Ayala. Disertación. 1999. Páginas de 51, 52. Consultado el 17/1/2017.

54 ANÓNIMO. “Lo Sublime”. Estética en la filosofía. 2011.

<http://estetica-en-la-filosofia.blogspot.com.es/2011/10/lo-sublime.html> Fecha de consulta 18/1/2017.

En lo grotesco hay una transformación de la realidad, perdiendo su estabilidad y tornándose irrea y raro, desvaloriza lo real desde un mundo irreal y muestra lo irracional en la realidad que se presenta como racional. El lenguaje reproduce el habla ítalo-criolla, mezclada con términos vulgares y el lunfardo. Esto ocurre en determinadas obras pero no necesariamente en todas. Hay grotesco cuando hay insultos o expresiones despectivas, sin que sean con acento extranjero, como recursos del relato⁵⁵.

1.3. Historia de la categoría.

En un primer momento, durante el siglo XV se acuñó en Italia la palabra “grottesco”, acepción que procede de “grotta” (gruta) para calificar a una serie de ornamentación clásica que se encontraba en ciertas ruinas y que se empezaron a visitar por el deseo de lo antiguo del Renacimiento. Como por ejemplo la Domus Aurea de Nerón⁵⁶.

Durante el siglo XVI la figura del Bosco es clave de la tendencia grotesca renacentista, donde el mundo es ajeno a la naturaleza y se procede a una animalización de los personajes⁵⁷. Un ejemplo representante de esta afirmación sería El jardín de las Delicias. Se atisban los primeros signos de grotesco en Rafael y Leonardo, quienes en algunas de sus obras llevan a los personajes a la exageración y hasta casi a la caricaturización.

Es en el siglo XVII cuando se convierte en un estilo artístico y se define como aquello que se sale de la norma. Adquiere un tono peyorativo, acercándolo a lo cómico y lo ridículo. Es en este siglo cuando también se lo empieza a relacionar con lo sublime. Diferenciándose entre dos estilos de grotesco, el grotesco espectacular de las clases bajas, burlescas y ridículas; y el grotesco sublime de la clase alta, que se presentaba en fábulas épicas y romances. Creando un efecto trágico-cómico en base a lo paradójico y monstruoso.

Durante el siglo XIX, el grotesco da un giro hacia lo oscuro, como es el caso de las Pinturas Negras de Goya que creó en su última etapa. Pinceladas de sinrazón, barbarie con sensación de inanidad. Otra vertiente del grotesco la podemos hallar en el surrealismo de Dalí y sus elementos, con subfondo grotesco, la podredumbre, los insectos, las fusiones y lo blando, más allá de la impronta psicoanalítica, no pueden evitar su raíz grotesca. Ya entrados en el s. XX Valle-Inclán fue una pieza clave del grotesco literario en nuestro país, con su género “el esperpento”. Quien mantenía una estrecha relación con José Gutiérrez Solana, pintor que refleja el sentido trágico de la vida de una forma grotesca⁵⁸.

1.4. Obras representantes

Leonardo Da Vinci. Cabeza Grotesca. Siglo XV.

El Bosco. El jardín de las delicias. Siglo XVI.

Giuseppe Arcimboldo. Aire. Siglo XVI.

Rafael. Decoración grotesca (Fresco). Siglo XVI.

55 ANÓNIO. “Característica del grotesco”. Lengua y Literatura de Tercero. 2012.
<http://lenguayliteraturadetercero2012.blogspot.com.es/2012/06/caracteristicas-del-grotesco.html>
Consultado el 18/1/2017.

56 POLÁK, Petr. El arte grotesco a través de los siglos, Brno: Masarykova univerzita, 2011, pp. 39– 4.

57 LARRIESTRA, Lore. “El grotesco a través de la historia”. Género Grotesco, 2007.
<http://genero-grotesco.blogspot.com.es/> Consultado el 17/1/2017.

58 POLÁK, Petr. El arte grotesco a través de los siglos, Brno: Masarykova univerzita, 2011 pp. 39– 4.

Füssil. El sueño de una noche de verano. Siglo XVII.

Goya. Saturno devorando a su hijo. Siglo XIX.

José Gutiérrez Solana. Un mascarón. Siglo XX.

Salvador Dalí. Premonición de la guerra civil. Siglo XX.

2. La imagen como paradigma de la categoría estética



Quentin Massys. La duquesa fea. 1513.

Es una pintura al óleo de 62,4 cm por 45,5 cm y está realizada sobre madera de roble. Se muestra una anciana, con la piel visiblemente arrugada, vistiendo un atuendo más propio de una mujer joven. Lleva un tocado de cuernos acorde a la moda de la época y sostiene una flor roja en la mano derecha, esto era símbolo de compromiso y señal de que trata de atraer a un pretendiente.

Lo grotesco se sitúa entre lo ridículo, lo extravagante y lo feo, al mismo tiempo que trata de ser un reflejo distorsionado de la realidad a modo de sátira. Uno de sus temas principales es el desamor; La mujer de la pintura deja ver la ilusión en sus ojos mientras sujeta con la mano derecha un capullo, éste ya nunca florecerá como dando a entender que ambos han fracasado en su objetivo vital. Por otra parte, podría contemplarse la escena pensando en una mujer noble venida a menos que aún trata de embutirse en las prendas de sus días de juventud y prosperidad. También puede hacer referencia a lo humillante que resulta para algunas mujeres mostrar signos de envejecimiento y como el hecho de no aceptarlo se convierte normalmente en algo patético.

En esta pintura se manifiesta una realidad deformada a través de la mujer protagonista de la cual se ha dicho que sufría la enfermedad de Paget que ocasiona deformaciones óseas.

3. Bibliografía

ANÓNIMO. “Lo Sublime”. Estética en la filosofía. 2011. <http://estetica-en-la-filosofia.blogspot.com.es/2011/10/lo-sublime.html>

ANÓNIMO. Grotesco. EcuRed:Enciclopedia cubana. 2009. <http://www.ecured.cu/index.php/Grotesco>

ANÓNIO. “Característica del grotesco”. Lengua y Literatura de Tercero. 2012. <http://lenguayliteraturadeterce-ro2012.blogspot.com.es/2012/06/caracteristicas-del-grotesco.html>

LARRIESTRA, Lore. “El grotesco a través de la historia”. Género Grotesco, 2007. <http://genero-grotesco.blogspot.com.es/>

POLÁK, Petr. El arte grotesco a través de los siglos, Brno: Masarykova univerzita.

VILLENA, Luis Antonio. ¿Qué es el arte grotesco?, 2012. <http://luisantoniodevillena.es/web/articulos/que-es-el-arte-grotesco/>

ZAMORA, Jorge. Elementos de lo grotesco en algunas narraciones de francisco ayala. Disertación. 1999.

3. La estética de lo grotesco.

Nuria Atanes, Víctor Félix Lueiro y Alejandro Pérez.

1. justificación de la categoría estética.

1.1. Definiciones.

Las primeras acepciones que aparecen en el diccionario de Google sobre el término grotesco son estas:

Grotesco, grotesca, adjetivo.

“Que produce risa o burla por buscar lo ridículo, extravagante o absurdo. Risa cruel y grotesca; parodia grotesca; Goya recogió en sus pinturas negras los aspectos más grotescos de la realidad”. [obra literaria, género literario] Que se caracteriza por la presencia de elementos extravagantes, bufonescos y caricaturescos. “la obra de teatro “La nona”, del dramaturgo argentino Roberto Cossa, es representativa del grotesco”.

Lo grotesco es la categoría estética que deforma la realidad acentuando aspectos ridículos y extravagantes. El grotesco ha sido definido también como una unión de objetos incompatibles tanto en su naturaleza como en la experiencia cotidiana del receptor, destruyendo así la realidad, la invención de cosas poco probables, la yuxtaposición de elementos incompatibles y el extrañamiento del mundo.⁵⁹

A pesar de que el término grotesco cambia de significado constantemente, sus aspectos esenciales son elementos ridículos, extravagantes, vulgares, bufos, aberrantes o absurdos en obras de arte. Para Mijail Bajtin “los procedimientos del grotesco consisten en la creación de “aspectos característicos y monstruosos de objetos y fenómenos en un contexto bastante ordinario sin ser completamente incompatibles”.

Por su parte Wolfgang Kayser afirma que “lo grotesco puede ser entendido completamente como una categoría estética, ya que engloba a las obras de arte realizadas como en sueños o como fruto de la locura”.⁶⁰ Víctor Hugo entiende que “lo grotesco es lo deforme, lo que produce horror y nos repele, pero que el artista ha sabido llevar al mundo del arte con poesía y verdad. Así este literato profetiza, lo que ha venido sucediendo desde entonces en gran parte de la creación humana, especialmente en literatura y artes plásticas, donde la presencia de individuos privados de belleza, imágenes de cuerpos deformes, monstruos, híbridos, escenas fantasmagóricas, tragedias, comedias y caricaturas, son una constante”.

Para Valeriano Bozal, “lo grotesco está interrelacionado con lo cómico y la risa surgiría cuando introducimos motivos inadecuados, indecorosos, en un mundo encorsetado donde lo adecuado es norma. Estaríamos hablando del mundo patas arriba: el mundo al revés. El reino de lo cómico, y por ende de lo grotesco, estaría compartido por la fealdad, la deshumanización, los apetitos elementales y el exceso. En definitiva, un mundo de inversión. Una idea relacionada con los rituales de inversión que, para diversos investigadores, estarían en la génesis de la comedia. Todo ello nos acerca al territorio de los bufones, seres liminales, pobladores del reino subterráneo, que ponen de relieve los aspectos grotescos del ser humano en contraposición a los criterios clásicos fundamentados en la perfección, la belleza y la armonía”⁶¹.

59 LARRIESTRA, Lore. “El grotesco a través de la historia”. Género Grotesco, 2007. <http://genero-grotescoblogspot.com.es/> Consultado el 17/1/2017.

60 GONZÁLEZ IZQUIERDO, Juan Diego. “La pervivencia de lo grotesco. De Jerónimo Bosco a Paul McCarthy”. El Artista, 10, 2013, pp. 118-130.

61 FONS SASTRE, Martín Bienvenido. “La interpretación grotesca en el teatro danza: Marta Carrasco”. Revista Signa, 21, 2012, pp. 177-198.

1.2. Características.

Se puede indicar que la estética grotesca se caracteriza por, presentar una transformación de la realidad, donde lo extraño y lo inconsistente cobran fuerza. Lo grotesco deforma la realidad desde una óptica irracional y subjetiva, que impacta al espectador y atrae su atención, mostrándole un mundo confuso y dudoso donde se acentúa lo ridículo y lo extravagante.⁶² “Un mundo distanciado, donde las cosas o eventos conocidos y familiares se revelan como extraños”⁶³.

Cambiar la percepción según la cual el arte debía ser la reproducción de la belleza.⁶⁴ En lo grotesco la falta de armonía, la desproporción, la deformidad y la exageración son los rasgos esenciales. Ser una estética mixta en la que coexisten elementos incompatibles, que yuxtapuestos⁶⁵ mantienen un equilibrio inestable entre lo cómico y lo trágico.

“La presencia de elementos ridículos, chabacanos, vulgares, absurdos”... que nos ofrecen “obras extrañas, fantásticas, irreales y antinaturales”⁶⁶.

Lo grotesco se puede interpretar de distinta forma en función del contexto temporal y espacial en el que se analiza, de ahí que esta estética tenga una gran riqueza de significado⁶⁷. Ser una estética de la cual se valen muchos autores para dar un carácter simbólico o crítico a sus obras.

1.3. Historia de la categoría.

A lo largo de la historia de la civilización occidental han aparecido expresiones artísticas en las que sus características formales se basan en la deformación o abstracción de la realidad tomada como modelo. Como ejemplos podemos citar las pinturas de El Bosco, Francisco de Goya, los relatos de Edgar Allan Poe o las novelas de Franz Kafka.

Lo grotesco representa una de las categorías más recurrentes en el sentido y significado de la obra artística. Pavis sostiene que lo grotesco está considerado como “la deformación significativa de una forma conocida y reconocida como norma”.⁶⁸ Es imprescindible subrayar la importancia del aspecto psicológico ya que lo grotesco tiene mucho que ver con nuestra manera de percibir la realidad. Las representaciones de la realidad van estrechamente unidas con nuestros juicios de valor. Estas pueden traducirse en sensaciones positivas como la felicidad, satisfacción, alegría, al igual que en las negativas como la burla, irritación o amargura.

Ningún tipo de arte como afirma Jerez Farrán, nace ex nihilo, por eso debemos tener en cuenta los antecedentes de lo grotesco trazados desde la antigüedad. A lo largo de la historia, lo grotesco ha tenido momentos de apariciones predominantes, contrapuesto a otros períodos en los que es difícilmente detectable.

Por otro lado, lo grotesco no solo se mueve entre lo trágico y lo cómico como suele advertirse en muchos libros.

62 BASÁÑEZ RYAN, Fernando. “El fenómeno grotesco”. DC PAPERS, revista de crítica y teoría de la arquitectura, 1, 1998, pp. 12-20.

63 LARRIESTRA, Lore. “El grotesco a través de la historia”. Género Grotesco, 2007. <http://genero-grotesco.blogspot.com.es/> Consultado el 17/1/2017.

64 LARRIESTRA, Lore. “El grotesco a través de la historia”. Género Grotesco, 2007. <http://genero-grotesco.blogspot.com.es/> Consultado el 17/1/2017.

65 LARRIESTRA, Lore. “El grotesco a través de la historia”. Género Grotesco, 2007. <http://genero-grotesco.blogspot.com.es/> Consultado el 17/1/2017.

66 LOBATO RIVERA, Jorge. “Categorías estéticas”. p. 16. Documento del profesor de la Universidad Nacional Autónoma de México, alojado en su web. http://www.lobato.mx/eea_mod/Categorias.pdf Consultado el 10 del 1 de 2017.

67 BASÁÑEZ RYAN, Fernando. “El fenómeno grotesco”. DC PAPERS, 1, 1998, p. 18. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3984882> Consultado el 10 del 1 de 2017.

68 PAVIS, Patrice. Diccionario del teatro. Barcelona: Paidós, 1998, p. 227.

Sería una simplificación que reduciría inadecuadamente el rasgo de la ambigüedad.⁶⁹ Por esta razón no deberíamos asociarlo exclusivamente con lo angustioso, lo demoníaco o lo delirante.

En conclusión, decimos que lo grotesco se caracteriza principalmente por la deformación de la realidad “aunque esto no signifique que tenga que haber una deformación física en todos los casos, ya que en ocasiones dicha distorsión no es tanto física como anímica o de percepción”⁷⁰ La palabra “grotesco” es de origen italiano (la grottesca, o grottesco) y deriva de la voz grotta proveniente del griego que designa una cripta. Originalmente la grotta hace referencia a los murales ornamentales decorados con flores, hojas, raíces, animales y personas que se encuentran en salas espaciosas de los antiguos edificios romanos⁷¹ El descubrimiento de estas pinturas, a finales del siglo XV, sorprende por su originalidad y extravagancia. Estas pinturas no reproducen fielmente la realidad objetiva, sino que violan el orden natural y racional representando a monstruos fantásticos.

Algunos pintores de la época empiezan a tomar referencias del estilo en sus trabajos, el cual es denominado grotesche. Por ejemplo Pinturicchio, que realizó los techos de la biblioteca de la catedral de Siena. Este estilo capta el interés de las clases elitistas y ya en el siglo XVI trasciende de la pintura para aparecer en la arquitectura, en el grabado o la decoración de libros.

El contenido semántico de lo grotesco se irá modificando a lo largo de los últimos siglos. En un principio el significado es puramente descriptivo, ya que hace referencia únicamente a los murales excavados en el siglo XIV. Con la imitación de este arte en el Renacimiento trae el primer cambio semántico. Lo grotesco pasa a designar, en primer lugar, la distinción entre imitaciones y originales y, en segundo lugar, empieza a significar también decoración fantástica o extraña.

Este concepto descriptivo lo encontramos concretamente en las obras de Giorgio Vasari en sus *Vidas de los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos* (1542-1550), en la que destaca la libertad de la decoración grotesca que comprueba la ruptura con el orden clásico y natural. En los siglos XVI y XVII se hace referencia a lo grotesco como un arte extravagante y caprichoso, como se refleja en la primera edición del *Dictionnaire de l'Académie Française* de 1694 y en las ediciones posteriores de 1740 y 1742. En este período lo grotesco carece de connotaciones peyorativas como estilo artístico.

Durante la Ilustración y el Neoclasicismo surge otro significado; el de reprender costumbres de la época como atestigua Richard Steele en su revista satírica *The Tatler* (1710). Ya en el siglo XVIII se prolonga el significado. El término comienza a aplicarse a objetos naturales o a otras expresiones artísticas, en especial a la literatura. El equivalente literario de lo grotesco es entonces la burlasca.

El cambio sustancial se produce en el Romanticismo, que consiste esencialmente en una reacción al racionalismo neoclásico. Lo grotesco romántico expresa el temor a los cambios en la disposición ontológica del ser humano. Se abre la perspectiva a lo diabólico o satánico. Son Víctor Hugo y Théophile Gautier quienes contribuyeron a la transformación revolucionaria de la cualidad grotesca, ya que creen que lo grotesco existe “objetivamente” y no procede de la mente fantástica del artista⁷².

69 BACHTIN, Michail Michaljovi. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha:Argo, 2007, p. 29.

70 RODRÍGUEZ GUERRERO-STRACHAN, Santiago. “Las varias caras de lo grotesco”. En: VV.AA. *Antología del cuento grotesco*. Madrid: Espasa Calpe, 2007. p. 10.

71 FERNÁNDEZ GARCÍA, María Nieves. “El arte grotesco a través de los siglos”. En: POLÁK, PETR. *El esperpento valleinclaniano en el contexto del arte grotesco*. Brno: Masarykova Univerzita, 2011, p.44. https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/124525/SpisyFF_405-2011-1_6.pdf?sequence=1 Consultado el 10 del 1 de 2017.

72 FERNÁNDEZ GARCÍA, María Nieves. “El arte grotesco a través de los siglos”. En: POLÁK, PETR. *El esperpento valleinclaniano en el contexto del arte grotesco*. Brno: Masarykova univertzita, 2011, p.44. https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/124525/SpisyFF_405-2011-1_6.pdf?sequence=1 Consultado el 10 del 1 de 2017.

Hugo escribe, “Lo grotesco antiguo es tímido y siempre intenta ocultarse. [...] En el pensamiento de los modernos, en cambio, lo grotesco desempeña un papel inmenso. Se encuentra en cada uno de sus rincones; por una parte, crea lo deforme y lo horrible; por otra, lo cómico y lo bufo. [...]”⁷³. Según él, es la forma capaz de contrapesar la estética de lo bello y lo sublime.

En el siglo XX encontramos a dos grandes figuras que contribuyeron al mejor conocimiento de lo grotesco: Bajtín y el alemán Kayser. Cada uno de ellos analiza el fenómeno según su manera de ver el arte y la realidad. Bajtín tomará como referencia el fin del Medievo y el inicio del Renacimiento, mientras que Kayser parte del Romanticismo y las corrientes que derivan de éste. Bajtín presta mucha atención al cuerpo del ser humano ya que lo grotesco proviene (en su concepción) de lo material: según él, el cuerpo es la más perfecta organización de la materia y, por lo tanto, es una llave para acceder a toda la materia existente. En la teoría de Bajtín predominan cuerpos erosionados por la vida, o sea, cuerpos en incesante evolución. El cuerpo es un signo de exageración, vitalidad, exceso y proliferación.

En el caso de Kayser nos encontramos con escasez, reducción, locura, seres híbridos y automatismo deshumanizado. Son los franceses Etienne Souriau y Patrice Pavis quienes en la segunda mitad del siglo XX contribuyen a la consolidación de lo grotesco en la estética moderna.

Souriau, autor del *Diccionario de Estética*, caracteriza lo grotesco como un cruce de elementos de muy variada índole. Souriau recuerda otros rasgos característicos de lo grotesco. Entre ellos podemos destacar dos, la presencia de un contraste abrupto entre dos polos opuestos del mismo fenómeno y la falta de antagonismo del conflicto. Pavis destaca el potencial mimético de lo grotesco. Viendo que el mundo que nos rodea actualmente carece de armonía e identidad, comprendemos que el artista grotesco renuncie a ofrecer una imagen armoniosa de la sociedad. El grotesco es un arte realista, pues en él reconocemos el objeto intencionadamente deformado.

