

UNIVERSIDAD RAFAEL LANDÍVAR
FACULTAD DE HUMANIDADES
LICENCIATURA EN LETRAS Y FILOSOFÍA

"J.M.W. TURNER Y EL RETORNO DEL ESPÍRITU."
TESIS DE GRADO

MARIA ANABELLA SALAZAR MEDINA
CARNET 11970-11

GUATEMALA DE LA ASUNCIÓN, JULIO DE 2018
CAMPUS CENTRAL

UNIVERSIDAD RAFAEL LANDÍVAR
FACULTAD DE HUMANIDADES
LICENCIATURA EN LETRAS Y FILOSOFÍA

"J.M.W. TURNER Y EL RETORNO DEL ESPÍRITU."

TESIS DE GRADO

TRABAJO PRESENTADO AL CONSEJO DE LA FACULTAD DE
HUMANIDADES

POR

MARIA ANABELLA SALAZAR MEDINA

PREVIO A CONFERÍRSELE

EL GRADO ACADÉMICO DE LICENCIADA EN LETRAS Y FILOSOFÍA

GUATEMALA DE LA ASUNCIÓN, JULIO DE 2018
CAMPUS CENTRAL

AUTORIDADES DE LA UNIVERSIDAD RAFAEL LANDÍVAR

RECTOR: P. MARCO TULIO MARTINEZ SALAZAR, S. J.
VICERRECTORA ACADÉMICA: DRA. MARTA LUCRECIA MÉNDEZ GONZÁLEZ DE PENEDO
VICERRECTOR DE INVESTIGACIÓN Y PROYECCIÓN: ING. JOSÉ JUVENTINO GÁLVEZ RUANO
VICERRECTOR DE INTEGRACIÓN UNIVERSITARIA: P. JULIO ENRIQUE MOREIRA CHAVARRÍA, S. J.
VICERRECTOR ADMINISTRATIVO: LIC. ARIEL RIVERA IRÍAS
SECRETARIA GENERAL: LIC. FABIOLA DE LA LUZ PADILLA BELTRANENA DE LORENZANA

AUTORIDADES DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES

DECANO: MGTR. HÉCTOR ANTONIO ESTRELLA LÓPEZ, S. J.
VICEDECANO: DR. JUAN PABLO ESCOBAR GALO
SECRETARIA: LIC. ANA ISABEL LUCAS CORADO DE MARTÍNEZ
DIRECTOR DE CARRERA: MGTR. MARIO ESTUARDO LÓPEZ BARRIENTOS

NOMBRE DEL ASESOR DE TRABAJO DE GRADUACIÓN

DR. MIGUEL FLORES CASTELLANOS

REVISOR QUE PRACTICÓ LA EVALUACIÓN

DRA. MARCIA LIGIA ETELVINA VASQUEZ PERALTA DE SCHWANK

MIGUEL FLORES CASTELLANOS
miguelflorescastellanos@gmail.com

Ciudad de Guatemala
27 de junio de 2018

Señores miembros
Consejo de la Facultad de Humanidades
Universidad Rafael Landívar
Campus Central

De mi consideración:

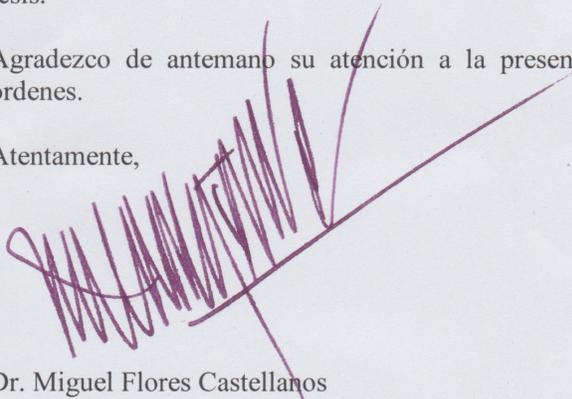
Por este medio presento a ustedes la tesis titulada: **JMW. Turner y el retorno del Espíritu**, de la alumna María Anabella Salazar Medina, carné: 1197011, del Departamento de Letras y Filosofía.

Esta investigación ha sido realizada con esmero y un alto nivel de excelencia. La alumna Salazar logra enlazar los pensamiento de Hegel y los del pintor Turner, dando una explicación válida a la luz de los tiempos. Su trabajo de análisis y síntesis la ha llevado a resultados fiables. Resulta un ejemplo de las habilidades y competencias del profesional de las letras y filosofía.

En vista de lo anterior, solicito a ustedes iniciar el proceso de revisión final de tesis.

Agradezco de antemano su atención a la presente y quedo a sus respetables órdenes.

Atentamente,



Dr. Miguel Flores Castellanos
Código No. 363
Colegiado No. 22316



Universidad
Rafael Landívar
Tradición Jesuita en Guatemala

FACULTAD DE HUMANIDADES
No. 052743-2018

Orden de Impresión

De acuerdo a la aprobación de la Evaluación del Trabajo de Graduación en la variante Tesis de Grado de la estudiante MARIA ANABELLA SALAZAR MEDINA, Carnet 11970-11 en la carrera LICENCIATURA EN LETRAS Y FILOSOFÍA, del Campus Central, que consta en el Acta No. 051869-2018 de fecha 9 de julio de 2018, se autoriza la impresión digital del trabajo titulado:

"J.M.W. TURNER Y EL RETORNO DEL ESPÍRITU."

Previo a conferírsele el grado académico de LICENCIADA EN LETRAS Y FILOSOFÍA.

Dado en la ciudad de Guatemala de la Asunción, a los 12 días del mes de julio del año 2018.

LIC. ANA ISABEL LUCAS CORADO DE MARTÍNEZ, SECRETARIA
HUMANIDADES
Universidad Rafael Landívar

 Universidad
Rafael Landívar
Tradición Jesuita en Guatemala
Facultad de Humanidades
Secretaría de Facultad

Dedicatoria:

A Dios, a mis padres y a mi hermana, quienes, con su amor, me enseñaron a ver la infinita y silenciosa belleza del mundo precedero en el que existimos.

Índice

| | |
|--|------------|
| RESUMEN..... | 4 |
| I. INTRODUCCIÓN..... | 5 |
| 1.1. Marco teórico..... | 11 |
| II. Planteamiento del problema | 19 |
| 2.1. Objetivos..... | 20 |
| 2.2. Elementos de estudio..... | 20 |
| 2.2.1. Definición conceptual..... | 20 |
| 2.2.2. Definición operacional | 21 |
| 2.3. Alcances y límites..... | 22 |
| 2.4. Aporte | 23 |
| III. Método | 24 |
| 3.1. Sujetos: | 24 |
| 3.2. Instrumentos:..... | 25 |
| 3.3. Muestras de investigación:..... | 25 |
| 3.4. Procedimiento:..... | 27 |
| 3.5. Tipo de investigación: | 28 |
| IV. Presentación y análisis de resultados | 29 |
| V. Discusión..... | 33 |
| De la Ilustración al Romanticismo | 33 |
| El pasaje de Kant a Hegel..... | 36 |
| El Espíritu y el arte: la filosofía estética de Hegel | 48 |
| Arte Simbólico según Hegel..... | 51 |
| Arte Clásico según Hegel | 59 |
| Arte Romántico según Hegel..... | 65 |
| J.M.W. Turner, más allá del tiempo..... | 74 |
| J.M.W. Turner, el hombre | 74 |
| J.M.W. Turner y el Romanticismo: un hombre de su tiempo..... | 82 |
| J.M.W Turner, el pintor | 93 |
| VI. Conclusiones | 124 |
| VII. Recomendaciones | 128 |
| VIII. Referencias | 131 |
| Anexos: | 134 |

RESUMEN

Este trabajo de tesis es una investigación que se adentra en las profundidades de la relación entre las disciplinas aparentemente distintas y ajenas del arte y de la filosofía. Dentro del marco del Romanticismo, se explora la relación esencial y dadora de sentido que existe entre el arte y la filosofía y que llega a evidenciarse precisamente en el siglo XIX. Para poder explorar tales profundidades, este trabajo de tesis toma como ejes principales la estética y filosofía del Espíritu de Hegel y las pinturas de paisajes marítimos del artista inglés J.M.W. Turner en la última década de su vida. Durante el proceso de análisis de dichas obras se pretende comprender, por medio del uso del método hermenéutico, las obras de Turner como la encarnación misma del carácter infinito del Espíritu de Hegel. El poder llegar a confirmar esto llevará al lector a descubrir y comprender el Romanticismo, su estética y pensamiento, no solamente como un movimiento artístico e intelectual del siglo XIX sino como el movimiento y especialmente como el sentir metafísico que influencia y alimenta, de manera más profunda, la conciencia estética y creación artística contemporánea.

I. INTRODUCCIÓN

El ser humano siempre, desde los griegos de una forma conciente y más específicamente con Aristóteles¹, se ha sabido distinto del animal por su capacidad de discernimiento. Se ha dicho siempre que la razón es aquello que lo separa y diferencia de todos los demás seres. En el pensamiento de los siglos XVII y XVIII se le dio un lugar primordial a la razón. Tanto en la filosofía como en el arte, la razón se convierte en la fuente de todo conocimiento y los sentidos y experiencia, según el padre del racionalismo Descartes, no son confiables como fuente de conocimiento. En el siglo XIX surge el Romanticismo como un movimiento contrario al racionalismo del siglo anterior. En vez de privilegiar la razón, el orden y la armonía, los románticos comienzan a privilegiar la experiencia, a enfatizar en la subjetividad del individuo, se privilegia lo irracional, las emociones y sentimientos del individuo. Los sentidos y sentimientos se convierten en la forma a través de la cual el ser humano llega a conocer el mundo que lo rodea.

De esta forma, el Romanticismo le otorga un gran valor al individuo y su percepción. Tal es el grado que una nueva forma de ver al artista nace junto con este movimiento. Las normas y estándares académicos dejan de tener tanta importancia ante la valoración del genio y creación individual del artista. Su genio y creatividad es más importante que su técnica. El arte, la obra de arte en sí, se convierte en una forma de expresar y de escape hacia una experiencia trascendental del mundo, hacia aquello que no se puede racionalizar. Los artistas se sirven entonces del contraste luz y sombra, de una paleta rica en colores para generar cierta atmósfera deseada que tiene como característica principal el evocar el temor y la grandeza que el artista siente y experimenta al verse enfrentado ante la gran dinámica del mundo.

Por lo tanto, este estudio pretende determinar cómo en el Romanticismo se logra establecer un nuevo vínculo entre el arte y la filosofía, un vínculo que privilegia el espíritu sobre la razón y de esta forma estudiar cuál es el lugar de un pintor inglés como J.M.W. Turner y cómo su obra da testimonio de este nuevo vínculo y preocupaciones románticas.

El interés por el Romanticismo ha estado siempre presente tanto el mundo académico como en el popular. Dentro de este marco de investigación académica tanto sobre la época del

¹ En *La política*, (trad. en 1993, pp. 85-88) Aristóteles define al hombre como “animal político”. Esta distinción entre el animal y el animal político refiere directamente a la dimensión social y política que caracteriza al hombre y no al animal. La vida del hombre y su comprensión de sí mismo está enmarcada pues por esta dimensión social y su necesidad de vivir en comunidad para poder comprender su naturaleza.

Romanticismo hasta las ideas fundadoras del movimiento, pasando por diversos campos desde filosofía hasta arte, las investigaciones y artículos siguientes presentan un antecedente muy rico y diverso.

En primer lugar, la separación entre el arte y la filosofía no es una separación definitiva en este período. De hecho, al querer estudiar o analizar ciertas obras de arte de maestros románticos se tiene que hacer alusión a ciertas ideas fundamentales del pensamiento filosófico de la época. En este sentido, el tema e idea de lo sublime es uno que se ve forzosamente vinculado al arte durante el Romanticismo. De esta forma, dibujar rápidamente un pasado acerca del tema obliga a investigar en dos ámbitos principalmente, la filosofía y pensamiento de y sobre esa época y en segundo lugar sobre el arte.

Smith (2013) publicó un ensayo en el sitio oficial de la Tate, Londres titulado *The Sublime in Crisis: Landscape Painting after Turner*. En este, Smith habla de lo sublime como algo que tuvo gran fuerza e importancia para los paisajistas ingleses durante el Romanticismo y que, a pesar de lo que se cree, siguió teniendo gran importancia para artistas post románticos. Se sabe que en la segunda mitad del siglo XIX los principales temas y búsquedas emprendidas por los románticos dejaron de tener importancia para los nuevos artistas. Lo sublime había sido, entre 1750 y 1850, de gran importancia para los paisajistas encontrando su máxima expresión en la obra de J. M. W. Turner. Asimismo, Smith intenta saber por qué lo sublime, habiendo sido tan importante, deja de pronto de interesar en la segunda mitad del siglo XIX. Sin embargo, la investigación le sirvió después para apoyar su tesis principal según la cual lo sublime continuó jugando un papel primordial en el trabajo de los artistas ingleses posteriores al Romanticismo. En pocas palabras, concluye que, aunque después de este período el tema de lo sublime haya estado en crisis, este continuó teniendo gran impacto no solamente en el arte post romántico, sino que también continúa siendo de gran relevancia e influencia hasta hoy en día.

Sin embargo, desde una perspectiva amplia y centrada en lo que fue el Romanticismo en general, Brown (1993) sostiene en su ensayo titulado *Romanticism and Enlightenment* que no debemos intentar definir de forma separada lo que fueron la Ilustración y el Romanticismo para establecer una relación entre ambos, sino que, desde un principio, debe aclararse que para entender ambos movimientos, estos se deben estudiar no por separado sino tomando como base la relación entre sí. Una relación que, dice, no es una oposición absoluta, aunque sí hay que tomar en cuenta que el Romanticismo reacciona contra las ideas de la Ilustración. En síntesis, sin la Ilustración,

jamás hubiera surgido el Romanticismo. Brown intenta preguntarse cómo era que los románticos veían su relación con la Ilustración. De esta forma, concluye afirmando que el siglo XIX fue una revolución, es decir una toma de conciencia de lo que la generación defendía y, a partir de ahí, como el surgimiento de un despertar con diferentes ideas. Los románticos debieron entonces ver antes hacia atrás para poder dar un paso adelante.

Por otro lado, en la consideración de los orígenes del Romanticismo es importante reconocer la fuerte influencia y papel que jugó el pensamiento alemán en todo eso. El idealismo alemán es, de cierta forma, si no el origen, uno de los detonantes de esta época y movimiento intelectual que interesa en este estudio. Al haber hablado de la relación entre la Ilustración como el pasado necesario para el surgimiento del Romanticismo, vale tomar en cuenta el artículo de Guyer (2000) titulado *Absolute idealism and the rejection of Kant dualism*. El autor parte de la distinción que hace Kant entre la intuición y el concepto. Ahora bien, el idealismo absoluto, que culmina con el pensamiento de Hegel, es definido como un intento por trascender el dualismo kantiano, el idealismo absoluto de este último como diría Hegel. El idealismo de Kant es subjetivo ya que incluso nuestros más certeros conocimientos reflejan la naturaleza del ser humano y no la esencia de los objetos de conocimiento. El idealismo absoluto de Hegel en cambio, es un idealismo que habla del pensamiento/razón humana como aquello que refleja la naturaleza de la realidad misma. De esta forma, en el Romanticismo, aunque haya sido importante la subjetividad, la forma de ver del artista, en las obras siempre existe ese algo más en la naturaleza que trasciende al ser humano. En este sentido, la investigación de Guyer acerca del rechazo del dualismo kantiano es importante para entender el pasaje al Romanticismo.

De esta forma, como se ha visto, el Idealismo alemán surge como un intento por trascender el dualismo kantiano, se puede entender mejor el papel que este primero juega en relación al arte. Bowie (2000), en su ensayo titulado *German Idealism and arts*, explora la relación indudable entre el Idealismo alemán y el arte. Habla de una relación compleja que se entiende principalmente a partir del papel que juega tanto el pensamiento o razón con el sentimiento. Esta es una tensión que surge del deseo de superar el cartesianismo, dice Bowie. ¿Cómo ilustrar una idea sin objetivarla privándola de su esencia? Esta complejidad es la que da origen a pensamientos como los de Schelling, quien dice que el arte es lo único que permite documentar aquello que la filosofía es incapaz de representar externamente, es decir, ilustrar. De esta forma, afirma que esta tensión entre querer explicar el arte como un aspecto más de la modernidad, y la idea que tal explicación puede

nublar aquel único aspecto que el arte puede revelar, es el legado que nos dejó el Idealismo alemán y las reflexiones románticas acerca del arte y la filosofía de aquella época.

Sin embargo, para poder entender mejor el pensamiento filosófico que dio fundamento al Arte Romántico, es necesario tomar en cuenta la filosofía de Fichte y Schelling, pensadores que moldearon el espíritu romántico desde la filosofía. Horstmann (2000) en su ensayo *The early philosophy of Fichte and Schelling*, habla del Idealismo alemán como un movimiento cuyos jóvenes filósofos pretendían llegar a nuevos fundamentos más allá de los de Kant. De esta forma, para poder evitar su dualismo, Horstmann aclaró que estos debían remplazar ese dualismo por una base monista. Así entonces, en lugar de ver a Fichte, Schelling y Hegel en un cierto orden de complementariedad de sus pensamientos, hay que verlos como filósofos que tuvieron cada uno su pensamiento y objetivo personal sin dejar de tener cosas en común que los hacen a todos idealistas. De esta forma, Horstmann se adentra en el pensamiento de Fichte y Schelling para concluir que ambos estaban conscientes de que la filosofía kantiana era la más avanzada de la época sin dejar de advertir ciertas debilidades en ella. Para él, Kant representa el reto intelectual al cual los idealistas tuvieron que enfrentarse. La filosofía de ambos, según él, es un intento de embarcarse en un proyecto para investigar concepciones alternativas de la racionalidad.

Por otro lado, si se tiene en cuenta las investigaciones que se han hecho sobre el pensamiento que estaba surgiendo durante el Romanticismo, se puede decir que el ideal de belleza fue algo que estuvo presente en toda obra artística romántica. Sikka (1998), en su ensayo *On the Truth of Beauty: Nietzsche, Heidegger, Keats* investiga la validez de interpretaciones que suponen que la belleza revela Verdad, un universo o reino metafísico el cual se encuentra más allá del mundo visible de los particulares. Estos autores cuestionan cuál es el estatus ontológico de la belleza siguiendo entre, en primer lugar, el hombre y la naturaleza, los elementos naturales entre sí, y el del hombre con otro hombre; y en segundo lugar, la existencia de una realidad trascendental. Esta interpretación de la belleza llevó a Sikka a hablar de la implicación de la pregunta acerca de Dios al interpretar la belleza como aquello que apunta a una realidad “metafísico-religiosa”. En su investigación en la relación entre belleza y realidad, se adentró en la visión que Nietzsche tenía de esto y la puso en confrontación con la visión de Heidegger² y Keats³, la cual representa la tradición romántica.

² Martín Heidegger (1889 – 1976), filósofo alemán quien, dentro de la rama filosófica de la fenomenología, se preocupó por responder a la pregunta por el sentido del *ser*. Esta misma es la preocupación principal de su pensamiento.

De esta forma, el ideal de belleza de Keats se convirtió en una de las bases del pensamiento romántico. En este ideal se encuentra gran parte de la esencia del Romanticismo. Havens (1950) en su artículo *Of Beauty and Reality in Keats* investiga las dos ideas principales en el trabajo de Keats que forman su ideal de belleza. Havens escribió que en la poesía de Keats y en todo su pensamiento están presente tanto un deleite de la belleza como también una decepción de la realidad. Este recalcó la importancia de ambas ya que esta decepción surge precisamente de la imposibilidad de Keats de encontrar en el mundo esa belleza que tanto deseaba. Esta imposibilidad y decepción, escribió Havens, se debe principalmente a la visión apasionada pero inmadura de concebir la belleza asociada con el ideal, una persecución del ideal de belleza.

Por otro lado, Ngiewih (2004) explora una nueva forma de interpretar el idealismo y la filosofía del devenir en el Romanticismo. Para esto, se basa en los textos de los escritores Samuel Taylor Coleridge y John Keats reevalúa el idealismo romántico desde el contexto interpretativo de la filosofía del devenir. En el trabajo de estos dos escritores, se ve según él que estos mantienen presente este idealismo a través de un proceso permanente de cambio. Con la ayuda del método hermenéutico y fenomenológico Ngiewih concluye diciendo que la poética del Devenir es un fenómeno fundamental e innovador para entender el idealismo del discurso romántico de Coleridge y Keats.

Por otra parte, al adentrarse más en el tema del arte plástico, McCue (2011) realiza una investigación con el objetivo de examinar, ya no la literatura romántica, sino más bien el arte británico romántico bajo la influencia del arte italiano renacentista. Esta es una investigación pretender llevar un poco más allá lo leído acerca de la influencia del idealismo alemán, pero resalta otras influencias del Romanticismo. En su investigación, argumenta que el arte italiano moldeó lo que fue el movimiento Romántico tanto en lo cultural como el pensamiento de esa época. Después de la batalla de Waterloo, el arte italiano y los antiguos maestros tuvieron un gran impacto en el mundo del arte británico y propició una importante discusión cultural. McCue investiga el papel del arte italiano en el mundo plástico británico para comprender como los románticos veían el Renacimiento italiano y así, entender como hubo una comprensión general de la visión cultural y de la imaginación de Europa durante el Romanticismo.

³ John Keats (1795 – 1821), fue un poeta romántico inglés. A pesar de haber muerto a los 25 años, es hoy en día reconocido como uno de los poetas más importantes de su generación.

Finalmente, Martínez (2007) realizó una investigación con el objetivo de hacer un recorrido por la pintura de paisajes en el período del Romanticismo tomando en cuenta tanto lo pintoresco como lo sublime. Para esto tuvo como ejes de su investigación el trabajo artístico de los pintores Casper David Friedrich y J.M.W. Turner. Su investigación gira en torno de la siempre presente posibilidad de afirmar que el Romanticismo no acabó definitivamente en el siglo XIX, sino que hasta hoy en día podemos percibir su fuerte influencia. De esta forma, Martínez afirma que el paisajismo no es una mimesis de la realidad, sino que, durante el Romanticismo, como hasta hoy en día, gracias a este último, es el reflejo de los sentimientos del artista que, en realidad, a través del cual habla sobre una verdad que alcanza aquello más allá de lo tangible y consecuentemente, más allá de su subjetividad.

Como síntesis se puede decir que el Romanticismo encuentra sus orígenes en el idealismo alemán y el pensamiento de estos filósofos es lo que constituye la columna vertebral de este movimiento. Del pensamiento de Kant, quien sienta las bases, surge una gran inquietud acerca de la conciencia humana. A partir de su pensamiento, siguen filósofos como Fichte, Schelling y principalmente Hegel los cuales tuvieron el propósito común de intentar completar la filosofía de Kant, ese deseo de “completar” su pensamiento se entiende como un ir más allá. De esta forma, cada quien, con su pensamiento individual, hicieron aportes que culminan con la filosofía de Hegel.

Ahora bien, la importancia por justificar se debe a que esta investigación es a grandes rasgos, un intento por comprender la relación entre el arte y la filosofía. Erróneamente ambas pueden ser consideradas como dos disciplinas completamente diferentes y cuyo diálogo puede llegar a ser únicamente superficial o circunstancial. Sin embargo, esta investigación se desarrolla tomando en cuenta la idea contraria, es decir, el ahondar en el cómo el arte y la filosofía están, aunque de manera silenciosa, fuerte y esencialmente relacionadas.

De esta forma, este estudio encuentra su valor dentro del contexto de la carrera de Letras y Filosofía, el mundo del arte como el del pensamiento filosófico, en el encontrar los argumentos y cuestionamientos en común que existen entre la filosofía y el arte. De manera general, estos podrían ser, del lado de la filosofía, el mostrar cómo esta misma sirve de fundamento para comprender el significado ontológico del arte. Y del lado del arte, el entender que este último, sobre todo el arte plástico en el cual se centra esta investigación, va más allá de la función

decorativa o de la concepción del arte como el simple registro histórico de lo que el hombre ha sido a lo largo del tiempo.

En este sentido, el Romanticismo puede ser visto como el momento en el que este vínculo esencial entre el arte y la filosofía comenzó a evidenciarse. El Romanticismo habla no solamente de las preocupaciones del siglo XIX y de la estética que surge en esos años, sino que habla de una nueva concepción o sentir del espíritu humano. El pasaje de la razón al Espíritu de Hegel es el paso que permite también el paso de la verdad concebida como discurso a la verdad concebida como acto, como un acontecer, como una vivencia. De esta forma, es gracias a la relación entre arte y filosofía que a partir del Romanticismo se puede comprender el arte como aquello que deja de ser una exposición de una realidad externa, inaccesible a la conciencia o razón humana y pasa a ser la manifestación misma de lo real, del ser humano, su vivir y sus contradicciones todo como parte de un acontecer infinito del Espíritu. Y ese nuevo sentir de la existencia humana se encuentra tanto en el pensamiento de Hegel como en las pinturas de Turner, por lo que investigar este período y a estos autores llevará al lector a una comprensión más clara de la relación entre arte y filosofía.