1.4. Obras representantes.

“El jardín de las delicias”, de Hieronymus Bosch (El Bosco). Pintura Renacentista, S.XVI.

“El jurista”, de Giuseppe Arcimboldo. Pintura Renacentista, finales del S.XVI.

“La mujer barbuda”, de José de Ribera. Pintura Barroca, S.XVII. En el museo Picasso de Málaga en el 2012 se intentó contestar a la pregunta ¿Qué es el grotesco en el arte? José Lebrero, director del museo y comisario de la exposición, nos plantea un ambicioso proyecto con 270 piezas de más de 70 artistas intentando contestar a esta pregunta. Entre ellas una de las barbudas, de las muchas que hay en esta época, es “La barbuda de Peñaranda” de Sánchez Cotán. Lo grotesco no sólo abarca la monstruosidad sino que también es carnaval, travestismo. Y en ello fue un maestro el belga James Ensor. En los callejones más oscuros del arte.⁷⁴

Francisco de Goya. Saturno devorando a sus hijos y “El Aquelarre”, ambas pertenecientes a las Pinturas Negras. Principios del S. XIX.

Honoré Daumier. Gargantúa y Philipon contra Philippe. 1ª mitad S.XIX. Litografías publicadas en el periódico “Le caricature”.

Franz Kafka. La metamorfosis. Principios del S.XX.

Salvador Dalí. La persistencia de la memoria y Construcción blanda con judías hervidas (Premonición de la

⁷³ Ibídem, p. 44

⁷⁴ PULIDO, Natividad. “En los callejones más oscuros del arte”. ABC, 23 de octubre de 2012. p.53. hemeroteca. abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/.../053.html Consultado el 19 del 1 de 2017.

Guerra Civil). 1ª mitad S.XX.⁷⁵

2. La imagen como paradigma de la categoría estética.



Manuel Monleón. Alistádoos en la Columna Iberia reforzaréis la lucha contra el fascismo. 1936. Cartel de la Federación Anarquista Ibérica (F. A. I.). Editado en Valencia.

En el cartel apreciamos varias simbologías para transmitir el mensaje. Por un lado vemos la representación del régimen fascista como un monstruo o bestia que avanza hacia el espectador. La representación de la bestia refuerza o representa los valores destructivos de dicha ideología.

Por otro lado la flecha en diagonal refuerza el dinamismo de la composición, dándonos la sensación de avance en contra de la ideología fascista. La flecha está representada con los colores que simbolizan el comunismo. Además, integra el nombre de la organización que emite el mensaje.

El cartel pretende concienciar a la gente de la situación del momento, reforzando los valores patrióticos y enviando un mensaje directo. Por medio de la representación monstruosa intenta emitir un mensaje de peligro y alerta.

Esta obra está influenciada por la gráfica soviética de la Revolución de Octubre, en el uso de colores vivos, su estilo agresivo y de gran expresividad.

⁷⁵ PIJOAN, J. Historia del arte. Volumen 3. Barcelona: Salvat Editores S.A., 1966, pp. 43-66. HUYGHE, R. El arte y el hombre. Volumen 3. Barcelona: Planeta S.A., 1967.

En conclusión, hemos elegido este cartel como ejemplo de estilo grotesco por la representación deformada y alejada de la realidad, reforzando así sus valores negativos. El cartel intenta deformar una realidad social de la época, para producir una reacción en el espectador, y conlleva un cierto valor simbólico.

3. Bibliografía.

BACHTIN, Michail Michaljovic. François Rabelais a lidová kultura stredoveku a renesance. 2a edición. Praha: Argo, 2007.

BASÁÑEZ RYAN, Fernando. “El fenómeno grotesco”. DC PAPERS, ISSN-e: 1887-2360, 1, 1998, p. 15. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3984882> Consultado el 10 del 1 de 2017.

FERNÁNDEZ GARCÍA, María Nieves. “El arte grotesco a través de los siglos”. En: POLÁK, Petr. El esperpento valleinclaniano en el contexto del arte grotesco. Brno: 2011, Masarykova univerzita, pp. 39-64. ISBN: 9788021056701.

FONS SASTRE, Martín Bienvenido. “La interpretación grotesca en el teatro danza: Marta Carrasco”. Revista Signa, 21, 2012, pp. 177-198. dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3831755.pdf Consultado el 19 del 1 de 2017.

GONZÁLEZ IZQUIERDO, Juan Diego. “La pervivencia de lo grotesco. De Jerónimo Bosco a Paul McCarthy”. El Artista, ISSN-e 1794-8614, 10, noviembre, 2013, pp. 118-130. Universidad Distrital Francisco José de Caldas Pamplona, Colombia. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4685494> Consultado el 14 del 1 de 2017.

HUYGHE, R. El arte y el hombre. Volumen 3. Barcelona: Planeta S.A., 1967.

LOBATO RIVERA, Jorge. “Categorías estéticas”. p. 16. Documento del profesor de la Universidad Nacional Autónoma de México, alojado en su web. http://www.lobato.mx/eea_mod/Categorias.pdf Consultado el 10 del 1 de 2017.

PAVIS, Patrice. Diccionario del teatro. 1a edición. Barcelona: Paidós, 1998.

PIJOAN, J. Historia del arte. Volumen 3. Barcelona: Salvat Editores S.A., 1966.

RODRÍGUEZ GUERRERO-STRACHAN, Santiago. “Las varias caras de lo grotesco”. En: VV.AA. Antología del cuento grotesco. 1a edición. Madrid: Espasa Calpe, 2007.

Artículo de Natividad Pulido, “En los callejones más oscuros del arte”, publicado en el diario ABC, en la sección de cultura, el martes 23 de octubre de 2012. p.53. hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/.../053.html Consultado el 19 del 1 de 2017.

Blog de Lore Larriestra, Género: Grotesco. “Definición de grotesco”. <http://genero-grotesco.blogspot.com.es/2007/06/definicion-de-grotesco.html> Consultado el 14.1.2017.

WordPress. Blog de Vianey, IguanasRanch. “Estética valorativa”. pp. 2-3. <https://iguanasranch.wordpress.com/vianey/> Consultado el 10 del 1 de 2017.



Lo sublime

6. Lo sublime.

Carla Maritza Rivadeneira Mejía.

1. justificación de la categoría estética

1.1. Definiciones

Para Aumont, “lo sublime es el summum de la belleza, su esencia”⁷⁶. Por su parte Longino afirma que “es segura y verdaderamente sublime lo que da placer siempre y a todos: “nada es grande si es digno de gran desprecio”⁷⁷. Kant nos dice que “es sublime todo lo que disimula sus límites en su grandeza, todo lo que deja entrever la inmensidad, ya sea que su sustancia se extraiga de los elementos de la naturaleza, ya de las facultades de la vida”⁷⁸. “Lo sublime es el reflejo de la grandeza del alma [del artista o del escritor]; tiene más importancia que el lenguaje bellamente ornamentado”⁷⁹. Para Hegel “lo sublime en general es el intento de expresar el infinito sin encontrar en el reino de los fenómenos un objeto que se muestre adecuado para esta representación []”⁸⁰. Finalmente Schelling considera que “sublime es aquel lado por el cual el arte propiamente hunde sus raíces en el infinito, lo que concierne a su ser ideal más que fenoménico”⁸¹.

1.2. Características.

“Lo sublime reside en la elevación” eleva el alma o el espíritu, el deseo de entrar en contacto con lo divino del ser”⁸².

“Solo es grande lo que proporciona material para nuevas reflexiones y su recuerdo es duradero e indeleble”⁸³.

“Es admirable, teniendo en cuenta que no admiramos pequeños arroyos, sino el Nilo, el Danubio, el Rin y, mucho más el Océano”⁸⁴

Burke, identifica como tronco común de lo sublime, el temor: el poder, la grandeza, la infinitud, la oscuridad, la privación, etc.⁸⁵ Addison se refiere a como el placer ante lo grande y lo ilimitado, hacen referencia a la libertad, eternidad e infinito⁸⁶. Kant, por su parte menciona a la grandeza, pero no solo a la de un fenómeno natural, sino a la posibilidad de establecer magnitudes infinitas, haciendo hincapié en que la distancia entre esas magnitudes y nuestra intuición sensible es absoluta y nunca podría cubrirse. Define absoluto, como lo que no tiene medida, lo inconmensurable⁸⁷.

76 AUMONT, Jacques. La estética hoy. Bruselas: Cátedra, 1998, p. 162.

77 *Ibidem*, p. 162.

78 *Ibidem*, p. 164.

79 BARASCH, Moshe. Teorías del Arte de Platón a Winckelmann. Madrid: Alianza Editorial, 1985, pág. 277.

80 CARCHIA, Gianni. Retórica de lo sublime. Roma: Tecnos, 1994, p. 124.

81 SELMA, José Vicente. Imágenes de Naufragio: Nostalgia y Mutaciones de lo Sublime Romántico. Valencia: Generalitat Valenciana, 1996, p.. 153.

82 AUMONT, Jacques. La estética hoy. Bruselas: Cátedra, 1998, p.. 162.

83 PUELLES ROMERO, Luis. Modos de la sensibilidad Hiperrealidad, espectacularidad y extrañamiento. Pontevedra: Arte & Estética, 2002, p. 84.

84 *Ibidem*, p. 85.

85 BOZAL, Valeriano. Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen I. Madrid: La balsa de la Medusa. 1996, p.. 44.

86 *Ibidem*, p. 44.

87 *Ibidem*, p. 188.

1.3. Historia de la categoría.

Surge en Roma, cuando la grandeza, magnificencia y la potencia contrastaba con un sentimiento de dependencia y de inferioridad, lo colosal de su arquitectura quedará registrado como único y excepcional en la historia⁸⁸.

La primera teoría de lo sublime se encuentra en el tratado *Sobre lo sublime* presuntamente del siglo I y que por mucho tiempo le atribuyeron a Longino o Pseudo-Longino del siglo III, aunque hace referencia directa sobre poesía y a través de ella escribe sobre la retórica, el arte por excelencia de la sociedad en la Antigüedad, teniendo en cuenta que el problema de retórica es saber psicológicamente como es afectado el oyente. Para él hay dos efectos; la persuasión que tiene que ver con lo bello, y el éxtasis, que se manifiesta en una exaltación y al mismo tiempo en una gran alegría del destinatario del discurso que tiene que ver con lo sublime⁸⁹.

Gracias a la traducción del tratado por Nicolás Boileau-Despreaux se da a conocer las ideas de Longino sobre lo sublime a partir del siglo XVII, logrando una enorme influencia de esta categoría en el barroco, donde la sensibilidad va destronando a la belleza, aunque no se considere lo sublime como categoría estética⁹⁰.

Con un tinte moderno Joseph Addison es el primer autor que incluye lo sublime entre Los placeres de la imaginación en la que escribe sobre la grandeza vista no solamente por su tamaño sino la anchura de una perspectiva entera, como un gran desierto inculdo, una vasta extensión de agua, en donde la magnificencia que se descubre es lo que nos atrae, aquí es donde toma rienda suelta la imaginación⁹¹.

Edmund Burke escribe el texto titulado *Investigaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y de lo bello* en 1757, donde considera que lo sublime y lo bello están en nuestras sensaciones y en los sentimientos que afloran, sentimientos que pertenecen al orden del placer y del dolor, el autor combina estos sentimientos en un término llamado *delight* (delicia) bien denominado un dolor exquisito. El placer se encuentra en la idea de lo bello, *delight* en la de lo más difícil, lo sublime⁹².

Por influencia del texto del Burke, los artistas, tanto escritores como pintores buscaron lo sublime en la naturaleza, relacionándolo con aquello que por su magnitud impresionaba despertando sentimientos de miedo, vértigo, vacío e infinitud en el sujeto. Gracias a ellos la categoría tuvo una gran relevancia en el romanticismo⁹³. Aunque no la tratara como categoría estética, Kant en su *Crítica del juicio*, ejerce una notable influencia, que perdura hasta nuestros días. Aquí habla acerca de una disparidad entre magnitudes naturales y la capacidad de los sentidos para asimilarlas⁹⁴.

Lo sublime para Kant, nace en nosotros, del conflicto entre imaginación y razón, habla de lo sublime matemático, lo absolutamente grande, lo infinito; y lo sublime dinámico, la oposición de la fuerza de la naturaleza con el poder superior de la moral⁹⁵.

Con Barnett Newman, lo sublime se introduce en el presente, en sentido histórico, pero sobretodo en un sentido estético y existencial. Ryman y Pistoletto despojan lo sublime hacia lo conceptual, abstracto ligado directamente a la imaginación⁹⁶.

88 TATARKIEWICZ, Wladyslaw. Historia de la estética I. La estética Antigua. Madrid: Akal, 1987, pp. 179-180.

89 AUMONT, Jacques. La estética hoy. Bruselas: Cátedra, 1998, p. 162.

90 PUELLES ROMERO, Luis. Modos de la sensibilidad Hiperrealidad, espectacularidad y extrañamiento. Pontevedra: Arte & Estética, 2002, p. 87.

91 *Ibíd*em, p. 87.

92 AUMONT, Jacques. La estética hoy. Bruselas: Cátedra, 1998, p. 167.

93 RAMIREZ, Juan Antonio. Historia del Arte, 4 El Mundo Contemporáneo. Madrid: Alianza Editorial, 1997, p. 59.

94 BOZAL, Valeriano. Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen I. Madrid: La balsa de la Medusa. 1996, p. 188.

95 AUMONT, Jacques. La estética hoy. Bruselas: Cátedra, 1998, p. 169.

96 *Ibíd*em, p. 172.

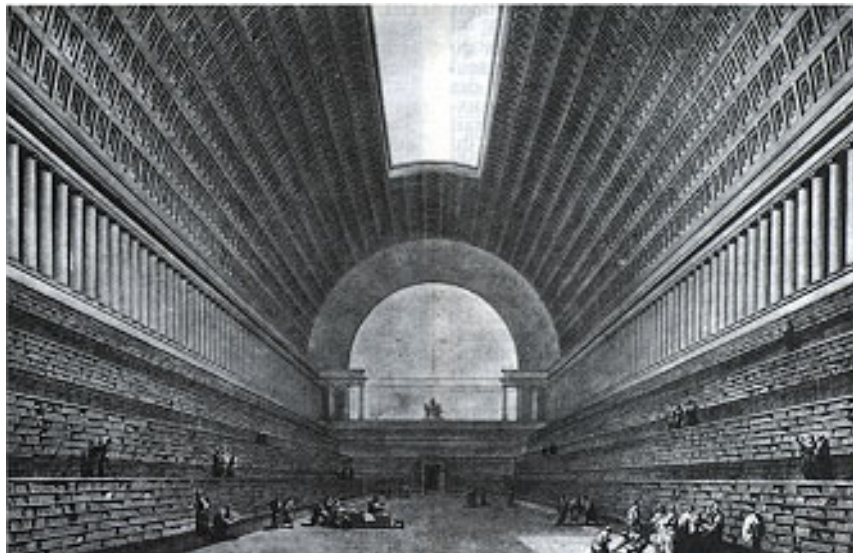
1.4. Obras representantes.

Rainer María Rilke. *Las Elegías De Duino*. 1922. La primera elegía: [] Pues la belleza no es nada sino el principio de lo terrible, lo que somos apenas capaces de soportar, lo que sólo admiramos porque serenamente desdeña destrozarnos []



Anfiteatro Flavio. 80 dC. Roma. Enorme edificio ovalado, el más grande jamás construido en el Imperio Romano.

2. La imagen como paradigma de la categoría estética



Étienne-Louis Boullée, *La Biblioteca*. 1788. Cabinet des Estampes Paris. Biblioteca Nacional. En *ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS* (1975) Paris, Vol. 13, 995

Esta obra es sublime cuando se proyecta hacia el fondo, trasladando al espectador hacia un infinito. La grandeza de sus paredes se vuelen hacia lo absoluto, lo inconmensurable. Contemplar la elevación del alma hacia la libertad, que puede ofrecer esta imagen, tanto por su descripción gráfica como de origen, una biblioteca, un templo para la libertad del pensamiento.

Infinito, sabiduría, grandeza se combinan para expresar, visualmente, el concepto puro de sublimidad. En tu imaginación, sientes el placer y el temor que sería entrar en ese espacio, placer por entender la magnificencia de la estructura y temor al verte devorado, aniquilado en tu ser tan pequeño con relación al objeto. Cuando piensas en nuevas reflexiones acerca de lo que ves te trasladas a tu imaginación y puedes volar y volver transformado.

3. Bibliografía.

AUMONT, Jacques. La estética hoy. Bruselas: Cátedra, 1998.

BARASCH, Moshe. Teorías del Arte de Platón a Winckelmann. Madrid: Alianza Editorial, 1985.

BOZAL, Valeriano. Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen I. Madrid: La balsa de la Medusa. 1996.

CARCHIA, Gianni. Retórica de lo sublime. Roma: Tecnos, 1994.

PUELLES ROMERO, Luis. Modos de la sensibilidad Hiperrealidad, espectacularidad y extrañamiento. Pontevedra: Arte & Estética, 2002.

RAMIREZ, Juan Antonio. Historia del Arte, 4 El Mundo Contemporáneo. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

SELMA, José Vicente. Imágenes de Naufragio: Nostalgia y Mutaciones de lo Sublime Romántico. Valencia: Generalitat Valenciana, 1996.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. Historia de la estética I. La estética Antigua. Madrid: Akal, 1987.

Lo cómico



7. La estética de lo cómico.

Wilman López.

1. Justificación de la categoría estética.

1.1. Definiciones.

La risa es producto de lo que se le ha llamado cómico, que se usa cuando algo es chistoso, chusco, festivo, jocoso, hilarante o burlesco. La vida cotidiana está llena de situaciones chistosas, cómicas que nos generan risa. Lo cómico desvaloriza lo real, es una crítica social porque reír es una forma de libertad, no se puede reír a la fuerza o por decreto igual que la tragedia no existe, lo cómico por naturaleza sino en relación con el hombre siempre es algo humanizador (Nietzsche).

“El hombre es el único ser vivo que ríe.” Aunque la vida cotidiana esté llena de situaciones cómicas, a éstas no se les puede considerar como artísticas porque la obra de arte pugna por la contemplación estética y el placer de admirar la obra (Aristóteles).

Lo cómico se puede presentar fuera de su rutina o fuera de su contexto, influye como un fenómeno social debido a la desvalorización de lo real, lo cómico tiene dos partes fundamentales: la vida real y el arte.

1.2. Características.

Los personajes se enfrentan a problemas de la vida común. Buscan sortear los obstáculos que les ponen la sociedad o ellos mismos. Sátira que critica o se burla de los vicios y debilidades del hombre. Final contrario al desenlace de la tragedia “final feliz”. El personaje principal suele representar el arquetipo, lo cómico tiene más de una cara.

Existen tres variedades de lo cómico: el humor, la sátira y la ironía. Las tres mantienen una unidad y a veces se entrelazan mezclándose entre la risa.

El humor. Es una crítica, pero es una crítica comprensiva y compasiva y es más sarcástico, el humorista ataca de una forma directa, el humor se encuentra entre la risa y el llanto.

La sátira. Ésta tiene relación con la crítica es decir que muchos veces hace perder toda nuestra atención, es un grado mucho más profundo de desvalorización del objeto, a tal grado que se concluye que el objeto como tal no merece subsistir, es la aniquilación del objeto.

La ironía. Ésta se distingue por lo que dice, por lo que piensa, es una crítica disimulada, que se presenta de manera oculta, que hay que leer entre líneas.

1.3. Historia de la categoría.

La comedia es el género dramático opuesto a la tragedia, y por tanto, asociado casi siempre a historias con final feliz.

Se considera al autor griego Aristófanes (444 a.C.-385 a. C.) uno de los primeros y más puros comediógrafos, en razón de las once obras desarrolladas a partir de la tradición del drama satírico y con una estructura definida en la que alternan el diálogo y el canto.

A la risa se le ha entendido de distintas formas a través de la historia, en la antigüedad romana como un don de Dios o una fuerza creadora, en el cristianismo primitivo como una emanación del diablo o fuerza destructora. Aristóteles dice que “el hombre es el único ser vivo que ríe.”

1.4. Obras representantes.



Giuseppe Arcimboldo. Vertumno. Retrato del Emperador Rodolfo II. 1590



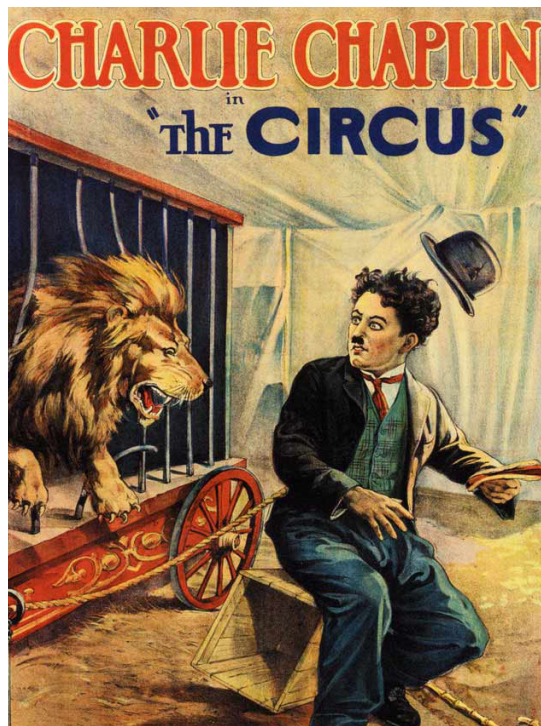
Fernando Botero. La Monalisa. 1977.



José Guadalupe Posada. La catrina. Nombre original la Calavera Garbancera. 1913.



Miguel de Cervantes. Don quijote de la Mancha. impresa en 1604 .Y la segunda parte impresa en 1615



Charles Chaplin. The Circus. 5 de Marzo de 1928

2. La imagen como paradigma de la categoría estética.



Fernando Botero. Malabarista y contorsionista de la serie del Circo. 2007. Raquel Pasadin y Alan Lorenzo (fotografía).

Natural de la ciudad de Medellín, en Colombia, vino al mundo el año 1932. Cursó estudios en la Universidad de Antioquia, donde se graduó en 1950. Para completar sus estudios realizó un viaje de formación por España con el objetivo de estudiar a los grandes maestros del barroco español, deteniéndose especialmente en las figuras Velázquez y Goya.

En la primeras obras que realizó, retratos, paisajes y escenas costumbristas, trabaja con pinceladas muy sueltas, que se irán haciendo más compactas progresivamente. Igualmente comenzará a negar la perspectiva y sus figuras tenderán a lo cómico.

Con la llegada de los años setenta, Botero trasladó su taller a Nueva York, donde su arte, y las impresiones cómicas que éste provocaba se hicieron su hueco en el mercado del arte americano. Posteriormente, en París, su producción escultórica sería un buen reflejo de lo que venía realizando en pintura.

Formalmente la concepción del arte de Botero, tiende a la figuración, buscando una simplificación e ingenuidad de las formas que nos recuerdan a lo naïf. Sus figuras corpulentas, provocan una sonrisa nerviosa que hace temblar los cimientos de la belleza clásica.

3. Bibliografía.

BERGSON, Henry. La Risa. México: Editorial Porrúa, 1985.

GODFREY, Tony. La Pintura de hoy. Londres: Phaidon Press Limited, 2010.

CAVALLAZZI, Alejandro. "Hegel más allá de Hegel: La transgresión cómica de Los límites de Hegel en Žižek Y Kierkegaard". International Journal of Žižek Studies, 7, 2013.

Webs

https://es.wikipedia.org/wiki/Fernando_Botero

http://es.slideshare.net/tosare_uao/categoras-de-la-esttica29646435

<http://www.fashionradicals.com>

<http://www.biografiasyvidas.com>

<http://biblioteca.d2g.com>



Lo trágico

Lo trágico, lo patético y lo melodramático

8. Lo trágico en la historia del arte.

Andrea Miguéns, Raquel Martínez y Julia Fernández.

1. Justificación de la categoría estética.

1.1. Definiciones.

Para Aristóteles, al referirse a la tragedia, afirma que ésta es “la representación de una acción memorable y perfecta, de magnitud competente, recitando cada una de las partes por sí separadamente, y que no por modo de narración, sino moviendo a compasión y terror, dispone a la moderación de estas pasiones. Llamo estilo deleitoso al que se compone de número, consonancia y melodía”⁹⁷.

Vernant, afirma que “la lógica de la tragedia es, lo que me gustaría llamar, una lógica de la polaridad. Es una lógica de la tensión entre opuestos, entre fuerzas contrarias, [] donde todos los temas están polarizados. [] Hay algunas veces un intento de mediación, pero un intento tal, que no puede tener éxito. La tensión permanece. Las tensiones no son superadas y no pueden serlo. [] La idea es que, en cualquier cuestión que la tragedia considera, o en cualquier problema humano, es posible componer dos argumentos estrictamente contradictorios. [] Los discursos se excluyen mutuamente. Si adopto el de la derecha, no puedo adoptar el de la izquierda [] pero así, no podemos elegir uno solo. Tales son los *dissoi-logoi*. Hay una polaridad en cada problema de la vida humana”⁹⁸.

Goethe. “Todo lo trágico se basa en un contraste que no permite salida alguna. Tan pronto como la salida aparece o se hace posible, lo trágico se esfuma”, citado por Lesky⁹⁹. Goethe señala en una carta que “en el fondo se trata simplemente de un conflicto que no permite ninguna solución, y puede originarse de la contradicción de las circunstancias, cuando tiene tras de sí un motivo natural y auténtico y es un conflicto auténticamente trágico”¹⁰⁰.

Kierkegaard, citado por Steiner, afirma que “en consecuencia, la verdadera aflicción trágica requiere un elemento de culpabilidad, en tanto que el verdadero dolor trágico requiere un elemento de inocencia; la verdadera aflicción trágica requiere un elemento de transparencia y el verdadero dolor trágico un elemento de oscuridad. Creo que esto es lo que mejor indica la dialéctica por la cual las categorías de aflicción y dolor entran en contacto entre sí y también la dialéctica que está en el concepto de culpabilidad trágica”¹⁰¹

1.2. Características.

Lo trágico es la categoría estética que mejor expresa la esencial condición del hombre, mostrando tanto su grandeza como su mezquindad. A diferencia de otras categorías estéticas como lo bello, lo feo o lo sublime, en lo trágico la euforia alcanza niveles impensables.

Son tres sus características principales: En un primer lugar, en todas las obras se trata un tema serio, por lo general, es un episodio conflictivo de la vida de una persona, una situación terrible, desdichada o conflictiva en el que muchas veces están en juego la vida y la muerte.

Los protagonistas de la tragedia son personas dignas de imitación, es decir, representan valores de su sociedad. Por ejemplo en la antigüedad clásica, eran, por lo general, hombres nobles, héroes o semidioses.

97 ARISTÓTELES. La Poética. trad. de E. Schlesinger, Bs. Aires: Amorrortu, 1947, 1950 y 1963.

98 VERNANT, Jean Pierre y VIDAL NAQUET, Pierre. Mito y tragedia en la Grecia Antigua. Madrid: Paidós Iberica, 2002.

99 LESKY, Albin. La tragedia griega. Barcelona: Editora Nacional, 1977.

100 ECKERMANN, Johann Peter. Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida. Madrid: Calpe, 1920.

101 STEINER, George. La muerte de la tragedia. Caracas: Editora Monte Ávila, 1970.

El objetivo de la tragedia es provocar en los espectadores dos emociones: el temor y la compasión.

1.3. Historia de la categoría.

Es en Atenas donde empiezan los orígenes del teatro griego con representaciones teatrales públicas dedicadas al dios Dionisios. Es en estas celebraciones donde empieza a manifestarse la religiosidad de los griegos, pudiéndose alcanzar cierta altura poética que permitiría ver un primer germen de lo que posteriormente llegaría a ser el género dramático. Surgen así las dos vertientes del teatro griego: La tragedia y la comedia (que conservan durante tiempo su carácter sacro).

Características del teatro clásico.

En la Grecia de finales del siglo V a.C. el término teatro solo hacía alusión al graderío, que era la parte donde se presenciaba la obra. Otras instalaciones del edificio eran el pasillo ancho que dividían dos cuerpos; la orquesta que fue el elemento original del teatro griego que solía tener en el centro el altar del Dios Dionisios; la escena, que se encontraba detrás de la orquesta (construcción que servía a la vez de decorado, de bastidores y de camerinos para los actores) y el prosenio donde actuaban los actores. Se denominaba párados a las puertas de acceso a derecha e izquierda del escenario.

Orígenes de la tragedia.

En Atenas los promotores del arte y la literatura fueron los tiranos, quienes se acercaron al pueblo gracias a la fiesta pública. La tragedia nació parte de quienes entonaban el canto ritual de Dionisios.

Personajes. Los actores griegos llevaban una peluca, una máscara, una túnica negra para la representación de personajes tristes, colores más corrientes para personajes de pueblo, y colores vivos para personajes importantes.

En la tragedia los actores solían calzar unos zuecos altos que simbolizaban la superioridad de los personajes que aparecían sobre el escenario (héroes y dioses).

Las máscaras. Representaban las facciones de los distintos personajes. Las más primitivas estaban hechas de corteza de árbol, luego de cuero forrado con tela y finalmente, de madera; Con ellas se conseguí dar mayor volumen a sus voces.

Los actores siempre eran hombres o niños, dejando solo asistir a las mujeres como espectadoras.

Estructura de la tragedia

ESTRUCTURA EXTERNA: Desde el punto de vista de la forma, se compone de:

PRÓLOGO: Resumen de la situación dramática, es la parte que precede al coro.

PÁRODOS: Es el canto del coro cuando entra en la orquesta, es la primera intervención.

ESTÁSIMOS: Cada canto del coro cuando está ya en la orquesta.

PISODIOS: Es la parte dialogada entre cada estásimo. Corresponde a las intervenciones de los personajes.

ÉXODOS: Es la salida del coro y su última intervención.

Estructura interna: se divide en 3 elementos básicos:

CORO: es el elemento fundamental, su función es lírica, es un personaje colectivo con un portavoz (CORIFEO) que puede dialogar con los personajes, formado por ancianos o mujeres incapaces de defenderse y entrar en acción.

Sus funciones son: Comentar el destino que le deparará al héroe, tomar posesión en la acción que se está desarrollando, anticiparse a situaciones futuras y hacer comentarios líricos.

PERSONAJES: Se encargan de recitar la obra, representan al ser humano y a su problemática a través de los héroes de la mitología, representando actitudes de los hombres como los problemas ante el amor, ante los dioses, ante el poder y las leyes.

ACCIÓN: Es el conflicto trágico que conduce al desenlace, representa el enfrentamiento entre la pasión y la razón, donde la acción está poco desarrollada. (El mensajero relata las muertes, suicidios o asesinatos).

Los temas de la tragedia

El tema fundamental del que trata la tragedia es el destino del hombre. La tragedia pretende reflexionar sobre los problemas que afectan a los seres humanos y sus relaciones con los dioses y los hombres. Los ciclos sobre los que se escribieron tragedias fueron: ciclo tebano, ciclo troyano o diferentes héroes de la mitología.

Autores más importantes de la tragedia.

Esquilo. Distribuye la materia del mito heroico en tres partes, y sobre ellas escribe tres tragedias que tratan de tres momentos claves en su material, acabando con un drama satírico con el propósito de descargar el ambiente de la terrible tensión anterior.

Las tetralogías de Esquilo presentan dos puntos de vista irreconciliables humanamente, que llegan a la situación límite de desesperación, pero que al fin encuentra una justificación superior, en el plano divino. Esquilo expone su teatro en una lengua altamente poética y de gran fuerza expresiva.

Sófocles. Sus héroes describen como debería ser el hombre, suprimió la forma tetralógica observada por Esquilo e introdujo un segundo actor en la tragedia.

Eurípides. Nos presenta a los hombres como realmente son. El teatro de Eurípides desmitifica el dolor, y por eso lo acrecienta. En el teatro de Esquilo se acentúa el “sufrimiento”.

1.3. Obras representativas.

Las obras que representan lo trágico como categoría estética en pintura son:

Frida Kahlo. Columna rota. Esta obra representa a la perfección la trágica vida de Frida, que de joven y debido a un accidente tuvo que someterse a numerosas operaciones.

Francisco de Goya. Los fusilamientos del 3 de Mayo. Pertenece a lo trágico porque representa los horrores que causa la guerra civil. En esta obra Goya plasmó el horror de la guerra civil en el gesto del hombre que va a ser fusilado, gesto que representa la agonía y frustración ante su futuro inminente.

Pablo Picasso. Guernica. En esta obra se puede apreciar lo trágico en los gestos de sufrimiento y agonía que muestran los rostros creados por Picasso.

Gabriel Flores. La guerra y la paz.

Dentro de los testimonios escultóricos, podemos mencionar:

Agésandro, Polidoro y Atentodoro. Muerte de Laocoonte y sus hijos. Esta trágica obra representa la muerte del Laocoonte, castigado por los dioses a morir estrangulado por serpientes marinas junto a sus dos hijos.

Miguel Ángel. La Piedad. En esta obra podemos ver a la virgen María con su hijo en brazos, simulando a una madre más joven que el hijo, representando así el ideal de belleza renacentista. El punto trágico aparece al manifestar a una madre con su hijo muerto en brazos.

2. La imagen como paradigma de la categoría estética.



BANKSY. NO FUTURE GIRL BALLOON. 2010. Pared de una propiedad privada en Bevois Valley, Southampton. Inglaterra. Fotografía: Anónimo.

Banksy es un artista del Street Art Británico, nacido en Liverpool, alrededor de 1971. Se desconocen datos concretos sobre él debido al anonimato bajo el que ha vivido y trabajado siempre. Su trabajo está formado mayormente por piezas críticas sobre política, cultura, pop, moralidad y etnias, combinando casi siempre la escritura con el graffiti.

No Future Girl Balloon es una obra realizada en 2010, y tapada poco después de su descubrimiento, que muestra a un niño sujetando un globo, que a su vez es la O de la frase NO FUTURE. Uniendo de esta manera estos dos conceptos, está representando como una imagen que debería ser feliz, como la de un niño jugando con un globo, en realidad está entrelazada con el futuro incierto de millones de niños cuya infancia

está siendo destrozada por guerras y conflictos. Un futuro sombrío para el presente trágico que están viviendo. Presente que se ve perfectamente reflejado en su rostro, un rostro que muestra frustración y tristeza en vez de la alegría que debería desprender el gesto de un niño que sostiene un globo.

Con esta imagen se hace uso de lo trágico para manifestar el desconcierto, la angustia y el sufrimiento que causa la actitud del ser humano de indiferencia frente a la situación de injusticia social a la que se enfrenta el mundo actualmente

3. Bibliografía.

ANÓNIMO. "Estética, arte y conceptos".

ARISTÓTELES. La Poética. trad. de E. Schlesinger, Bs. Aires: Amorrortu, 1947, 1950 y 1963.

CONNELLY, Frances S. Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego. Madrid: Antonio Machado Ediciones, 2016.

DONÁNGELO, Karina "El origen de la tragedia griega y sus autores" <http://www.almargen.com.ar/sitio/seccion/literatura/tragedia/> Consultado el 14 del 11 del 2015.

ECKERMANN, Johann Peter. Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida. Madrid: Calpe, 1920. http://www.avizora.com/publicaciones/arte/textos/estetica_arte_conceptos Consultado el 18 del 11 del 2015.

LESKY, Albin. La tragedia griega. Barcelona: Editora Nacional, 1977.

STEINER, George. La muerte de la tragedia. Caracas: Editora Monte Ávila, 1970.

VERNANT, Jean Pierre y VIDAL NAQUET, Pierre. Mito y tragedia en la Grecia Antigua. Madrid: Paidós Iberica, 2002.



Lo pintoresco

Lo pintoresco, lo característico y lo interesante.

9. Lo pintoresco, lo característico, lo interesante .

Airis Blanco e Irene Canedo.

1. Justificación de la categoría estética.

1.1. Definiciones.

Antes de comenzar, debemos puntualizar que no existe una única definición para lo pintoresco. Es un término que fue evolucionando a lo largo de la historia, de la mano de la pintura, la arquitectura, la literatura, los cuadernos de viaje y la jardinería. Aquí mencionamos las acepciones más representativas de esta categoría estética.

Al principio, el término se utilizaba para expresar una similitud y cualidades de la pintura, lo pittoresco. Todos los objetos que tuvieran buenos efectos, proporciones, y en general cualidades pictóricas, eran catalogados bajo este concepto. Sin embargo fue evolucionando para designar imágenes que encontramos entretenidas de mirar, y que estimulan nuestros sentidos. Posteriormente, cerca de 1800, designaría a lo que presentaba variedades e irregularidades por lo que acabó aludiendo a escenas más cercanas, a lo tosco y poco sofisticado. Gran cantidad de autores coinciden en que hay dos variedades posibles de lo pintoresco; por un lado como cualidad formal de las escenas ricas en características pictóricas como cromáticas o de claroscuro, y por otro, como las escenas que poseen esas cualidades y merecen ser representadas¹⁰².

El término *picturesque* surgió en inglés para nombrar los efectos cromáticos y lumínicos que algunos viajeros del Grand Tour descubren en los cuadros de pintores sensualistas venecianos, como Giorgione o Tiziano. Para el viajero inglés de finales del XVII la novedad que representaban esos pintores se encontraba en los cambios de luminosidad y en los fenómenos ambientales que se muestran en los fondos paisajísticos de sus pinturas¹⁰³.

Para Joseph Addison (Gran Bretaña 1672–1719), lo pintoresco formaba parte, junto con lo sublime y lo bello, de **Los Placeres Primarios de la Imaginación**. Estos placeres debían poseer tres cualidades: grandeza, singularidad y belleza. Por lo cual, según Addison, un paisaje pintoresco sería aquel que seduce, que es extraño o nuevo y singular porque nos causa una curiosidad y sorpresa agradable, aliviando el tedio que provoca la cotidianeidad¹⁰⁴.

Edmund Burke (Dublín 1729–1797) propone un término intermedio entre la teoría de Kant, dónde lo bello y lo sublime están separados por la temporalidad, lo bello instantáneo y lo sublime infinito; lo pintoresco, era capaz de múltiples temporalidades en las cuales los ciudadanos podrían funcionar tanto en las bellezas de corto plazo, como en las metas sublimes a largo plazo de una sociedad parlamentaria.

William Gilpin (Gran Bretaña 1724–1804), quién sería el autor más destacado de la estética de lo pintoresco, escribió lo siguiente “No tenemos ningún escrúpulo en afirmar que la aspereza constituye el punto de diferencia esencial entre lo bello y lo pintoresco, ya que parece que esta cualidad en concreto es la que hace que los objetos sean particularmente apropiados para la pintura”¹⁰⁵.

Carl Nebel (Alemania 1805–1855) designa un tipo de objetos y motivos, diferentes de aquellos que pertenecen al ámbito de lo científico como pintoresco¹⁰⁶.

Una acepción un poco más cercana a nuestros días es la definición de Leopoldo Torres Balbás (Madrid 1888–1960) “Pintoresco como escena en la que subyace una trama argumental, es decir, narra episodios

102 DIENER, Pablo. “Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas. Historia, Vol. II, 40 2007, pp. 285-309.

103 ANÍBARRO, Miguel Ángel. “Pintoresquismo”. Cuaderno de notas nº1. Madrid, 1993.

104 ADDISON, Joseph. Los placeres de la imaginación. Boadilla del Monte: Visor, 1991.

105 GILPIN, Willian. Tres ensayos sobre la belleza pintoresca. Madrid: Abada, 2004.

106 DIENER, Pablo. “Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas. Historia, Vol. II, 40 2007, pp. 285-309.

o hechos del pasado que no pueden ser calificados de bellos, pero que en su conjunto muestran armonía, expresividad, plasticidad, atractivo o exotismo, y que agradan al espectador por su extrañeza, resultando particulares o típicos de un lugar”¹⁰⁷. También añadió ,en definitiva, ambas acepciones conjugan el concepto pintoresco como condición estética que podría definirse como un conjunto de elementos donde concurren componentes históricos materiales e inmateriales y que manifiestan una serie de valores característicos de una civilización, provocando un sentimiento de satisfacción en el individuo, lo cual hace a dichos valores merecedores de tutela”¹⁰⁸

1.2. Características.

En relación con las definiciones antes citadas, las características que definen a lo pintoresco son las siguientes:

- Escenas paisajísticas o de costumbres.
- La figura humana es poco o nada relevante en estas composiciones.
- La novedad, singularidad o extrañeza.
- Lo llamativo, distinto o exótico.
- La ausencia de proporción.
- La irregularidad o ausencia de armonía.
- La aspereza o tosquedad visual, cualidades peyorativas para diferenciar a lo pintoresco de lo bello.
- Las escenas naturales bellas, sobrecogedoras y emotivas, pero no atemorizantes. Así se diferencia de lo sublime.