1.1. Marco teórico

Para la realización de esta investigación se tomaron en cuenta tres principales caminos que, con forme fue avanzando la investigación se fueron entrelazando. Estos son, por supuesto, el arte, la filosofía y el método hermenéutico para el análisis de las obras de arte que forman el corpus de la investigación.

1.1.1 Arte

En el contexto de este estudio, se entiende inicialmente Arte no simplemente como la aplicación de una técnica específica que permite la fabricación de objetos distintos a los objetos de la naturaleza, sino más bien como el acto creativo⁴ que dota al objeto de un valor estético, es decir más allá de la naturaleza y hacia lo bello. De forma más específica, en el camino del Arte se decidió tratar con seis obras del artista inglés J.M.W. Turner⁵. Estas son específicamente obras del final de su carrera artística, período durante el cual llegó a su culminación artística y en donde se

⁴ Vale la pena mencionar que este es un acto evidentemente único al ser humano.

⁵ Se cree que vale la pena aclarar en este punto, el nombre completo del artista sin ninguna abreviación: Joseph Mallord William Turner

evidencia de manera más clara la pérdida de formas como un proceso necesario en su búsqueda por la Verdad⁶.

1.1.2 Filosofía

En el caso de la filosofía, esta se entiende de forma muy simplificada como la disciplina que se cuestiona y reflexiona acerca de la naturaleza y el significado de la existencia humana. La filosofía se puede entender como una abstracción del mundo sensible del cual tiene experiencia el ser humano. Por lo que la reflexión filosófica misma parte de lo sensible. El arte, siendo algo atado a lo sensible parece tener una relación directa con la filosofía. De esta forma, el haber escogido esta relación entre ambas disciplinas como base teórica de esta investigación es algo natural dentro de este contexto.

Evidentemente, la relación entre arte y filosofía ha ido mutando con el paso del tiempo y, en el caso de esta investigación, es la reflexión filosófica estética romántica (del siglo XIX) la que interesa especialmente. En la filosofía estética de Hegel, filósofo cuyo pensamiento es considerado como la culminación de este período, hay una reflexión filosófica de lo que fue el arte romántico y de su significado ontológico de Verdad. Debido a eso, el paralelismo entre la obra de Turner y la filosofía estética de Hegel⁷ se evidenció, no como un simple paralelismo comparativo sino más bien como un fundamento ontológico entre ambas disciplinas. Este paralelismo sugiere que, la separación del carácter sensible del arte y la abstracción de la reflexión filosófica es una brecha que comienza a desvanecerse en el período del romanticismo. Es en el Romanticismo en donde esa búsqueda de la Verdad se desprende de sus profundas influencias cartesianas y modernas y se acerca a una búsqueda de esta misma fuera del mundo formal. El hecho que en Turner haya un desvanecimiento de las formas sensibles del mundo para llegar a paisajes únicamente repletos de luz y color, se puede entender gracias a la idea de Hegel que es en el Arte Romántico donde se manifiesta aquello que yace más allá del mundo sensible (p. 530, vol.I). De ahí la importancia de comprender tanto el desvanecimiento de las formas en Turner y el pasaje de lo sensible a lo no sensible.

⁶ Como se dijo rápidamente unos párrafos antes, aquí se hace la diferencia entre “verdad” entendida como discurso o concepto y “Verdad” como acto, es decir opuesto al concepto y cercano a lo Real.

⁷ Se tocarán especialmente sus conceptos de: Arte Simbólico, Arte Clásico, Arte Romántico, el Espíritu o Geist y la diferencia que hace entre lo simbólico y el Espíritu como una manera de auto presentación de este último en el mundo tangible (e ahí la función del arte.), todo en el marco de su filosofía dialéctica.

Por lo tanto, el Arte Romántico, al igual que la filosofía de Hegel y el sentir romántico, es un período de la historia del arte que marca un cambio importante en la representación del mundo ya que el mundo del que habla el Arte Romántico es el mundo más allá del mundo, es decir, más allá de lo sensible. Esto se debe a que en este siglo, la Idea ya no solamente es una abstracción separada y ajena al mundo formal sino que, en el arte, esta se manifiesta en lo sensible. Esta manifestación, aunque imperfecta e incompleta, es parte de su fin el cual deja de ser únicamente ideal. Para Hegel, es en el arte en donde lo sensible y la idea, hasta ese entonces separados desde Descartes, se reconcilian (Bayer, trad. en 1993, p. 315). Por lo tanto, este mismo es la forma de lo infinito, de ahí la importancia del desvanecimiento de las formas en Turner para representar aquello que excede todo lo sensible. La separación que se había dado en la modernidad, a partir de Descartes, entre la forma y espíritu se ve superada por la reconciliación que resalta Hegel en la creación artística romántica. Pero es una reconciliación que va más allá de la forma (va por lo tanto más allá del arte clásico en el cual la forma encarnaba literalmente la idea). Es una reconciliación que pone en relieve la ambigüedad tan propia del arte y es la muestra de la presencia del Espíritu en la obra de arte. Esta ambigüedad está basada principalmente en el reconocimiento de algo en lo sensible que le es totalmente diferente: lo infinito en lo finito. Por lo tanto, la diferencia es aquello que pone en relieve ambas subjetividades como dos partes de una misma subjetividad, esta última Hegel la llama la subjetividad absoluta (Hegel, trad. en 1997, pp. 831-2, vol. II). De esta forma, el Arte Romántico se convierte en la expresión de esta subjetividad absoluta que incluye principalmente las diferencias y contradicción y que a través de la paulatina desaparición de la forma sensible y concreta en el arte, se acerca cada vez más al infinito que la anima y le da significado. Sin embargo, esta “comparación” entre las últimas obras de Turner y la estética de Hegel adquiere su valor ontológico, o más bien este se revela únicamente en el análisis hermenéutico.

1.1.3 Método hermenéutico

El método hermenéutico es pues revelador de Verdad, aquella que es infinita y acto, es decir vivencia, parte del vivir humano. Para aplicar el método hermenéutico al análisis de las obras de Turner se utilizó el libro de *Verdad y Método* (Gadamer, trad en 2012). El análisis de las obras es la comprensión de estas mismas y no la simple descripción y proyección de la subjetividad del espectador. La comprensión, entendida como interpretación en el marco hermenéutico, es diálogo,

un fluir de significado de la obra de arte al espectador y viceversa. Las impresiones quedan hechas a un lado e interviene la vivencia, es decir cuando se funden los dos horizontes que se enfrentan; la diferencia entre el intérprete y lo interpretado, al igual que la diferencia entre lo sensible y lo no sensible, se desvanece en el proceso dialéctico de la interpretación hermenéutica. Sin embargo, este método merece una explicación más amplia y profunda ya que es aquello que permitió unir, no solamente la teoría filosófica de la estética hegeliana y las obras de Turner sino también el tiempo y horizonte tanto de Turner y sus obras analizadas como el tiempo y horizonte que forman la contemporaneidad tanto del investigador como del lector de este trabajo. Para eso se expone a continuación la teoría básica del método hermenéutico.

La palabra ‘hermenéutica’ se puede traducir directamente del griego (ἑρμηνευτική) como el “arte de interpretar”. Es el método de interpretación y explicación, no solamente de los textos escritos, sino de cualquier acción humana creativa que contenga un significado propio. En este caso, aquello portador de significado, ya sea una novela, cuento, texto bíblico u obra de arte, es sujeto de interpretación para cualquiera que desee comprenderlo.

Como una disciplina metodológica, la hermenéutica no puede entenderse como una interpretación impresionista ni mucho menos. La verdadera interpretación es aquella que resulta en, como diría Gadamer, la fusión de horizontes del interprete y de lo interpretado. Por lo tanto, la interpretación se da cada vez que hay un encuentro entre algo que contiene un significado y el intérprete mismo. La experiencia de este encuentro lleva necesariamente a emprender la búsqueda de la verdad, una verdad no única al intérprete ni tampoco única a lo interpretado, sino que nace de ambos y de cierta forma es inmanente a la aparente y superficial diferencia entre ambos polos. La hermenéutica parece ser una acción innata al ser humano que logró nombrarse y convertirse en método junto con el desarrollo y la historia del pensamiento humano. Esta es tan vieja como las religiones, espiritualidad y la filosofía misma; es parte de la condición humana. El hecho que el término “hermenéutica” haya surgido hasta la era moderna gracias Schleiermacher y Dilthey, no quiere decir que no haya formado parte del intelecto humano desde antes. La interpretación es por lo tanto parte de ese intelecto gracias a su condición existencial como experiencia.

Sin embargo, a pesar de saber que la Hermenéutica es un método de interpretación, es válido preguntarse cómo se entiende “interpretación” en la Hermenéutica. ¿Qué es interpretación para la Hermenéutica? No es el proceso de formación de una opinión subjetiva del objeto interpretado, sino que más bien es una comprensión del mundo. Esta comprensión lleva

necesariamente a la fusión de horizontes. El pensamiento de Hans Georg Gadamer (1900-2002) es, a la vez, una penetración en el proceso humano de interpretación – comprensión, como también un método para lograr tal penetración. Pero antes de describir tal método, hay que entenderlo en relación a lo que le dio origen. Como se puede suponer, el método hermenéutico es posible gracias a la dialéctica de Hegel ya que de no haber sido por esta, la Hermenéutica como disciplina metodológica jamás hubiera llegado a ser.

En este sentido, es importante tomar en cuenta el paso que da Kant más allá de la razón especulativa de Descartes y la crítica inmanente que desvela Hegel en el momento cúspide del Romanticismo. Kant dice que la ‘cosa en sí’ es algo que no podemos llegar a conocer en su totalidad, pero es al mismo tiempo algo que, aunque inaccesible en su totalidad, afecta a quien la ve o, mejor dicho, a quien la experimenta. Cuando habla de estos límites del conocimiento en su *Crítica de la Razón Pura* (1781), está tratando de decir que, de alguna manera, hay una presencia del sujeto en la cosa y de la cosa en el sujeto. Esa parte o presencia, que no pertenece a la razón pero que está en la razón y que forma al sujeto, es lo que podría llamarse (en un lenguaje freudiano) lo irracional, es decir aquello del objeto que está en nosotros sin ser propiamente nuestro pero que sí *es* en nosotros. De igual forma pasa con aquello del sujeto que está en el objeto. Este es algo que no se puede explicar completamente en el objeto pero que sin embargo forma parte de él. Esto lo explica Kant en las antinomias y categorías, las cuales dieron origen a al método dialéctico de Hegel.

De esta forma, Hegel toma la idea de que las esencias no necesariamente son puramente racionales, sino que pueden ser esencias irracionales, es decir de la experiencia sensible. Por otro lado toma el método que Kant usó para darle expresión a esta paradoja de la experiencia en la cual aflora la presencia del objeto en el sujeto y viceversa. Lo que se había expresado en Kant como las antinomias se presenta en Hegel como una relación de pertenencia y al mismo tiempo de diferencia.

Desde Descartes hasta Malebranche se había tenido una concepción de la razón como especulación, mientras que con Kant se llega a una concepción de la razón como crítica y es con Hegel que se transforma en método dialéctico. La especulación (*speculum* = espejo, en latín) se entiende en el pensamiento de Descartes como debiéndose convertir en una imagen exacta de lo que hay en la realidad. Pero la crítica que introduce Kant, dice que el pensamiento no logra explicar completamente lo real, no logra ser su imagen total, y por lo tanto lo que hace es indagar

en los límites del conocimiento. A partir de Kant, se reconoce que hay cosas en la razón y en el mundo externo que nunca se van a poder conocer. En ese sentido, en Hegel el término “absoluto” no quiere decir que el pensamiento, la ciencia sistemáticamente vista, va a ser una copia fiel de la realidad, sino que va a ser una copia de la realidad, pero con todas las limitaciones propias de la experiencia. Se conoce la realidad, pero hasta cierto punto. Esa razón, que es al mismo tiempo explícita y ambigua, la cual sabe que parte de sí misma es inaccesible para ella misma, es la razón como crítica. Esta concepción crítica de la razón comienza pues a ser evidente durante el siglo del Romanticismo, lo que hace que hoy en día, toda la filosofía crítica, incluida la hermenéutica, está inmersa en esa visión crítica de la razón.

Por lo tanto, el método hermenéutico se debe entender como aquel que emana de esta razón crítica ya que el interpretar y comprender aquello que se experimenta, aquella obra de arte que yace ante los ojos del intérprete, es en realidad al mismo tiempo una comprensión de sí mismo y una comprensión con todos sus límites. En esto consiste esencialmente la fusión de horizontes. Para Gadamer, el concepto de ‘horizonte’ debe entenderse como la totalidad del conocimiento del intérprete, es decir todo aquello que se puede ver y entender. El horizonte de este conocimiento es también su límite, pero para él, este no es un límite inamovible ya que la comprensión depende de su expansión. He aquí un proceso dialéctico en el que el límite es en sí mismo aquello que lo define y la capacidad misma de expandirse; un límite que marca únicamente la posibilidad de ampliarse. Así pues, se puede comprender por qué existe en todos los seres humanos la posibilidad de mover ese horizonte más allá de donde se encuentra en este preciso momento, definido por las experiencias pasadas.

Obviamente, aquello que permite el movimiento y expansión de tal horizonte es el *evento*, la vivencia que obliga a quien la vive a interpretar y buscar su comprensión. El evento tiene entonces una relación directa con la hermenéutica en la concepción de tiempo que ambos tienen como un fluir. El evento se debe entender en este sentido como revelación, como un momento en donde la comprensión de sí, es decir del mundo, cambia. El ejemplo perfecto del evento como revelación es la experiencia de conversión⁸ de San Pablo, aquel que pasa de un mundo a otro por medio de la fusión de ambos. En el evento, el significado del mundo, de sí, no cambia sino más bien se amplía. San Pablo no deja de ser romano para convertirse en cristiano, sino que siendo romano se convierte en cristiano, es un romano cristianizado o un cristiano romano. El evento es

⁸ Es un estar aquí y allá. Es la facultad de la traducibilidad.

pues exactamente la fusión de horizontes, el momento epifánico en donde la “fusión” de los horizontes o mundos es entendida como la mutua significación de estos. San Pablo no es el mismo después de la revelación, se ha transformado, como diría Gadamer. Pero esto no lo ha hecho cambiando únicamente algunos aspectos y conservando otros totalmente inmutados, sino que la transformación como fruto de la revelación del evento, es una transformación que constituye, por medio de la mutua significación, una nueva verdad (que a su vez espera ser ampliada = flujo del tiempo). La obra de arte es entonces el producto de un epifánico evento, es la crítica de la crítica al ir más allá del conocimiento, yendo más allá de la razón. El evento pertenece, como la obra de arte, a aquello que se encuentra más allá de la razón, es casi, como diría Lacan, del dominio de la fe. Es en este momento revelador en el cual el horizonte antiguo y el nuevo horizonte se fusionan para formar algo de valor vital. Es en la vivencia, en el momento en el que me reconozco a mí mismo en el objeto, en el que este no solamente se ve determinado por mi entendimiento, sino que mi entendimiento (horizonte) se ve afectado por el objeto. Esto recuerda aquella pertenencia ajena a la razón de la que hablaba Kant.

De esta forma, tomando en cuenta que Gadamer es el filósofo cuyo pensamiento determinó el desarrollo y camino de la hermenéutica en el siglo XX y el enfoque hermenéutico que tuvo su pensamiento del arte, se describirán a continuación los pasos de su método interpretativo que permitieron el análisis de las obras de la última década de la vida del pintor inglés romántico J.M.W. Turner.

En el método hermenéutico Gadamer distingue 8 ideas diferentes que forman parte de esta expansión del horizonte como esencia de la comprensión: el pre-entendimiento; los prejuicios; los significados anteriores o preestablecidos; el ‘Bildung’ o apertura al significado; la fusión de horizontes; el lenguaje; la imaginación y finalmente el Circulo del entendimiento que es la dinámica que rige todo proceso de interpretación y comprensión.

El pre-entendimiento es la idea que nombra las ideas preformadas que se tienen en el momento del evento. En pocas palabras, puede ser definido como la historia y comprensión previa que se tiene del mundo antes del encuentro con, en este caso, la obra de arte. Por ejemplo, una cierta definición del movimiento al que pertenece la obra, o bien de la época en la que vivió el autor.

Los prejuicios en Gadamer no tienen la connotación peyorativa que suelen tener en el uso cotidiano del término. Para él, los prejuicios son únicamente aquellos juicios que se hacen ante

cualquier objeto de interpretación antes de ser finalmente examinados. Todo intérprete, ante un evento, lleva consigo mismo ideas y actitudes previamente formadas. Por ejemplo, al estar frente a una obra de arte, se puede creer que porque ya se conoce el tema o relato ilustrado se comprende la obra y se sabe ‘de qué se trata’.

Los significados anteriores o preestablecidos son el sentido que se le busca al encuentro antes de que este pueda emanar del encuentro mismo. Es como si se tratara de buscar ese sentido, que parece estar determinado por nuestra voluntad en vez de por la vivencia misma, con anticipación antes de saber dónde y cómo buscarlo. El apegarse a estos significados previos impide la expansión del horizonte ya que queda siendo subjetivo.

El ‘Bildung’ (educación, en alemán) o apertura al significado es lógicamente el estar abierto o receptivo ante el significado, cambio y ampliación del entendimiento. Es casi una disposición voluntaria de estar dispuesto a adquirir conocimiento de aquello diferente y aparentemente ajeno al intérprete. En el caso del encuentro con la obra de arte, es la disposición de dejar que la obra de arte le hable al intérprete, la disposición de escucharla.

Es en este momento que la fusión de horizontes se lleva a cabo. El comprender es esta, ya más clara, fusión de horizontes pasados y presentes antes de la vivencia. El pasado y el presente no pueden entonces existir el uno sin el otro ya que se constituyen el uno al otro, a pesar de parecer completamente opuestos e independientes.

El lenguaje es la herramienta esencial para la comprensión ya que es el que transmite el significado y por lo tanto, hace posible la interpretación. El lenguaje de la obra de arte es su paleta de colores, las figuras representadas, la composición que la estructura, todo aquello que la constituye como algo portador de significado, de sentido y verdad. Es tal vez por eso que la contemplación es tan importante en el caso de las artes plásticas ya que el lenguaje del arte es un lenguaje sordo, pero no mudo, es un lenguaje que habla con el tiempo.

Y del lenguaje se pasa a la imaginación, la capacidad de ver aquello que es cuestionable en el objeto. Es decir que, gracias a la imaginación, no existe únicamente una interpretación de un cuadro por ejemplo, una sola que sea única e irrevocable. La imaginación es el entendimiento genuino de algo que reconoce en el objeto siempre una verdad vital. Esta última es aquella que depende y adquiere valor en ese momento de la vivencia ya que la obra de arte es una fuente inagotable de significado, es decir de verdad. Siempre va a haber algo que no entendamos en la

obra de arte, un cierto misterio que únicamente se puede suplir y aprovechar gracias a la imaginación que conoce los límites de la razón pero que explora dentro de esos límites.

Y finalmente, está el círculo del entendimiento el cual se entiende como el movimiento de comprensión. Este movimiento es uno constante que va del todo a la parte. Por lo tanto, esto sugiere que, como ya se podía suponer, la fusión de horizontes está siempre sucediendo. Se está constantemente fragmentando el entendimiento para volver a unificarlo, después de experimentar las vivencias, en un nuevo entendimiento u horizonte el cual no existiría sin el pasado. En pocas palabras, se puede comprender el movimiento del círculo del entendimiento como el movimiento constitutivo del método hermenéutico ya que en su dinámica se aplica el pre-entendimiento, se involucran los prejuicios, y se hace uso del lenguaje y de la imaginación para llegar a la fusión de horizontes. Gadamer resalta la importancia de tal dinámica ya que “nada que necesite interpretación se puede entender de una vez.” Ese círculo o dinámica es como un círculo de goce en el cual la falta es lo que llega a iniciar esa dinámica de destrucción y reconstrucción. La falta de un conocimiento absoluto del todo o de la parte es entonces necesario para la comprensión.

II. Planteamiento del problema

Como se ha visto, siempre ha existido una relación entre filosofía y arte. Esta relación tienen como punto central la búsqueda de la Verdad. Pero en cada disciplina, esta búsqueda toma diferentes caminos o formas, el arte emprende esta búsqueda dentro de la representación de la naturaleza y la filosofía por medio del planteamiento del problema de la Verdad y el Ser. De esta forma, esta relación entre arte y filosofía se basa en una relación directa con la razón en tanto que ambas disciplinas siguen el camino de la forma para ya sea representar (arte) o abstraer (filosofía). Sin embargo, en el Romanticismo, la filosofía intenta ir más allá de esta razón por lo que su relación con el arte cambia. Sigue habiendo una relación, pero el saber en qué consiste esta última, así como comprender el lugar de un pintor como Turner en este nuevo contexto son las inquietudes de esta investigación.

2.1. Objetivos

- **General**

Determinar cómo, en la primera mitad del siglo XIX, la obra de Turner refleja el nuevo vínculo entre arte y filosofía.

- **Específicos**

1. Identificar el origen del pensamiento estético del Romanticismo
2. Determinar el pensamiento estético de Hegel
3. Interpretar el pensamiento filosófico romántico en la obra de Turner

2.2. Elementos de estudio

En sentido estricto los elementos de este estudio deberían ser dos: las ideas principales de la filosofía estética romántica, específicamente las de Hegel, y las obras de J.M.W. Turner (1775-1851), pintor romántico inglés de la primera mitad del siglo XIX, entre los 1840 y 1845 y las cuales tienen el tema del mar como tema en común.

Respecto a las definiciones de variables, se decidió definir el concepto de "obra de arte" por razones de amplitud del tema. De igual forma, para definir las ideas del Romanticismo, solamente se definieron las ideas principales y más significativas.

2.2.1. Definición conceptual

2.2.1.1. Arte: "el arte es 'un estado de capacidad para hacer algo', siempre que implique (...) un método (...) el arte no pretende decir lo que es, o cómo es, o por qué es, sino hacer que algo sea. (...) puede proporcionar una cierta 'imagen del mundo' (...) desde el punto de vista artístico y estético. (...) se tiene un cierto conocimiento del mundo por medio del arte y es lo que significa decir que el arte es una cierta 'revelación del mundo'" (Mora, 1971, pp. 143-144)

2.2.1.2. Obra de arte: "la obra de arte es un 'acontecimiento' realizado o actualizado por los poderes creadores del contemplador estético, una estructura que relaciona al artista y al

contemplador de su obra (...) hay una 'dirección' que va del mero artefacto a la obra de arte propiamente dicha, paralela a la dirección que va de los juicios de hecho a los juicios de valor." (Mora, 1971, pp.145)

2.2.1.3. Filosofía: es la disciplina que "manifiesta un interés universal" que se presenta como una reflexión e interpretación del mundo y de la existencia humana. (Mora, 1971, pp.652)

2.2.1.4. Romanticismo: es el "movimiento de ideas, sentimientos, creencias y productos culturales que se extendió aproximadamente desde 1800 a 1850 por diversos países europeos. (...) una de las características del pensamiento romántico es el rechazo por la noción de medida y la acentuación de lo inconmensurable y a veces de lo infinito. (Mora, 1971, pp.584)

2.2.1.5. Bello y sublime: "Kant destaca la diferencia entre el carácter finito, acabado y mensurable de lo bello, en contraste con el carácter infinito, inacabado e inconmensurable de lo sublime. (...) lo sublime debe ser siempre grande; lo bello, pequeño. (...) La soledad profunda es sublime. Lo sublime no lo es en sí mismo, sino en el modo como se refleja en el espíritu. Siendo lo sublime grande sin comparación posible, el hombre se eleva por encima del reino de los sentidos en contemplación de lo sublime." (Mora, 1971, pp.732-733)

2.2.2. Definición operacional

2.2.2.1. Arte: el arte es la actividad de la representación. Es lo que se intenta captar al pintar algo no es la simple representación exacta y fiel del objeto sino que intenta captar los rasgos esenciales para que al ver la pintura de una rosa, por ejemplo se pueda pensar en cualquier rosa. El arte recurre a la forma para llevar a su espectador a la experiencia de los detalles sensibles de la naturaleza.

2.2.2.2. Obra de arte: esta le permite al espectador que pueda hacer una reminiscencia de

la experiencia del objeto representado a través de la representación pictórica, es decir, de la experiencia sensible de la obra de arte. Pero la obra de arte es representativa por razones formales (forma) ya que lo que hace es, llevar al espectador a su experiencia particular recurriendo al aspecto esencial y formal del objeto que está representando.