1.3. Historia de la categoría.

El concepto pintoresco, que está íntimamente relacionado con el romanticismo, surgió en las últimas décadas del siglo XVIII, y desde entonces su definición ha sido muy matizable. Comenzó refiriéndose a las características clásicas para representar la naturaleza en la pintura, pero terminaría abarcando muchas más doctrinas, como la escultura, la literatura y la jardinería.

El término *picturesque* lo acuñan los viajeros ingleses que quedaron maravillados por las características cromáticas, lumínicas y representaciones de fenómenos ambientales de los fondos paisajísticos de las pinturas de artistas como Tiziano. Así comenzaría a relacionarse lo pintoresco con el paisaje. Existía incluso un tipo de viajes bautizados por Malcolm Andrews como turismo pintoresco en los que el viajero descubre nuevos entornos lejos de su hogar, exponiéndose a paisajes extraños e incluso intimidantes; lo pintoresco es el camino que se realiza para asimilar esta experiencia. Sin embargo éste periodo artístico no se remite tan solo a eso; en Gran Bretaña, más o menos entre 1730 y 1830, el pintoresquismo abarcaría todas las artes, sobre todo a la arquitectura. Este movimiento, además de salpicar a las artes, ayudaría a impulsar el pensamiento de la Ilustración, donde nacería el “empirismo inglés”, el cual fomentaba el pensamiento crítico que entre otras cuestiones, analizaba el gusto y la sensibilidad de los hombres. Es este uso de la experiencia de los sentidos como fuente de conocimiento el que desarrolló la “teoría del gusto” en la que se fundamenta en parte el pintoresquismo al igual que lo sublime y lo bello. Addison fue pionero de las consideraciones teóricas que unieron el gusto con el placer que produce lo interesante, lo pintoresco y la sensualidad. Habla, por otro lado, del gusto con la imaginación, se hace manifiesto como potencia que construye la representación simbólica del mundo. Relaciona el gusto con la sensibilidad¹⁰⁹.

107 CALDERÓN ROCA, Belén. “El valor de “lo pintoresco”. Aproximación al método axiológico empleado por Leopoldo Torres Balbás en su intento por historiar la arquitectura vernácula”. *Norba-Arte*, Vol. 20, 2010, pp.173-196.

108 *Ibidem*.

109 Estos párrafos hacen referencia a MADERUELO, Javier. “La mirada pintoresca”. *Quintana. Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte*, 11, 2012, pp. 79-90.

En resumen, podríamos concluir que lo pintoresco surgió en Inglaterra como rechazo a la actitud clasicista que se extendía durante aquella época. Éste se gestó gracias a las vastas posibilidades comerciantes y de intercambio del Imperio Británico, donde florecieron nuevas valoraciones estéticas, diferentes a las clásicas y con menos reglas impuestas. Además así, lo pintoresco se extendería a múltiples lugares del mundo, desde Asia hasta Latinoamérica.

Algunos artistas o autores con los que se relaciona este movimiento son los siguientes, ordenados por orden cronológico: Nicolas Poussin (Les Andelys 1594–1665), Claudio de Lorena (Chamagne 1600–1682), Salvator Rosa (Nápoles 1615–1673), Claude-Joseph Vernet (Aviñón 1714–1789), Hubert Robert (París 1733–1808), Caspar Wolf (Muri 1735–1798), Caspar David Friedrich (Greifswald 1774–1840), William Turner (Londres 1775–1851), John Constable (East Bergholt 1776–1837), Louis Daguerre (Cormeilles-en-Parisis 1787–1851), Ernst Ferdinand Oehme (Dresde 1797–1855), Carl Blechen (Cottbus 1798–1840) y Jenaro Pérez Villaamil (El Ferrol 1807–1854).

1.4. Obras representantes.



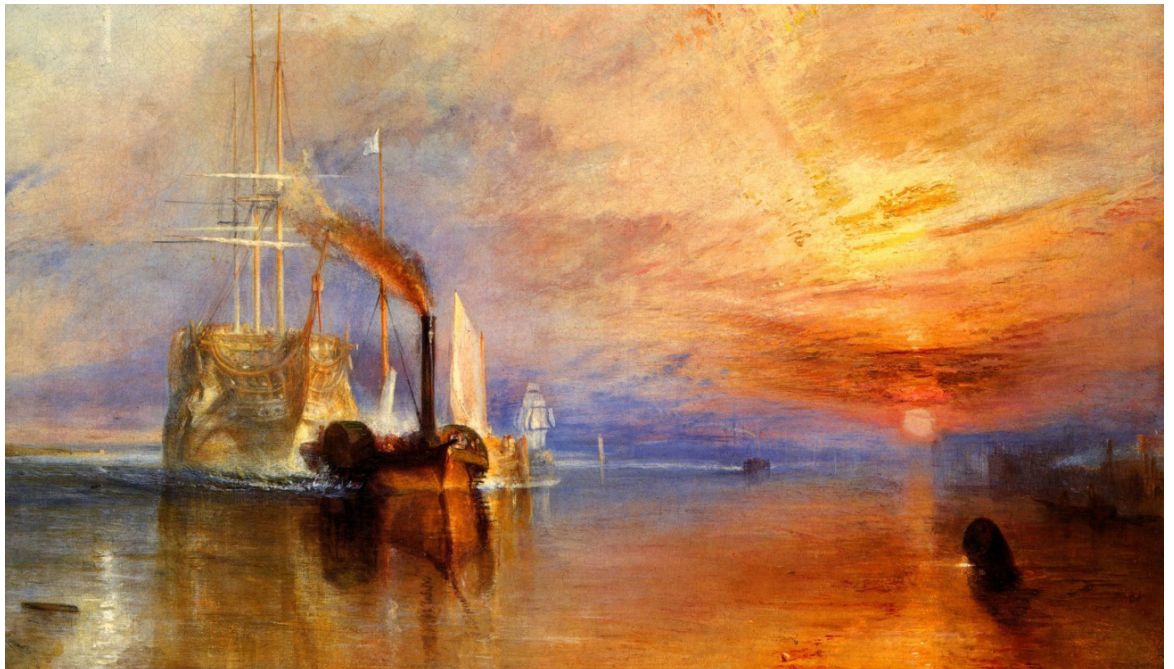
Hubert Robert. Vista imaginaria de la galería del Louvre como una ruina. 1796. Museo del Louvre, París.



Philip Webb. Red House. 1859. Bexleyheath, Kent.



John Constable. Carro de heno. 1821. National Gallery, Londres.



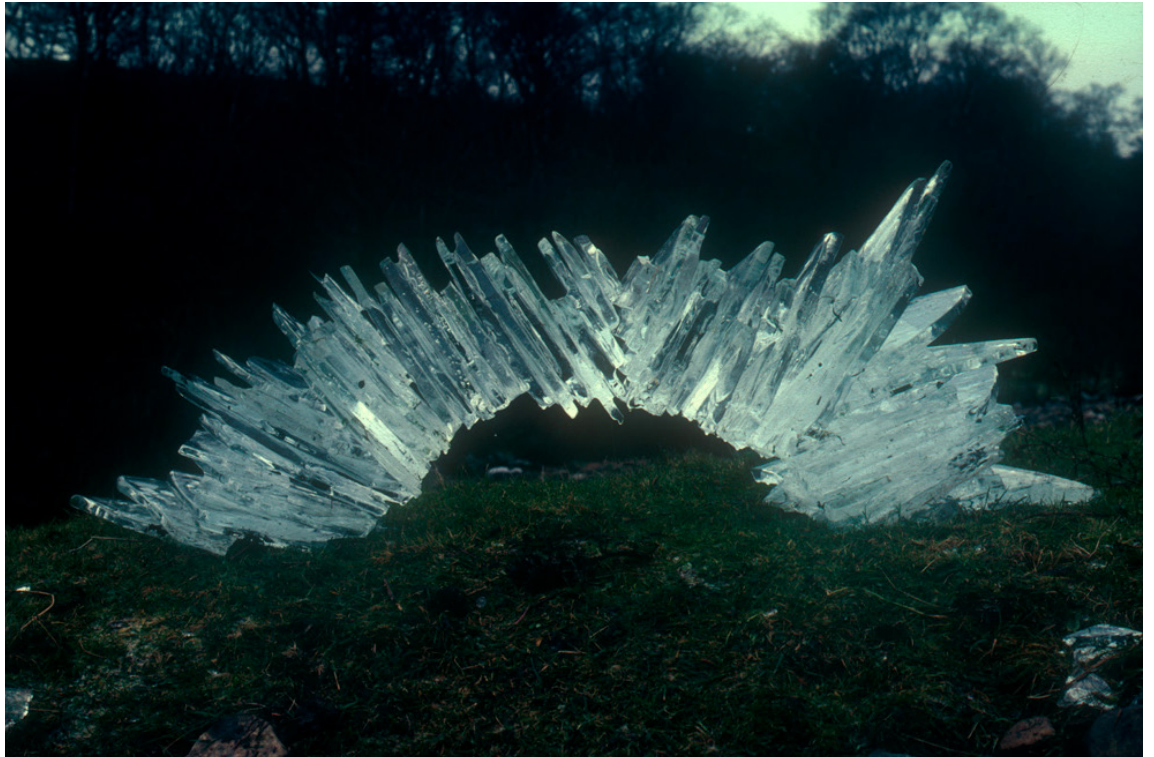
Joseph Mallord William Turner. The Fighting Temeraire. 1838. National Gallery, London.



Carl Blechen. La torre en ruinas del castillo de Heidelberg. 1830. Kunsthalle, Bremen.



William Kent. Chiswick Gardens. Londres.



Andy Goldsworthy. Ice Arch. 1982. Cumbria, UK. (Foto: Andy Goldsworthy¹¹⁰)

Como ya mencionamos anteriormente, el romanticismo es el movimiento en el que empieza a surgir lo pintoresco, dada la relación estrecha que mantiene con la naturaleza, por lo que algunos críticos como Sydney Tillin consideran el Land Art como una actualización de esta estética, ya que se vuelve a tomar como protagonista y fuente de inspiración a la naturaleza en la que el espectador encuentra algo agradable y novedoso de observar.

Robert Smithson (Nueva Jersey 1938–1973) fue el encargado de redescubrir lo pintoresco y darle una nueva mirada para encajarlo en el Land Art, mirada que posteriormente asimilarían otros artistas como Andy Goldsworthy (Cheshire, Inglaterra 1956).

Goldsworthy, es un artista británico afincado en Escocia, y su principal obra se centra en la corriente artística denominada como el Land Art, aunque también trabaja con la pintura y fotografía. Sobre Ice Arch escribió lo siguiente en su diario personal “visible desde lejos, atrajo a alguien en la distancia. Me alegro de que alguien lo encuentre. Volví más tarde para dibujarlo, llegué justo a tiempo para ver a un viejo derribarlo con una pistola. Qué triste”¹¹¹ .

En esta obra podemos identificar varios aspectos de lo pintoresco; se trata de una creación en la naturaleza y sobre la naturaleza; es novedosa o extraña, debido a la técnica utilizada, ensamblaje de láminas de hielo creando una estructura poco corriente en la naturaleza. Se trata de una estructura en forma de arco, que puede recordar a las ruinas de las pinturas románticas; y ante todo, es hermosa con sus imperfecciones y texturas singulares. Sus características estéticas son indudablemente valiosas. En las palabras del autor se puede apreciar el valor que tenía para él, además, según otros extractos de su diario, fue una obra que le costó varios intentos. Y aunque fuera destruida por la mano del hombre, no se alejó del final que ya se le había predestinado, puesto el arte de Goldsworthy es el arte de la decadencia natural. Pocas de sus obras perduran en el tiempo, y su evanescencia forma parte del sello de su belleza.

3. Bibliografía.

ADDISON, Joseph. Los placeres de la imaginación. Boadilla del Monte: Visor, 1991.

ANÍBARRO, Miguel Ángel. “Pintoresquismo”. Cuaderno de notas nº1. Madrid, 1993.

CALDERÓN ROCA, Belén. “El valor de “lo pintoresco”. Aproximación al método axiológico empleado por Leopoldo Torres Balbás en su intento por historiar la arquitectura vernácula”. *Norba-Arte*, Vol. 20, 2010, pp.173-196.

DIENER, Pablo. “Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas. *Historia*, Vol. II, 40 2007, pp. 285-309.

GILPIN, William. Tres ensayos sobre la belleza pintoresca. Madrid: Abada, 2004.

GONZÁLEZ ARJONA, Sara y ARJONA CALVO, Yolanda. “Land Art: Arte, Política y Naturaleza. Revisa de *Estudios sobre el Arte actual*, 2, 2014.

MADERUELO, Javier. “La mirada pintoresca”. *Quintana. Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte*, 11, 2012, pp. 79-90.

110 Foto encontrada en la página oficial del artista http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/image/?id=ag_02391&t=1

111 Texto traducido de http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/image/?id=ag_02391&t=1
GOLDSWORTHY, Andy. Diario personal. Apunte sobre Ice Arch, 2 de Dic. 1982.

PERNIL GONZÁLEZ, Ana Isabel. El buen gusto. El pensamiento ilustrado en la literatura española. Granada, Universidad de Granada, 2012.

PEVSNER, Nikolaus. Lo pintoresco en la arquitectura. London: Royal Institute of British Architects, 1947.

RÍOS, Claudia Patricia. “La estética de lo pintoresco y su función en la representación de “nuevos mundos”. VIII Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina. Buenos Aires: Universidad Nacional de la Plata, 2011, 10 p.



Lo Kitsch

Lo Kitsch, lo camp y lo midcult

10. Lo Kitsch.

Elena Bello y Belén Iglesias.

1. Justificación de la categoría estética.

1.1. Definiciones.

KITSCH. “El kitsch, el cual, significativamente, es una cría de la era burguesa, apareció precisamente cuando el mundo entró en una época en donde el contenido intelectual converge con la apariencia de esta época, es decir, la era de la maquina” (Milan Kundera)¹¹².

“La esencia del Kitsch es la confusión de lo ético y lo estético, el kitsch no quiere producir lo bueno sino lo bello” (Hermann Broch)¹¹³.

“En el reino del kitsch impera la dictadura del corazón” (Milan Kundera)¹¹⁴. “Es kitsch no sólo porque estimula efectos sentimentales, sino porque tiende continuamente a sugerir la idea de que, gozando de dichos efectos, el lector está perfeccionando una experiencia estética privilegiada” Umberto Eco¹¹⁵. “El kitsch puede ser definido como una forma de desmedida, de falso organicismo contextual, y por ello, como mentira, como fraude perpetrado no a nivel de los contenidos, sino al de la propia forma de la comunicación” (Umberto Eco)¹¹⁶.

CAMP. “Una forma de sensibilidad que, más que transformar lo frívolo en serio, transforma lo serio en frívolo” La insoportable levedad del ser. (Milan Kundera)¹¹⁷.

“En el gusto por lo camp se despierta un sentimiento de simpatía por lo ajeno y por el pasado, siempre y cuando ese vínculo se realice de manera sensiblera y poco intelectualizada [] Lo camp coincide con el dandismo en su búsqueda por nuevas experiencias aun si éstas se encuentran en circunstancias culturales ajenas. Camp es el amor por lo excéntrico, por las cosas-que-son-lo-que-no-son” (Umberto Eco)¹¹⁸.

“Todos los objetos y personas camp contienen un considerable elemento de artificio. En la naturaleza nada puede haber camp [...] la mayoría de los objetos camp son urbanos” (Susan Sontag)¹¹⁹.

“Una forma de sensibilidad que, más que transformar lo frívolo en serio, transforma lo serio en frívolo” Umberto Eco¹²⁰.

MIDCULT. “Midcult es un término con que algunos culturólogos designan esos productos híbridos que toman ciertas maneras de la alta cultura pero que, en el fondo, permanecen determinados por los cánones de la cultura masiva” (Fernando Rodríguez)¹²¹. “Una cultura media representada por productos de entretenimiento que incluso tomaban prestados giros estilísticos de la vanguardia, pero que eran fundamentalmente kitsch” (Dwight MacDonald)¹²².

112 KUNDERA, Milan. La insoportable levedad del ser. Barcelona: Tusquets, 1990.

113 CASTILLO, Alejandra. “Estética kitsch. Es cuestión de actitud y apariencia”. Delito ciudad.

<https://delitociudad.wordpress.com/2015/08/16/estetica-kitsch-es-cuestion-de-actitud-y-apariencia/> Consultado el 24/1/17.

114 KUNDERA, Milan. La insoportable levedad del ser. Barcelona: Tusquets, 1990.

115 ECO, Umberto. Apocalípticos e integrados. Barcelona: Lumen, 1968.

116 ECO, Umberto. Apocalípticos e integrados. Barcelona: Lumen, 1968.

117 KUNDERA, Milan. La insoportable levedad del ser. Barcelona: Tusquets, 1990.

118 ECO, Umberto, Historia de la fealdad, Barcelona, Random House, Debolsillo, 2001, p. 411.

119 SONTAG, Susan. “Notas sobre Camp”. Contra la Interpretación. Barcelona: Seix Barral, 1969, pp. 323-343.

120 ECO, Umberto. Historia de la fealdad. Barcelona: Lumen, 2007, p. 408.

121 RODRIGUEZ, Fernando. “Cultura para amar”. Editorial la Mosca Analfabeta C.A.

122 MACDONALD, Dwight. Masscult e Midcult. Ensayo, 1960.

La midcult (la cultura mediocre), esconde una doble trampa: “finge respetar los modelos de la cultura superior cuando en realidad los rebaja y vulgariza” (Noé Agudo)¹²³.

1.2. Características.

KITSCH.

Principios de inadecuación. Engelhardt, propone una idea de inadecuación al observar que existe una distancia entre el objeto y la relación con su fin nominal, es decir, la funcionalidad pasa a un segundo plano. El objeto está siempre al mismo tiempo bien y mal ejecutado: “bien” al nivel de la realización cuidada y acabada; “mal” en el sentido en que la parte pragmática está siempre ampliada o distorsionada.

Principio de acumulación. Lo relacionamos con las ideas de abarrotamiento, ostentoso, frenesí, etc. Esto surge con evidencia en la cultura burguesa. El manierismo y el rococó beben de los mismos factores y a su vez el Kitsch de ellos, en lugar de la pureza clásica o la geometrización. Respecto a la temática aparece la acumulación de la religión y el heroísmo, del erotismo y del exotismo, con el fin de hacer desbordar nuestra sensibilidad. El kitsch nunca nos dejará indiferentes y como dijo Savignac “el buen gusto no es más que una de las formas del mal gusto”.

Principio de percepción sinestésica. Está relacionado con la acumulación. Se trata de el arte total donde se utilizan la mayor cantidad posible de canales sensoriales: simultáneamente o yuxtapuestos. Un joyero-carillón ¹²⁴y un peluche con un despertador en la barriga pueden ser unos buenos ejemplos. Abraham Moles recurre a una metáfora gastronómica: la tarta de bodas de muchos pisos “donde el bizcochuelo se añade a la banana, al azucarado, al chocolate y los colores del arco iris, en una obra caracterizada por su gigantismo y por sus pretensiones escultóricas, a la Torre de Babel o a la iglesia del pueblo”.

Principio de mediocridad. Es esencialmente un arte de masas, se queda a medio camino de la novedad y se opone a la vanguardia. El kitsch no podemos definirlo como algo bello en todo su esplendor. Es despersonalizado, que guarda, expresa y suscita sentimientos comunes. Sería como comparar un volcán en erupción a la llama cálida de una chimenea. Existe una subcategoría del kitsch de la vanguardia: la moda. La mediocridad implica un posicionamiento intermedio donde facilita a los consumidores en su acto de absorción ante los massmedia.

Principio de confort. Rechaza cualquier novedad, por lo que es reconocible hasta la banalidad y está al alcance “de todos los bolsillos, de todos los espíritus, de todas las conciencias”. Afirma Abraham Moles, que el kitsch está hecho para las masas. Esto hace alusión al confort en la inadecuación y la irracionalidad. Un objeto kitsch, es un objeto que sirve siempre para algo: para decorar, para ostentar, para ocultar, para entretener, etc. El ejemplo más obvio es un souvenir: copia barata y en edición ilimitada de una obra de arte auténtica, el souvenir ocupa un sitio de honor en cualquier hogar. No porque es bello, sino porque alude al lujo del viaje y al cariño de quien viaja y además llena un hueco. Y no hay cosa que el espíritu kitsch aborrezca más que el vacío¹²⁵.