2.2.2.3. Filosofía: esta, en oposición al arte, escoge el camino de la forma para hacer abstracción de lo sensible y llevar al espectador a un modelo en el cual sustituye la naturaleza haciendo caso omiso de sus detalles. La filosofía recurre a la forma para alejarse lo más posible de esos detalles sensibles y así poder concebir el fenómeno natural o la naturaleza en términos estrictamente abstractos.

2.2.2.4. Romanticismo: es un movimiento, espíritu y forma de pensar que reaccionó en contra de la Ilustración o pensamiento moderno, especialmente en contra del concepto de razón en Kant. Sin embargo, esta reacción de rechazo no significó un rompimiento con este sino más bien un afán de superar el dualismo espíritu-materia, real-irreal, razón-intuición/sentimiento en Kant para unirlos y hacer de ellos, no elementos separados y distintos sino parte de una sola cosa, en el caso del Romanticismo, esto es la idea del *Geist* en Hegel.

2.2.2.5. Bello y sublime: lo sublime es todo aquello que no es vulgar ni pequeño o finito, como lo bello. Lo sublime de cierta forma supera las facultades de entendimiento del ser humano ya que destaca lo que es noble y no se puede reducir a un simple concepto o abstracción. Es por eso que los juicios que conciernen lo sublime son juicios de carácter total.

2.3. Alcances y límites

Los alcances de este estudio no pretenden ser amplios. Los límites de esa investigación son que, dentro del amplio universo del Romanticismo, solamente se centró en estudiar la filosofía y el arte de este movimiento. Se tuvieron que hacer referencias a los movimientos, filósofos y artistas anteriores, pero específicamente se centró en estudiar lo que fue el idealismo alemán, tomando

como eje la comparación entre el *Vernunft* de Kant y el *Geist* de Hegel. Y finalmente, cómo esa nueva idea de razón está presente en la obra de J.M.W. Turner. Y, por último, dentro de la obra de Turner solamente se estudió una selección de obras que se consideraron las más adecuadas para realizar este estudio.

Otro de los límites es que se trabajó con reproducciones litográficas del catálogo *The Paintings of J.M.W. Turner* (Butlin y Joll, 1984). Sin embargo, previo al inicio de esta investigación, también se hicieron visitas personales tanto a la Tate Gallery en Londres como al Museum of Fine Arts en Boston. Estas dos visitas fueron los primeros encuentros personales con las obras de Turner, un encuentro que, como toda vivencia, tuvo un efecto profundo. Por lo tanto, el acercamiento a la pregunta por la relación entre arte y filosofía fue, a partir de este momento, vista en relación a la obra de Turner y cómo en esta se encarna tal relación.

Y finalmente, un tercer límite es de un simple carácter circunstancial que, aunque no parezca inicialmente importante, tiene una relevancia profunda en el significado mismo de esta investigación. Este es el hecho que este estudio fue realizado en Guatemala en el siglo XXI. De cierta forma, este límite justifica de una forma indirecta, el uso mismo de la hermenéutica en el estudio; cómo, desde un horizonte tan distinto al horizonte europeo del siglo XIX, se le encuentra sentido al movimiento del Romanticismo. El haberlo hecho desde Guatemala en este siglo implicó trabajar las obras (tanto filosóficas como artísticas) tomando en cuenta una distancia no solamente física en el caso de los cuadros, sino que también temporal.

2.4. Aporte

Hablar de aporte en el campo de la filosofía y en el proyecto de tesis de licenciatura parece ser un poco ambicioso. Sin embargo, se cree que, gracias a este estudio, dentro de lo posible, se está abriendo camino e incitando a hacer más investigaciones sobre la relación que existe entre el arte y la filosofía. De esta forma se cree que se comenzará a tomar más conciencia de la importante relación entre estas dos disciplinas y no se considerarán como ajenas y completamente diferentes.

De igual manera, tomando en cuenta que el arte occidental ha tenido evidentemente una influencia global a través de los años, este estudio puede permitir que más adelante, a partir de este mismo y de las ideas aquí expuestas, se haga un análisis o acercamiento a las obras de arte de los maestros guatemaltecos desde esta perspectiva. El comprender la influencia del arte y pensamiento

romántico puede llevar a una comprensión más profunda y bajo una nueva perspectiva del arte guatemalteco.

III. Método

3.1. Sujetos:

El objeto de investigación fue, en un orden deductivo, el estudiar el período romántico como movimiento artístico y dentro del contexto histórico en el que surgió ya que estos son aspectos que más adelante se tomaron en cuenta para el análisis hermenéutico de las obras de arte seleccionadas que forman parte del Romanticismo entendido tanto como estética, como un período histórico y también como el contexto de la vida del mismo Turner. Por supuesto, el estudio del Romanticismo y sus ideas también presupuso un entendimiento de estas últimas como el resultado de la transición del pensamiento moderno del siglo XVIII al pensamiento estético y filosófico romántico como un ir más allá del pensamiento ilustrado (más específicamente, de Kant)

Dentro del estudio del Romanticismo, se fue progresivamente centrando en los dos autores que son el interés específico de esta investigación: J.M.W. Turner y G.W.F. Hegel. Los sujetos de investigación que a ellos respectan fueron, en el caso de Turner, las seis pinturas seleccionadas (Anexo 3) y en el caso de Hegel su filosofía estética expuesta en sus *Lectures on Fine Art* (trad en 1997).

Evidentemente, los sujetos de análisis de esta investigación son las seis pinturas al óleo de J.M.W. Turner seleccionadas tras la investigación y reflexión de su lugar en el contexto estético del Romanticismo. Como se ha dicho anteriormente, estas obras seleccionadas pertenecen a la última década de la vida del pintor inglés por lo que forman parte de las pinturas que conforman la culminación de su trabajo artístico. También, estas seis obras tienen el tema del mar en común, considerando este último como el tema o metáfora de la existencia humana que en el período del Romanticismo tomó un significado particularmente profundo respecto al papel que juega el ser humano mismo como espectador y participante de este viaje metafórico a través de las aguas del destino. De esta forma, siendo obras que se acercan no solamente a la reflexión romántica sobre la existencia humana sino también a su relación con la naturaleza y el mundo sensible, se vio en ellas, en un inicio, el indicio de la presencia metafísica del Espíritu de Hegel. En otras palabras, el seleccionar tales obras en donde las formas sensibles que son normalmente representadas en las

artes plásticas se ven disueltas en luz y color (como fruto de un proceso, por supuesto), llevó a esta investigación a poder, tras el análisis hermenéutico, justificar la idea inicial de la presencia del Espíritu de Hegel, es decir como la expresión misma de aquella Verdad que yace más allá del mundo sensible y finito. El arte romántico, a través de las obras de Turner, se revela ante quien lea esta investigación como el arte que, a través de la ambigüedad reveladora de significado, encarna en su carácter sensible (proceso dialéctico) el carácter infinito mismo del mundo en la subjetividad absoluta del Espíritu.

3.2. Instrumentos:

Los instrumentos que se utilizaron en esta investigación fueron dos. Por un lado se utilizó el cuadro de cotejo para visualizar las ideas de Hegel (Anexo 1 y 2) el cual permitió extraer aquellas que después estructuraron el desarrollo de esta investigación en la discusión. Este cuadro reúne los lineamientos principales que dieron lugar a una discusión extensa y reveladora.

El segundo instrumento que se utilizó fueron los cuadros de sistematización para hacer operativo el método hermenéutico para el análisis de las obras que forman el corpus de investigación (Anexos 1 y 2, tablas No.1 y 2). Este análisis de las obras mismas permitió determinar cómo en ellas se ven, no solamente reflejadas sino también encarnadas las ideas estéticas filosóficas de Hegel.

3.3. Muestras de investigación:

Respecto a las muestras de investigación utilizadas para la realización de este estudio se puede decir que se cuenta con dos principalmente.

La primera que se utilizó respecta a la filosofía y fue el libro de Hegel *Lectures on fine Arts* (trad en 1997). Este fue escrito en el año 1835 originalmente en alemán. La publicación de este libro es póstuma y, a diferencia de sus escritos más conocidos, es en realidad una recopilación de sus propias notas (el manuscrito está ahora perdido) y aquellas que sus alumnos tomaron durante las clases de estética que impartió entre los años de 1818 a 1829 en Heidelberg y Berlín. A pesar de no ser un texto que Hegel mismo haya preparado con la intención de publicarlo, es hoy en día considerado como uno de los tratados de estética más importantes y fascinantes de la historia de la filosofía. De forma muy breve, en las *Lectures on Fine Art* (trad en 1997) está expuesta la filosofía

del arte de Hegel en la cual abarca de manera muy amplia el desarrollo de la historia del arte y el concepto de belleza en diferentes tipos de arte como la poesía, la pintura, la escultura y la arquitectura.

La segunda muestra la constituyen las obras al óleo de J.M.W. Turner las cuales son las siguientes:

1. *Slavers throwing overboard the dead and dying — Typhon coming on* (1840). Boston, Museum of Fine Arts. (Anexo 4, figura 1)
2. *Snow Storm — steam-boat off a harbour's mouth making signals in shallow water, and going by the lead. The author was in this storm on the night the Ariel left Harwich* (1842). Londres, Tate Gallery. (Anexo 4, figura 2)
3. *Sunrise, with a Sea Monster* (1840-5). Londres, Tate Gallery. (Anexo 4, figura 3)
4. *Seascape with Storm Coming On* (1840). Londres, Tate Gallery. (Anexo 4, figura 4)
5. *Sand and Sky (?)* (1840-5). Londres, Tate Gallery. (Anexo 4, figura 5)
6. *Sea, Sand and Sky (?)* (1840-5). Londres, Tate Gallery. (Anexo 4, figura 6)

Los criterios de selección de las seis obras fueron varios, principalmente tres: primero, evidenciar el progresivo desvanecimiento de la forma. Segundo, el tema del mar en las obras de Turner como hilo conductor y tercero, la presencia de estas obras en la exposición que se realizó en el MoMa, Nueva York en el año 1966 la cual generó un catálogo que forma parte de las referencias de esta investigación⁹.

Respecto al primer criterio, como se dijo anteriormente, se seleccionaron cuadros de la última década de la vida de Turner debido a que es cuando el desvanecimiento de las formas en su obra es más evidente. La selección se hizo de tal forma que en estas seis pinturas se puede notar la paulatina desaparición de las formas sensibles y el progresivo predominio de la luz sobre la forma. Este proceso de desvanecimiento caracterizó el estilo de toda la obra artística de Turner, pero es al final de su vida cuando es más evidente. Se intentó comprender de qué manera, ese desvanecimiento del mundo sensible es la expresión del carácter infinito del Espíritu.

⁹ Vale la pena aclarar que el artista estadounidense Mark Rothko (1903-1970) asistió a esta exposición, anécdota que más adelante se evidenciará como importante ya que él mismo reconoció una similitud entre su trabajo y el del artista romántico.

El segundo criterio es básicamente el ver la importancia que tiene y el significado que adquiere en las obras de Turner la metáfora de la vida como un viaje en el mar, la existencia como un fluir en el universo vasto e incierto del paisaje marítimo, el mar como el escenario mismo de la existencia y el existir humano. Si se consulta aún de forma superficial, la obra pictórica de Turner, inmediatamente resalta la importancia que siempre jugó el paisaje marítimo en sus pinturas. Sin embargo, al final de su vida se centró particularmente en este. ¿Por qué haber escogido, ya dentro del procedimiento del desvanecimiento de las formas, el mar como el lugar del acontecer de la Verdad? Evidentemente la relación entre estos dos aspectos no es al azar y el entender el porqué de ello es esencial para comprender, no solamente la obra de Turner, sino el discurso mismo del arte.

Y el tercer criterio, aunque parezca aleatorio, es de gran importancia ya que, para darle continuidad a esta investigación, se intentó ver hasta qué punto a llegado la influencia del sentir y la estética romántica como también la de la obra de un artista como Turner. El hacer ese recorrido supondría que esta investigación fuera mucho más amplia y completa, lo cual sobrepasa el propósito específico del trabajo de Tesis de Licenciatura. Sin embargo, el significado e importancia de este estudio depende en gran parte de que esta apertura se vea cómo parte misma de este. Ya al final de este estudio, se vio cómo existe una gran similitud entre las obras de Turner y las de Rothko¹⁰ (Anexo 6), por lo que de cierta forma justificará la idea que, si es la Verdad infinita del Espíritu la que se manifiesta en estas últimas obras de Turner, su influencia en el arte moderno mismo es una necesidad.

3.4. Procedimiento:

El procedimiento de esta investigación fue un procedimiento que precedió y excedió el tiempo que se le dedicó a la escritura de esta misma. El encuentro con la obra artística de Turner fue un encuentro previo a la concepción y realización de este trabajo de investigación. Se tuvo la oportunidad de enfrentarse con dichas obras en tres ocasiones y en cada una de ellas, el encuentro desnudo y puro que caracteriza cualquier encuentro con la obra de arte dejó una marca profunda. Tanto en Boston (primer encuentro) como en Londres (segundo y tercer encuentro), los

¹⁰ Mark Rothko (1903-1970) nació en Daugavpils, Letonia y emigró a los Estados Unidos a los 10 años de edad. Hoy en día es conocido como uno de los artistas más importantes del expresionismo abstracto, movimiento que surgió después de la Segunda Guerra Mundial.

óleos que se pudieron ver y experimentar hablaron acerca de algo más allá de su condición pictórica y representativa.

De esta forma, el segundo paso de esta investigación fue, al haber ya definido el tema y objetivo de la misma, conseguir el mejor y más completo, reconocido y autorizado catálogo de la totalidad de las obras al óleo de Turner. Es importante hacer esta última aclaración ya que el pintor inglés tiene una gran cantidad también de acuarelas y grabados que son sujeto de otra investigación la cual no fue posible incluir en esta por razones de espacio, tiempo y amplitud. El catálogo que se utilizó fue la edición revisada de Yale University, *The Paintings of J.M.W. Turner* (1984). En lo que respecta las lecturas de filosofía y estética, se hizo una revisión de los textos más importantes de Hegel. Una vez hecho esto, se llegó a la conclusión que en donde él recoge y expone de forma más clara y sistemática su pensamiento estético filosófico es en *Lectures on Fine Art* (Hegel, trad en 1997). Una vez seleccionado el catálogo y tras hacer las lecturas de los textos filosóficos de Hegel y explorar el sentir y contexto histórico del Romanticismo, se tomó la decisión que la mejor forma de explorar y comprender el nuevo vínculo entre arte y filosofía, sería escogiendo las obras al óleo de Turner en donde fuera más evidente y fuerte el desvanecimiento de las formas sensibles del mundo. Por lo que en las primeras tres pinturas del corpus de cuadros analizados (Anexos 3 y 4) se puede ver aún algunas formas distinguibles, pero también se puede ver que el proceso de su desvanecimiento es ya algo inmanente y presente en estas mismas. Por lo tanto, las últimas tres obras del corpus son aquellas en donde el mundo sensible ha dejado de tener un significado por sí mismo para Turner y adquiere, fuera de las formas, un significado infinito.

Así, la selección de estas obras, representativas de ese ascenso a lo infinito, es el resultado de la inmersión absoluta en la totalidad de las pinturas al óleo de Turner y de la exploración exhaustiva de las mismas.

Una vez seleccionadas las obras y tras la lectura y comprensión de la filosofía estética de Hegel, se dilucidó que, si se quería comprender la obra de Turner, era necesario proceder a su análisis de la mano del método hermenéutico. Gadamer, por su acercamiento hermenéutico al mundo de la estética, fue el ‘Virgilio’ de este viaje.

3.5. Tipo de investigación:

Esta investigación es una investigación cualitativa. Esta es aquella que, a diferencia de la cuantitativa, permite iniciar la investigación con una interrogante la cual se convertirá

progresivamente en el corazón dinámico del desarrollo de la misma. Hernández Sampieri dice “los estudios cualitativos pueden desarrollar preguntas e hipótesis antes, durante o después de la recolección y el análisis de los datos”. (Sampieri, 2014, p.7). Por lo tanto, este tipo de investigación le dio cierta libertad a la selección de obras analizadas y seleccionadas lo cual permitió centrarse en las obras de Turner en las que se vio más claramente el objeto de este estudio, en vez de tener que tratar la totalidad de sus obras. Como dice Hernández Sampieri, esta misma libertad permite, no solamente el surgimiento de nuevas interrogantes y problemáticas inherentes a la investigación misma pero también permiten seleccionar entre ellas las más importantes (p. 7). De cierta forma, en este tipo de investigación es posible hacer una depuración para que, durante su desarrollo, quede únicamente los elementos más relevantes e importantes. Es por eso que la investigación cualitativa se puede entender como un proceso de indagación. Esto le agrega un movimiento o dinámica interna a la investigación que proviene de su carácter constitutivo mismo: “La acción indagatoria se mueve de manera dinámica en ambos sentidos: entre los hechos y su interpretación, y resulta un proceso más bien ‘circular’ en el que la secuencia no siempre es la misma, pues varía con cada estudio.” (p.7). El estudio cualitativo es un constante devenir, es una investigación que puede provenir de una interrogante que surge de una investigación anterior como también deja las puertas abiertas a la surgimiento de una nueva a partir de sí misma.

Por lo tanto, esta investigación llevó a una profundización y comprensión mucho más amplia y rica tanto de la obra de Turner, como de la filosofía estética de Hegel. Pero esta comprensión de ambos autores y sus obras no es una que provocó o sugirió una exclusión mutua de sus elementos. Al contrario, poco a poco se fue dilucidando una relación inmanente entre ambos, la cual sugiere también una relación del mismo tipo entre las disciplinas del arte y la filosofía, todo en el contexto del movimiento romántico. Esta dinámica es únicamente posible en la investigación cualitativa.

IV. Presentación y análisis de resultados

El hablar de resultados en un trabajo de investigación filosófica como éste es hablar más bien de un camino recorrido hasta cierto punto en el cual los “resultados” obtenidos no son ni pueden

jamás ser resultados definitivos. Más bien, los resultados obtenidos en una investigación filosófica son aperturas a una nueva investigación, el lograr señalar un nuevo camino que se deriva del que se ha venido recorriendo hasta ahora. De cierta forma hay un sentir de infinitud en la investigación filosófica, pero es así precisamente ya que el perseguir algo que se pueda definir y delimitar de manera absoluta es el objetivo más trágico y absurdo que puede tener cualquier investigación. Pero investigar, adentrarse en la persecución de lo inalcanzable, de lo perceptible pero siempre innombrable, en lo infinito de la búsqueda fundamentalmente metafísica de la filosofía es lo que permite el surgimiento de nuevos resultados, el señalamiento de nuevos caminos y también de nuevas dudas. Los resultados en la investigación filosófica, como es el caso en esta, también lleva incluidas sus puntos oscuros, o sus ‘no resultados’ que son ellos mismos necesarios. En pocas palabras, estos resultados de lo que se expondrán a continuación llevan en sí mismos incluidos su parte negativa, aquello que no se ha podido delimitar y lo que hace de ellos ricos elementos del constante caminar reflexivo filosófico.

De esta forma, se decidió utilizar el instrumento de los cuadros de cotejo (Anexo 1) tanto para poder organizar de manera lógica todos los resultados obtenidos a lo largo de la investigación como también para poder presentarlos a continuación y facilitar la comprensión del progresivo descubrimiento o mejor dicho dilucidación de esta investigación. Este descubrimiento es, en pocas palabras, que la relación Hegel – Turner es una relación cuyo fundamento se revela como la dinámica interna misma del movimiento romántico en el cual, la distinción o separación entre filosofía y arte ya no es posible. Los resultados obtenidos en la investigación.

Tabla de resultados No. 1 (Anexo 2):

Desde un principio se tuvo conciencia que el explorar la relación y vínculo entre la filosofía estética de Hegel con la estética misma del Romanticismo, y específicamente con la obra del artista inglés JMW Turner sería una exploración que tendría, al llegar el momento de conocer tal vínculo, se debería hacer por medio de la aplicación del método hermenéutico. Por lo tanto, antes de aplicarlo se intentó conocer el lugar de la hermenéutica y el papel que juega y pudo jugar en esta investigación, en relación a la filosofía dialéctica. Como se vera de forma mucho más detallada, el paso de la filosofía ilustrada a la dialéctica de Hegel (de la cual depende evidentemente la Hermenéutica) es la filosofía Kantiana. Por lo tanto, esta última es el puente, la bisagra que permite no solamente el paso a Hegel y sino también la comprensión del romanticismo

por medio del método hermenéutico. En pocas palabras, sin la filosofía Kantiana, los términos y el análisis hermenéutico no sería posible y por lo tanto, tampoco sería posible la elaboración de esta investigación.

Tabla de resultados No. 2 (Anexo 2):

Para comprender las ideas obtenidas tras la realización del análisis hermenéutico de las obras de Turner se tomó en cuenta, y como base estructural reflexiva, el mecanismo transicional de la tabla No. 1. En otras palabras, la dinámica de transición que se expone en la tabla No. 1 (Anexo 2) es la que permite la comprensión de la transición de lo figurativo a lo no figurativo en el corpus de obras analizadas. La siguiente tabla reúne las ideas principales presentes en los cuadros de Turner surgidas a lo largo del análisis hermenéutico. Vale la pena aclarar que este cuadro tiene un mecanismo y estructura interna progresiva que va desde las pinturas más figurativas y cercanas al mundo sensible, hasta llegar a las pinturas menos figurativas y cercanas a lo Real, y por lo tanto, también aquellas que mejor encarnan el *Geist* de Hegel.

De esta forma, el cuadro No.2 presenta, las características técnicas y generales de las pinturas analizadas en esta investigación y además se presentan, de una manera resumida, las ideas principales a las que se llegó por medio de análisis hermenéutico y las cuales son el resultado de esta investigación. Está de más aclarar que, para comprender tales ideas y su significado que surge de la dinámica misma del proceso del análisis hermenéutico, hay que adentrarse en el texto mismo de la investigación.

Por lo tanto, los resultados que se obtuvieron en ambas tablas dan los datos importantes que comprueban esa unión y transición del dualismo kantiano a la estética romántica la cual permite el surgimiento del vínculo entre arte y filosofía. Este vínculo se entiende como un vínculo transformado en el cual la distinción clara y diferencial entre estas dos disciplinas ya no existe (evidente especialmente en la Tabla No. 2, Anexo 2).

De esta forma, después de haber leído las tablas que contienen los resultados de la investigación se puede decir que, la Hermenéutica como método se debe en gran parte a la transición de las ideas ilustradas durante el Romanticismo. Es decir que esta última fue posible y se debe a la crítica que se hizo durante el período romántico del dualismo kantiano. Esta transición es la misma que da paso al pensamiento de Hegel el cual, como ya se dijo anteriormente, es la culminación de esta crítica y un nuevo sistema de pensamiento filosófico que surge como la

superación o el ir más allá del dualismo kantiano. En pocas palabras, en la Tabla No. 1 (Anexo 2) se puede ver como el paso del dualismo a la dialéctica que permite el surgimiento de un método como el Hermeneútico el cual toma en cuenta tanto al sujeto como al objeto.

Es por eso que la Tabla No. 2 (Anexo 2), como la recopilación de las ideas del análisis hermeneútico recoge, no solamente la dinámica de una transición de lo figurativo a lo no figurativo, sino que también da muestra que tal pasaje del mundo sensible a lo no sensible es uno que tiene su condición de posibilidad en el pasaje mismo del dualismo de Kant a la dialéctica de Hegel. Por lo tanto, que las ideas estéticas de Hegel surgan como resultados evidentes durante el progreso del análisis hermenéutico no hace más que confirmar la cercana relación de estos tres elementos: dialéctica de Hegel como la culminación de la crítica de Kant, el pasaje progresivo de un mundo figurativo a un mundo fuera de las limitación sensibles y finalmente el método hermenéutico como instrumento cuya aplicación para el análisis de las obras surge como el método quasi evidente.

De cierta forma, se puede comenzar a dilucidar un movimiento interno que une tanto el arte y la filosofía. Un movimiento que, en el contexto de esta investigación se puede entender como una transición o hilo conductor que permite comprender la razón de ser de los tres principales elementos de estudio: filosofía, arte y la hermenéutica como método para comprender el vínculo entre los dos anteriores. Por lo tanto, en el ámbito específicamente artístico, vale la pena decir que, en vista de los resultados obtenidos aquí, el arte responde ante la imposibilidad de la cosa en sí (preocupación del pensamiento filosófico incluyendo el de Kant y Hegel) por medio del desvanecimiento de las formas o del mundo sensible. He allí la importancia del estudio del significado de ese desvanecimiento en Turner dentro del contexto del Romanticismo.