CAMP.

Lo camp es lo superficial, lo exagerado, lo excéntrico, lo teatral y lo llamativo en una obra artística o en una persona. Camp también es ambigüedad, dónde se ofrece el arte con criterios diferentes sin desestimar

123 Agudo, Noé. ¿Es esto un poema? Días sin sosiego. <http://enhebro-ideas.blogspot.com.es/2013/06/es-esto-un-poema-noe-agudo-los-jovenes.html> Consultado el 23/1/17.

124 Ejemplos extraídos de : http://noticias.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/literatura/seis-claves-para-reconocer-un-objeto-kitsch_i0An9XapAZmkNAZOSThNB5/ 24/1/17

125 Clasificación propuesta por: MÓLES, Abraham. El Kitsch, el arte de la felicidad. 1971. Barcelona: Ediciones Paidós Studio

ningún juicio estético; es una ironía de la cultura popular¹²⁶.

1.3. Historia.

Kitsch. Es el producto de los éxitos de la cultura burguesa: la creación de un arte de vivir, refinado, sensible y detallado al mismo tiempo, que conquistó el planeta antes de ser apoyado por fuerzas de cualquier regla. Se encuentra en todas las culturas posesivas, en grados diversos pero siempre asociado al triunfo de la clase media. El kitsch se asocia al desarrollo del mercado de consumo masivo, tanto así que los teóricos e intelectuales lo ven como el hijo natural de la modernidad. Lo kitsch aparece en la historia en el momento en que la belleza en sus diversas formas es distribuida socialmente, igual que cualquier otra comodidad sujeta a la ley del mercado, de la oferta y la demanda. Oscar Wilde dijo que la naturaleza solía imitar al arte; en el siglo XIX algunas puestas de sol llegaron a parecer pintadas por Corot¹²⁷.

Según Mila Kundera¹²⁸ aparece como la necesidad de mirarse en el espejo del engaño embellecedor y reconocerse en él con emocionada satisfacción. El kitsch está ligado históricamente al romanticismo sentimental del siglo XIX. En concreto en Alemania y en Europa central ya que eran mucho más románticos (y mucho menos realista) que en otras partes. Fue allí donde el kitsch se extendió en mayor medida y nació la palabra kitsch.

Es un concepto estético y cultural que en su origen ironizaba con la relación arte barato y consumo: hoy (refiriéndonos a partir de la mitad del siglo XX) designa la inadecuación estética en general y permite comprender en gran medida las formas de la cultura y el arte contemporáneos, llenos de producciones alternativas que se relacionan constantemente con el kitsch promoviendo efectos baratos, sentimentales y dirigidos para el consumo masivo¹²⁹.

Centrándonos en el término en sí, la palabra “kitsch” comenzó a utilizarse entre 1860 y 1870 en la jerga de pintores y comerciantes de Múnich para designar material artístico barato. Algunos autores creen que esta palabra de origen alemán deriva de la palabra inglesa sketch “diseño”, “esbozo”, “bosquejo”, “boceto”, “croquis”, mal pronunciada por los artistas de Múnich y aplicada a esas imágenes baratas compradas como souvenirs por los turistas angloamericanos. Otra interpretación sostiene que su origen debe buscarse en el verbo alemán verkitschen, que en uno de los dialectos del país significa “fabricar barato”. También podría asociarse con el verbo kitschen que al sudoeste de Alemania significa “recoger basura de la calle” y “también hacer muebles nuevos a partir de los viejos”¹³⁰. En todo caso, en cualquiera de las posibilidades aparentes sobre el origen del término, el concepto que designan es muy similar entre todos ellos y contienen la esencia de lo que entendemos hoy por Kitsch.

Camp. El término ‘camp’ se deriva del francés ‘se camper’ que significa “posar de manera exagerada”. Aparece impreso por primera vez en 1909 para indicar lo ostentoso, afectado, teatral, afeminado u homosexual. Característico de los homosexuales. Posteriormente, el término ‘camp’ se convirtió en una descripción del estilo de vida de los gay de clase media. El concepto fue utilizado por Susan Sontag en un ensayo de 1964, Notas sobre lo camp, para denominar una “nueva sensibilidad” (relacionada con lo artificioso, lo frívolo, lo chocante, lo irónico), una “forma de ver el mundo” (no necesariamente ligada a algún grupo social) y una “actitud”. Así, el término adquirió un matiz teórico y pasó a ser un nombre de culto. Finalmente, ‘camp’ fue

126 Anónimo. “hora le toca a lo feo, kitsch y camp!”. Mira de nuevo. Interpretación de la estética.

<https://miradenuovo.wordpress.com/2012/07/10/ahora-le-toca-a-lo-feo-kitsch-y-camp/> Consultado el 23/1/17.

127 MORENO, Elena. “La cara kitsch de la modernidad”. Documentos Lingüísticos y Literarios, 26-27, 2003-2004, pp. 23-26. www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=48 Consultado el 24/1/17.

128 KUNDERA, Milan. Barcelona: Tusquets, 2001.

129 MORENO, Elena. “La cara kitsch de la modernidad”. Documentos Lingüísticos y Literarios, 26-27, 2003-2004, pp. 23-26. www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=48 Consultado el 24/1/17.

130 ANÓNIMO. “Tendencias Kitsch”. Centro Universitario UAEM Valle del Chalco. <https://www.clubensayos.com/Historia/Tendencia-Kitsch/1121044.html> Consultado el 24/1/17.

acuñado por la crítica de arte y la crítica literaria (incluyendo la corriente “posmoderna”) para denominar una perspectiva estética¹³¹.

Midcult. A partir de la II Guerra Mundial y con la difusión masiva de la televisión, la cultura popular, surgida del pueblo y para el pueblo, ha sido progresivamente arrinconada por una espuria “cultura de masas” producida por una industria en manos del gran capital y difundida por unos medios de comunicación al servicio de los poderes establecidos. Aparece una seudocultura prefabricada cuyas características son simplicidad de los mensajes y convencionalismo de los contenidos.

Esta cultura de masas es un fenómeno fundamentalmente estadounidense y claramente encaminado a imponer en todo el mundo el nefasto American way of life (estilo de vida americano). Dwight MacDonald en su ensayo de los años 50 aclara el término. Distingue tres niveles culturales: highcult (alta cultura), midcult (cultura intermedia) y masscult (cultura de masas). Tiene el interés de introducir la noción de “cultura de masas” como contrapuesta a la cultura popular. La llamada “alta cultura” también está, en gran medida, manipulada por el mercado y sometida al mundo mediático y la mercantilización de los productos culturales. Según MacDonald, la midcult es la respuesta del mercado al esnobismo de una clase acomodada, pero poco cultivada, que quiere desmarcarse de la cultura de masas y no está capacitada para acceder a la “alta cultura”¹³².

1.4. Obras representantes.

KITSCH

Pierre et Gilles. “Les cosmonautes”. 1991¹³³. Esta pareja sentimental y artística se encuentra entre esos artistas que en la actualidad retoman elementos del Kitsch en sus obras. Se perciben a simple vista características representativas de esta estética: son composiciones de desmesurado barroquismo, decorativas y sobre todo provocativas para el espectador. Lo hacen desde una perspectiva homoerótica inspirándose en el mundo de la religión, el arte, la moda o la publicidad. Además sus obras nos trasladan a una ambigua irrealidad ostentosa.¹³⁴

David LaChapelle. Cartel para la cerveza Premium mexicana Dos equis. La marca escogió a este distinguido fotógrafo para crear la edición Lager que “demuestra que la marca está a la vanguardia y manteniéndose joven y actual”¹³⁵. Fotógrafo de grandes celebrities, a finales del siglo XX decide sumergirse en nuevos mundos, como la publicidad o el video. Su trabajo se caracteriza por hacer glamuroso algo aparentemente grotesco. “Trato de hacer fotografías que no haya visto nunca antes”¹³⁶. Hace uso de la banalidad y los excesos para generar imágenes ficticias llenas de color e ironía.

CAMP

Escultura en el río Alster-Hamburgo. Llamada La Sirena Gigante del artista Oliver Voss. Por su parte, Freddie Mercury, es todo un icono camp. En los años 1970 la estética camp cambia considerablemente debido

131 HERNÁNDEZ, Diana Catalina. “Reflexiones sobre lo camp”. <https://locamp.wordpress.com/2009/08/21/proyecto/> Consultado el 24/1/17.

132 DURAN i BUSQUET, Jordi. Lo sublime y lo vulgar: la cultura de masas o la pervivencia de un mito. Barcelona: Editorial UOC, 2008.

133 Anónimo. “Pierre et Gilles, un portrait contemporain” http://ponticellidellarte.over-blog.com/pages/Pierre_et_Gilles-514808.html Consultado el 25/1/17.

134 Idea extraída de: <http://artscoming.com/Articulo/parkour-en-el-arte-actual-kitsch/> Consultado el 25/1/17.

135 “DOS EQUIS LAGER presenta su Edición Especial creada por David LaChapelle” 12/02/09. Encontrado en: <http://www.femsa.com/es/medios/dos-equis-lager-presenta-su-edici%C3%B3n-especial-creada-por-david-lachapelle> Consultado el 25/1/17.

136 LARRAGUIBEL, Claudia. “David LaChapelle”. El País semanal, 1997. <http://www.davidlachapelle.com/press/el-pais-semnal/> Consultado el 25/1/17.

a la revolución sexual sobre la liberación LGBT que rodeó las protestas en el Stonewall Inn en el año de 1969. Surge una inclinación de la industria musical sobre la música camp interpretada por divas consideradas como iconos gay, tales como: Liza Minnelli, Bette Midler, Dolly Parton y Donna Summer.

En las últimas décadas del siglo XX se populariza el videoclip como un complemento publicitario de un sencillo, el cual presenta una trama que puede o no relacionarse con la intención de la canción.

Película. *The Gang's All Here*. 1943.

Austin Powers. International Man of Mystery. 1997.

Portada de Sheena. *Queen of the Jungle* (1942) La base de la literatura camp se centra en la persistencia de lo ingenioso y lo absurdo como elementos principales de una obra literaria destinada al consumo popular. La literatura camp goza de sencillez que no deriva en la complejidad literaria, basa su argumento en un burlesque propio de la ficción y el dramedy, goza de estilo libre, tono ligero, y está frecuentemente cargado de diálogos y argumentos ingeniosos, pero a la vez absurdos.

Algunas actrices iconos del camp fueron: Marilyn Monroe, Greta Garbo o Elizabeth Taylor.

MIDCULT

2Cellos, formado por los violonchelistas esloveno-croatas Luka Sulic y Stjepan Hauser. Firmaron con Sony Masterworks en 2011, después de que fueran descubiertos en YouTube gracias a un vídeo musical con su versión en violonchelo de "Smooth Criminal" de Michael Jackson¹³⁷.

Dúo Acordes. Toni Roig y Daniel Acebes forman el "Dúo Acordes" de violonchelos en el Conservatorio Superior de Música de Castellón el año 2007. Comienzan su andadura con un amplio repertorio de música clásica (Haydn, Bocherinni, Kraft, Neubauer, Vivaldi, Brevall,...) pero su interés en otras músicas les lleva a probar otros estilos en su instrumento: rock, blues, pop, bandas sonoras...

Poco a poco van creando un repertorio y un estilo propios donde la búsqueda de nuevas posibilidades sonoras de un instrumento clásico como el violonchelo y el sentido del humor y el espectáculo son sus señas de identidad¹³⁸.

137 Extraído de www.2cellos.com

138 Dúo Acordes. <http://duoacordescellos.com/index.php/cv> traído de: 26/1/17.



Jeff Koons. Tulipanes (Tulips) y Balloon Dog. 1995–2004. Acero inoxidable alto en cromo con laca de color translúcida. Museo Guggenheim, Bilbao.

En producción artística de Koons, lo que comenzó siendo escultura conceptual, ha llegado a la instalación, la pintura y su escultura ha adquirido la característica de ser monumentalista (exageración de tamaño).

Jeff Koons aparece como artista en la década de los 80, en plena época consumista, donde la exaltación de lo superfluo es evidente. Entra aquí en juego la segunda propiedad Kitsch, la influencia de los medios de comunicación hace que sus piezas se encaminen hacia la creación de objetos cotidianos fruto de una sociedad de consumo¹³⁹.

Por otro lado, podemos afirmar la influencia barroca a la hora de la elección de los materiales a usar, en este ejemplo, sus “Ballons” presentan un brillo desmesurado y su ostentoso.

139 Conceptos extraídos de JEREZ, Elena. “Jeff Koons, arte Kitsch” 5/5/2015. Encontrado en: <http://www.legaragetv.com/jeff-koons-arte-kitsch/> 25/11/15

3. Bibliografía.

AGUDO, Noe. ¿Es esto un poema? Días sin sosiego. <http://enhebro-ideas.blogspot.com.es/2013/06/es-esto-un-poema-noe-agudo-los-jovenes.html> Consultado el 23/1/17.

Anónimo. “Pierre et Guilles, un portrait contemporain” http://ponticellidellarte.over-blog.com/pages/Pierre_et_Gilles-514808.html Consultado el 25/1/17.

ANÓNIMO. “Tendencias Kitsch”. Centro Universitario UAEM Valle del Chalco. <https://www.clubensayos.com/Historia/Tendencia-Kitsch/1121044.html> Consultado el 24/1/17.

CASTILLO, Alejandra. “Estética kitsch. Es cuestión de actitud y apariencia ”. Delito ciudad. <https://delitociudad.wordpress.com/2015/08/16/estetica-kitsch-es-cuestion-de-actitud-y-apariencia/> Consultado el 24/1/17.

DURAN i BUSQUET, Jordi. Lo sublime y lo vulgar: la cultura de masas o la pervivencia de un mito. Barcelona: Editorial UOC, 2008.

ECO, Umberto, Historia de la fealdad, Barcelona, Random House, Debolsillo, 2001, p. 411.

ECO, Umberto. Apocalípticos e integrados. Barcelona: Lumen, 1968.

HERNÁNDEZ, Diana Catalina. “Reflexiones sobre lo camp”. <https://locamp.wordpress.com/2009/08/21/proyecto/> Consultado el 24/1/17.

Idea extraída de: <http://artscoming.com/Articulo/parkour-en-el-arte-actual-kitsch/> Consultado el 25/1/17.

KUNDERA, Milan. La insoportable levedad del ser. Barcelona: Tusquets, 1990.

LARRAGUIBEL, Claudia. “David LaChapelle”. El País semanal, 1997. <http://www.davidlachapelle.com/press/el-pais-semnal/> Consultado el 25/1/17.

MACDONALD, Dwight. Masscult e Midcult. Ensayo, 1960.

MOLES, Abraham. El Kitsch, el arte de la felicidad. 1971. Barcelona: Ediciones Paidós Studio

MORENO, Elena. “La cara kitsch de la modernidad”. Documentos Lingüísticos y Literarios, 26-27, 2003-2004, pp. 23-26. www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=48 Consultado el 24/1/17.

RODRIGUEZ, Fernando. “Cultura para amar”. Editorial la Mosca Analfabeta C.A.

SONTAG, Susan. “Notas sobre Camp”. Contra la Interpretación. Barcelona: Seix Barral, 1969, pp. 323-343.

11. Lo Kitsch, Camp & Midcult. Aproximaciones teóricas.

Lorena Castro Fraga y Marta Cornejo-Molins grobas.

1. Justificación de la categoría estética.

1.1. Definiciones.

Kitsch. Según la Real Academia Española el adjetivo Kitsch se refiere a un objeto artístico que es pretencioso, pasado de moda y considerado de mal gusto¹⁴⁰. Teóricos como Clement Greenberg, Hermann Broch, y Theodor Adorno, definieron lo Avant-garde y el Kitsch como opuestos, antiguamente, se percibía la popularidad del Kitsch como un peligro para la cultura.

Los argumentos de los tres teóricos definieron el Kitsch como una falsa consciencia; término marxista que significa una actitud mental presente dentro de las estructuras del capitalismo, y que está equivocada en cuanto a sus propios deseos y necesidades.

También se puede definir lo Kitsch como una imitación estilística de formas de un pasado histórico prestigioso o de formas y productos característicos de la alta cultura moderna, ya socialmente aceptados y estéticamente consumidos.

“Pero el concepto de kitsch no es otra cosa que una expresión para la tensión entre el rico y bien desarrollado gusto de los especialistas, y el subdesarrollado e inseguro de la sociedad de masas.” (Norbert Elías)¹⁴¹.

“Siendo el Kitsch un Ersatz, fácilmente comestible del arte, es lógico que se proponga como cebo ideal para un público perezoso que desea participar de los valores de lo bello, y convencerse así mismo de que los disfruta, sin verse precisado a perderse en esfuerzos innecesarios. Es un típico logro de origen pequeño burgués. Un medio de fácil reafirmación cultural para un público que cree gozar de una representación original del mundo, cuando en realidad goza solo de una imitación secundaria de la fuerza primaria de las imágenes” (Umberto Eco)¹⁴².

Camp. Camp es un tipo de sensibilidad estética del arte popular que basa su atractivo en el humor, la ironía y la exageración. El Camp es una corriente artística relacionada con las formas del arte Kitsch, considerado como una copia inferior y sin gusto de estilos existentes que tienen algún grado de valor artístico reconocido¹⁴³. Suelen identificarse sus cualidades atractivas bajo los parámetros de la banalidad, la vulgaridad, la artificialidad, el humorismo, la ostentación y el carácter afeminado. En el habla inglesa, suelen aplicarse los adjetivos de campy o cheesy a expresiones culturales que tienen cualidades de la estética camp.¹⁴⁴

“Muchas cosas en este mundo no han sido nombradas. Y muchas de ellas, incluso si tienen un nombre, nunca han sido descritas. Una de estas cosas es la sensibilidad, inconfundiblemente moderna, una variante de la sofisticación pero idéntica a ella, que va bajo el nombre de culto Camp”. (Susan Sontag)¹⁴⁵.

Midcult. Según Macdonald el Midcult, aparece como “una corrupción de la Alta Cultura”, que, se halla sujeta a los deseos del público, como la Masscult, pero que aparentemente invita al consumidor a una experiencia privilegiada y difícil. El hecho de que la información sea dada disfrazándola de experiencia esté-

140 Definición del adjetivo Kitsch según la Real Academia Española.

141 ELÍAS, Norbert. La civilización de los padres y otros ensayos. México: Editorial Norma, 1998.

142 ECO, Umberto. Apocalípticos e integrados. México: Editorial Tusquets, 2009.

143 BERGMAN, David. Camp Grounds: Style and Homosexuality. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 1993.

144 Definición “Camp” según Webster’s New World Dictionary of the American Language, 1976.

145 SONTAG, Susan. Notes on Camp: queer aesthetics and the performing subject: a reader. Michigan: University of Michigan Press 1964.

tica, reafirma su sustancial falsedad¹⁴⁶.

La Midcult son productos de masas que tienden a la provocación de efectos. Estos productos han sido tachados como fenómenos indignos porque no presentan ninguna relación con la estética.

1.2. Características.

KISTCH:

- Gusto vulgar de las nuevas clases adineradas, sin capital cultural heredado.
- Copia de estilos ya existentes.
- No hay creación.
- Copia de rasgos evidentes de las producciones culturales.
- Pérdida de la seguridad del gusto.
- Impureza y entumecimiento del gusto.
- Nace en 1930.
- El término lo popularizaron los teóricos Clement Greenberg, Hermann Broch, y Theodor Adorno.
- Arte planeado para las necesidades del mercado.

CAMP:

- Valor irónico.
- Cierta mal gusto.
- 1909: comportamientos ostentosos, exagerados, afectados, teatrales o afeminados.
- 1970: banalidad, artificio, mediocridad u ostentación tan extrema como para provocar un atractivo sofisticado.
- Ridiculización de la dignificación social y la cultura masiva.
- Contracultura a la cultura tradicional.
- Corriente artística de poca seriedad y de intenciones y resultados discordantes.
- Definida en belleza por su fealdad y mal gusto¹⁴⁷.

MIDCULT:

- Toma prestados procedimientos de la vanguardia y los adopta para confeccionar un mensaje comprensible y disfrutable por todos.
- Construye el mensaje como provocación de efectos y lo vende como arte.
- Tranquiliza al consumidor convenciéndole de haber realizado un encuentro con la cultura, de forma que no se plantee otras inquietudes.
- No busca que los elementos tomados en préstamo de la vanguardia artística sean visibles y gozables, solo los utiliza por que han “pegado”, sobre todo en la cultura de masas de nivel inferior.
- Se caracteriza por su falta de medida¹⁴⁸.