Por lo tanto, esa percepción que se tiene de la cosa en sí, es decir, del horizonte infinito en el cual se muestran las apariencias de las cosas, es algo que únicamente se percibe, no como un ser determinado, pero sí como un ser indeterminado. Al tener conciencia de esta imposibilidad de conocimiento de la cosa en sí y del papel esencial que juega el arte en este proceso de conocimiento, se pudo determinar que la influencia del Romanticismo se encuentra en el carácter mismo del arte abstracto. Este último se evidenció después de esta investigación, como la respuesta del arte ante la imposibilidad de la cosa en sí que señala la filosofía kantiana. Esta última señala esta imposibilidad la cual también se entiende como la percepción de algo que se sabe que

no se puede conocer de una manera explícita. Ese algo solamente se puede conocer de forma intuitiva.

De esta forma, se pudo comprender que el arte abstracto del último Turner es el camino que él mismo, junto con el espíritu romántico, señalan y que más adelante seguirá el arte durante las vanguardias a principio del siglo XX, e incluso llegará hasta el arte de nuestros días. De esta forma, el arte abstracto encuentra su significado ontológico en el Romanticismo al tomar la lección de la indeterminación de la filosofía kantiana para intentar darle una expresión a esta misma.

Sin embargo, ambos instrumentos muestran que, para decirlo en términos de Hegel, ese ser indeterminado del que habla Kant es el *Geist*, el Espíritu, y es este mismo el que se manifiesta en las obras de Turner. Para Hegel, la producción de la obra de arte, es decir el acto creativo del autor y el acto interpretativo del espectador, es el proceso de la inmanencia, el cual permite que lo exterior se convierta y se pueda ver como una expresión de lo interior (de ahí la importancia de la preocupación por la pérdida de forma). Los últimos cuadros de Turner hablan desde ese proceso inmanente acerca de las tormentas, cielos grises y las aguas agitadas del alma humana cuyo fundamento ontológico encuentra su significado encarnado en el Espíritu, el cual a su vez se dice a y por sí mismo a través de la obra de arte. Sin embargo, todas estas ideas y resultados se profundizaron y ampliaron en la siguiente parte de esta investigación.

V. Discusión

De la Ilustración al Romanticismo

El período del Romanticismo es tal vez el momento en el que el ser humano se comienza a entender a sí mismo, no solamente como espectador del mundo sino como participando de este mismo. La existencia humana puede ser entendida, en cualquier período de su historia, como una búsqueda de algo que él mismo desconoce. El encontrarlo sería su perdición, por lo que su caminar a través de las tinieblas de lo desconocido es fuente de angustia, pero al mismo tiempo de goce. Tal búsqueda se emprende sabiendo que jamás podrá ser saciada, pero es exactamente ese sentimiento de imposibilidad, de lo incompleto, el que incita a cualquier ser humano a emprender tal búsqueda. Es ese deseo de alcanzar lo inalcanzable el que se traduce durante el Romanticismo en la trasgresión del límite natural entre la costa, lugar seguro y conocido, y el mar, siempre

incierto, desconocido, indomable e inabarcable como metáfora de la existencia humana como un viaje siempre hacia lo incierto. El ser humano, desde su condición evidentemente limitada, se sabe ahora atado a la finitud y mundaneidad de la tierra, pero se siente atraído por aquello más allá de su horizonte.

Por lo tanto, la relación entre el ser humano y el mundo está basada en esa búsqueda cuyo fundamento es necesariamente metafísico, es decir que se encuentra más allá de este mundo. Después del valor absoluto que se le dio a la razón durante el período de la Ilustración, después del idealismo trascendental de Kant entendido como una universalidad abstrayente, surge el idealismo absoluto del Romanticismo el cual culmina con el pensamiento del filósofo alemán Hegel. Este introduce la idea de lo espiritual presente en la sensibilidad finita del mundo. La búsqueda del ser humano se convierte en una búsqueda que debe partir necesariamente desde la finitud del mundo sensible hacia lo infinito del espíritu. Si el Romanticismo se ha entendido como el movimiento o período en el que se le dio privilegio al sentimiento sobre la razón, es porque pensamientos como el de Hegel revelan que lo invisible está presente en lo visible.

Sin embargo, el idealismo absoluto de Hegel surge en una época en la que la estabilidad que se había conocido en los siglos anteriores se vio sacudida por sucesos como la Revolución Francesa. Esta es el evento que introdujo el surgimiento de un cambio cultural en toda Europa con un énfasis en la revaloración del sujeto como una necesidad ante el “universal” ilustrado. Es un período en el cual se toma conciencia y se lucha por la individualidad de sujeto. Sin embargo, el concepto del individuo es uno que surge como tal a partir del deseo fundamental de encontrar la esencia de ese individuo, aquello que lo hace y le da un valor por sí mismo. Desde el momento en el que se pretende buscar una razón de ser del individuo o una esencia que parte de su propia particularidad, se está marcado el camino hacia aquello que hace del sujeto un sujeto en el que está presente algo que va más allá de sí mismo. En otras palabras, su particularidad es tal porque el sentido de esta únicamente se entiende en aquello que la sobrepasa, en lo que le brinda significado a través de lo otro fuera de sí. La búsqueda de la libertad, de la igualdad y de la fraternidad es la búsqueda de un fundamento trascendental que le otorga y constituye el significado de la particularidad de todos aquellos que lo buscan.

La generación romántica es entendida entonces como aquella que toma el relevo de la generación ilustrada. Como aquella que lleva la individualidad abstracta y universal, desvinculada

de su particularidad, a una comprensión de su existencia en este mundo finito como la inmanente búsqueda de sentido en lo infinito espiritual.

Por lo tanto, el artista romántico es aquel que, por medio de la creación artística como instancia de reflexión mediante la vivencia, busca desde el mundo mundano, aquello divino que le da sentido al mundo del que es testigo y participante. El artista romántico es aquel que, por medio de la experiencia de lo sublime, es decir del encuentro con los excesos como un encuentro con lo inaprehensible y que le sobrepasa, deja escuchar en su creación los latidos de la vida espiritual, latidos que animan al mundo natural. El hablar de J.M.W. Turner es entonces hablar de uno de los artistas románticos, que mejor comprendió su responsabilidad y creación artística como ese ascenso esencial de lo finito a lo infinito. Este es comúnmente conocido como el pintor de la luz. Esto se debe a que a lo largo de toda su carrera artística y especialmente en la última década de su vida, la ambigüedad y desvanecimiento de las formas tuvo una presencia inmanente en sus cuadros. Al verlos se puede vislumbrar que, a lo largo de su carrera artística hay una cierta progresión de lo figurativo a lo abstracto y que esa progresión es el fundamento esencial de su arte. Pero este progreso hacia la abstracción fue incomprendido en su época y confundido con un período de decadencia e incluso con locura.

Sin embargo, la supuesta decadencia de Turner en sus últimos años no es sino más bien un acercamiento inconciente a las ideas de Hegel acerca de la presencia del Espíritu en la materialidad finita del mundo que el artista y cualquier ser humano experimenta. Tanto la pintura de Turner como la filosofía de Hegel parecen estar en búsqueda de exactamente lo mismo; aquello inmaterial fuera del alcance de nuestros sentidos, que al mismo tiempo anima y le da sentido al mundo y por lo tanto, a nuestra existencia como vivencia de este mismo. Los análisis respectivos dan lugar a percibir que la filosofía y el arte, durante el Romanticismo mantienen pues una relación entre sí. Es por esto que esta tesis se define a sí misma como una lectura filosófica de las últimas obras de Turner en donde parece haber dejado este mundo finito para acceder, por medio de la abstracción, a lo Real.

El proceso de desvanecimiento de las formas en Turner se puede entender como un proceso de desobjetivación y proceso ontológico en el que la actualidad tanto de Turner como del Romanticismo se revelan como esenciales a la conciencia contemporánea. Esta última se alimenta en silencio de su comprensión metafísica del mundo y de la existencia humana la cual le debe al Romanticismo.

El pasaje de Kant a Hegel

Fue importante hacer un análisis del paso de Kant a Hegel ya que es precisamente ese pasaje el que define y fundamenta el pasaje de la edad moderna ilustrada al Romanticismo. Este último, como se verá más adelante, no surge como una crítica que niega la Ilustración sino más bien surge como algo inmanente a esta última. Hegel surge de Kant y el ver de qué manera esto sucede es el propósito de esta parte de la investigación. Esto es muy útil a la hora de hacer una interpretación de Turner ya que él mismo es un personaje que nació durante la Ilustración y vivió el pasaje y la conversión al Romanticismo.

En el Romanticismo la filosofía se ve ya involucrada con el arte tanto así que el arte es considerada como una forma de filosofía, es decir de reflexión acerca de la existencia humana. Es por eso que es necesario justificar el pasaje de Kant a Hegel como el pasaje constitutivo de la conciencia romántica. La filosofía del Romanticismo es una filosofía que se identifica con el arte y no se diferencia de él por lo que, al llegar al Romanticismo se está en un territorio común entre filosofía y arte. Esto no era posible durante la Ilustración, pero el surgimiento de la crítica inmanente de la razón es el fruto de esta misma. Para Hegel, el arte es una forma de hacer filosofía y no un determinado tipo de juicio como sí lo era para Kant. Sin el fundamento metafísico de la percepción como correlación que introduce Hegel en su pensamiento estético, no hay hermenéutica.

Habiendo aclarado la importancia de la comprensión del pasaje de la filosofía ilustrada al idealismo absoluto de Hegel como el fundamento de la conciencia romántica, se le da inicio a este trabajo de investigación.

Para hablar de Romanticismo, o mejor dicho del Idealismo alemán del siglo XIX, hay que hablar primero de la Ilustración y, consecuentemente, del dualismo kantiano. El Idealismo alemán se debe entender como una respuesta al idealismo trascendental de Kant que, a los ojos de Hegel, resulta siendo un fracaso de intento de superación del dualismo cartesiano ('res cogitans' y 'res extensa').

Como bien se sabe, los idealistas del siglo XIX, filósofos como Hegel, Fichte y Schelling, se alimentan de Kant para desarrollar su propio pensamiento filosófico. Este último se ha entendido como un intento de superación del filósofo ilustrado alemán. Pero aquí se debe entender

‘superación’ no como un ir más allá de Kant a partir de Kant, siguiendo el camino que él ya había marcado, sino como un ir más allá de Kant volviendo sobre sus pasos para encontrar la unidad entre el mundo fenoménico y el mundo nouménico en la misma unidad de la que parte Descartes. En otras palabras, como dice Zizek en su libro *Visión de Paralaje* (2006), Hegel se da cuenta que la reconciliación que buscaba Kant entre el fenómeno y el noumeno se encontraba ya en el punto de partida de su pensamiento, aquello mismo de lo que Descartes parte. Pero ¿cuál es esa unidad de la que parte Descartes y que pasa desapercibida por Kant? Es el “*Geist*” de Hegel, la unidad originaria que permite el paso de la modernidad a la filosofía metafísica de Hegel.

En primer lugar, antes de atreverse a hablar del dualismo kantiano y la solución que Hegel encuentra a esta antinomia en el *Geist*, se debe hablar de Descartes y por supuesto, de la Ilustración francesa, movimiento que da origen al idealismo trascendental kantiano. Para poder hablar más adelante del Romanticismo se debe primero identificar las ideas principales de la Ilustración sobre las cuales el Romanticismo fundamenta su teoría y crítica.

Cualquier persona hoy en día es capaz de identificar la Ilustración con Francia, Voltaire, Diderot, la Enciclopedia y, por supuesto, la Revolución Francesa. Fue durante la segunda mitad del siglo XVIII que este movimiento llega a su auge inspirando e influenciando políticos, pensadores, artistas y pueblos alrededor de todo el mundo. La influencia y amplitud que tuvo la Ilustración fue tal que incluso hoy en día sentimos su espíritu rondando nuestro tiempo. El nombre que adoptaron los pensadores que le dieron vida a este movimiento muestra, mejor que cualquier definición, el espíritu de este resurgimiento del individuo como un ser autónomo y portador de la luz reveladora de la Verdad. ‘Les Lumières’ fueron aquellos filósofos que reconocieron y proclamaron el uso libre de la razón y la constitución de una opinión pública. La dimensión social de este movimiento se traduce en reformas sociales y políticas; se puede pensar en Voltaire y su involucramiento en los sonados casos de *L’affaire Calas* y *l’affaire Sirven*. La dimensión intelectual defiende y promueve un espíritu crítico el cual Kant llamará, en su *Contestación a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración?* (2012), la ‘mayoría de edad’ definiendo la ‘minoría de edad’ como “*la incapacidad de servirse de su entendimiento sin verse guiado por algún otro (...) Ten valor de servirte de tu propio entendimiento.*” (p. 7). Como se dijo anteriormente, ese es un resurgimiento de la autonomía del individuo gracias al reconocimiento de su autonomía intelectual. De esta forma, los Ilustrados rechazan cualquier poder externo, extraño, ajeno al individuo. En palabras ya propias del espíritu de la Revolución Francesa, esto se traduce como declarando al pueblo soberano. La Verdad la

encuentran, no en el Rey, ni en la institución de la Iglesia y sus dogmas, ni siquiera en la tradición sino más bien en el ser humano mismo y su ‘independencia’ intelectual. La Ley a la que el individuo debe responder es entonces una ley que viene de sí mismo y no de fuera. De esto surge un desencanto del mundo simbólico, es decir que deja de haber verdad en los mitos, las fantasías dogmáticas y tradiciones irreflexionadas. La verdad de estos es ahora solamente posible dentro del dominio de la Fe. Con la intervención de la Ilustración, esta última deja consecuentemente de tener dominio sobre la opinión pública, sobre la constitución de la sociedad ya que la Fe se convierte únicamente en algo posible en la dimensión personal. De cierta forma, la nueva Fe que se proclama, común a todos es la ciencia o, dicho en términos más amplios, el reinado del conocimiento.

De esta forma, la noción de Libertad del individuo se encuentra enmarcada por las ideas de ‘humanité’¹¹, es decir la búsqueda de la felicidad, no personal sino de todos, común, en la cual el interés personal debe coincidir con el interés y bienestar de la humanidad, y por la idea de ‘universalité’¹² entendida como un interés general que es por lo tanto justo. Ambas cosas llevan al ideal perseguido por los ilustrados que es la construcción de una opinión pública. Es por eso mismo que el filósofo ilustrado se ve involucrado y actúa según, gracias y únicamente a través de la razón. Es esta la que lo determina y lo define por su carácter de observador y de crítico ya que es la razón misma la que determina cualquier acción intelectual como concreta.

En este sentido, se entiende que al hablar de opinión pública se está hablando en realidad de convertir el pensamiento filosófico en opinión pública. Por lo que “les Lumières” se convierten en guías, en personalidades y modelos a seguir. Para la nueva fe de la razón ellos son sus santos y profetas que proclaman la venida de la verdad racional del individuo pensante. El individuo se convierte por lo tanto en conciencia de la historia teniendo conciencia de la suya propia. Como diría Kant, la universalidad se revela como accesible únicamente a través de la introspección del sí mismo. Lo único es que, en ese entonces ni Kant ni los demás ilustrados se habían dado cuenta que ese postulado del acceso a la universalidad a través de la individualidad supondría necesariamente la negación de la particularidad del individuo. De cierta forma esto es lo que le reclama Hegel a la Ilustración ¿cómo pretendían desarrollar una filosofía del individuo como poseedor único de la Verdad, de la libertad de este, de la tolerancia universal, desarrollando una teoría que presuponia

¹¹ ‘humanidad’

¹² ‘universalidad’

de antemano la negación del individuo mismo para abarcar la totalidad vacía de la universalidad? Pero para la Ilustración, la Historia se puede llegar a comprender y puede ser observada (analizada) a través de la historia del individuo y es entendida finalmente como la historia del espíritu universal humano. Esta conciencia del espíritu humano es lo que le permite a los filósofos del siglo XVIII ser y tener una conciencia y pensamiento crítico y por lo tanto, tienen algo que decir, algo portador de Verdad y pueden así actuar.

Sin embargo, para poder dilucidar el pasaje al Romanticismo y a la crítica hegeliana, se debe primero dilucidar qué es lo que Hegel critica de Kant. Hay que regresar por lo tanto a las *Críticas* y al sistema sintetizador del espíritu ilustrado.

Vale la pena decir que, el Romanticismo y más específicamente el Idealismo alemán se postula como la superación del dualismo kantiano entendiendo tal superación, no como ir más allá partiendo de la filosofía de Kant como fundamento teórico, sino más bien, resolver los problemas que este último no pudo solucionar. Es un 'ir más allá' regresivo. Los problemas son las antinomias del dualismo sustancial propuestas antes que nada por Descartes.

Así pues, Kant parte realmente de Descartes, primer filósofo que fundamentó su filosofía en la división de la sustancia. Los filósofos que le siguieron, tanto Kant como Hegel, intentan responder al problema que este planteó. Problema que el filósofo francés no puede o no quiso resolver y que es hasta Leibniz, el verdadero iniciador del Idealismo alemán en el sentido crítico del término, donde se intenta responder a Descartes tratando de mostrar las limitaciones y problemas de esa división de la sustancia. En ese sentido, la doctrina de la monadología de Leibniz es un intento por resolver el problema de la separación del mundo en sí y las experiencias racionalizadas que tenemos de este. La doctrina de la filosofía crítica de Kant es entonces otro intento por resolver esa antinomia, aunque en el caso de este, que asume el pensamiento de Leibniz, el enfrentarse con estas antinomias que no se pueden resolver, de alguna forma confirma la imposibilidad de superar esa división de la sustancia y por lo tanto resolver el problema tal y como se lo habían planteado en sus inicios los idealistas alemanes. Pero Hegel, por medio de la edificación de su dialéctica, busca solucionarlo, no por la misma vía de aquellos que le precedieron y es así como encuentra una respuesta. Es ahí en donde está la diferencia entre la Ilustración que al no poder resolver el problema del dualismo sigue siendo cartesiana hasta cierto punto, y la dialéctica hegeliana que sí encuentra una solución separándose de Descartes. La pregunta es ¿cómo logra la doctrina de la dialéctica de Hegel encontrar una solución a aquel problema que

parecía irresoluble? Para contestar a tal pregunta, se hará una comparación, con la ayuda del libro *Visión de paralaje* de Slavoj Zizek (2006), entre los límites de la antinomia kantiana y la originalidad de la interpretación que Hegel hace de Kant. Esta comparación debe partir primero que nada desde la realización que el *Cogito* cartesiano no es una sustancia verdadera, algo con un valor en sí mismo, sino es más bien una “función estructural” (p.31). Este es un punto fundamental de la crítica que tanto Kant como Hegel le hacen a Descartes ya que este último si le da un valor sustancial al *Cogito*. Sin embargo, las críticas de Kant y Hegel difieren en el sentido que Kant intenta buscar el contenido sustancial del *cógito* que Descartes no pudo encontrar mientras que Hegel lo logra dándose cuenta que el *Cogito* planteado como la pura y única sustancia Verdad y absoluta, no es un ente sustancial sino que es una función puramente estructural, es decir un lugar vacío, como dice Zizek. Este darse cuenta es el resultado de los fracasos de la Ilustración, este lugar vacío del *Cogito* solo puede surgir cuando dos cosas estrictamente irreconciliables en la realidad (dos etnias, dos pueblos, dos religiones, etc.) se enfrentan. Se podría decir entonces que el *Cogito*, como ese lugar vacío, emerge únicamente cuando se desintegran o se pierden las particularidades sustanciales. De ahí surge el término de Universalidad y el sujeto trascendental de Kant. Tales particularidades sustanciales dejan entonces de tener un sentido propio y adquieren un sentido funcional al tener relación con otras particularidades sustanciales que sufren el mismo proceso. Es un proceso de identificación por medio de la pérdida de singularidad sustancial. El valor sustancial de cada particularidad o sujeto particular deja pues de existir para darle paso a un valor que surge de la relación entre los unos con los otros (Zizek, 2006, pp. 36-37). Para ejemplificar ese surgimiento de una identidad universal, podríamos tomar a los emigrantes de hoy en día. Nacen en sus países, pero emigran, ya sea a Europa o a los Estados Unidos, en busca de una mejor vida. Pero cuando llegan allá se dan cuenta que, por muchos años que vivan en esos países del primer mundo, jamás van a pertenecer totalmente a ellos, jamás van a ser vistos como estadounidenses, franceses o españoles. Y cuando regresan a sus países natales, ya sea porque han sido deportados u otras razones, se dan cuenta que tampoco pertenecen a ese país que dejaron hace décadas. Es en ese mundo en donde estas migraciones, clasificadas más puntualmente como éxodos, dan lugar al surgimiento de una identidad funcional, lo cual no es nada inesperado. Estas personas que no pertenecen a ningún lugar, que han debido perder su identidad particular, tienen que tener un punto de identificación para formar una idea de sentido de sus vidas, es ahí cuando surge el *Cogito* como función estructural para, sin ser sustancia, suplir la falta particular de esta.

En este sentido, la idea de ciudadano universal y la mundialización es el resultado de un retorno a Descartes incluso después de Hegel.

De esta forma, al igual que hoy en día, los filósofos modernos surgen como nómadas, consecuencia de la negación de la identificación concreta. Zizek lo llama la ‘falta de hogar’ (Zizek, 2006, p. 40). Sin embargo, Hegel se da cuenta que esa identificación con lo universal, por estar precisamente basada en la pérdida de las identidades particulares y sustanciales, es nada. Se da cuenta que esa sustancia de Descartes y esa ciudadanía de *La paz perpetua* (1795) de Kant es nada, es decir nada más que una función estructural. Él deja de creer que esa sustancia cartesiana y sujeto trascendental son la sustancia poseedora de Verdad es primordial para Hegel. La única y sola Ley universal de la *Carta*, ley que está por encima de las leyes particulares de las diferentes etnias del mundo y una sola ética basada en la identificación de sí, es el intento de Kant por reconciliar la división de la sustancia. Pero al intentar ser sustancial en su carácter absoluto, pierde todo significado de verdad y se convierte en un lugar vacío y abstracto. Es por esto que para Hegel, la única forma de que esa identificación universal sea algo, debe primero basarse y permitir la identificación con las particularidades sustanciales como por ejemplo la identificación con una nación. Únicamente se puede ser ciudadano universal al ser esencialmente alemán, francés, guatemalteco, etc. En pocas palabras, la universalidad está en la particularidad. Este es el Hegel político y tardío, pero en el joven Hegel de Jena, es decir, el ético y teológico, escribe tres ensayos en los cuales reconoce el tema de la libertad y la emancipación del individuo como la preocupación central de la filosofía de Kant. Emancipación que surge a través del descubrimiento de sí mismo como único conocimiento absoluto al que puede acceder el ser humano por medio de la introspección de sí. Es por eso que se puede decir que la metafísica de Kant es su Ética. Al conocerse a sí mismo, el individuo está conociendo el fundamento del valor y la autoridad, es decir, el imperativo categórico. Esta filosofía introspectiva es ética ya que es un conocimiento de lo que el ser humano es en sí mismo. Sin embargo, Hegel desvela la gran paradoja del conocimiento metafísico (Ética), como el resultado de la introspección, diciendo que en realidad al conocerse a sí mismo el individuo desaparece y, por lo tanto, lo que conoce es algo que es igual en cualquier individuo, independientemente de su circunstancia particular. En otras palabras, la paradoja yace en el hecho que, el mismo intento de conocimiento absoluto de sí es el proceso de enajenación del sí mismo; aquello más íntimo que espera descubrir con esa introspección es lo más universal. Al final lo que se conoce es la pura exterioridad del sujeto, aquello que lo identifica con

cualquier otro sujeto. Kant le pone entonces un precio al conocimiento del sí mismo y este es la enajenación absoluta, el dejar de ser ese mismo particular que es para conocer un sujeto estrictamente racional.

Para Kant ese es el fundamento de la paz perpetua, una paz basada en las pérdidas de las diferencias sustanciales para el individuo y la aceptación de una identidad abstracta común a todos que es nadie en particular. Pero para Hegel, quien en realidad lee a Kant desde la doctrina de las sustancias de Aristóteles, lo universal se encuentra únicamente a través de la mediación de lo particularidad y no en la pérdida de esta misma. El idealismo radical de Kant (que viene de Parménides) que propone el sacrificio de lo particular para obtener la universalidad queda atrás con Hegel para quien se es ser humano únicamente desde la particularidad de cada quien. En el joven Hegel esta crítica tenía aún matices teológicos. Él proponía que la única forma de alcanzar el universalismo de Kant superando su escepticismo radical era sustituyendo la razón ilustrada (de carácter universal y por lo tanto desprovista de sustancia y verdad) por el amor cristiano. Este es el amor humano que se deriva del amor de Dios ya que el Amor es una manera de ver lo universal en lo particular a través de la mediación de la forma. Es en este punto que Hegel une la meditación religiosa y teológica con la meditación estética. En este sentido, el arte también cumple la misma función ya que es una obra concreta con un estilo concreto de un autor particular que pertenece a cierto movimiento y sin embargo la obra creada es algo que tiene un valor universal. Se podría decir entonces que la obra de arte es aquello que, a través de algo concreto y gracias a la mediación de la forma, revela la universalidad. Esto mismo, coincide exactamente con la definición del amor de Platón el cual entiende amor como el afán de engendrar en la belleza según el cuerpo (lo particular) y según el alma (lo universal). En otras palabras, el amor se revela únicamente a través de la Belleza, esta experiencia que tenemos de poder ver en lo particular la manifestación de lo universal. En esto consiste el pasaje del idealismo radical al realismo aristotélico, el pasaje de Kant a Hegel.

Por lo tanto, lo que Hegel dice acerca que lo individual puede llegar a participar de una universalidad únicamente a través de la identificación con una nación, tal identificación es posible distinguirla también en la experiencia del amor en el sentido en que es bello aquello que, aunque no posea ciertas características abstractas de belleza, hace manifiesto, más allá de la forma, lo universal en su particularidad singular. Esta diferencia entre Kant y Hegel se hace aún más evidente al analizar el sentido que Kant le da al uso de la razón caracterizándolo ya sea de privado

o público. Por uso privado se entiende “el que cabe de hacer de la propia razón en una determinada función o puesto civil que se le haya confiado” (Kant, 2012, p. 7). Žižek (2006) lo define como la identificación particular determinada por el orden comunal institucional (p. 40). Mientras que lo público se define como la universalidad absoluta del uso de razón. Lo privado serían las tradiciones específicas de un pueblo, la música folclórica, etc. mientras que lo público sería la matemática, comercio global, etc. Para alcanzar lo universal (ideal kantiano) es debe abandonar lo particular. Este carácter irreconciliable entre lo singular y lo universal es precisamente el fracaso de Kant y la ilustración en general ya que, queriendo superar a Descartes simplemente lo confirma. Lo universal y lo particular no pueden jamás coincidir, sino que tiene que haber siempre una negación del uno para aceptar el otro. Una verdadera comprensión mutua equivaldría a decir que lo universal y lo particular son lo mismo.

De esta forma, la comprensión de aquello sobre lo que se habló acerca de poder ver en la obra de arte, independientemente de la forma, lo bello como manifestación de lo universal en lo particular supone necesariamente una comprensión de lo uno a partir de lo otro y viceversa. Para poder ver la belleza como reveladora de verdad absoluta en lo singular, debe existir una comprensión de lo universal desde lo particular y de lo particular desde lo universal, es decir no de forma excluyente. Pero en Kant al no haber comprensión entre ambas dimensiones su mismo intento de querer cerrar la brecha, su ‘yo trascendental’, es en realidad su perpetuación. En otras palabras, Kant al ver la diferencia irreconciliable primeramente señalada por Descartes, descubre algo que él mismo no puede identificar. En cambio para Hegel, ese “no sé qué” (la cosa indefinida) de Kant será el *Geist*. En este punto, la representación artística cobra sentido como manifestación de Verdad ya que, aunque esta encarna una universalidad lo hace desde el contacto con la realidad de su singularidad. Qué más real que eso, clamar universalidad desde la realidad particular.

Sin embargo para Kant, quien no logra incorporar aquella cosa trascendental que sobre pasa cualquier entendimiento humano, aquello que se encuentra entre la brecha de las dos dimensiones anteriormente mencionadas, aquello de lo cual él se da cuenta que no puede identificar es, para él, como lo dice Žižek (2006), lo inhumano (p.43). Este es su drama, el darse cuenta que el *Cogito* cartesiano es nada más que una función y el fracasar con su ‘yo trascendental’ al intentar identificar una sustancia que sea al mismo tiempo empírica y universal. Por lo tanto, aquello que se encuentra y separa lo universal de lo particular es lo indefinido para Kant, lo inhumano (más allá de lo no humano, algo que para él sigue sin poder nombrarse). Aquello que

Hegel identificará concretamente a través de la manifestación de singular, es decir lo absoluto en lo bello. Esto queda como inaprehensible para Kant. Para él eso es 'Das Ding', el objeto del conocimiento de la ilusión trascendental, es decir, una dimensión de algo que no se puede conocer. Kant parece entonces emprender un camino en búsqueda de algo que no se puede conocer: lo inhumano, lo indefinible, lo innombrable que proviene exactamente de lo humano. Por lo tanto, de las dos dimensiones ya definidas y aprehensibles por el entendimiento surge precisamente aquello que supera el entendimiento. Al llegar a su sujeto trascendental, Kant abre la posibilidad de una tercera dimensión (diferente a la del fenómeno y noúmeno), una que él no fue capaz de entender, pero a la que Hegel le debe el poder desarrollar su Fenomenología del Espíritu. El aparente fracaso de Kant en intentar cerrar la brecha entre las dos dimensiones cartesianas presupone y conlleva su propio éxito al hacer presente el exceso humano como el elemento más humano. Es decir, aquello que en la particularidad del ser humano pone de manifiesto lo que lo hace esencialmente humano. Este exceso queda incomprendible para Kant, pero Hegel encuentra la comprensión, como se dijo anteriormente, en la comunicación y reconciliación simultánea entre totalidad e individuo. La pregunta es ¿cómo logra hacer esto?, ¿cómo logra identificar una universalidad concreta a través de la mediación de lo singular, a diferencia de Kant?

Hegel parece, primero que nada, hacerse la pregunta de cómo pudo la singularidad perder su sustancia en la Universalidad que debería ser su manifestación más real y viceversa; cómo puede una realidad volverse su propia apariencia; cómo Kant desintegra la verdad del ser humano queriendo abarcarla en su totalidad. Hegel dice que, por lo tanto, el problema ontológico del ser humano no es el de qué es real, sino más bien es el problema de la apariencia en la realidad. La realidad se convierte en el marco en el que ella misma se convierte en apariencia. Relacionándolo con Kant sería, cómo pudo la búsqueda de la Verdad absoluta resultar en la construcción de su apariencia (esa universalidad vacía). Esta es tal vez, de forma más exacta, la crítica de Hegel a Kant, el no haber podido ver a la realidad como apariencia de sí misma. Esto muestra que después de Kant, quien lo hace evidente aunque en un intento fallido, la realidad y la apariencia se dan al mismo tiempo, todo lo que la cosa puede ser como cosa en sí y como cosa para sí. No hay distinción entre las posibilidades de ser de la cosa y lo que ella es en sí misma ya que ella es lo que es y sus apariencias. Esa posibilidad de ser, incluida la apariencia, es la Universalidad desde la particularidad. En otras palabras, es gracias al surgimiento de la ilusión trascendental que la apariencia de la cosa y la cosa en sí se dan al mismo tiempo. El fracaso del *yo trascendental* es al

mismo tiempo lo que revela la simultaneidad de la realidad y la apariencia, la cual le permite a Hegel identificar lo inidentificable del “Das Ding” como el “*Geist*”. Este, por lo tanto, no será ni ideal ni sensible pero será Real en los nuevos términos del Romanticismo. Hegel le dará nombre, identidad a aquello que en términos modernos era innombrable. De esta forma describirá en qué consiste esa nueva esfera de la experiencia que es, de alguna manera, la unidad originaria que hace posible que se pueda distinguir entre lo sensible y lo ideal. El partir de la diferencia entre estos dos fue *el* error de la modernidad, pero un error que hasta Kant no se había distinguido como aquello que precisamente daría origen a la búsqueda de una unidad originaria, origen de la misma diferencia.

Anteriormente se describió la realidad como un ‘marco’ en el que ella misma puede convertirse en apariencia. La apariencia es pues aquello que devuelve la mirada, lo cual es únicamente posible dentro de un marco. El objeto que mejor devuelve la mirada es el juguete de infancia. Cuando se vuelve a ver, años después ya en la edad adulta, el objeto deja de ser un objeto por sí mismo, deja de tener un valor en sí y se convierte en aquel que observa, es decir que el espectador se ve a sí mismo en el objeto. La mirada está inscrita en el objeto y el objeto en la mirada. La verdad de la que se habló anteriormente surge de la diferencia del objeto consigo mismo, la diferencia entre la realidad y su propia apariencia. Por lo tanto, la apariencia y la realidad, a pesar de ser una el contrario de la otra, son ontológicamente lo mismo. El ‘marco’ que se mencionó antes es esa aparente contradicción de la que surge la Verdad. Apoyándose en Žižek (2006) que dice “Todo lo que debe intervenir en lo real es un marco vacío, de modo que las mismas cosas que antes veíamos directamente son vistas ahora a través del marco” (p. 45). Este marco, es el de la apariencia o, mejor dicho, el que hace surgir la apariencia a partir de la realidad.

Pero, ¿por qué es tan importante este marco? Tal vez no es el marco lo importante sino más bien el hecho que fue Hegel fue quien pudo darse cuenta que este existe, el notarlo es lo significativo. Por lo tanto, como dice Žižek (2006) no hay tal cosa como la realidad neutral (p. 45), es decir desprovista de marco, sin la intervención de la apariencia o pudiendo eliminar la apariencia. La realidad en sí misma no existe, únicamente existe en relación y reconociendo la apariencia como parte de sí misma. El ser humano no puede tener conciencia de la realidad si no es a través del marco de la apariencia. El *Geist* no surge de dos puntos distintos, diferentes e irreconciliables entre sí, del objeto en sí ni del fenómeno. Sino más bien surge como aquello que aparece y lo que no aparece. Parece que sin querer, la palabra ‘marco’ lleva directamente al mundo

del arte y específicamente al de la pintura. ¿Cómo aplicar esto a la pintura?; ¿cómo el *Geist* se manifiesta en el surgimiento de la contradicción entre realidad y su apariencia como la misma cosa? Tomando en cuenta el predominio del valor ontológico de la apariencia sobre el valor nulo de una realidad neutral, se puede afirmar lo siguiente: la ontología está del lado de la apariencia, no del lado de la realidad neutral. Esto a su vez nos permite afirmar que la realidad neutral (la realidad y no lo Real¹³) no existe. No existe una realidad desprovista de apariencia, de su marco, la realidad, en cuanto Real, es apariencia. Sin esa última, la realidad es, como bien se dijo antes, nula, inexistente, desprovista de cualquier valor ontológico, simplemente no *es*.

En el caso de Turner y su trabajo que, en la medida que se va desarrollando va contra el figurativismo, va también profundizando en el retrato de la realidad como lo Real (no la realidad como realidad). En otras palabras, Turner hace de su obra la manifestación sensible de lo Real, de la realidad como la desfiguración de lo que podría considerarse como lo que está ‘allá afuera’. En este sentido, y viendo a Turner dentro del contexto de la Historia del Arte, su arte allana el camino para la pintura prerrafaelista¹⁴ que, aunque ‘figurativa’ y muy diferente a la de él, es con esas mujeres demasiado perfectas, de pelo rojo, jardines evocando el Edén y encarnaciones pictóricas de los mitos de la antigüedad, que se manifiesta la representación de lo Real y no de la realidad misma. En pocas palabras, es más verdadero aquello que aparenta que la realidad misma. Lo que le da entonces valor ontológico a la apariencia, aquello que permite darse cuenta de eso y distinguir la Verdad en lo Real y no en la realidad como tal (que al fin y al cabo no existe), es el *Geist*. Es el Espíritu el que hace evidente, en la conciencia humana, la apariencia como el objeto de su búsqueda de Verdad. Turner es entonces como Hegel, el que se da cuenta que lo Real se encuentra en la pérdida de la forma, es decir, de la realidad. Así, él hace posible el surgimiento de una nueva pintura que cobra conciencia que lo Real es la apariencia y no la realidad. Esta nueva pintura tiene diferentes momentos: el Prerrafaelismo, el Impresionismo y las Vanguardias. El arte es pues, la representación de la realidad o mejor dicho de lo Real únicamente como apariencia.

Es entonces con Turner que, el Arte, la pintura, se convierte en la representación de lo Real, no como una representación ingenua de lo que ‘está ahí’ sino más bien como el reflejo de la mirada de lo que ‘está ahí’, es decir, la apariencia. Pero ¿cómo la pintura logra representar la

¹³ Lo ‘Real’ se puede entender como el concepto ontológico que designa aquello que existe más allá de la conciencia o razón del ser humano, aquello que supera su percepción sensible o de los sentidos. Es aquello que existe más allá e independientemente de la conciencia humana. En oposición, la realidad empírica es el concepto que designa todo aquello que existe para y gracias a la experiencia del ser humano.

¹⁴ E incluso se podría decir de la pintura vanguardista y abstracta del siglo XX.

Verdad en la apariencia. ¿Cómo esto toma forma en la representación pictórica? Para contestar a esto hay que regresar al ‘marco’ de la pintura, no el de madera que encuadra el lienzo, sino es más bien el marco de la estructura interna de la pintura, “el que marca nuestra percepción de la pintura” (Zizek, 2006, p.45). La diferencia entre los dos marcos es la diferencia entre la realidad y lo Real (la apariencia) y es en esa aparente relación irreconciliable entre ambos marcos que surge el *Geist* como valor ontológico. En otras palabras, aquello que los separa, lo que los hace parece irreconciliables, el *Geist* es portador de sentido, de valor ontológico, de Verdad en la medida que hace evidente tal brecha. Es la brecha misma la que otorga sentido, en este caso, al cuadro. El significado de la pintura está definido por tal brecha cuyo carácter irreconciliable es esencial para tener sentido. Ese medio filosófico que nos permite comprender la brecha, no como de donde emerge una trascendencia a partir de la eliminación de las particularidades del noúmeno y el fenómeno, sino como el reconocimiento de verdad en la brecha misma, es el *Geist*. Regresando al tema de la pintura, en la brecha entre ambos marcos, surge el fenómeno de la transformación de la realidad en apariencia. Por lo tanto, lo Real es lo que el *Geist* manifiesta en la brecha.

Es en este punto que Hegel desarrolla su concepto de ‘universalidad concreta’ en oposición al concepto de Kant. Para Hegel, la única verdadera universalidad real es la que él llama concreta ya que la universalidad abstracta (kantiana) niega los elementos a los que se refiere para crear un concepto único de universalidad lo cual es en realidad una contradicción. En otras palabras, la Universalidad de Kant es una oposición, una exclusión de sus elementos, mientras que la ‘universalidad concreta’ de Hegel es lo que surge de la oposición misma. La Universalidad abstracta es imposible mientras que la Universalidad de Hegel hace surgir de lo universal y de lo concreto lo que vale como abstracto y lo que vale como real al mismo tiempo, lo que vale como marco y lo que vale como apariencia representada o estructura de la pintura. Por lo tanto, lo representado en la pintura, en la brecha entre los marcos es la Universalidad Concreta, el comportamiento del Espíritu, o, mejor dicho, es lo Real como Espíritu.

De esta forma, se puede concluir que, para Hegel, lo Real es el Espíritu, aquella brecha, mínima diferencia que se da entre la realidad y la apariencia, entre lo que ‘está ahí’ y la experiencia de esto mismo. En lugar de querer llegar a una abstracción para eliminar o borrar la diferencia, Hegel desvela el valor ontológico de tal brecha. El *Geist* se convierte pues en aquello que muestra la realidad como nula e inexistente y a la apariencia en lo Real como verdadero. Si la búsqueda del ser humano es la búsqueda de la Verdad, este debe perseguirla y percibirla por medio

del Espíritu, es decir en la apariencia como manifestación ontológica del Espíritu. Sin embargo, en este momento surge la inquietud de definir más en detalle el papel que este último juega en la pintura, o mejor dicho, que hace de la pintura la manifestación concreta del Espíritu y en qué aspectos. ¿Puede el Arte ser la representación del Espíritu? ¿Es el Arte el medio sensible apto de manifestación del Espíritu?

El Espíritu y el arte: la filosofía estética de Hegel

En la filosofía idealista de Hegel, se puede entender Arte como la manifestación sensible de lo inteligible o absoluto, de la Idea, del Espíritu. Es decir, lo absoluto encarnado en lo físico, en lo finito, lo particular y material de la obra de arte. Bayer, en su Historia de la Estética dice lo que esta última es para Hegel: “ciencia del arte integrada en un proceso dialéctico y metafísico.” (Bayer, 1993, p. 317) El proceso dialéctico de Hegel se entiende, podría decirse de forma muy simple, como proceso o dinámica de cambio. Pero de forma más específica, este proceso se entiende como una búsqueda de resolución de una situación que es puesta en dinámica por los conflictos internos que le pertenecen necesariamente. Este proceso de resolución está conformado por tres etapas: la *tesis*, que se entiende como la descripción del estado de cosas (cualquiera sea este), la *antítesis*, es la reacción provocada por la tesis y es también la etapa en donde surgen los conflictos, y por último la etapa de la *síntesis* que se entiende como la resolución del conflicto surgido de la oposición entre la tesis y la antítesis. La síntesis, por lo tanto, cuenta con elementos de ambas etapas anteriores que la forman. De esta forma, esta síntesis, a pesar de ser la resolución de la situación que ella misma resuelve, se convierte en la nueva situación (*tesis*) que dará conflicto a un nuevo conflicto (*antítesis*) y eventualmente encontrará una solución (*síntesis*). Y así continuará el proceso. Por lo tanto, Hegel tiene una visión heraclitiana de lo existente ya que todo esto es el resultado de un proceso, de una dinámica de cambio. Pero este cambio nunca es arbitrario ya que la dinámica misma del cambio es alimentada por la búsqueda misma de la resolución de los conflictos de la situación en cuestión.

Por lo tanto, la autodeterminación del Espíritu en la creación artística, que a su vez es también un proceso de cambio, de creación, surge del proceso dialéctico inscrito en el tiempo (o historia del arte) en el que se busca la síntesis o reconciliación entre forma y contenido. Es de esta manera, por medio de esa dinámica de cambio, que se llega a afirmar que la Belleza como tal no

existe propiamente en la Naturaleza (en lo sensible). Por muy conflictivo que suene, esta no es algo propio de lo finito sino que más bien, en Hegel hay que entender la Belleza como aquello que se manifiesta en lo sensible, a través de la Naturaleza cuando esta es una encarnación del Espíritu pero no le pertenece intrínsecamente, “*natural beauty (...) as what is inner and gains expression in it's outward shape*”¹⁵ (Hegel, trad. en 1997, p. 132). Esta es la resolución, la síntesis que se busca y que, de cierta forma, en diferentes etapas, se logra en el arte ya que, sin el arte, la Belleza no tendría manifestación alguna. La Naturaleza o lo sensible es entonces interpretada por la subjetividad del artista que percibe la Belleza del Espíritu que es después encarnada en la obra de arte, esto se lleva a cabo en y a través del proceso de creación artística, el cual es esencial para la identificación del Espíritu consigo mismo a través de lo ‘otro’. Es decir que, si el Espíritu es lo Absoluto e infinito, este se llega a conocer a través de las limitaciones sensibles del arte: “*The animation and life of spirit alone is free infinity; as such, the spirit in real existence is self-aware as something inner, because in it's manifestation it reverts into itself and remains at home with itself.*”¹⁶ (Hegel, trad. en 1997, p. 154) Pero de esto se hablará más tarde al hablar del Arte Romántico y lo que Hegel entiende por ello. De esta forma, la creación humana es pues la única que puede encarnar tal belleza del Espíritu en lo sensible. Y esto se debe a que esta es libre ya que el Espíritu existe por sí mismo y para sí mismo, lo cual es opuesto a la naturaleza que solamente refleja la belleza del Espíritu. La belleza del Espíritu proviene pues de sí mismo y no de algo externo, como es el caso de la belleza en la naturaleza. La belleza de lo sensible existe únicamente como reflejo de lo absoluto y no como carácter esencial de esta. El artista percibe esta belleza reflejada o, incluso se puede decir que la intuye, en la naturaleza.

Sin embargo, aquí se debe constatar que, el Espíritu es absoluto y la creación humana es del dominio de lo sensible y por lo tanto, de lo finito. ¿Cómo es entonces posible que lo absoluto se manifieste en lo finito?, ¿no es esto acaso una contradicción?, ¿cómo es posible que el Espíritu que es absoluto se pueda descubrir a sí mismo en la finitud de la acción creadora humana? El arte, a pesar de su carácter finito, muestra que hay algo más en lo sensible que se percibe como no totalmente parte de ello, como algo que lo sobrepasa. El poder ver lo sensible, no como portador en sí de Belleza, sino como lo que le da la posibilidad de manifestarse, es lo que permite que esta

¹⁵ “La belleza natural como aquello que es interno y que adquiere expresión en su forma externa” (traducción libre por Anabella Salazar)

¹⁶ “La animación y vida del Espíritu es infinitud libre; como tal, el Espíritu en la existencia real es consciente de sí mismo como algo interno, porque en su manifestación se revierte en sí mismo y permanece en casa consigo mismo.” (traducción libre por Anabella Salazar)

aparente contradicción de hecho no lo sea. Ese algo más que se percibe a través de lo sensible es, por supuesto, lo absoluto. El hombre traduce este sentimiento en arte, es decir, en lo simbólico. Es en el símbolo que el ser humano logra en el arte encarnar lo absoluto. Pero hay que tener en cuenta que, para Hegel, no todos los artes son absoluta y únicamente simbólicos. El arte tiene características simbólicas, pero no todas las formas del arte que reconcilian lo absoluto con lo finito, son totalmente simbólicas.

Así pues, se puede ver como el carácter simbólico del arte refuerza lo dicho en la parte anterior cuando se habló de lo Real únicamente presente en la apariencia. Lo ideal, lo absoluto no existe sino es en la apariencia. El arte refleja en modo de apariencia lo ideal en vez de presentarla como tal. Es decir que lo absoluto para *ser* debe ser en la apariencia debe aparecer y aparentar. En el arte, esta apariencia llega a ser en la re-presentación de la naturaleza para reflejar el carácter absoluto del Espíritu. En esta creación simbolizadora de lo real, los rasgos particulares se transforman en esenciales a lo absoluto. Esto es posible únicamente en y por el Espíritu. Se está así alejando de la idealización clásica (arte clásico) que abstrae y acerca a las particularidades para que, en contraste con la subjetividad absoluta del espíritu, se vea en las particularidades la negación de lo absoluto. En pocas palabras, es conocer el Espíritu por y a través de lo que no es.

De esta forma, el arte es el medio más adecuado de creación, una acción inscrita en el tiempo y que así, toma explícitamente en cuenta el proceso de cambio, o en términos hegelianos, el proceso dialéctico. El arte no solamente sirve para encarnar lo absoluto de forma formal, sino especialmente para que el Espíritu se conozca a sí mismo dentro de los límites que presenta su encarnación necesaria en el objeto de la creación humana. El proceso dialéctico manifestado en el arte es el retorno del Espíritu a sí mismo (Hegel, trad. en 1997, pp. 155-156). Al presentarse estos dos aspectos: el elemento sensible y finito y el espiritual y absoluto, su unión por medio de la puesta en relieve de la diferencia (proceso dialéctico) surge lo absoluto en lo particular. El Espíritu conoce su carácter absoluto únicamente mediante su encarnación sensible en el arte. Pero, ¿es esta la reconciliación que se buscaba entre lo sensible y lo absoluto? Para contestar a esta pregunta, Hegel distingue en realidad tres momentos del arte en donde se da tal reconciliación a diferentes niveles de la búsqueda del Espíritu de sí mismo. Pero de estos tres momentos se hablará más adelante.

Es así como lo Real se impone ante el hombre, mediante la apariencia que es la representación artística de la naturaleza como proceso dialéctico del Espíritu en búsqueda de sí

mismo: “*En la producción artística, el Espíritu no tiene que tratar más que consigo mismo.*” (Bayer, 1993, p. 320). Entonces, lo Real se hace presente, se manifiesta, *es únicamente* en la apariencia. Es decir que la paradoja misma de la imposibilidad de entender lo sensible (creación artística) como encarnación del Espíritu y revelador de su propio carácter absoluto, deja de ser paradoja gracias al símbolo del cual necesita el arte. Es por eso que la obra de arte no es el producto de la naturaleza sino del proceso de la creación humana. Una creación que se revela en ese momento como una necesidad de comprender la relación entre el mundo externo y sus experiencias de este mismo. En pocas palabras, es el proceso de reconocimiento del Espíritu en su propio ‘yo’. La experiencia de la obra de arte se lleva a cabo desde únicamente la subjetividad de los sentidos e incluso desde los sentimientos del espectador y esta despierta en él la conciencia de la presencia de Espíritu en él mismo. La creación artística supera, a través de los sentidos, el dominio de lo sensible sugiriendo ese ‘más allá’ que está en la realidad el Espíritu y su carácter absoluto. Otra vez se puede ver cómo el Espíritu necesita contradictoriamente de lo sensible para conocerse y su carácter absoluto, para que surja lo Real.