146 MACDONALD, Dwight. “Masscult and Midcult”. En: SEATON, James (Coord.) *Cultural conservatism, political liberalism*. From criticism to cultural studies. The University of Michigan Press, 1960.

147 SONTAG, Susan. *Against Interpretation: And Other Essays*. Picador, 2001.

148 MACDONALD, Dwight. “Masscult and Midcult”. En: SEATON, James (Coord.) *Cultural conservatism, political liberalism*. From criticism to cultural studies. Michigan: The University of Michigan Press, 1960.

1.3. Historia de la categoría.

KITSCH.

La génesis del Kitsch coincide con el ascenso de la clase burguesa durante el período del Emperador Napoleón III de Francia. Durante el período el romanticismo genera una serie de ideales a la sociedad burguesa.

Bajo la etiqueta de Kitsch se acogieron, a finales de los noventa y principio del 2000, toda la producción del Liberty que hoy sabemos, ha tenido notable importancia para el desarrollo del diseño, en todos los campos de la creatividad humana, en la arquitectura, en el amueblamiento, en la decoración, en los cristales, en las cerámicas. Pero el Kitsch se reencuentra en cualquier forma de arte y en todas las épocas, cada vez que el producto artístico supera los esquemas del común “buen gusto” trasgrediendo las reglas comunes de lo bello. Todos los objetos kitsch tienen como común denominador la extravagancia creativa que no es comprendida por muchos pero que en cambio representa un valor esencial en el arte.

Ha estado presente en Italia inquieta de los años 70 por un elegante señor, crítico de arte y profesor de estética además de artista en primera persona, Gillo Dorfles.

En sus libros, Dorfles explica cómo una vez fue muy fácil distinguir entre arte y no-arte o Kitsch, o sea, verdadera falsificación del arte¹⁴⁹. Hoy, sin embargo, esto no es posible dado que muchas formas de arte engloban el Kitsch desde el principio. Esto ha pasado a partir del Pop Art, corriente artística que ha hecho propios elementos tomados de productos de consumo (botellas de Coca-Cola, dentífricos, latas) incluyéndolos en los cuadros.

Los divertidos enanitos de Disneyland producidos recientemente por Kartell con diseño de Philippe Starck son un ejemplo típico de la fascinación ejercida por el Kitsch sobre el diseño contemporáneo. Ellos representan uno de los ejemplos del Kitsch entre los más difundidos, que se tiene cuando un elemento singular o una obra de arte entera son descontextualizados y empleada para alcanzar un fin distinto de aquel para el que había sido creado.

El fenómeno Kitsch se basa en una cultura consumidora. Aunque en la esfera personal del hombre hay situaciones kitsch, actos kitsch, objetos kitsch. El hombre consumidor está ligado con elementos materiales de su medio y a causa de este vínculo se altera el valor de todas las cosas.

CAMP.

Podemos definir los camp como aquellos productos cuyas formas parten de modelos del kitsch. En los mismos se realizan copias de calidad mínima y sin pretensiones artísticas. La utilización del término camp se registra por primera vez debido a la utilización que Susan Sontag realizara en 1969 al incluirlo en una serie de textos compilados en *Against Interpretation: And Other Essays*, donde propone definir el término en sus acepciones culturales. A partir de este momento, el término se populariza¹⁵⁰.

Para el pensador Samuel R. Delany, el universo de los camp, tuvo sus orígenes en los travestis y prostitutas que ofrecían sus servicios en los campamentos militares. Posteriormente, el término ha pasado a determinadas estéticas promovidas por los homosexuales de las clases medias trabajadoras.

Lo camp “responde particularmente a lo marcadamente atenuado y a lo fuertemente exagerado”. El andrógino es ciertamente una de las mejores imágenes de la sensibilidad Camp.

149 DORFLES, Gillo, *El Kitsch: antología del mal gusto*. Barcelona: Lumen, 1973.

150 SONTAG, Susan. *Against Interpretation: And Other Essays*, Picador USA, Reprint, 2001.

MIDCULT.

El término deriva del arte Kistch y aparece por primera vez en la década de 1960 en el libro del sociólogo Dwight Macdonald *Masscult and Midcult*. Para MacDonald, la cultura de masas de nivel inferior, la *Masscult*, tiene por lo menos, en su trivialidad, una razón histórica profunda, una peculiar fuerza selvática, similar a la del capitalismo primitivo descrito por Marx y Engels, y en su dinamismo traspasa las barreras de clase, las tradiciones de cultura y las diferenciaciones del gusto, instaurando una discutible, pero homogénea y democrática comunidad cultural¹⁵¹.

Hay representaciones de la condición humana en las que dicha condición es llevada a unos límites tales de generalidad, que todo cuanto se aprende respecto a ella es aplicable a todo y a nada. El hecho de que la información sea dada disfrazándola de “experiencia estética”, reafirma su sustancial falsedad. Vuelven a la mente los comentarios de Broch y de Egenter sobre la mentira y la vida reducida a mentira.

Realmente, en estos casos, la *Midcult* adopta la forma del *Kitsch* en su más plena acepción. Asume funciones de simple consuelo y se convierte en estímulo de evasiones acríticas reduciéndose a una ilusión comercializable.

1.4. Obras representantes.

KITSCH:

Sabin Balasa. Barco de la Sirena y Boda Cósmica.

Alexander Shilov. My girl Natasha y Igumen Zinoviy.

Thomas Kinkade. Disney Dreams.

CAMP:

Andy Warhol. Latas de sopa Campbell. Retrato de Marilyn Monroe. Portada disco The Velvet Underground & Nico.

Roy Lichtenstein. Hopeles, Chica ahogándose y En el coche.

MIDCULT:

Lawrence Alma-Tadema. El hallazgo de Moisés, Rivaletas inconscientes y Tepidarium.

151 MACDONALD, Dwight. “Masscult and Midcult”. En: SEATON, James (Coord.) *Cultural conservatism, political liberalism*. From criticism to cultural studies. The University of Michigan Press, 1960, pp. 55-65.

2. La imagen como paradigma de la categoría estética.



Thomas Kinkade. The Little Mermaid. 2012. Thomas Kinkade Original (foto: Thomas Kinkade Company).

La obra *The Little Mermaid* de Thomas Kinkade es una de las obras Kitsch más representativas de los últimos años. Esta pintura no deja de ser la copia de un estilo ya existente, los dibujos de Walt Disney; por lo que simplemente se limita a copiar una escena de la película *La Sirenita* sin aportar ningún tipo de valor o concepto artístico, pues la obra no transmite absolutamente nada. En ella se pueden observar rasgos evidentes de producciones culturales.

Éste es un cuadro hecho específicamente para venderse, no se ha realizado con el propósito de crear algo nuevo, ni aportar ningún tipo de sentimiento al espectador, simplemente quiere estar en el mercado para ser vendido. Lo único que se podría admirar de esta pintura sería la destreza y la técnica de Kinkade para copiar los diseños de otro artista como Disney.



Andy Warhol. Latas de sopa Campbell. 1962. Museo MoMA. Nueva York (Foto: Andy Warhol).

Tiene un valor irónico, pues las latas de sopa no dejan de ser un elemento sin ningún tipo de valor especial. Son simplemente un elemento aleatorio. De alguna forma la obra representa la contracultura a la cultura tradicional. Al ser unas simples latas de sopa las protagonistas de la obra, se la puede considerar como una obra de poca seriedad y de resultados discordantes. Sin embargo es clave y marca un antes y un después en la historia del arte contemporáneo, además de que aporta nuevas técnicas y tiene un atractivo sofisticado. De alguna forma representa la ridiculización de la cultura masiva.



Lawrence Alma-Tadema. Cristo. El hallazgo de Moisés. 1904. Foto: Sala Sotheby's.

El hallazgo de Moisés, está considerada una obra Midcult por el autor Dwight Macdonald. A pesar de ser una pintura del año 1904, y de que el Midcult nació a mediados de la década de los 60, el autor la clasifica en esta subcategoría estética. Observando las características del Midcult que se han tratado con anterioridad, podríamos decir que esta obra recibe esta clasificación por diversos motivos:

- La obra confecciona un mensaje comprensible y disfrutable por todos.
- El cuadro es muy evidente y realista y el espectador no tiene que hacer ningún esfuerzo intelectual para entenderlo.
- Construye el mensaje como provocación de efectos y lo vende como arte.
- Convince al consumidor de haber realizado un encuentro con la cultura, de forma que no se plantee otras inquietudes.
- Va destinada a la cultura de masas de nivel inferior.

3. Bibliografía.

BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México: Editorial Siglo XXI. 2003.

DICCIONARIO *Webster's New World Dictionary of the American Language*, 1976.

DORFLES, Gillo, *El Kitsch: antología del mal gusto*. Barcelona: Lumen, 1973.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. México: Editorial Tusquets, 2009.

ELÍAS, Norbert. *La civilización de los padres y otros ensayos*. México: Editorial Norma, 1998.

MACDONALD, Dwight. "Masscult and Midcult". En: SEATON, James (Coord.) *Cultural conservatism, political liberalism. From criticism to cultural studies*. The University of Michigan Press, 1960.

SONTAG, Susan. *Against Interpretation: And Other Essays*, Picador USA, Reprint, 2001.

SONTAG, Susan. *Notes on Camp: queer aesthetics and the performing subject: a reader*. 1964.

12. Lo Kitsch, lo Camp y lo midcult.

María Jesús Pazo Diz.

1. Justificación de la categoría estética.

1.1. Definiciones.

Kitsch. El término es de origen alemán. Se tiene constancia de él por primera vez en Múnich hacia 1860. La palabra es de uso universal y su traducción es: cursi, excesivo o de mal gusto.

Camp. Su significado proviene del argot francés, se camper, y se traduce como pose exagerada. Se caracteriza por un tono irónico o satírico y de mal gusto.

Midcult. Acuñado por Dwight MacDonald en el ensayo Masscult y midcult en 1960. Podríamos denominar como midcult a aquellos objetos o productos que basándose en elementos de una alta cultura, se rigen por las normas de la cultura de masas.

1.2. Características.

Cuando comenzó a emplearse el término, entre 1860 y 1870, éste hacía referencia al material artístico barato. Tiempo después, ya en el siglo XX la palabra kitsch se emplea para denominar piezas con una función meramente comercial que dejan a un lado los valores éticos centrándose en los estéticos. Cuando pensamos en obras o piezas kitsch, nos asaltan imágenes coloristas, tintas cromadas texturas y estampados imposibles. Una mezcla de temáticas.

“El kitsch es una parodia de dicha catarsis, donde se vuelve imposible trazar una línea entre lo que es verdadera ficción estética (arte) y lo que es meramente basura sentimental (kitsch)” (Theodor Adorno)

1.3. Historia de la categoría.

Una vez completado un periodo de modernización, cambia el modo de vida de la población. Se crean nuevas necesidades en los individuos y los avances tecnológicos abren posibilidades hasta entonces desconocidas, popularizando el arte y la cultura en general. La rama estilística que aquí se analiza va de la mano del mercado y el comercio, de hecho carecería de sentido sin él. Yo los veo como causa y consecuencia.

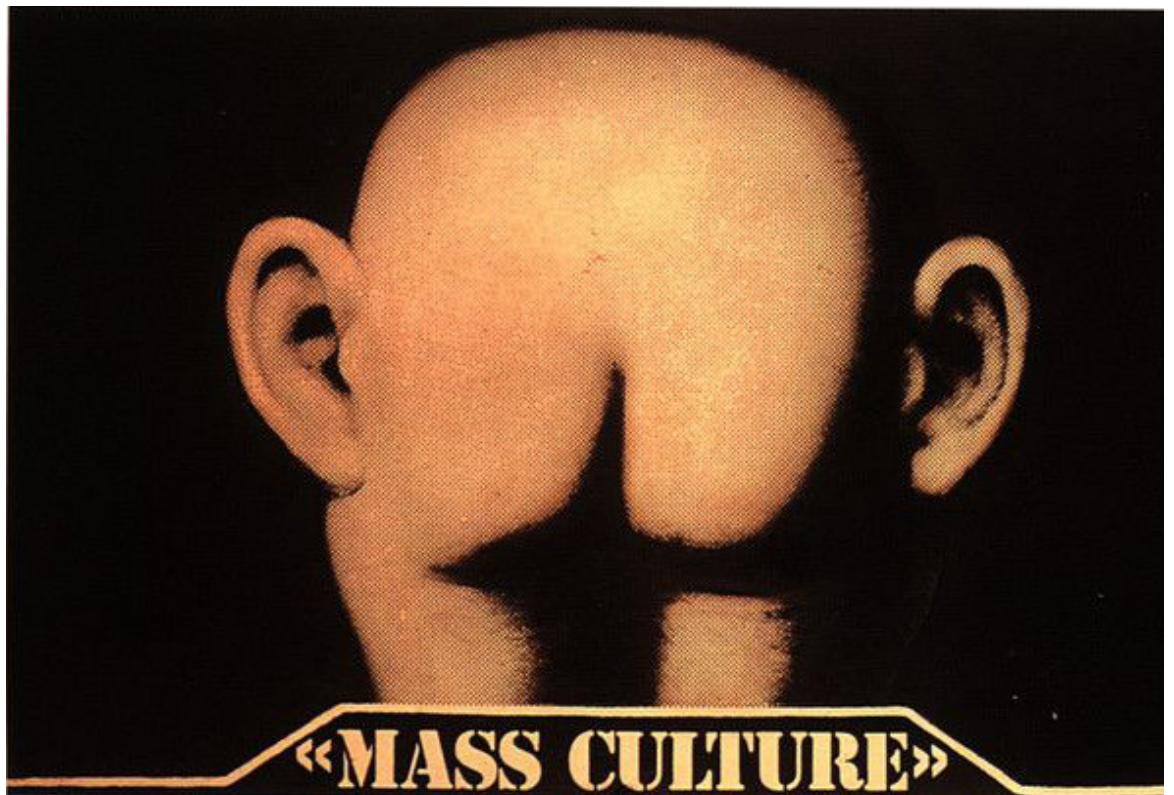
Tanto lo kitsch como lo camp o el midcult a pesar de surgir en momentos diferentes, y poseer una raíz ideológica común, tienden a una descontextualización y un sometimiento del arte por parte de las demandas del gran público.



JEFF KOONS. Michael Jackson and BubblesTM. 1988. Balloon Dog. 1994.



Jeremy Scott Colección Otoño-Invierno para la marca de moda italiana Moschino.



Dwight Macdonald. Composición descriptiva del término masscult.



David LaChapelle. Pig and Pamela Anderson

2. La imagen como paradigma



David LaChapelle. Spaghetti Drama con Devon Aoki. 1998

Como paradigma del movimiento Kitsch, Camp y Masscult/Midcult hemos seleccionado esta imagen de David LaChapelle, ya que la consideramos como una obra que refleja a la perfección todos los campos analizables del movimiento. Es realmente una fotografía sacada con maestría.

Como siempre sus imágenes constan de un escenario preparado con tremendo detalle. En el caso de la imagen de muestra son pocos los elementos que la componen pero abrumba el escenario, completamente rojo. Además de calcular con exactitud la posición de los modelos e incluso sus formas corporales (pues el cuerpo humano es uno de los elementos principales en sus obras) destaca una cuidada iluminación que añade una gran fuerza y dramatismo a la escena, resaltando la piel de las modelos y el elemento clave, los espaguetis. Como en el período clásico los grandes pintores iluminaban sus escenas a pincel (Caravaggio o Rubbens) LaChapelle lo aplica en sus fotografías del mismo modo, proporcionándole un significado propio.

En “Spaghetti Drama” se recogen elementos propios del alto arte exagerándolos al máximo. El color del fondo o del entorno tiene tanta fuerza que si no fuera por lo llamativo de la situación que se está representando, éste engulliría por completo el protagonismo de las modelos. La saturación hasta la saciedad de los colores es una marca asegurada en una obra kitsch o camp. En muchas ocasiones se mezclan expresiones corporales o faciales que para nada coinciden con la acción que se desarrolla en la escena volviéndola más

alocada. Una mirada cálida y pausada, como si de la Mona Lisa se tratara en una situación inusual y grotesca. Quizá algunos de los rasgos que diferencian una obra kitsch de una camp, sean, por ejemplo, una crítica social mucho más dura y referencias sexuales que rozan lo imposible y el mal gusto.

3. Bibliografía

LOZANO Laura. “Imbécil. Trabajo escolar realizado para la clase Teorías de la comunicación. UNIVA.” <http://carlauravictor.blogspot.com.es/2013/12/dwight-macdonald.html> Consultado el 28 de enero de 2017.

MORENO, Elena. “La cara kitsch de la modernidad”. *Documentos Lingüísticos y Literarios*, 26-27, 2003-2004, pp. 23-26. www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=48 Consultado el 24/1/17.

RODRIGUEZ, Fernando. “Cultura para amar”. Editorial la Mosca Analfabeta C.A.



Lo siniestro y lo macabro

13. Lo siniestro y lo macabro. De la definición del Unheimliche a las obras contemporáneas.

Adriana Gómez Álvarez, Xiana Estévez y Ángela Esparza.

1. Justificación de la categoría estética.

1.1. Definiciones.

“Lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar” (Rainer Maria Rilke).

“Lo siniestro (Das Unheimliche) es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado” (Schelling).

“Lo siniestro constituye condición y límite de lo bello” (Eugenio Trías).

“Pertenece a la esfera de lo angustioso, de lo que genera angustia y horror, y es igualmente cierto que este término no se utiliza en un sentido claramente definible, de manera que casi siempre coincide con lo que se considera angustioso en términos generales(...)Lo siniestro es esa clase de sentimiento angustioso que se remonta a lo que conocemos desde hace mucho tiempo, a lo que nos resulta familiar () La palabra alemana unheimlich [siniestro] es evidentemente la antítesis de heimlich [confortable, tranquilo, de Heim, casa], heimich [paterno, natal], y por tanto familiar, habitual, y se deduce lógicamente que si algo suscita angustia es precisamente porque no es conocido y familiar. Es obvio, no obstante, que no todo lo nuevo e inusual es angustioso, la relación no es reversible; lo único que se puede decir es que lo nuevo se convierte fácilmente en angustioso y siniestro; algunas cosas nuevas son angustiosas, pero ciertamente no todas. Hay que añadir algo a lo nuevo y a lo inusual para que se vuelva siniestro” (Sigmund Freud).

“Se describe y explica, de manera crítica y ejemplificada, lo siniestro tanto a partir de sus orígenes como de sus características actuales; su permanencia histórica, debida a la condición del ser humano enfrentado a la realidad; esto último permite pensar que lo siniestro es una experiencia universal” (Olga C. Estrada Mora).

1.2. Características.

Según Freud, se le asocian una serie de elementos característicos: los maleficios o presagios funestos, el doble, “la duda de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado”¹⁵², la repetición, las amputaciones o pérdida de órganos valiosos y la realización de una fantasía oculta o prohibida.

Podemos decir que la característica principal de lo siniestro es la angustia, que es producida por un cambio espantoso, que afecta a las cosas conocidas o familiares desde hace tiempo atrás. Igualmente, la reprensión, ocupa un papel fundamental, convierte los sentimientos, reprimidos en angustia.

1.3. Historia de la categoría.

Lo siniestro llamado en Alemania *Unheimliche*, es una calificación utilizada para describir algo que tendría que estar oculto pero consigue salir a la luz. Por ello, Freud recoge este concepto en 1919, realizando una profunda reflexión sobre el tema, utilizando como fuente el escrito de 1906 de Ernst Jentsch, titulado Sobre la psicología de lo siniestro. Freud, propone un ensayo de mayor profundidad en relación a lo siniestro, el Hombre de arena de Hoffmann. Este relato trata sobre un niño que está traumatizado por la muerte de su padre, lo que le hace tener pesadillas con un hombre quien les arroja arena en los ojos a los niños que no pueden dormir. Este trauma le hace crecer como un hombre místico y sombrío. Al hacerse mayor, se enamora de una mujer

152 TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Editorial Ariel, 1992 pp. 33-34

que es una autómatas, creada por Spalanzani y un cómplice. Al enterarse de la realidad de lo que pasa, esto lo lleva a la locura. Con esta obra, Freud va comparando los miedos y frustraciones del protagonista con sus planteamientos sobre lo siniestro.