En este sentido, la obra de arte suscita esa búsqueda y re-conocimiento del Espíritu en lo opuesto a él (lo sensible) es decir, mediante el proceso dialéctico hegeliano. Es en el arte que la búsqueda de la subjetividad absoluta del Espíritu surge y es en el Arte Romántico que la conoce de forma negativa (a través de sus límites), por lo que es en el arte que nace la conciencia del Espíritu absoluto como tal. Pero el Espíritu aún está, en el arte, limitado por la forma, de la cual, en cierta medida, depende en su proceso dialéctico de toma de conciencia de sí mismo. El proceso dialéctico no se circunscribe solamente al arte sino más bien al proceso de la historia humana, ya que es así como se conoce la manifestación o presencia del Espíritu absoluto en la subjetividad limitada del ser humano. Pero el inicio de tal búsqueda florece en el arte por lo que a continuación se verá con más detalle cómo para Hegel el Arte Simbólico, Clásico y Romántico son las tres manifestaciones formales de la reconciliación entre lo sensible y lo absoluto.

Arte Simbólico según Hegel

El camino del reconocimiento del Espíritu en el otro comienza en la primera etapa del proceso dialéctico de cambio hacia la auto determinación de lo divino en lo sensible. En otras palabras,

para Hegel, el Arte Simbólico es el primer paso en el camino de la búsqueda de lo infinito en lo finito.

Primero que nada, cabe aclarar que es a través del símbolo que el Espíritu se presenta en el arte. El arte logra encarnar lo divino o espiritual sirviéndose, primero que nada, del símbolo. Hegel (trad. en 1997) dice: *“The existing natural forms of the spiritual content are in fact to be regarded as symbolic in the general sense that they have no immediate value in themselves”*¹⁷ (p 172). Sin embargo, a pesar de que todo arte queda siempre de cierta forma unido o se sirve del símbolo, Hegel distingue una diferencia entre el Arte Simbólico y el Arte Clásico. Este último, al igual que el Arte Romántico. Como se constatará más adelante, se sirve del símbolo, pero en esto hay una evolución evidente del uso del símbolo entre estos y el arte puramente simbólico. En este sentido, el arte ideal, el que cumpliría perfectamente su propósito, sería aquel que podría reconciliar la forma y el contenido expresando en esta reconciliación la infinitud misma del Espíritu. Visto desde este punto, el Arte Simbólico, en vez de reconciliar, sostiene la diferencia entre forma y contenido. Pero esto lo hace de tal forma que evidencia la presencia ambigua de la idea en el símbolo. Vale recalcar aquí el uso de la palabra ‘ambigua’ ya que, para Hegel, la relación que existe entre lo sensible y lo espiritual en el Arte Simbólico es una relación incierta; nunca está completamente clara por lo que la encarnación de lo absoluto en lo sensible no es posible. Por eso la reconciliación en este nivel del proceso dialéctico de la autodeterminación del Espíritu, aún no se da. El símbolo en este arte es, según Hegel (trad. en 1997), esencialmente ambiguo (p 306). Al decir que en este arte la idea está ambigualmente presente en el símbolo, quiere decir, no solamente que el significado proviene no de él mismo, sino también quiere decir que en este caso el significado es algo mucho más amplio, algo que sobrepasa al símbolo mismo, a la imagen, es decir a la forma: *“they (symbols) encourage us to advance beyond them to their meaning which is something wider and deeper than they are.”*¹⁸ (Hegel, trad. en 1997, p. 308)

Por lo tanto, la pregunta que Hegel hace no es tanto en qué el arte es simbólico sino más bien en qué sentido el símbolo es artístico, cuándo es que el símbolo se convierte en parte del arte. Ese momento parece ser cuando, ya sea de forma intuitiva (como en el caso del Arte Simbólico) o de forma consciente (Arte Clásico y especialmente Romántico), el Espíritu se percata que, en esta

¹⁷ “Las formas naturales existentes del contenido espiritual deben de hecho ser consideradas como simbólicas en el sentido que no tienen un valor inmediato en sí mismas.”

¹⁸ “Ellos (los símbolos) nos animan a avanzar más allá de ellos hacia su significado el cual es algo más amplio y profundo de lo que ellos son”. (traducción libre por Anabella Salazar)

creación suya de sí mismo que es el arte, puede transformar el mundo empírico que imita en algo más allá de su propia insípida forma. Es decir cuando el arte, a través del símbolo, logra hacer de lo sensible el portador del carácter absoluto del Espíritu. Y como espectadores, cuando este logra despertar en los hombres ese sentimiento de totalidad a través la forma particular y así darle sentido a la propia experiencia fragmentada de mundo sensible. Ese sentido viene a ser para Hegel aquel elemento vivencial de la comprensión que revela el vínculo incuestionable entre lo general y lo particular.

De esta forma, el arte al igual que el símbolo, expresa algo que no le pertenece, algo que no le es propio “*in the symbol, (...) the image always still presents something other than the meaning alone for which it furnishes the image.*”¹⁹ (Hegel, trad. en 1997, p 309) El contenido está entonces más allá de la forma en el Arte Simbólico. La particularidad de la forma en el Arte Simbólico apunta a algo que no le es propio inmediatamente. Sin embargo, esto no quiere decir que la forma queda como algo inválido, completamente inservible sino al contrario. Es decir que esta forma es esencial al arte en general porque refiere, desde sus límites sensibles, al contenido al Espíritu y permite, aunque sea de manera indirecta y ambigua, la identificación (aún no perfecta) con el Espíritu. Lo importante del arte simbólico no es su forma y lo que esta expresa de manera inmediata sino más bien lo que hace de esa forma: expresar la profundidad del Espíritu. Lo importante es entonces cómo el arte revela aquello que en la forma va más allá de esta o de la expresión formal artística. Esto sugiere, como ya se había dicho, una ambigüedad en el arte, pero es en esta ambigüedad, en esta brecha en donde surge la verdad del arte. Al ser demasiado claro, al no dejar ni alimentar, engendrar duda, el arte se aleja de la verdad y, por lo tanto, no cumple con su propósito, se queda corto. Por lo tanto, cualquier creación artística que no revele verdad, no es una obra de Arte. Este debe expresar algo fuera de la imitación de lo material, pero al mismo tiempo necesita de la forma para apresararlo. Es así como el arte se encuentra, al igual que el Espíritu mismo, entre estas dos cosas: forma y contenido.

De esta forma se puede constatar nuevamente la importancia de la apariencia, no solamente en el pensamiento de Hegel sino en la misma dinámica artística. En la obra de arte, la forma existe no únicamente para lo finito sino también y, sobre todo, para lo absoluto. La forma permite que lo

¹⁹ “en el símbolo, (...) la imagen siempre presenta algo diferente al significado para el cual proporciona la imagen”. (traducción libre por Anabella Salazar)

espiritual se manifieste en ella, únicamente mediante la creación artística, es decir mediante el proceso dialéctico que se pone en marcha en la creación humana.

Así pues, la manifestación de lo espiritual en la forma significa la puesta en marcha de una búsqueda de la forma adecuada para cumplir tal función. Es por eso que la forma del Arte Simbólico es diferente de la del Arte Clásico y Romántico. Este es el primer paso que se da hacia la reconciliación de forma y contenido ya que Hegel toma como ejemplo el arte egipcio, persa, hindú por lo que al parecer no sería incorrecto ver el proceso dialéctico presente en la creación artística desde la perspectiva o marco de la historia del arte. El Arte Simbólico es el puro intento de reconciliación y no la reconciliación misma. Por lo tanto, solamente puede sugerir, comparar, y no encarnar propiamente dicho la vida del Espíritu. Esto quiere decir que en su intento de manifestación del contenido en la forma hay algo que no funciona, algo que falla: su contenido es ambiguo, pero especialmente es incompleto. En este sentido, Hegel (trad. en 1997) afirma que, además de la elección de la forma adecuada, debe haber algo más, algo en la acción creativa que le dé vida a la forma, *“on the contrary, defectiveness of form results from defectiveness of content”*²⁰ (p. 74). Si este arte es incompleto, entonces la forma es por lo tanto deficiente. La reconciliación que se anhela no se da y queda a medio construir y la forma es insatisfactoria. En cuanto a la representación de la figura humana, tal carácter incompleto de la forma se debe esencialmente a la fragmentada noción de individualidad humana: *“the power of the totality which is not actual within him”*²¹ (Hegel, trad. en 1997, p. 147).

Para satisfacer tal deficiencia, la forma del Arte Simbólico va a los extremos hasta darle valor absoluto al símbolo y dejar atrás la verdad del Espíritu que es incapaz de re-presentar:

*“the Chinese, Indian, and Egyptian, in their artistic shapes, images of gods, and idols, never get beyond formlessness or bad and untrue definiteness of form. They could not master true beauty because (...) the content and thought of their works of art, were still indeterminate, or determined badly, and so did not consist of the content which is absolute in itself.”*²²(Hegel, trad. en 1997, p. 74)

²⁰ “por el contrario, la defectuosidad de la forma se debe de la defectuosidad del contenido.” (traducción libre por Anabella Salazar)

²¹ “el poder de la totalidad que no es real dentro de él.” (traducción libre por Anabella Salazar)

²² “Los chino, indios y egipcios, en sus formas artísticas, imágenes de sus dioses e ídolos, nunca van más allá de la falta de forma o de la mala y falsa definición de forma. No podían dominar la verdadera belleza porque (...) el

Pero tal deficiencia no es de lamentar ya que es una ‘falla’ necesaria por ser parte de la búsqueda del Espíritu de sí mismo y le sirve para descubrirse a través de la falla, es decir, a través del ‘otro’. En otras palabras, el Espíritu comienza por auto determinarse y descubrirse por lo que no es, de forma negativa. Los límites de la forma misma le dan a conocer su carácter infinito. La deficiencia del Arte Simbólico también tiene la función positiva de darle paso al proceso dialéctico, es decir a su mecánica de búsqueda, de cambio y de eventual síntesis. Esta falla lo llevará precisamente al Arte Clásico. Así como el Espíritu se conoce a sí mismo por lo que no es, así también llega a encontrar la ‘respuesta correcta’ (lo que está tratando de representar: la idea absoluta del Espíritu) a través del error, “*the immediacy of existence is (...) a system of necessary connections between apparently independent individuals and power (...) the idea as such realizes itself only on the ground of the external*”²³ (Hegel, trad. en 1997, p. 148) Así se toma conciencia de las limitaciones del Arte Simbólico ya que es como si el Espíritu estuviera aprendiendo a usar el símbolo para manifestarse. El perfeccionamiento de este uso es también el perfeccionamiento del arte mismo. Por eso, esta búsqueda dialéctica del Espíritu es o se puede entender como la misma Historia del Arte, sus progresos, altibajos, fracasos, cambios, son todos provocados por la búsqueda de la reconciliación entre forma y contenido.

El arte, entendido como la autodeterminación del Espíritu es una búsqueda constante que comienza por encontrar sus límites como parte esencial de su carácter absoluto, “*But subjectivity (...) of the Idea and its actuality is the negative unity of the Idea as such and its reality*”²⁴. (Hegel, trad. en 1997, p. 144). Estos límites son, por su puesto, sensibles ya que pertenecen a su representación artística la cual necesita la mediación de lo simbólico. Los límites le permiten al Espíritu conocerse como incompleto y de esta forma, tomar conciencia de su carácter absoluto. Pero a pesar de ello, el carácter ambiguo de este arte, de la relación símbolo-idea sigue estado presente y esto se debe en primera instancia a un cierto nivel de inconsciencia de tal relación. Esto se debe a que en el Arte Simbólico no hay conciencia de la diferencia entre forma y contenido por lo que no hay conciencia de la necesidad de reconciliación, “*the symbolic form of art is its still*

contenido y pensamiento de sus obras de arte, eran todavía indeterminados, o estaban mal determinados, y por lo tanto no consistían en el contenido que es absoluto en sí mismo.” (traducción libre por Anabella Salazar)

²³ “La inmediatez de la existencia es (...)” un sistema de conexiones necesarias entre individuos aparentemente independientes y poder (...) la idea como tal solamente se hace efectiva en el terreno de lo externo.” (traducción libre por Anabella Salazar)

²⁴ “pero la subjetividad (...) de la idea y su actualidad es la unidad negativa de la idea como tal y su realidad” (traducción libre por Anabella Salazar)

*immediate (...)unification of the universal and therefore spiritual meaning with the sensuous shape (...). There is no consciousness of their incongruity*²⁵ (Hegel, trad. en 1997, p. 323). Esta conciencia se va obteniendo poco a poco mediante la dinámica dialéctica.

De esta forma, esta inconsciencia lleva al Arte Simbólico al dominio de lo sublime del arte en donde se tiene conciencia explícita de esta misma (separación consciente de forma e idea, es decir del símbolo). Tal conciencia simbólica es conciencia artística y revela que la simbolización en Arte Simbólico es únicamente una comparación entre forma y contenido: *“the relation between image and meaning acquires the familiar form of comparison”*²⁶ (Hegel, trad. en 1997, p. 306) Esto significa que para Hegel, no es una verdadera encarnación de lo verdadero. Por lo tanto en este arte el símbolo es la Idea de forma inmediata e inconsciente. No existe conciencia de la apariencia como tal sino que se supone la apariencia como la realidad misma y concreta. Es decir, entendiendo lo absoluto como algo inherente a la manifestación concreta. Es por eso que el Arte Simbólico no es arte en cuanto manifestación sensible de la búsqueda de reconciliación entre lo sensible y lo ideal ya que no puede haber reconciliación sin la conciencia de la necesidad de esta misma a través de la creatividad artística. La creación hay que entenderla como un proceso al igual que el proceso de autodeterminación del Espíritu. Es algo en constante cambio que debe pasar por la conciencia humana ya que no está ahí simplemente afuera en la naturaleza. Esta podría ser la definición de la creación artística: *“art’s vocation is to unveil the truth in the form of sensuous artistic configuration, to set forth the reconciled opposition (...) and so to have its end and aim in itself, in this very setting forth and unveiling.”*²⁷ (Hegel, trad. en 1997, p. 55) Este proceso artístico es el proceso de la búsqueda de la forma adecuada para encarnar el Espíritu. En todo esto consiste la toma de conciencia de sí mismo a través y en el ‘otro’.

El Arte Simbólico no es plenamente consciente de la necesidad de reconciliación en el otro. No es entonces la creación o la conciencia de su necesidad lo que trata de cerrar la brecha en este arte sino más bien es la imaginación. Pero esta, como ya se vio anteriormente, lleva la creación artística a extremos como la exageración de las formas e incluso su deformación *“For Brahma, as this supreme divinity (...) he is not even properly an object for thought. For thinking requires self-*

²⁵ “La forma simbólica del arte es su aún inmediata unificación del significado universal y por lo tanto del significado espiritual con la forma sensible (...). No hay conciencia en su incongruencia.” (traducción libre por Anabella Salazar)

²⁶ “la relación entre imagen y significado adquiere la forma familiar (conocida) de la comparación” (traducción libre por Anabella Salazar)

²⁷ “La vocación del arte es el desvelar la verdad en la forma de la configuración artístico sensible, establecer la oposición reconciliada (...) y así tener su fin y objetivo en sí mismo, en este mismo enunciamiento y desvelamiento.” (traducción libre por Anabella Salazar)

*consciousness (...). All understanding is already an identification of self and object, a reconciliation between two terms which (...) are separated*²⁸ (Hegel, trad. en 1997, p. 335). La forma de este arte no mantiene una identificación ni clara ni mucho menos absoluta con la Idea que simplemente refleja. Esta deficiencia de la que se hablaba antes, es pues el camino por el que el Espíritu debe pasar para obtener conciencia de su evidente existencia en la apariencia. La verdad del Espíritu surge no de la unión ingenua entre forma y contenido sino más bien de conocer la brecha que los separa. La reconciliación no es dada sino creada (arte) por el Espíritu en su dinámica dialéctica de búsqueda.

Esta reconciliación es entendida como dadora de sentido del Espíritu en el momento en el que el símbolo es creado. Su significado surge de la creación que llevará al Espíritu a una perfección de su re-presentación al igual que de la toma de conciencia de sí mismo. Esta autodeterminación del Espíritu, de la contradicción de la necesidad de lo sensible para manifestarse y de su toma de conciencia de lo sensible como insuficiente, pero al mismo tiempo necesario, sirve para manifestar su carácter absoluto. Este último, sin el Arte Simbólico, jamás se hubiera dilucidado. El Espíritu emerge de esta discrepancia presentada en el arte simbólico y específicamente en el símbolo mismo, este visto como enigmático ya que es en uno como en otro.

Hegel distingue, dentro del simbolismo, dos categorías: el panteísta y el sublime. El primero es la identificación con el ‘universal soul’ por medio de la identificación primaria con la naturaleza. El Espíritu ve que esta identificación en y con lo limitado es insuficiente por lo que busca otro camino ya que la autodeterminación tiene que venir de sí mismo y no de fuera, como es el caso en el simbolismo panteísta: *“The everything in what has been called ‘Pantheism’ is therefore (...) ‘everything’ in the sense of All (...) but is abstracted from individuality and its empirical reality*²⁹ (Hegel, trad. en 1997, p. 365). Lo *Todo* percibido en la forma sensible es abstraído para identificarse así con lo universal. De ahí el paso consecuente al simbolismo sublime en el que el Espíritu se identifica única y exclusivamente con lo absoluto. Este es completamente opuesto al simbolismo anterior ya que en el sublime se da una identificación directa con lo abstracto, sin la necesidad de la intervención de la naturaleza. Este se ve completamente separado del mundo sensible y el cual resulta siendo innecesario para la autodeterminación del Espíritu.

²⁸ “Para Brahm, como esta divinidad suprema (...) ni siquiera es propiamente un objeto de pensamiento. Ya que pensar requiere autoconciencia (...). Toda comprensión es ya una identificación del yo y el objeto, una reconciliación entre dos términos que están separados.” (traducción libre por Anabella Salazar)

²⁹ “El todo en lo que se ha llamado ‘Panteísmo’ es por lo tanto (...) ‘todo’ en el sentido de Todo (...) pero es abstraído de la individualidad y su realidad empírica” (traducción libre por Anabella Salazar)

Hegel (trad. en 1997) dice *“the purely spiritual and imageless, (...) is spirit completely wrested from nature and sense and released from existence in the finite”*³⁰ (p. 371). En este caso, la obra de arte no tendría razón de ser. Pero como la sensibilidad es de hecho necesaria para la determinación de la obra de arte, esta necesidad aparentemente contradictoria es de donde nace el sentido de verdad, aunque sea mostrándolo a través de su contrario (otro); el carácter absoluto del Espíritu visto desde lo finito.

De esta manera, el arte, para ser portador de significado, debe basarse en la oposición que el mismo enfatiza y mantiene. El arte sublime enfatiza la existencia de la brecha de forma extrema, como en el caso de la forma humana exagerada y deformada en el arte hindú, dándole más importancia al contenido espiritual que a su manifestación sensible. Por lo tanto, en este arte no hay armonía o equilibrio, pero tampoco se busca. En el Arte Simbólico el carácter absoluto del Espíritu es revelado pero no por medio de su oposición a lo finito de la manifestación sensible sino más bien por la diferencia y separación que mantiene con este último. Esto hace que la conciencia de sí del Espíritu esté incompleta por lo que esta forma de arte aún no es ni puede ser absoluta. Para serlo, esta tendría que tener conciencia de sí misma por medio del otro (como será el caso del Arte Romántico).

Así pues, el Arte Simbólico aporta un paso adelante en la dinámica de búsqueda de sí mismo del Espíritu. Un paso que llevará a este último a la representación artística de sí mismo al Arte Clásico de la civilización griega en el que se encontrará ese equilibrio que no se encuentra en el Arte Simbólico. Un equilibrio que va a emerger como resultado de la falla de la forma de arte anterior en la que se ha logrado dilucidar que el único medio de manifestación del carácter infinito del Espíritu, es decir lo sensible, es su propio límite. Pero este límite u obstáculo sensible es de donde nace la posibilidad de la autodeterminación en y a través del otro. En otras palabras, conocer su carácter absoluto por medio de lo condicionado es, para el Espíritu, el propósito que cumple la creación artística. En ese sentido, el Arte Simbólico le da al Espíritu el conocimiento de su carácter infinito de forma parcial, fragmentada por medio de la experiencia de su ambigüedad y de su carácter de incompleto, revelado en el carácter inconsciente y sensible del símbolo. Consecuentemente también le da la necesidad de armonizar, unificar y definirse a sí mismo en la acción creadora. En pocas palabras, le revela la necesidad de producir su autodeterminación.

³⁰ “Lo puramente espiritual y sin imagen (...) es un espíritu completamente arrancado de la naturaleza y de lo sensible y liberado de la existencia en lo infinito.” (traducción libre por Anabella Salazar)

Arte Clásico según Hegel

En esta parte se analizará cómo el Arte Clásico, entendido como resultado necesario del proceso puesto en marcha por el Arte Simbólico es, no solamente la antítesis de esta dinámica dialéctica estética, sino también la reconciliación en la inmediatez de lo sensible y lo infinito en la creación escultural de la figura humana perfecta y armónica.

En el Arte Clásico no hay separación entre forma y contenido, dice Hegel (trad. en 1997) *“the centre of art is a unification (...) of the content with it’s entirely adequate shape. This reality (...) is first brought into appearance by classical art.”*³¹ (p. 427) Por lo tanto, este arte deja de ser completamente incierto y es claro y armónico. Esto se debe a que se *crea* la reconciliación en la escultura, es decir, a través de las formas del cuerpo humano. El cuerpo humano es visto como la unidad perfecta entre lo sensible y lo divino que revela lo espiritual en lo sensible: *“this shape is essentially the human form because the external human form is alone capable of revealing the spiritual in the sensuous.”*³² (Hegel, trad. en 1997, p. 433). Se puede decir entonces que lo divino se vuelve sensible, incluso humano ya que, como se sabe, la mitología griega atribuye claramente características humanas a sus dioses. Es por esto que el Espíritu se presenta claramente en este arte. Incluso antes de la escultura, sin la mediación de esta misma, los dioses griegos no eran considerados como seres totalmente inalcanzables, absoluta y abstractamente perfectos desvinculados del mundo de los mortales. Es todo lo contrario. Ya en la conciencia cultural de los griegos existía una unión o identificación entre lo humano y lo divino, lo sensible y lo infinito, todo bajo la forma de los mitos. No es extraño ver en un dios griego poseía debilidades humanas o manifestaba favoritismo por algún héroe épico. No es fuera de lo común que los dioses se involucran en las vidas de ciertos humanos, tuvieran hijos con ellos, los protegieran o se ensañaran en ponerles pruebas insuperables.

Por lo tanto, la armonización de la forma y el contenido en la perfección de la creación artística del cuerpo humano le permite al Arte Clásico resolver conscientemente la brecha que el Arte Simbólico no pudo resolver. En otras palabras, en el Arte Clásico se logra tal reconciliación ya que le da carácter subjetivo al Espíritu y este encuentra así su individualidad subjetiva a través

³¹ “El centro del arte es una unificación (...) del contenido con su forma completamente adecuada. Su realidad (...) aparece por primera vez en el arte clásico” (traducción libre por Anabella Salazar)

³² “Esta forma es esencialmente la forma humana porque la forma humana externa es la única capaz de revelar lo espiritual en lo sensual.” (traducción libre por Anabella Salazar)

de la búsqueda de la perfección de la figura humana: *“the spirit is spirit only as subject or person. (...) the subjective within the spiritual content of sculpture”*³³ (Hegel, trad. en 1997, p. 712) Esta búsqueda parte de las formas naturales y no perfectas y es por medio de la creación artística que estas se convierte ahora en la adecuadas para la presentación del Espíritu y de su subjetividad absoluta en lo sensible. La transformación de las formas fragmentarias en los elementos de un conjunto equilibrado y perfecto es el resultado de la creación artística clásica. Tal perfección significa quitar ciertas características superficiales para dejar únicamente aquellas que se pueden identificar con el carácter absoluto del Espíritu. Se encuentra pues exactamente la forma que corresponde a la representación adecuada de la subjetividad del Espíritu (esta es la conciencia de la subjetividad no presente en Arte Simbólico) Hegel dice: *“the content that is adequate for genuine sculpture, on the one hand the accidental particularity of the external appearance, (...) is excluded.”*³⁴ (Hegel, trad. en 1997, p. 717).

De esta manera, el Espíritu es entendido desde su subjetividad, es decir, desde su carácter absoluto a través de la forma sensible. Este no es visto como algo desconocido, indeterminado, ajeno al mundo de las experiencias humanas sino más bien como la subjetividad de lo absoluto que encuentra su mejor manifestación en la particularidad de la creación artística. Es exactamente por eso mismo que esta figura humana creada (y no dada) se convierte en perfecta. Al hablar de la subjetividad del Espíritu se está hablando de la posibilidad que tiene este de habitar en la particularidad humana. Este carácter del Arte Clásico es opuesto al del Arte Simbólico en el que se entiende Espíritu, no como subjetividad infinita pudiéndose manifestar en lo formal sino más bien como algo ya abstracto que sobrepasa y se mantiene ajeno a la forma sensible de la creación artística. Para el Arte Simbólico, el Espíritu queda siempre como inmanifestable en la creación artística. Por otro lado, el Espíritu manifestado en el Arte Clásico se muestra como existiendo directamente en la realidad humana. Estas manifestaciones de lo infinito en lo finito son posibles en este arte únicamente por medio de la perfección (o perfeccionamiento) y armonía de la forma creada. De ahí que el Arte Clásico tenga la armonía de las formas, es decir su perfecta proporción por uno de sus aspectos más importantes. Es así como se le puede conocer al Espíritu de forma concreta.