Según Trías, la primera vez que se menciona el término en castellano es en el Cantar de Mio Cid. Se utiliza como lo contrario a diestro, como mal agüero, haciendo también referencia al mal de ojo¹⁵³.

En la Baja Edad Media aparece el *transi tomb*, representación del cuerpo humano en proceso de descomposición. Es un tema iconográfico en la escultura funeraria del siglo XV, que se relaciona con lo macabro. El transi sustituía a las esculturas más tradicionales de fallecido idealizado o mostraba, a la vez, al difunto idealizado y su cuerpo degradándose¹⁵⁴.

Las tendencias artísticas relacionadas con lo siniestro, comenzaron desplegar a partir de la Primera Guerra Mundial y las Revolución de 1917. Hans Bellmer (1902-1975) y Unica Zürn (1916-1970), Annette Messager (1943) y Christian Boltanski (1944) se basan en imágenes obsesivas que parten de los preceptos de Freud y Hoffman. En su obra podemos encontrar una mezcla entre, lo siniestro y el humor, vértigo e irreverencia, dramatismo y teatralidad.

Desde los años setenta Annette Messager trabaja con motivos que proceden de la infancia con referencias al relato de Hoffman y Freud, aunque no siempre de forma evidente para el espectador¹⁵⁵.

1.4. Obras representantes.

Aquí hacemos una selección de obras de distinto soporte que se enmarcan en la estética de lo siniestro y lo macabro:

Caravaggio. David mostrando la cabeza de Goliath. 1605.

Peter Paulus Rubens. Cabeza de Medusa. 1618.

Matthias Grünewald. Tentaciones de San Antonio. 1515.

Caravaggio. Judith decapitando a Holofernes. 1598.

William Adolphe Bouguereau. Dante y Virgilio en el Infierno. 1850.

Heinrich Füssli. Titania acaricia a Bottom con cabeza de asno. 1793- 1794.

Salvator Rosa - Saul y la Bruja de Endor, 1668.

Pérfida bruja del oeste, mago de oz 1939. Director Víctor Fleming Gustave dore, ilustracion para el cuento de Charles Perrault, pulgarcito Coraline, Neil Gaiman, 2002. Bloomsbury y Harper Collins.

153 TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Editorial Ariel, 1992 pp. 29-30.

154 GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert y BERZAL LLORENTE, Laura María. "El transi tomb. Iconografía del yacente en proceso de descomposición". *Revista digital de iconografía medieval*, 13, 2015, p. 67- 104.

155 PALENZUELA, Nilo. "En la estela de lo siniestro". Desde el Jardín de Freud, 9, 2009, pp. 105-114 <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/article/view/12226> Consultado el 10 del 1 de 2017.



Henry Füssli. La pesadilla. 1781. Detroit Institute of Arts. Foto: Detroit Institute of Arts

El mundo de Füssli, se inspira en los mundos de las sombras y de la noche, directamente influenciados por el Sueño de Hécuba de Giulio Romano, o bien en el Sueño de Rafael, de Marcantonio Raimondi.

La obra representa a una mujer que yace sobre un lecho, dormida. Sobre ella una figura, identificada como un íncubo, un demonio que se aparece en los sueños eróticos. Entre las cortinas un caballo observa la situación.

La figura de la mujer, ha sido identificada con Anna Landoldt, sobrina de Johann Caspar Lavater, amigo del pintor. La muchacha aparece profundamente dormida. Podemos cualificar esta obra como siniestra o macabra, por las características de ésta, dónde nos muestra un mundo de fantasía, mediante el caballo espectral y el demonio que se encuentra encima de la chica, generando tensión. Al mismo tiempo la garra que le añade a la chica, la despersonaliza atribuyéndole características diabólicas. La representación de la chica en posición de recepción sexual expresa el deseo no correspondido que el artista siente por ella. Siendo La representación absoluta de un deseo o fantasía, siendo uno de los elementos clave que Freud atribuye a lo siniestro. Los elementos inquietantes y la estética oscura del cuadro generan en el espectador angustia, característica más importante de lo siniestro y macabro, así como la carga sexual evidente, que apela a la represión vivida en esa época.

3. Bibliografía.

PALENZUELA, Nilo. “En la estela de lo siniestro”. *Desde el Jardín de Freud* 9, 2009, p. 105 -114.

TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Editorial Ariel, 1992.

GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert y BERZAL LLORENTE, Laura María. “El transi tomb. Iconografía del yacente en proceso de descomposición”. *Revista digital de iconografía medieval*, 13, 2015, p. 67- 104.

ECO, Umberto. *Historia de la fealdad*. Barcelona: Editorial Lumen, 2007.

ESTRADA MORA, Olga. “La estética y lo siniestro II” *Revista de Filosofía Universidad Costa Rica*. XXX ,71, 1992.

NÚÑEZ ANG, Eugenio. “El tiempo y lo siniestro en los Cuentos del amor infinito de Luis Mario Schneider”. *La Colmena*. 26 2000.

FREUD, Sigmund. *Lo siniestro*. Barcelona: Editorial Orbis, 1988.

14. Lo siniestro y lo macabro en la pintura.

Leticia Castro, Elisa Coteló y Nerea Álvarez.

1. justificación de la categoría estética.

1.1. Definiciones.

La literatura surgida tras el período prerromántico responde a un cambio de sensibilidad del S.XVIII debido entre otras cosas al desarrollo de la burguesía en las sociedades europeas, la aparición de cementerios y sepulcros más individualizados y el descenso de las creencias religiosas correspondiente al ascenso de las corrientes literarias. Esto desemboca en una revolución psicológica en Occidente que favorece que irrumpen nuevas corrientes sociopsicológicas de estética carnalesca que retratan las preocupaciones y conflictos de la sociedad, lo mismo que los impulsos e instintos. Estas corrientes podrían ser las que privilegian la cara oscura de la imaginación creando monstruos, tragedias y obsesiones mórbidas¹⁵⁶.

Según la RAE, lo macabro es aquello “que participa de la fealdad de la muerte y de la repulsión que esta suele causar”¹⁵⁷ y a menudo lo macabro es relacionado en cuanto al terreno artístico a una atmósfera lúgubre y tenebrosa.

La hegemonía de esta estética llega en el siglo XIV con el estallido de la Peste Negra.

El término adquirió relevancia debido a la expresión francesa la danse macabre (Danza de la muerte) que alude al poder universal de la muerte, y que por lo general es representado con esqueletos bailando o figuras alegóricas¹⁵⁸.

Friedrich Schelling (1775-1854), fue un filósofo de origen alemán, máximo representante del romanticismo, quién definió lo siniestro como una situación en la que predomina lo inquietante, algo que no debe salir a la luz, como un secreto que finalmente ha salido a la luz¹⁵⁹. Esta afirmación también era compartida por Freud, que tampoco interpreta lo siniestro como algo novedoso o ajeno, sino nuestro y arraigado. Freud, también señala una serie de situaciones que pueden provocar ese extrañamiento de lo siniestro: el animismo, la magia, la brujería, la figura del doble, la duda de que un ser aparentemente inanimado no lo sea realmente, etc. Pero, sobre todo, hace hincapié en que lo siniestro se revela cuando lo real asume el papel de lo fantástico o viceversa, disolviéndose los límites entre lo real y lo fantástico.

También lo siniestro representa la liberación de los instintos más básicos, primarios y violentos del hombre¹⁶⁰. Por su parte, para Eugenio Trías, lo siniestro está estrechamente relacionado con lo bello, es un condicionante, a la par que un límite para lo bello. Es condición, porque sin su existencia, lo estético no se produce y la obra de arte carece de vida. Pero también es un límite, ya que la exhibición pública de lo siniestro (cruda, sin mediaciones simbólicas) destruye el efecto estético. “La fuente de pavor no es lo extraño en su oposición inmediata a lo familiar, sino que más bien es lo que antes era familiar que emerge bajo un aspecto amenazante, peligroso, siniestro y que a su vez se refiere a algo conocido desde siempre que ha estado oculto, en la sombra”¹⁶¹.

156 Glendinning, Nigel. “Lo gótico, lo funerario y lo macabro en la cultura Española y Europea del Siglo XVIII”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.

157 <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=macabro>

158 <https://es.wikipedia.org/wiki/Macabro>

159 FREUD, Sigmund. *Lo siniestro*. Buenos Aires: Ediciones Noé. 1973.

160 FREUD, Sigmund. *Lo siniestro*. Buenos Aires: Ediciones Noé. 1973.

161 TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Seix Barral, 1982.

1.2. Características.

En lo que a lo macabro se refiere, podemos hablar de diversas características pictóricas según la época en la que nos queramos fijar, puesto que la muerte y su representación está plasmada durante toda la historia humana. Se habla de arte y literatura macabra en el momento en que el ser humano cambia su psique y busca la razón de su existencia en el mundo, producida a veces por grandes catástrofes, en el caso de España se podría decir que el macabrismo empezó tras la peste negra.

Las características de este arte se definen por los cuadros y novelas ambientadas en ambientes oscuros y lúgubres donde la muerte toma un papel muy importante y el existencialismo del ser humano se pone en contraste con el desgarramiento de carne o simplemente al ser enseñando el cuerpo humano. La podredumbre también está presente en la estética de las obras macabras, así como, los gusanos e insectos terrenales que nos recuerdan a la muerte y el final de la vida bajo tierra.

Los cuadros tienden a tener un fuerte contraste entre luz y sombra (el claroscuro), que a veces se ve interrumpida por un color más vivo que rompe la escena. Las pinceladas grandes dan una sensación de que los cuadros han sido abocetados y que aún están por terminar, creando una especie de neblina entre el espectador y la obra. Queda decir, que estos cuadros tienden a tener un fuerte simbolismo en su imagen, mediante objetos como calaveras, esqueletos o a veces animales que representan o representaron la muerte en alguna época histórica.

Por otro lado tenemos lo siniestro. Este fenómeno se caracteriza por dejarnos ver y no dejarnos ver a la vez. ¿Cómo es eso? Muy fácil. Nos enseña algo que ya conocemos y estamos familiarizado con él de manera diferente y borrosa, creándonos una sensación de inquietud y miedo cuando lo vemos.

Lo siniestro se representa mediante rostros deformes o borrosos, enseñándonos partes del cuerpo humano sin enseñarlas, ya sea poniéndole una pátina de pintura por encima o simplemente ocultando esa parte.

Las pinturas nos enseñan formas escandalosas e inquietantes “sillas devorando bebés, mujeres pariendo serpientes, árboles fornicando con ovejas, etc.” Contrasta lo cotidiano y conocido de manera que nos resulte terrible observarlo y tal vez sacando a la luz un miedo infantil que no estaba latente en el momento antes de ver el cuadro.

1.3. Historia de la categoría.

Como bien hemos dicho anteriormente lo macabro, o idea de la palabra macabro surge tras la expresión francesa la danse macabre. Esta expresión se extendió por toda Europa, a la vez que la idea de la muerte personificada, durante los siglos XIV y XV. La idea de lo macabro se basaba en que la muerte surgía de su tumba y tentaba a los que estaban vivos para que la acompañaran. Sus primeras representaciones se hallan en los frescos de las iglesias, capillas y cementerios de Francia, Alemania y Suiza. Uno de los más famosos, destruidos en la actualidad, fue el construido en 1424 en la iglesia de los Santos Inocentes de París. En 1485 un grabador parisino publicita unos grabados y unos versos de una danza macabra que circulan por toda Europa y ayudan a afianzar la idea de lo macabro en la cabeza de la gente hasta nuestros días. Aunque hay discusiones sobre cuándo empieza el origen de lo macabro en el ámbito pictórico y escultórico, muchos historiadores concuerdan en que uno de los factores más relevantes para su principio fue la peste negra y las guerras de esa época.

Por otro lado, el término siniestro proviene del latín *sinister* y significa izquierda, achacando a la derecha todo lo bueno y limpio y a la izquierda todo lo malo y extraño.

El concepto de representar la izquierda como malo nos llega también desde Grecia donde se entendía que el ser humano estaba dividido en dos, el hombre y la mujer, achacando a la mujer como la izquierda y por lo tanto corrompible. De ahí que esa idea de la mujer corrompible viera su auge en la España de la inquisición

asociando a que las mujeres eran más fáciles de seducir por el demonio que los hombres, que eran la derecha, y por lo tanto las mujeres pasaban a ser brujas, personas que danzaban con lo oculto y desconocido, fuera de la vista de un dios hombre, puro y correcto.

Si relacionamos los roles de mujer y hombre como izquierda y derecha podemos transportarnos a épocas más antiguas que la romana o griega hasta llegar a la antigua china, donde este concepto ya existía¹⁶².

1.4. Obras representantes.

Existe un sinnúmero de obras pictóricas que podrían ser catalogadas en la estética de lo siniestro y/o de lo macabro, ya que es fácil encontrar a lo largo de la historia del arte piezas que muestran la parte más desgarradora e inquietante de los propios autores, sobre todo en lo que a la disciplina de la pintura se refiere. Podemos apreciar lo siniestro como una experiencia en la que el ser humano se reconoce como parte de la naturaleza, un creador de sentimientos y objetos con los que disfruta o sufre, y no sólo como un simple observador de cosas¹⁶³. Es obvio que en toda obra está presente lo bello, pero “la belleza es siempre un velo (ordenado) a través del cual debe presentirse el caos”, tal y como asevera Eugenio Trías¹⁶⁴.

Tal es la subjetividad para percibir algo como bello, siniestro o macabro, que la selección de obras que realicemos, si bien tienen tras sí una justificación estética, podrían pertenecer también a cualquier otra categoría estética.

Autores tan dispares como Goya, Caravaggio, Francis Bacon, Johan Fuseli, Edvard Munch, Dino Valls u Olivier de Sagazan podrían encajar en las corrientes estéticas de lo siniestro y lo macabro. A nuestro entender se trata de una selección interesante tanto por el contenido, como por el contexto histórico en fueron realizadas.

162 [7]<http://etimologias.dechile.net/?siniestro>

163 ESTRADA MORA, OLGA C. “La estética y lo siniestro”. *Revista de Filosofía Universidad de Costa Rica*, 70 1991, p.189.

164 TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Seix Barral, 1982.



Francisco de Goya. Saturno devorando a su hijo. 1823

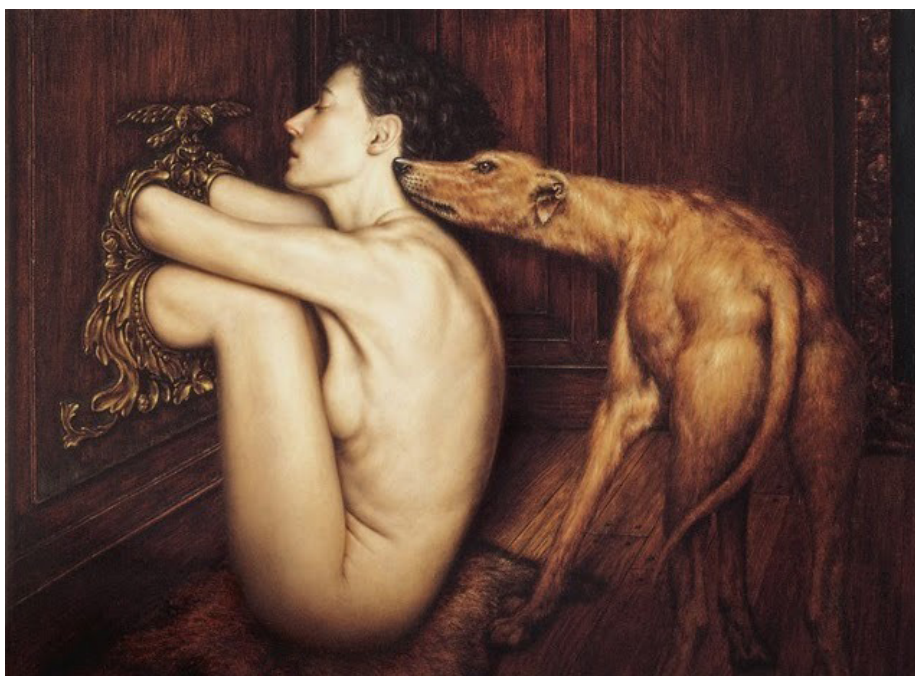
Lo salvaje y despiadado de los ojos de Saturno nos lleva a la confirmación de que ésta es una de las obras más desgarradoras de la pintura de Goya. Destacamos en ella un espacio totalmente oscuro que rodea la figura del Dios, que no hace más que resaltar su deformidad y monstruosidad. Una metáfora de que el tiempo lo devora todo. Incluso se ha llegado a ver en esta escena una imagen de Fernando VII devorando a su pueblo.

Existe una obra anterior de Rubens también denominada Saturno devorando a su hijo (1636), pero con una concepción estética distinta, caracterizada por lo barroco y lo dramático.



Michelangelo Merisi da Caravaggio. Salomé recibe la cabeza de Juan Bautista. 1609.

La obra de Caravaggio, sobre todo en su última etapa muestra un fuerte contraste de luces muy característico del tenebrismo, un fondo bastante macabro que podemos apreciar en sus decapitaciones, véase la cabeza de Juan Bautista en la presente obra o la de Goliat en David con la cabeza de Goliat. Su obra, enmarcada en el Barroco marca un antes y un después en la historia del arte.



Dino Valls. Lecciones de tinieblas. 1993.

Dentro de los más contemporáneos nos encontramos al pintor zaragozano Dino Valls (1959). Sus obras encajan perfectamente con las definiciones de lo siniestro anteriormente presentadas, ya que nos trasladan a un universo irreal y los límites entre lo real y lo fantástico se disuelven¹⁶⁵. [10] Varias de las obras de Valls, como *La nave de los locos*, se corresponden con esta estética.



Olivier de Sagazan. Pintura sin título (Serie Transfiguration). 2001.

Olivier de Sagazan (Brazzaville, Congo, 1959) es uno de los más recientes artistas que hemos decidido enmarcar dentro de la estética de lo macabro y lo siniestro. Su serie *Transfiguration* incluye pintura, fotografía, escultura y performance, y no deja lugar a dudas que la fragmentación del cuerpo humano y la visualización de las vísceras y de la sangre son percibidas por el espectador como algo macabro. Su obra revela un humano animalizado que trata de romper con el mundo físico¹⁶⁶.

Y por último: la obra de Francis Bacon (1909-1992).

Las pinturas de Francis Bacon, el último de nuestros autores, son una cruda reflexión del significado de la vida y la muerte, un recordatorio de que no somos mucho más que carne, acercándose lentamente (pero de manera inevitable) a la putrefacción¹⁶⁷. Su obra *Figura con carne será analizada con más profundidad en el siguiente punto*.

165 FREUD, S. *Lo siniestro*. Trad. de Ludovico Rosenthal. Buenos Aires: Ediciones Noé. 1973.

166 Consultado en macabregallery.com

167 CELDRÁN, Helena. "Francis Bacon, el pintor de la carne y el chillido". Blog Trasdós, <http://blogs.20minutos.es/trados/2011/10/05/francis-bacon>. Consultado el 17/1/17.

2. La imagen como paradigma de la categoría estética.



Francis Bacon. Figura con carne. 1954.

Francis Bacon estructura toda su obra entorno al dolor y a su atormentada visión del mundo. Todo ello obviamente influenciado por la época en la que le tocó vivir, posterior a la Segunda Guerra Mundial. Quizás sea en su obra donde mejor se refleja el retrato de la soledad de seres desgarrados por la vida. La estética de la mayoría de su obra, con colores oscuros y rostros distorsionados encaja perfectamente con la estética siniestra, pero también con la macabra, sobre todo por el desgarramiento de la carne que citamos anteriormente.

Se dice que el individuo plasmado en *Figura con carne* es de uno más de los 45 estudios que hizo del Papa Inocencio X, entre dos trozos de carne de vaca que representaban según él los peligros de los placeres terrenales.

Desde el principio, quiso plasmar figurativamente la tragedia de la existencia y para ello, convirtió a la figura del ser humano en su principal tema. “Me gustaría que mis cuadros se vieran como si un ser humano hubiera pasado por ellos como un caracol, dejando rastros de su presencia y de la memoria del pasado, al igual que un caracol deja rastros de su baba”, decía el propio Bacon en una entrevista.