³³ “El espíritu es espíritu solamente como sujeto o persona. (...) lo subjetivo dentro del contenido espiritual de la escultura.” (traducción libre por Anabella Salazar)

³⁴ “El contenido que es adecuado para la escultura genuina, por una parte la particularidad accidental de la apariencia externa, (...) es excluida.” (traducción libre por Anabella Salazar)

Tal conocimiento del Espíritu accesible en la forma humana de la escultura perfecta se debe a la conciencia, no solamente del artista sino también de toda la civilización griega ya que es una conciencia cultural. En pocas palabras, para Hegel (trad. en 1997) el Arte Clásico es la subjetividad sustancial y conciente del Espíritu “*in this form spirit becomes the object of the spirit, in that the spirit reaches the stage of consciousness and distinguishes itself within itself as knowing*”³⁵ (p. 93). En cambio, en el Arte Simbólico, como el Espíritu no está claramente manifestado en la forma, su forma se distorsiona, no busca la perfección por que no conoce esta característica de lo que está fallidamente manifiesto. En cambio, en el Arte Clásico, la forma humana equilibrada, encarna un contenido que se manifiesta en ella de forma concreta ya que hay, no solamente una conciencia de necesidad de reconciliación sino también una identificación inmediata entre lo representado y su forma. Por lo tanto, ya no hay que hacer el intento de definir ni encontrar o dilucidar acerca del contenido espiritual porque ya existe en la conciencia general. Por eso la concentración y mayor atención en ese arte es puesta en encontrar la forma perfecta, los artistas se concentran en las técnicas para re-presentar tal contenido en la dura pero divina forma tallada en el mármol. El apropiarse del contenido espiritual e infinito a través de la manifestación sensible es el propósito conciente del Arte Clásico.

Las cualidades de este arte corresponden entonces a las del Espíritu ya que, como se dijo antes, se deben quitar las cualidades superfluas y solamente dejar las esenciales para que la identificación entre forma y contenido se dé. La forma simbólica del Arte Clásico posee cualidades sensibles que encarnan lo esencial del contenido ya que este se manifiesta en la perfección alcanzada en la creación artística. Por lo tanto, lo simbólico desaparece y la forma se convierte en su contenido, esto, para Hegel, es la Belleza suprema en el arte, únicamente lograda en el Arte Clásico. Es en este punto en el que el propósito del arte se logra. La subjetividad individual está pues en armonía con la multiplicidad de la naturaleza ya que la forma representa algo, no diferente a ella misma sino algo con lo que existe una identificación consciente. La individualidad del sujeto se ve identificada con la individualidad de lo divino o del Espíritu presentada como subjetividad formal. Es la existencia sensible entendida como la individualidad absoluta que abarca no solamente las particularidades sensibles y banales sino como una individualidad que refiere a lo absoluto del Espíritu por medio y en la forma sensible. La forma es entonces esencial, es decir en

³⁵ “En esta forma el espíritu se convierte en el objeto del espíritu, en el sentido que el espíritu alcanza la etapa de la conciencia y se distingue a sí mismo como conocimiento.” (traducción libre por Anabella Salazar)

donde se puede obtener lo absoluto en lo particular “*the spirit acquire its adequate appearance existence in sensuous and natural material.*”³⁶ (Hegel, trad. en 1997, p. 434)

Sin embargo en este punto surge la pregunta de por qué la escultura es la forma del arte que logra cumplir con el propósito anteriormente mencionado. ¿Por qué lo absoluto logra encarnarse en la escultura, es decir a través del ideal clásico de perfección? ¿Por qué el Espíritu encuentra su más bella y, hasta el momento, mejor expresión de su carácter infinito en lo particular de la representación artística de la figura humana tallada en mármol o piedra? Según Hegel, no hay nada más sensible que la escultura, su carácter tridimensional la convierte en la forma artística más sensible, la más material de todas. La escultura es un solo objeto individual que representa el todo, la universalidad en la singularidad de su carácter único y sensible. En la escultura, el concepto, o mejor dicho el Espíritu, expresa su carácter infinito y absoluto en lo más único que puede existir en el mundo sensible, es decir en un solo objeto que precisamente por ser la expresión material del Espíritu, se convierte en la encarnación de la Belleza y de la Verdad. Esto es el resultado de la armonía perfecta, no solamente de la reconciliación forma-contenido sino también de la armonía y equilibrio a nivel de los elementos sensibles que conforman la forma. De esta manera, el Arte Clásico supera el símbolo en el sentido que ya no hay separación entre la representación concreta y lo que intenta representar. El Arte Clásico logra encarnar lo que el simbólico nunca pudo representar. El símbolo solamente refería mientras que la forma perfecta encarna.

Sin embargo, el decir que el Arte Clásico ha superado el símbolo no es decir que este ya no necesita más de él. Como se dijo anteriormente, todo arte, por muy supremo que sea, necesita del símbolo ya que se encuentra necesariamente siempre en el mundo de lo sensible, de la experiencia humana y jamás total y absolutamente del lado metafísico: “*in classical art (...) the symbolic form (...) makes use of immediate natural configurations for the expression of the Absolute*”³⁷ (Hegel, trad. en 1997, p. 443). Un arte que no necesitara del símbolo sería Espíritu, pero incluso este último necesita de la manifestación sensible para ser. Un arte no simbólico es por lo tanto imposible de concebir. La ‘superación’ del símbolo en el Arte Clásico hay que entenderla más bien como la conciencia de la función de este en la acción creativa. En otras palabras, si el símbolo en el Arte Simbólico era una aproximación a la Idea, en el Arte Clásico este se convierte, a través de

³⁶ “el espíritu adquiere su existencia de apariencia adecuada en la materia sensual y natural.” (traducción libre por Anabella Salazar)

³⁷ “En el arte clásico (...) la forma simbólica (...) hace uso de configuraciones naturales inmediatas para la expresión del Absoluto.” (traducción libre por Anabella Salazar)

la creación artística, en la Idea misma. Aquí la función del símbolo es ser la Idea. Por lo tanto, el símbolo deja de ser una aproximación y se convierte en la expresión singular del Espíritu. Este manifiesta la subjetividad divina desde la individualidad mundana. Esa es la diferencia entre el símbolo del Arte Clásico y Simbólico. Pero sigue siendo, a pesar de todo, un símbolo ya que sigue existiendo la conciencia de la brecha.

De esta manera, la forma clásica tiene aún necesidad del símbolo en cuanto estos contribuyen a la transformación de la forma sensible en la muestra de subjetividad espiritual manteniendo su individualidad. Por lo tanto, la superación del símbolo consiste más bien, no en deshacerse de este, sino en desarrollarlo a través de la actividad creativa, de tal forma que únicamente las características esenciales al Espíritu permanecen. En pocas palabras, el Arte Simbólico y Clásico se distinguen por el trato que le da cada uno al símbolo en la forma humana.

Sin embargo, por muy perfecta que suene esta resolución del conflicto inicial entre forma y contenido, el Arte Clásico se enfrenta, en primer lugar, a una limitante de carácter cultural. Esta resolución en la inmediatez de la unión forma e Idea, basada principalmente en la conciencia de esta misma, es una conciencia que no existe como tal en otras culturas fuera de la griega. La forma humana se presenta solamente para ellos como la única forma que puede manifestar el Espíritu como inmanente a sí misma. En segundo lugar, el Arte Clásico expresa a la perfección la subjetividad individual del Espíritu, pero esto no es todo lo que el Espíritu es. Esto es solamente parte de la autodeterminación del Espíritu, una parte que se cumple en el dominio de su correspondencia inmediata con lo sensible: *“as being objective (...) it is itself still only different and separate from its absolute object and therefore is just a contingent and finite subject”*³⁸ (Hegel, trad. en 1997, p. 505). En otras palabras, la escultura, por muy bella o perfecta que sea, no manifiesta al Espíritu en su totalidad. La forma no es infinita por lo que su encarnación inmediata en esta no es suficiente. A pesar de darle a conocer su carácter infinito en lo finito de la forma, el Espíritu sigue sin poder expresar ese aspecto inabarcable de su subjetividad. Aunque esté necesariamente atado a lo material y aunque este sea equilibrado, armonioso y perfecto, eso mismo marca la necesidad de seguir buscando, de encontrar una síntesis. El Espíritu no puede dar su búsqueda por satisfecha en su encarnación formal y armoniosa ya que su subjetividad infinita se vería entonces determinada por la subjetividad finita de lo sensible.

³⁸ “como siendo objetivo (...) es el mismo aún solo diferente y separado de su objetivo absoluto, y por lo tanto, es solo un sujeto contingente y finito” (traducción libre por Anabella Salazar)

Pero a pesar de todo esto, el Espíritu tiene que pasar por esta determinación de su subjetividad atada a lo sensible para descubrir su propia e inmanente autodeterminación, lo cual le daría expresión inmediata a su carácter infinito:

*“On the other hand, the abstractness of this relation brings home to consciousness even so the foreignness of the Idea to natural phenomena, and the Idea, which has no other reality to Express it, launches put in all these shapes, seeks itself in them in their unrest and extravagant, but yet does not find the adequate to itself.”*³⁹ (Hegel, trad. en 1997, p. 76)

Por lo tanto, el Arte Clásico hace que la forma y el contenido no sean absolutamente contrarios ni que estén en oposición, sino que da lugar a que se tenga conciencia de ellos. Así y también se tiene conciencia del significado del Espíritu que surge de la misma oposición y resuelta por medio de la creación artística perfecta y armónica. Así, la forma y el contenido dejan de ser opuestos y son entendidos como esenciales para el proceso dialéctico del Espíritu por el que tiene que pasar para su autodeterminación. Pero a pesar de esto, este arte sigue siendo una representación de la Idea por lo que ahora la toma de conciencia de esta limitante esencial al arte, es lo que marca el paso al Arte Romántico. Este toma conciencia de que todo arte es una representación simbólica, aún el clásico que pretendía convertir el símbolo en la totalidad del Espíritu. El darse cuenta de la imposibilidad de esto y de su no necesidad imperativa para representar lo absoluto del Espíritu es lo que, para Hegel hace del Arte Romántico la expresión máxima del Espíritu.

La toma de conciencia de esto más la conciencia de la existencia de la brecha, la cual hereda del Arte Clásico, convierten al Arte Romántico en el arte perfecto, aunque jamás tan bello como el Arte Clásico.

³⁹ “Por el otro lado, la abstracción de esta relación trae a la conciencia, aun así, la extranjería de la Idea a los fenómenos naturales, la Ideas, que no tiene otra realidad para Expresarla, se lanza puesta en todas estas formas, se busca en ellos en su inquietud y extravagancia, pero aún no encuentra lo adecuado para sí misma.” (traducción libre por Anabella Salazar)

Arte Romántico según Hegel

El Arte Romántico va más allá del Arte Clásico, en primer lugar, por razones históricas. El cristianismo viene, según Hegel, a marcar esa diferencia. La conciencia de la imposibilidad de representar en lo sensible lo absoluto mediante la creación humana surge de la encarnación de lo divino en lo humano, sin la intervención de cualquier acción creativa, es decir de Dios en un hombre mortal.

*“The reconciliation of the spirit with itself, (...) is brought to our view and conviction by the appearance of God in the World. The simple heart of this reconciliation is the coalescence of absolute essentiality with the individual human subject: an individual man is God, and God is an individual man.”*⁴⁰ (Hegel, trad. en 1997, p. 534)

Esta unión explícita de lo divino en lo sensible de cierta forma revela la presencia ya ahí, intrínseca de lo absoluto en lo humano (sin la necesidad de su propia intervención). En otras palabras, se podría interpretar esto como que el cristianismo viene a desvelar algo que no se había visto antes que es la presencia del Espíritu en el ser humano.

Pero no hay que adelantarse mucho. El Arte Romántico no es en su generalidad, religioso ni mucho menos cristiano pero este viene a ser, a darse, ya teniendo conocimiento del evento del que habla el cristianismo y que cambió totalmente la manera de experimentar el mundo y de comprender el concepto de divinidad: *“in its representation of absolute subjectivity as the whole of truth, romantic art has for its substantial content the reconciliation of God with the world, (...) the unification of the spirit with its essence”*⁴¹ (Hegel, trad. en 1997, p. 530). Así como la conciencia de la unión entre forma y contenido en la individualidad de la forma era parte de la conciencia cultural del período clásico, así también el cristianismo es para los Románticos parte de su conciencia cultural. Por lo tanto, es algo fuera del ámbito artístico el que alimenta, hasta cierto nivel, el carácter del Arte Romántico. Esto se puede poner en contraste con el contenido del arte

⁴⁰ “La reconciliación del espíritu consigo mismo, (...) es traída a nuestra vista y convicción por la aparición de Dios en el Mundo. El corazón de esta reconciliación es la unión de la esencialidad absoluta con el sujeto humano individual: un hombre es Dios, y Dios es un hombre individual.” (traducción libre por Anabella Salazar)

⁴¹ “En su representación de la subjetividad absoluta como la totalidad de la verdad, el arte romántico tiene por contenido sustancial la reconciliación de Dios con el mundo (...) la unificación del espíritu con su esencia.” (traducción libre por Anabella Salazar)

clásico, limitado a ámbito puramente religioso y mitológico mientras que el contenido del Arte Romántico se encuentra inscrito en la historia y la determina hasta cierto punto. Esta parte no solamente es de la conciencia romántica sino también de la histórica.

En el Arte Romántico lo divino no existe pues fuera de este mundo ni puede venir al hombre únicamente mediante la creación artística. Al contrario, lo divino se hace él mismo carne y establece, desde sí mismo, una identificación directa con lo humano y el mundo de sus experiencias. La conciencia artística se ve pues afectada ya que la del arte clásico creaba la forma Humana perfectamente armoniosa para convertirse, en el acto de creación, en lo divino. Mientras que en el Arte Romántico, la conciencia artística reconoce que la forma Humana se convierte en el espejo de lo divino sabiendo que esta forma no es satisfactoria. Esto sucede sin la intervención de la voluntad humana sino de la voluntad de lo divino, de Dios. El arte clásico pretendía encarnar en forma humana lo divino en su plenitud mientras que el Arte Romántico no pretende eso. Este crea sabiendo de antemano que lo divino jamás será expresado en su totalidad a través de las formas sensibles. En otras palabras, en el arte clásico, Dios sería hombre por medio de la acción humana y en Arte Romántico se admite que la acción humana jamás podrá representar en plenitud a lo divino: *“a matter of the consciousness of truth, then the beauty of the appearance, and the representation, is an accessory and rather indifferent, for the truth is present for consciousness independently of art.”*⁴² (Hegel, trad. en 1997, p. 535)

En el Arte Romántico se es más consciente del carácter infinito del Espíritu mientras que en el arte clásico se era más consciente de la unión inmediata de forma y contenido por medio de la acción humana. Es por esto que el Arte Romántico muestra explícitamente las limitaciones de esta encarnación, en vez de enfatizar en la encarnación misma, *“here finite and infinite are bound together into one, and the reconciliation in its true profundity (...) is exhibited only through the magnitude and harshness of the opposition which is to be resolved.”*⁴³ (Hegel, trad. en 1997, p. 537) . El reconocer estas limitaciones le permiten tener conciencia también de su dimensión más allá de lo sensible e inmediato. La forma del Arte Romántico se convierte en una manifestación de lo que hay más allá lo inmediato, de lo que presenta en su individualidad formal. Esto es la conciencia ya no de lo extremo (arte simbólico) o inmediato (arte clásico) sino más bien de lo

⁴² “una cuestión de la conciencia de la verdad, entonces de la belleza de la apariencia y la representación es un accesorio y bastante indiferente, ya que la verdad está presente para la conciencia independientemente del arte.” (traducción libre por Anabella Salazar)

⁴³ “Aquí lo finito y lo infinito están unidos en uno, y la reconciliación en su verdadera profundidad (...) es exhibida solo a través de la magnitud y la dureza de la oposición que debe ser resuelta.” (traducción libre por Anabella Salazar)

interno. El Arte Romántico se acerca mucho más al carácter espiritual, divino del Espíritu. La conciencia artística del Romanticismo está más bien puesta en el carácter infinito del Espíritu y su manifestación de los límites de la forma artística que en la reconciliación inmediata de la escultura griega.

Así pues, esta conciencia artística se desarrolla en una conciencia subjetiva del Espíritu mucho más amplia ya que abarca más que lo sensible, abarca la espiritualidad y el carácter infinito. Al obtener conciencia de su carácter absoluto, a través de los límites sensibles del arte, la forma también se impregna de este carácter infinito, *“the fact that God is essentially an individual person, exclusive of others, and displays the unity of divine and human subjectivity not simply in general but in this man, there enter here again, in art”*⁴⁴ (Hegel, trad. en 1997, p. 536) . De esta forma, el Espíritu se conoce a sí mismo en sí mismo. La subjetividad del Espíritu no solamente es inmanente sino es de dimensión infinita ya que lo sensible sirve ahora claramente para enfatizar en lo absoluto,

*“shape and its most adequate content, is no longer the ultimate thing. (...) [in] romantic art the spirit becomes sure of its truth by withdrawing from the external (...) beauty remains for it something subordinate, and beauty becomes the spiritual beauty of the absolute inner life as inherently infinite spiritual subjectivity”*⁴⁵ (Hegel, trad. en 1997, p. 518) .

La actividad creativa del Espíritu le revela a sí mismo su carácter infinito y por lo tanto le da a conocer su libertad. El Espíritu conociéndose a sí mismo en sí mismo es la encarnación del Arte Romántico y la esencia del este último (Hegel, trad. en 1997, p. 518). En pocas palabras, el Espíritu obtiene su subjetividad, no de la forma externa, no en su encarnación inmediata en la escultura, sino más bien de sí mismo. El Arte Romántico no depende pues de lo externo como único y absoluto medio en el que se puede dar a conocer a sí mismo ya que este arte reconoce su carácter ilimitado incluso desde su limitación sensible. La reconciliación que se da en el Arte Romántico está en el reconocimiento de los límites de la forma lo cual permite la unión de lo

⁴⁴ “El hecho de que Dios es esencialmente una persona individual, exclusivo de los demás, y que muestra la unidad de lo divino y la subjetividad humana no simplemente en general, sino que, en este hombre, aquí entra nuevamente en el arte.” (traducción libre por Anabella Salazar)

⁴⁵ “la forma y su contenido más adecuado ya no lo más importante. (...) [en] el arte romántico el espíritu adquiere certeza de su verdad al retraerse de lo externo (...) la belleza permanece para él como algo subordinado, y la belleza se convierte en la belleza espiritual de la vida interna absoluta como subjetividad espiritual inherentemente infinita.” (traducción libre por Anabella Salazar)

humano con lo divino. Pero esta unión aparentemente contradictoria es el carácter esencial del Espíritu, es decir lo infinito. Este se refleja en el arte del Romanticismo dando a conocer aquello de sí que va más allá de la creación artística que lo refleja.

Por lo tanto, la actividad artística romántica reconcilia la forma y el contenido no adaptando una a la otra sino reconociendo la brecha que los separa. La forma o formas del Arte Romántico no son tan esenciales como las del arte clásico, su perfección y armonía no es tan importante como en la escultura griega ya que la reconciliación a nivel sensible ya no es esencialmente necesaria “*painting (...) the object which it presents does not remain an actual total spatial natural existence but becomes a reflection of the spirit (...) by cancelling the real existence and transforming in into a pure appearance.*”⁴⁶ (Hegel, trad. en 1997, p. 804). La reconciliación en el Romanticismo se lleva a cabo a nivel espiritual y esta sucede, aunque no se muestre de manera explícita en lo sensible. Esta reconciliación sobrepasa el nivel sensible y este último debe únicamente mostrar ese algo más allá de ella misma ¿Cómo? Disolviéndose (Hegel, trad. en 1997, p. 794). La sustancia espiritual no se ve inmediatamente vinculada a la sustancia de lo sensible, sino que esta debe disolverse, difuminarse para poder encarnar así el carácter infinito del Espíritu. Es como si perdiendo su carácter constitutivo, la forma fuera a ser capaz de manifestar su esencia, es decir, la presencia del Espíritu: “*art abandons its previous mode of configuration (...) and therefore it corresponds with the inner life which apprehends itself in its subjective inwardness as feeling*”⁴⁷ (Hegel, trad. en 1997, p. 795)

Es por esa razón, por ya no darle importancia a la inmediatez, que el Espíritu, en el Romanticismo, se vuelca sobre sí mismo. Es desde este retorno a sí que encuentra la reconciliación en lo sensible pero partiendo del interior. Es de esta reconciliación que en realidad reconoce conscientemente la brecha, que el sentimiento, como contenido del Arte Romántico, surge. Hegel le llama *Gemüt* “*thus painting does of course bring to our vision the inner life in the form of an external object, but the real content which it expresses is the feeling of the individual subject.*”⁴⁸ (Hegel, trad. en 1997, p. 804) El sentimiento surge como fruto de la desvinculación de la inmediatez de lo sensible ya que el sentimiento romántico no depende de la forma sino del

⁴⁶ “la pintura (...) el objeto que presenta no permanece como una existencia espacial real, sino que se convierte en un reflejo del espíritu (...) cancelando la existencia real y transformándose en su apariencia pura.” (traducción libre por Anabella Salazar)

⁴⁷ “el arte abandona su modo previo de configuración (...) y por lo tanto corresponde con la vida interior que se aprehende en su interioridad subjetiva como sentimiento” (traducción libre por Anabella Salazar)

⁴⁸ “Por lo tanto, la pintura, por supuesto, trae a nuestra vista la vida interior en la forma de un objeto externo, pero el contenido real que expresa es el sentimiento del sujeto individual.” (traducción libre por Anabella Salazar)

Espíritu. Se habla aquí de un sentimiento subjetivo ya que nace de la reconciliación interior del Espíritu y que se expresa en la forma. En otras palabras, la forma es pues entendida como el resultado del sentimiento que emerge de la subjetividad del Espíritu, esta encontrada no en el exterior sino en su propio interior.

Respecto a esta forma, que encarna el sentimiento espiritual de lo divino, puede y es, en el Arte Romántico, alimentada por las diversas experiencias del ser humano, tanto el artista como el espectador. La experiencia humana puede entonces identificarse con la subjetividad infinita del Espíritu a través de la forma artística. La multiplicidad y particularidad de la experiencia humana del mundo sensible puede convertirse en el objeto del Arte Romántico. De esta forma, la creación artística ya no solamente encarna la subjetividad espiritual sino también la particular de quien la crea y la percibe (espectador). Esto se debe a que, a través de las experiencias propias, el artista o espectador puede identificarse como el Espíritu que se manifiesta en y más allá de la forma creada *“the heart of this Pictures is not the subjects themselves but the liveliness and soul of the subject treatment and execution.”*⁴⁹ (Hegel, trad. en 1997, p. 804)

El Arte Romántico tiene pues como contenido también al artista y al espectador puesto que sus subjetividades, en la forma artística, logran identificarse y unificarse con la del Espíritu. Pero no hay que entender estas dos subjetividades como diferentes y separadas una de la otra sino más bien como dos caras de la misma moneda. Así como el Espíritu se auto determina en la vuelta a sí mismo en el Arte Romántico, así también le sucede al espectador/artista. La reconciliación interior del Espíritu de la que se había hablado antes es pues, de forma más específica, esta reconciliación de la subjetividad objetiva o finita con la divina e infinita. He aquí el propósito del arte cumplido. A este nivel de conciencia se le puede en realidad describir como la toma de conciencia de la propia subjetividad a través del ‘otro’. El sentimiento subjetivo se ve reconciliado con la subjetividad divina. La presencia del “otro” para la determinación del sí mismo es entonces esencial ya que es de esta manera como el Espíritu se revela *en nosotros “spiritual depth of feeling has still another content. In what is plainly external it can find an echo of the heart and in the objective world as such can recognize traits akin to the spirit.”*⁵⁰ (Hegel, trad. en 1997, p. 831) .

⁴⁹ “el corazón de estas imágenes no son los sujetos en sí mismos sino la vivacidad y el alma del tratamiento y la ejecución del tema.” (traducción libre por Anabella Salazar)

⁵⁰ “la profundidad espiritual de los sentimientos tiene otro contenido. En lo que es claramente externo puede encontrar un eco del corazón y en el mundo objetivo como tal puede reconocer rasgos similares al espíritu” (traducción libre por Anabella Salazar)

La reconciliación no se da pues por medio de la unión forma contenido sino más bien por el reconocimiento de sí mismo a través y en el ‘otro’.