Siguiendo a Freud, lo siniestro es “aquella suerte de sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás”. Basándonos en esa definición, podemos concluir que *Figura con carne* cumple esa condición de espanto. Además Freud asocia lo siniestro con personas, cosas y situaciones. Un individuo siniestro es portador de maleficios. En este caso el Papa Inocencio X. Imágenes que aluden a despedazamientos y descuartizamientos: la carne de vaca ambos lados de la figura. La repetición de una situación en condiciones idénticas a la primera vez. Quizás el hecho de que haya pintado más de 45 veces la figura del Papa, sea lo suficientemente siniestro. Cabe resaltar sin embargo, que en relación a lo macabro podemos establecer pocos parámetros que vayan a estar lo suficientemente documentados. Así pues, el sentimiento percibido por los

sentidos como macabro lo asociamos con una atmósfera lúgubre y en relación con la muerte y su imaginería. Lo macabro pone el énfasis en los símbolos. De tal manera que podríamos decir que Figura con carne representa también esos valores que lo hacen macabro.

3. Bibliografía.

BAYER, Raymond. *Historia de la estética*, trad. española de Jasmin Reuter. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

CELDRÁN, Helena. “Francis Bacon, el pintor de la carne y el chillido”. Blog Trasdós, <http://blogs.20minutos.es/trasdos/2011/10/05/francis-bacon>. Consultado el 17/1/17.

ESTRADA MORA, OLGA C. “La estética y lo siniestro”. *Revista de Filosofía Universidad de Costa Rica*, 70 1991, p.189.

FREUD, S. *Lo siniestro*. Trad. de Ludovico Rosenthal. Buenos Aires: Ediciones Noé. 1973.

Glendinning, Nigel. *Lo gótico, lo funerall y lo macabro en la cultura Española y Europea del Siglo XVIII*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.

MURETTE, Pablo. “¿Que es lo siniestro?” Ñ *Revista Cultura*, http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2009/02/07/_-01854046.htm Consultado el 28 de enero de 2017.

TEMPORAMAGAZINE. “¡Viva la muerte! Lo macabro en la historia de España.”, <http://www.temporamagazine.com/viva-la-muerte-lo-macabro-en-la-historia-de-espana/>

TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Seix Barral, 1982.

15. Lo abyecto y lo morboso. La estética del escándalo.

Isabel Cantero y Lucas Cabaleiro.

1. Justificación de la categoría estética.

1.1. Definiciones.

“Lo abyecto es aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas, la complicidad, lo ambiguo, lo mixto”¹⁶⁸.

“Es algo rechazado, del que uno no se separa, del que uno se protege de la misma manera que de un objeto”¹⁶⁹.

“Abyectar es expulsar, separar; se abyecto, por otra parte, es ser repulsivo, estar atascado, ser lo bastante sujeto únicamente para sentir esta subjetualidad en riesgo”¹⁷⁰.

1.2. Características.

Lo abyecto es una ambigüedad ya que provoca rechazo y atracción al mismo tiempo. Se caracteriza por el horror, el asco, por lo perturbador, lo obsceno y lo desagradable. Está relacionado con los fluidos corporales. También se relaciona con la perversión: “Lo abyecto está emparentado con la perversión. Lo abyecto es perverso ya que no abandona ni asume una interdicción, una regla o una ley, sino que la desvía, la descamina, la corrompe”¹⁷¹.

1.3. Historia de la categoría.

Aunque a lo largo de la historia el horror y el morbo han formado parte del mundo del arte y podemos encontrarlo en obras como *La lección de anatomía* del Dr. Nicolaes Tulp, de Rembrandt, fue en 1917 cuando realmente surgió lo abyecto como un valor estético con *La Fuente* de Duchamp, quien expuso un urinario colocado del revés, con esta obra pretendía demostrar que cualquier objeto cotidiano puedes ser una obra de arte al descontextualizarlo, tras esta obra los artistas comenzaron a trabajar con esta nueva categoría plasmando obras que solían estar relacionadas a fluidos corporales, como grandes ejemplos tenemos *Merda d'artista* de Piero Manzoni (1961) donde el autor llenó latas con “sus excrementos” como crítica al mercado del arte y las *Pinturas oxidadas* de Andy Warhol quien trataba de alterar el significado que la sociedad daba a la excreción. En la década de los sesenta, los artistas del Accionismo Vienés trabajaron con un arte transgresor y radical como forma de rechazo del arte más tradicional, así presentaron obras violentas donde realizaban orgías, sacrificios de animales o mutilaciones genitales simuladas. A partir de la década de los setenta esta categoría comenzó a tener más presencia en el mundo del arte ya que empezó a ser utilizada por artistas feministas como una forma de reivindicación, entre las más famosas encontramos ejemplos como *The red flag* (1971) de Judy Chicago que presenta un primer plano de una mujer extrayéndose un tampón, o la performance de Carolee Schneeman *Exploración interior* (1975) en la que la artista desnuda se extrae una tira de papel de su vagina mientras lee un diálogo con un productor de cine estructuralista que va impreso en el papel. En la década de los noventa, comenzó a utilizarse el morbo como una vía rápida a la notoriedad, en esta época tenemos la famosa obra *La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo* también conocida como *El Tiburón de los 12 millones de dólares* (1991) de Damien Hirst, obra que provocó gran escándalo y que lo llevó al éxito, y tras la exposición de un tiburón muerto en un acuario lleno de formol, han sido muchos los artistas que han recurrido al escándalo como vía para obtener reconocimiento.

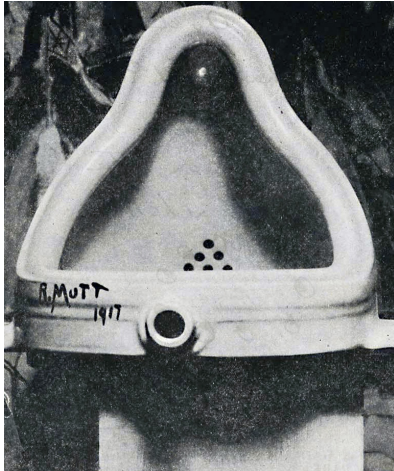
168 KRISTEVA, Julia. *Poderes de la Perversión*. México: Editorial Siglo XXI, 1989, p. 11.

169 *Ibidem*, pág. 11.

170 FOSTER, Hal. *El retorno de lo Real: La Vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Editorial Akal, 2010, p. 157.

171 KRISTEVA, Julia. *Poderes de la Perversión*. México: Editorial Siglo XXI, 1989, p. 25.

1.4. Obras representantes



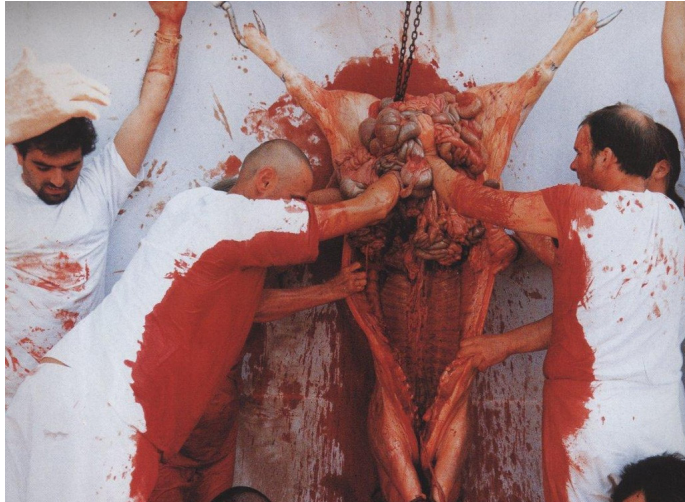
Marcel Duchamp. Fuente. 1917. Exposición de la Sociedad de Artistas Independientes. Foto: Alfred Stieglitz.



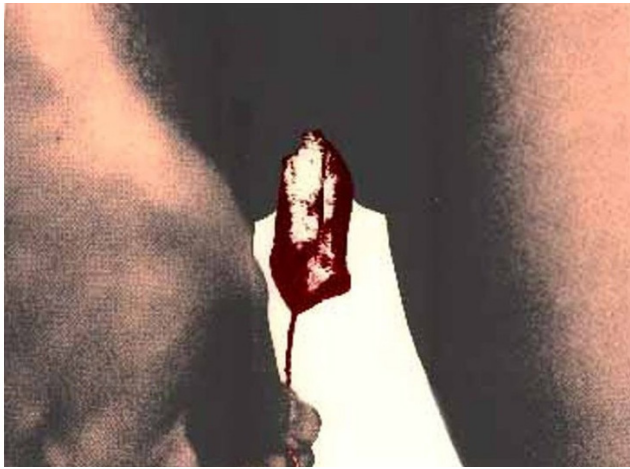
Piero Manzoni. Merda d'artista. 1961. Galleria Pescetto, de Albissola Marina. Foto: Fondazione Piero Manzoni



Andy Warhol. Oxidation Painting. 1978. Gagosian Gallery, New York. Foto: Gagosian Gallery



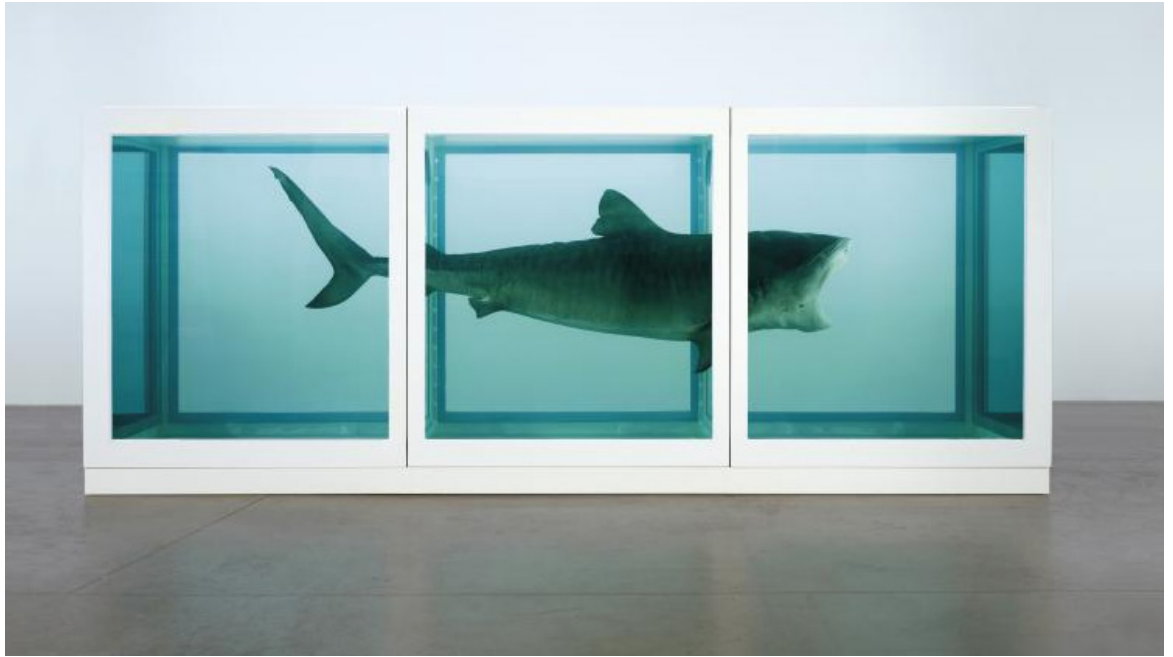
Hermann Nitsch. Organ Mysterien Theatre. 1998. Prinzendorf.



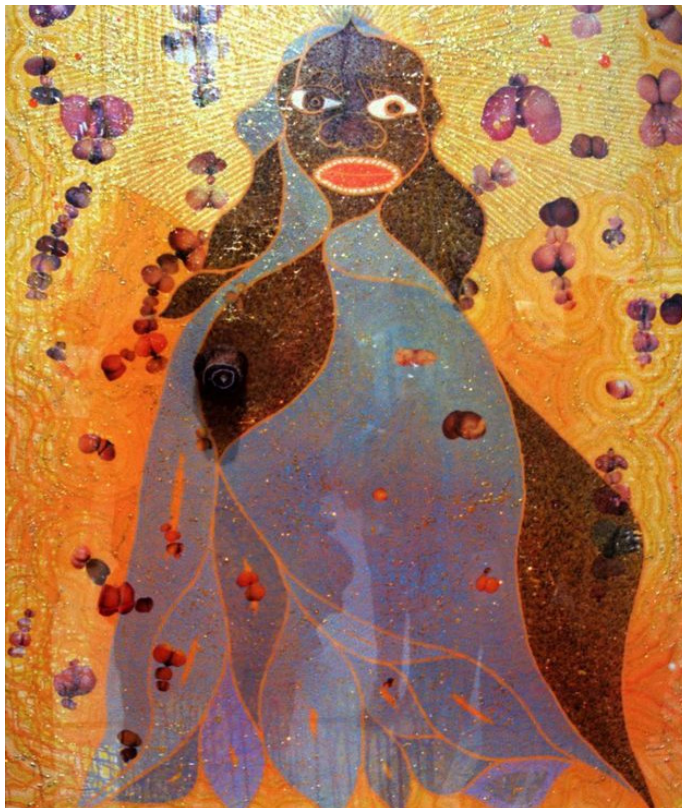
Judy Chicago. Red Flag. 1971. Jack Glenn Gallery. Foto: Donald Woodman.



Carol Schneemann. Interior Scroll. 1975. East Hampton, NY y Telluride Film Festival, Colorado. Foto: Anthony McCall



Damien Hirst. *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*. 1991. Saatchi Gallery. Foto: Prudence Cuming Associates.



Chris Ofili. *The Holy Virgin Mary*. 1996. Saatchi Gallery. Foto: Remi Chauvin.



Jeff Koons. Made in Heaven. 1989. Tate Modern. Foto: Antoine Bakx.

2. La imagen como paradigma de la categoría estética.



Damien Hirst. The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living. 1991. Saatchi Gallery. Foto: Prudence Cuming Associates.

El arte del escándalo, el morbo como vía rápida a la notoriedad.

“Ningún artista es jamás morboso. El artista puede expresarlo todo”¹⁷². Cuando Damien Hirst situó un tiburón muerto en la galería Saatchi, era uno más de un grupo de desconocidos artistas ingleses, 24 años después es uno de los artistas más exitosos de nuestra época. ¿Qué es lo que ha propiciado esta progresión?

La estética de la provocación ha ido desde siempre muy ligada a la búsqueda del éxito o la notoriedad, y esta relación no es casual. El morbo ha sido siempre un punto de atención para el género humano, algo que nos genera tanta repulsa como interés, y que buscamos sin entender el porqué. Estas compulsiones, casi propias de un adicto, mueven a veces nuestros designios pese a nuestra falta de comprensión sobre el porqué de esta. Es aquí donde los mercaderes hábiles han visto un muy provechoso filón de negocio. La provocación vende, y esto es algo que algunas personas tienen muy claro. El gran maestro de este modelo de negocio no es otro que Charles Saatchi, el empresario y mecenas que está detrás de todos los artistas del grupo conocido como “Young British Artists”. En el momento en que realizó su inversión en arte inglés, el país casi hegemónico en la producción y control del arte moderno era Estados Unidos, si un galerista inglés como él quería negociar con arte debía trabajar con artistas americanos, con galerías americanas y, en suma, con dinero americano. El movimiento que realizó Saatchi en ese momento no tuvo precedentes, en vez de introducirse en el círculo artístico, creó su propio movimiento, y su propio lecho de mercado, y lo creó en su propio país.

Para ello, Saatchi realizó una fuerte inversión en desconocidos artistas ingleses, una decisión que muchos habrían definido como muy desacertada, pero que más tarde se revelaría como una estrategia totalmente triunfante. Una simple inversión en artistas británicos al azar quizás les hubiese otorgado prominencia, pero todavía faltaría un ingrediente para convertirlos en el centro de todas las miradas, y Charles Saatchi supo encontrar ese elemento, el escándalo. Su selección de artistas no fue casual, los elegidos fueron artistas cuyas obras causarían revuelo, provocación y debate. Las obras no debían dejar a nadie indiferente, no en vano esta exposición se llamó *Sensations*. Las obras cubrieron portadas de periódicos, generaron debate a pie de calle, en cada sitio que fuese, alguien se pronunciaba en contra de que fuesen situadas en ese lugar y, como reacción automática, otros argumentaban a favor de ello. En cuestión de meses estaban en boca de todos, y en ningún momento la razón de ello fue la calidad técnica o artística de las obras expuestas, sino el profundo debate sobre si aquello debería ser permitido. De un día para otro, Saatchi había hecho famosos a completo desconocidos, y se había hecho muy rico en el proceso.

No fue el único magnate del arte conocedor de este método, el artista y ex-broker Jeff Koons vivió algunos de los puntos álgidos de su fama cuando su turbia relación con la actriz porno Cicciolina¹⁷³, la exposición de su vida privada hasta puntos tan extremos como su conjunto de esculturas en las que se representaba a ambos practicando el sexo. Estas obras, junto con otras y la publicación en medios del corazón de sus idas, venidas y desavenencias con la actriz lo convirtieron en tema de conversación. Todo el revuelo generado por sus obras artísticas y por su situación personal catapultó los precios de su arte, otorgándole suculentos beneficios.

Sin ser un caso de una repercusión tan grande, tenemos un ejemplo bastante sangrante del uso de este recurso en Teresa Margolles, esta artista mejicana ha sido sujeto de muchas críticas por su obra, se dio a conocer por fotografías como Autorretrato en la morgue, un retrato de ella misma sujetando un cadáver, esta foto carece de planificación estética, de esteticismo o de discurso coherente, su mayor fuerza está en la presencia de un cadáver en ella. Como tantos otros, Margolles tomó la vía rápida a la fama utilizando el recurso del morbo, pero en este caso, al no acompañarlo ni siquiera de una mínima base artística, ha sido sujeto de múltiples y merecidas críticas, y su repercusión ha sido menor.

En el cine, podemos ver ejemplos del éxito a través del morbo en película como Orozco *El embalsamador*, de Tsurisaki Klyotaka. Un documental sobre un embalsamador colombiano repleto de escenas explícitas

172 WILDE, Oscar. *El retrato de Dorian Gray*. España: Alianza Editorial, 2013, prefacio.

173 CELIS, Bárbara. “Jeff Koons, el gran timo del artista vivo más caro del mundo”. *El Confidencial*. 06 2014. http://www.elconfidencial.com/cultura/2014-06-28/jeff-koons-el-gran-timo-del-artista-vivo-mas-carro-del-mundo_153574/ Consultado el 16 del 1 de 2017.

sobre tratamiento de cadáveres, este documental no tiene de por sí interés cinematográfico, carece también de una pronunciación política, un ritmo o un mensaje, es simplemente la pura exposición de la muerte y el mundo que la rodea ante nuestros ojos, de forma totalmente desnuda y explícita, carente del esteticismo cinematográfico con el que nos es habitualmente presentada en los medios audiovisuales. Sin embargo, pese a su condición de sencillo reportaje, adquirió muchísima más repercusión de la que suelen conseguir documentales tan específicos, y esto fue por el escándalo que produce un tratamiento de la muerte semejante, ya que las escenas explícitas y reales que mostraba este filme eran de extrema morbosidad. Parece bastante claro que el realizador de esta obra no buscaba ningún objetivo estético, sino un objetivo mercantil, ya que la película parece carecer de intervención de su realizador casi por completo, pudiendo atribuir su éxito plenamente a su contenido y, tratándose de un realizador con experiencia previa como lo es Klyotaka, sería inocente por nuestra parte pensar que la situación de su película ha sido accidental.

Podemos considerar por tanto, que existe una relación bastante directa entre la búsqueda de la morbosidad en una obra y la posibilidad de su éxito, aún sin ser una gallina de los huevos de oro, es claramente un recurso con una efectividad demostrada, un recurso que algunos han sabido aprovechar muy bien.

3. Bibliografía.

CELIS, Bárbara. “Jeff Koons, el gran timo del artista vivo más caro del mundo”. *El Confidencial*. 06 2014.

CUCULIANSKY, Sabrina. “Escándalos en el arte”. *La Nación*. 11 2009.

FOSTER, Hal. *El retorno de lo Real: La Vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Editorial Akal, 2010.

KRISTEVA, Julia. *Poderes de la Perversión*. México: Editorial Siglo XXI, 1989.

MANDEL, Claudia. “Notas sobre la categoría de lo abyecto en las artes visuales contemporáneas” *Revista Escena*. 12 2013. Págs. 7-12.

MOREIRA, Hilia. *Antes del asco, excremento, entre naturaleza y cultura*. Montevideo, Uruguay: Ediciones Trilce. 1998.

WILDE, Oscar. *El retrato de Dorian Gray*. España: Alianza Editorial, 2013.

El arte es un artículo de primera necesidad.

Irving Stone