En este sentido, el sentimiento humano se convierte en un sentimiento divino e infinito. Este sentimiento divino es identificado por Hegel como el amor, que también llama ‘belleza espiritual’ (evidentemente contraria a la belleza sensible del arte clásico).

*“it’s supreme actual reconciliation within itself can only be a reconciliation and satisfaction in the spiritual as such (...) but if the Spirit in its affirmative reconciliation is to acquire through art a spiritual existence in which it is not merely known as pure thought, but can be felt and contemplated only the deep feeling of the spirit [can]. This depth of feeling, which alone corresponds to the essential nature of the spirit which is free and satisfied in itself, is love.”*⁵¹ (Hegel, trad. en 1997, p. 539)

Pero, ¿por qué el amor? Este es el sentimiento del Espíritu absoluto ya que se entiende como la negación de la propia subjetividad para entregarse al ser amado (al ‘otro’). *“In love, the fundamental essence of the absolute Spirit: the reconciled return out of another into self.”*⁵² (Hegel, trad. en 1997, p. 539). Así, por medio de este amor que se entrega al otro, se alcanza la plenitud absoluta. Es exactamente lo descrito antes respecto a la subjetividad del hombre y el Espíritu, que se encuentran a sí mismas entregándose al otro. Este ‘otro’, en el Arte Romántico, es intrínseco, es decir, parte de su identidad. Esta reconciliación en el otro es pues lo que Hegel llama la ‘subjetividad absoluta’, la cual es mejor lograda en la pintura. Esto se debe a que según Hegel, la pintura presenta lo interno como interno. La pintura también posee menos presencia sensible que la escultura y su carácter tridimensional y por lo tanto, más identificación con la subjetividad: *“we are at once more at home in painting. Painting (...) opens the way for the first time to the principle of finite and inherently infinite subjectivity (...) in painting we see what is effective and*

⁵¹ “su reconciliación real suprema en sí misma puede ser solamente una reconciliación y satisfacción en lo espiritual como tal (...) pero si el Espíritu en su reconciliación afirmativa adquiere a través del arte una existencia espiritual en la que no es meramente conocido como pensamiento puro, sino se puede sentir y contemplar solo el sentimiento profundo del espíritu [puede]. Esta profundidad del sentimiento, que solo corresponde a la naturaleza esencial del espíritu que es libre y satisfecho en sí mismo, es amor.” (traducción libre por Anabella Salazar)

⁵² “en el amor, la esencia fundamental del Espíritu absoluto: el retorno reconciliado de otro en uno mismo” (traducción libre por Anabella Salazar)

active in ourselves.”⁵³ (Hegel, trad. en 1997, p. 797). La pintura puede acercarse más, desde lo material, a lo espiritual refiriéndose más a la imaginación, del espectador o artista, la cual es alimentada por las experiencias. En pocas palabras, la pintura se acerca más a la subjetividad interna porque es menos sensible.

Por lo tanto, esto refuerza la idea anteriormente expuesta del desvanecimiento necesario de la forma en la creación pictórica del Romanticismo.

Ya se ha visto que la forma sensible será siempre insuficiente para encarnar la totalidad del Espíritu, pero, en el Arte Romántico, no es insuficiente para mostrar, a través de esta limitante sensible, lo absoluto de este. La manifestación del Arte Romántico está más en mostrar lo que no puede ser que lo que es en ella. La reconciliación en el Arte Romántico ya no es entre forma y contenido sino entre subjetividad particular y divina por lo que la armonía perfecta con la forma no es del todo indispensable ni de interés primordial. La reconciliación sucede pues en y desde la diferencia.

Sin embargo, esta subjetividad absoluta, necesita de lo sensible para presentarse como más allá de este, por lo que la forma, o incluso los colores, se ven sujetos (su función y significado) a la subjetividad del artista y de sus experiencias que determinan la identificación con el Espíritu. Por lo tanto, en el Arte Romántico, ciertas formas en la obra de arte no propiamente particulares de la experiencia del artista, refieren tanto a la subjetividad de quien observa, como por ejemplo la representación de mitos o historias antiguas pueden hablar de su propia época y sentimientos. Se puede pensar en los cuadros que representan hazañas históricas del pasado y que al mismo tiempo podrían estar hablando de un evento contemporáneo para quien contemple la obra de arte. Hay que pensar aquí en el cuadro *Snow Storm: Hannibal and his Army Crossing the Alps (1812)* (Anexo 5, figura 14) de J.M.W. Turner en el que re-presenta al general cartaginés en su camino a Roma para hablar en realidad de la invasión napoleónica. Ese ‘otro’ que irrumpe en la individualidad, sea Aníbal o Napoleón, es el que da a conocer la individualidad propia.

Así pues, lo que la imagen representa va más allá porque contiene el Espíritu en sí misma. Es por eso que la forma le es un poco indiferente a esta dinámica de descubrimiento de la subjetividad absoluta puesto que el Ideal manifiesto en lo sensible seguirá estando ahí aunque la forma se disuelva. Esto se debe a que el verdadero contenido del Arte Romántico se da en la

⁵³ “Estamos más a gusto en la pintura, La pintura (...) abre, por primera vez, el camino al principio de subjetividad finita e inherentemente infinita (...) en la pintura vemos lo que es efectivo y activo en nosotros mismos.” (traducción libre por Anabella Salazar)

reconciliación subjetiva, en esa subjetividad absoluta provocada por el sentimiento del reconocimiento de sí mismo en el otro. Por lo tanto, aunque se pierda la forma, el Espíritu sigue presente en la obra de arte gracias a la subjetividad absoluta:

*“painting is more abstract than sculpture. (...) Therefore painting has to renounce the totality of space. (...) Since the subject-matter of painting in its spatial existence is only a pure appearance of the spiritual inner life which art presents for the spirit’s apprehension, the independence of the actual spatially present existent dissolved”*⁵⁴ (Hegel, trad. en 1997, p. 805).

Mientras esta última subjetividad absoluta sea más y más conscientemente buscada por el Espíritu, menos importante es la perfección de la forma sensible. Puesto que es así como el Espíritu reconoce su carácter infinito, mientras más se desvanezca la manifestación limitante sensible, más cerca estará de la autodeterminación definitiva.

Ahora bien, aunque el arte parezca superarse a sí mismo en el desvanecimiento de la forma como paso a la manifestación de la subjetividad absoluta, sigue estando vinculada a lo sensible. El límite que la expresión del Espíritu en el arte romántica ya no es la forma sino más bien lo sensible. Vale la pena hacer tal distinción ya que la subjetividad absoluta puede ser obtenida únicamente por medio de su representación sensible y no por medio de la perfección de la forma. De esta manera, lo sensible trasciende la individualidad de la forma (forma humana, por ejemplo) sin dejar de existir en el mundo material. Y es por ese motivo que lo sensible revela la infinitud del Espíritu a través de la dinámica dialéctica de la subjetividad absoluta. La sensibilidad romántica y su creación, representan algo no para sí mismo sino para la subjetividad infinita del Espíritu. El arte clásico enseñó que la forma puede representar el Espíritu dentro del dominio de la creación perfecta y armoniosa de la figura humana. La inmediatez de correspondencia entre forma y contenido se da en la creación de la forma perfecta estando consciente de la necesidad de tal reconciliación. Mientras que el Arte Romántico enseña que esta inmediatez es limitada y solamente es un aspecto de lo absoluto y de la necesidad de lo sensible para la autodeterminación

⁵⁴ “La pintura es más abstracta que la escultura. (...) Por lo tanto, la pintura tiene que renunciar a la totalidad del espacio. (...) Dado que el tema de la pintura en su existencia espacial es solo una apariencia pura de la vida espiritual interna que el arte presenta para la aprehensión del espíritu, la independencia del presente real presente en el espacio se disuelve.” (traducción libre por Anabella Salazar)

del Espíritu. Es por eso que este arte parece oponer forma y contenido, pero en realidad está encontrando una unidad entre estos desde la diferencia, unidad de la que surge la subjetividad absoluta en cuanto autodeterminación del Espíritu por medio del reconocimiento de su carácter infinito en la finitud sensible y viceversa. La Verdad que revela este Arte Romántico no está en la conciencia de lo infinito en lo sensible (y tampoco en la forma perfecta). La forma puede desvanecerse, pero lo sensible siempre permanecerá ya que el Espíritu no puede prescindir de él, es decir, del otro, para conocerse desde lo más interno de su ser.

El Arte Romántico muestra lo sensible no como lo que es sino como lo que habita más allá de él. El artista romántico se concentra, no en lo que comunica lo sensible de manera inmediata, sino en lo que llega a significar más allá de sí mismo al ser impregnado por el sentimiento de identificación y armonía subjetiva con el Espíritu. Para el artista, lo sensible, lo inmediato, las experiencias dejan de tener sentido por sí mismos y lo obtienen en función del proceso dialéctico que da paso a la síntesis: la subjetividad absoluta. Tomemos el ejemplo de un paisaje que vemos todos los días. Este es experimentado como otro completamente diferente re-presentado en pintura ya que esta creación pictórica lo baña con la luz y brillo de la subjetividad propia en la infinitud del Espíritu. Por lo tanto, este despierta el reconocimiento del Espíritu en el hombre:

*“The peaceful depths of the sea (...) have a relation to the soul (...) But on this account these natural objects as such in their purely external form and juxtaposition should not be the real subject-matter of painting, because, if they were, painting would become mere imitation; on the contrary, the life of nature, which extends through everything, and the characteristic sympathy between objects thus animated and specific moods of the soul, is what painting has to emphasize and portray in a lively way in its landscapes. This profound sympathy is alone the spiritual and deeply emotional factor which can make nature not a mere environment (...) but a subject for painting on its own account.”*⁵⁵ (Hegel, trad. en 1997, p. 832)

⁵⁵ “las pacíficas profundidades del mar (...) tienen una relación con el alma (...) Pero a este respecto, estos objetos naturales como tales en su forma y yuxtaposición puramente externas no deberían ser el tema real de la pintura, porque si lo fueran, la pintura se convertiría en mera imitación; por el contrario, la vida de la naturaleza, que se entiende a través de todo, y la simpatía característica entre los objetos así animados y los estados de ánimo específicos del alma, es lo que la pintura debe enfatizar y retratar de manera viva en sus paisajes. Esta profunda simpatía es solo el factor espiritual y profundamente emocional que puede hacer que la naturaleza no sea un mero entorno (...) sino un tema para la pintura por su propia cuenta.” (traducción libre por Anabella Salazar)

De esta forma se puede concluir que Hegel reconoce en la brecha dilucidada por Kant y el intento ilustrado fallido de resolverla, la expresión de lo absoluto: el Espíritu. Su concepto de lo *universal concreto* viene a remplazar el universal kantiano que es percibido, desde el Romanticismo como el vacío al que él también busca darle contenido. Hegel, como la culminación de este movimiento intelectual, nombra y llena esa brecha con el Espíritu. Esta búsqueda de determinación del vacío irreconciliable entre forma y contenido es visto por el espíritu romántico como la búsqueda de su propia determinación a través del otro. Esta búsqueda tiene la dinámica dialéctica como motor ontológico el cual le permite encontrar, en la actividad y creación artística, el camino hacia la determinación de su carácter absoluto como algo inherente. La brecha entre lo formal y lo ideal es resuelta por el Romanticismo en el reconocimiento de la diferencia entre ambos. Por esto es que la determinación de su carácter infinito, el Espíritu la encuentra en el surgimiento de la subjetividad absoluta en donde la forma perfecta del arte clásico deja de tener relevancia y lo sensible se muestra como la manifestación de aquello que lo sobrepasa. En pocas palabras, por medio del sentimiento como el producto de la subjetividad absoluta, el Espíritu encuentra rostro finalmente en el reconocimiento del otro.

J.M.W. Turner, más allá del tiempo

J.M.W. Turner, el hombre

En su célebre libro *The Story of Art*, Gombrich (2006) describe el pasaje del siglo XVIII al siglo XIX, como el momento en el que la verdadera modernidad comienza (p. 361). Como él mismo dice, siempre se ha creído que la edad moderna inició con el Renacimiento, el descubrimiento de América, y en el arte, con el olvido del estilo medieval-religioso y el comienzo de la fascinación por el ser humano. Se ha creído siempre que la modernidad comienza con el re-nacimiento del hombre, la cual culmina, de cierta forma, con la Ilustración y su exaltación del individuo. Pero en realidad, con esta afirmación en su capítulo “*The Break in Tradition*”, Gombrich está diciendo que, aunque no de forma explícita, la verdadera modernidad comienza con el cuestionamiento de la idea de Hombre (o ser humano). Al período del Romanticismo se la ha visto usualmente como un período de ‘rebeldía’ en el que se intentó romper totalmente con el pasado, desvincularse de este para así encontrar un nuevo orden. Un orden que fuera propio de los artistas que se embarcaron en esta búsqueda de algo verdaderamente propio. Pero, ¿se puede verdaderamente creerlos así de

ingenuos como para pensar que estos genios de la sensibilidad pensarán posible alcanzar algo completa y absolutamente nuevo? ¿Se puede seguir afirmando, bajo la suposición de su ingenuidad, que los artistas del Romanticismo pensaron posible el poder desvincularse y romper totalmente con el pasado? ¿No seremos nosotros los ingenuos al pensar que ellos fundamentaron toda su teoría estética en un capricho no muy diferente al de un adolescente que quiere a ciegas llevarle la contra a sus padres? Después del tiempo que ha pasado desde el siglo XIX y de la importancia que ahora sabemos mantienen los románticos incluso en esta época contemporánea, no se puede hacer estas simples y prejuiciosas afirmaciones. Los románticos no son esos hijos rebeldes e irracionales que se revelan en contra del mandato paterno de la Ilustración simplemente porque sí o porque creen que rompiendo con este último podrán afirmar su propia subjetividad. Como ya se vio dentro del marco filosófico, la diferencia que separa a los ilustrados de los románticos no es una diferencia que marca una ruptura con el pasado sino más bien es una diferencia que marca conciencia y por lo tanto duda.

El Romanticismo es por lo tanto difícil de definir, no porque sea confuso en la diversidad de sus expresiones estéticas, sino más bien porque el conocido nacimiento de la ‘auto-conciencia’ del artista hay que entenderlo como una toma de conciencia primero de la diferencia fundamentalmente ontológica de ese nuevo movimiento que se estaba fraguando a finales del siglo XVIII, principios del XIX. Por lo tanto, este nuevo sujeto (artista) cuya conciencia del mundo refiere ante todo a su propia conciencia y subjetividad, es uno heredado de la Ilustración y no uno que nace de la negación del sujeto racional. La igualdad o unidad por la que lucharon los ilustrados hace nacer en los románticos el deseo y búsqueda de la particularidad desde la diferencia. Tomando en cuenta que el estilo o “*the right style*”⁵⁶ como la llama Gombrich (2006, p. 363) era dictado de forma general antes de los románticos. Es decir que la conciencia de tal estilo era de cierta forma heredado de los maestros que precedían a los artistas, era heredado de las academias las cuales dictaban cuál era ese estilo correcto bajo cuyas normas estaba regida la creación artística. Al igual que la norma paterna, este estilo era algo que provenía de fuera, algo externo a la particularidad creativa del artista. Sin embargo, la auto-conciencia que definió el estilo romántico y lo distinguió de los anteriores, comienza a cuestionar tal estilo que se suponía debía regir su creación. ¿Qué es aquello que hace verdaderamente bella a una obra de arte? ¿Serán las normas de académicas heredadas del pasado o la subjetividad absoluta reflejada en la creación?

⁵⁶ “el estilo correcto” (traducción libre por Anabella Salazar)

¿Será ese más allá de la conciencia, la duda? ¿Hay verdaderamente un solo y único “*right style*” o la Verdad del arte, su Belleza, se encuentra en otro aspecto más allá de la norma? En la subjetividad, en el sentimiento (qué más subjetivo que esto) que surge de la experiencia es en donde los románticos encuentran la Verdad del arte. Esta última es por lo tanto el producto, o mejor dicho, aquello que se revela (puesto que ya estaba ahí y su existencia no dependía de nada más que de sí misma) en la experiencia de la subjetividad misma la cual se obtiene únicamente a través de la experiencia y reconocimiento de la subjetividad del ‘otro’. He aquí por qué no se puede decir que el Romanticismo rompe con la Ilustración sino simplemente reencuentra su subjetividad reconociendo la diferencia con el sujeto trascendental ilustrado. Tal realización de la diferencia aporta verdad a cualquier nivel, ya sea en la conciencia histórica o bien en la conciencia estética de una generación.

Los temas que se trataban antes en la pintura, como por ejemplo pasajes de la Biblia, mitos y héroes de la Antigüedad o temas alegóricos (Gombrich, 2006, p. 367), eran bastante limitados por lo que, antes del Romanticismo, la pintura se veía encajonada y predefinida por estos temas. Si se toma el ejemplo de la pintura paisajista, los temas cambian drásticamente. En sus inicios, esta rama de la pintura no era tomada muy en serio, pero con la apreciación del arte que surge durante el Romanticismo, este comienza a tener mucha más importancia hasta llegar a ser de las ramas más importantes. De hecho, esto se debe a que, durante este movimiento, como dice Gombrich (2006), aquello que apelaba a la imaginación (p. 367) y despertaba interés por la búsqueda de la subjetividad, era tema de interés y creación artística. Este sentimiento de búsqueda de la subjetividad vio muy probablemente sus inicios en la Revolución Francesa. Por este levantamiento de masas animado por el levantamiento de toda una conciencia subjetiva de un pueblo, el pueblo francés ya no se vio determinado por los estándares externos y modelos preestablecidos de una sociedad jerárquica. Sino más bien este se vio marcado por la búsqueda de independencia, no solamente política y social sino también intelectual. La búsqueda de la Revolución Francesa, a los ojos de los románticos, es la búsqueda de la autodeterminación por medio de la lucha por la igualdad, libertad y fraternidad. Principios que parten del reconocimiento del valor individual de cada persona y sobre esta particularidad se construyen tales principios de unidad que parten, en pocas palabras y en realidad, de la diferencia, la cual unifica. El cuestionamiento que pone en pie el Romanticismo es entonces fruto en primer lugar, de la

conciencia del sí mismo iniciada, despertada en los años ilustrados. Encontrar la unidad, no en la creación de una subjetividad abstracta sino en la diferencia, era encontrar la subjetividad absoluta.

J.M.W. Turner fue uno de los pintores más populares de su tiempo, cuya fama comenzó a muy temprana edad consagrándose a los 27 años como miembro de la Royal Academy y, por lo tanto, su estilo estaba de acuerdo con la tradición, sugiere Gombrich (2006, p. 373). De hecho, esto es verdad, Turner era un pintor que complacía los gustos de la Academia y las expectativas de los compradores. Pero, como dice Simon Schama en el episodio dedicado a Turner de su serie *The Power of Art* (2006), desde sus principios figurativos y aparentemente dentro de los estándares, se podía dilucidar el verdadero espíritu romántico del pintor inglés. *Dolbadarn Castle* (Anexo 5, figura 10) no es precisamente el paisaje idílico que todos esperaban del joven Turner. Este inicio marcaba desde ya la culminación no figurativa de su obra. Su evolución hacia el desvanecimiento de las formas es lo más interesante de su obra y vida.

De cierta forma, tanto el pasaje de la Ilustración al Romanticismo por medio del reconocimiento de la diferencia, como el pasaje de la forma a la luz en Turner, muestran el movimiento interno, incluso anímico característico de lo que fue el Romanticismo. Si antes, desde el Renacimiento los parámetros estéticos habían mantenido cierta quietud en el mundo de la creación artística, los románticos animan este mundo desde, como ya se dijo, la toma de conciencia de su propia subjetividad a través del reconocimiento del 'otro'. De forma más específica, en Turner este movimiento se caracterizó por la influencia de pintores como Nicolás Poussin (1594 – 1665) y especialmente de Claude Lorrain (1600 – 1682). Seguramente en sus inicios como paisajista, Turner siguió (de forma consciente o inconsciente) los parámetros establecidos por Lorrain pero, como lo dice el mismo Gombrich (2006) este llega a pintar el sentimiento mismo (p. 375) . Su obra artística va de una aparente representación de la naturaleza a una interpretación dramática de la experiencia sublime que logra reflejar no solamente sus propios sentimientos sino las mismas emociones del ser humano. Turner toca, en esas tormentas, en los cielos grises y las aguas turbulentas de sus cuadros, aquello más allá de lo evidente, aquello que nos habla del Espíritu.

Por lo tanto, se puede decir que Turner pasó en realidad por dos etapas, pero la primera es simplemente el comienzo de la segunda y no su contrario. Turner pasó, evidentemente de lo figurativo y preciso al desvanecimiento aparentemente caótico y luminoso de las formas. Sí, se pierden las formas, pero se gana Verdad la cual es puesta en evidencia por el movimiento que

antes se describió y que ahora se puede entender mucho mejor. Este se puede entender cómo el movimiento inherente a la búsqueda constante de subjetividad del Espíritu. Sin embargo, esta Verdad de la que se habla aquí no es una, como dice Gombrich (2006) de John Constable, totalmente fiel a lo que el artista ve. Es inevitable hablar de Turner y no hablar de Constable (pp. 375-377). Gombrich (2006) dice en su historia del arte que Constable buscaba en su creación pictórica, nada más que la Verdad por lo que su obra no es tan dramática como la de Turner y más fiel a su experiencia. Pero desde el momento en el que un paisaje, por ejemplo, pasa a ser percibido por un ser humano, este paisaje pasa necesariamente por la experiencia. Por lo tanto, aquellos que, como Constable, pretendían alcanzar la Verdad por medio de una representación verdadera o fiel a la realidad, están basando desde ya su intención creativa en una contradicción. La meta de convertir la re-presentación en una presentación fiel de lo experimentado es inalcanzable ya que no toma en cuenta que cualquier creación artística es interpretación y no se puede despojarla de la subjetividad absoluta que contiene en ella la subjetividad del artista mismo. La copia absolutamente fiel que intentó crear Constable es más posible en las formas desvanecidas de Turner que en sus formas repletas de detalles.

El Romanticismo viene a unir estos dos extremos (académicos y rebeldes que buscan la 'verdad') puesto que la intervención del sujeto, la individualidad consciente del artista, como se vio anteriormente, es una conciencia de la subjetividad del Espíritu mismo. El Espíritu hace aparecer en la búsqueda de la Verdad 'objetiva' al sujeto, que pretendía ignorar, y así adopta al sujeto individual en su creación que es lo que le permite percibir y captar el carácter infinito del Espíritu. La técnica se convierte en un medio, pero no en un fin ya que, como se vio anteriormente, el Espíritu no se manifiesta exclusivamente en y gracias a la técnica. Por lo tanto, la creación artística se entiende desde el espíritu Romántico, y en la obra de Turner, como la manifestación sensible de la subjetividad infinita del Espíritu por medio de su autodeterminación a través del 'otro'.

Puesto en este contexto, se puede ver ahora con más claridad la vida de Turner, no solamente de su persona como tal, sino también y especialmente, la vida de su creación artística, que, al fin y al cabo, es su sí mismo.

Al pensar en Joseph Mallord William Turner se piensa en primer lugar en la poesía de sus pinturas, cómo con un brochazo de óleo amarillo podía hacer resplandecer el alma de la Inglaterra de principios del siglo XIX. Nadie mejor que él pudo haber hecho eso. Nacido un 23 de abril de

1775, Joseph Mallord William Turner era en vida, y lo es aún hoy, visto y entendido como un pintor pura y esencialmente inglés. Sin embargo, la atmósfera poética y sublime de muchas de sus pinturas no era precisamente la atmósfera en la que el pintor creció y formó su mente como su instinto estético. Turner nació y creció en el barrio de Coven Garden, Maiden Lane en Londres. Era hijo de un barbero y fabricante de disfraces William Gay Turner y de Maryland Marshall quien venía de una familia de carniceros y quién, después de la muerte de la hermana pequeña de Turner, enloqueció. Los orígenes de Turner se arraigan y aferran a las profundidades oscuras del Londres de aquella época y, probablemente, aunque nunca de manera explícita, al trágico giro del destino de su madre. Las calles oscuras, sucias y ruidosas de ese barrio, y su temprano encuentro con el carácter excesivo de la locura, fueron el primer paisaje que se pintó en la memoria del gran pintor. Así pues, como podía pintar el lado sublime de la campiña inglesa, podía también sentir y pintar las raíces de ese país, esos ríos casi inconscientes que fluyen bajo el tenue sol pero que afloran en el carácter de su gente más pobre, en las tragedias de la guerra o en las tormentas de mar. Turner es esencialmente inglés, no por haber nacido en la capital o venir de una familia con antecedentes comunes a la clase media baja de aquella época, sino más bien porque podía sentir los latidos subterráneos de su preciada Inglaterra.

Después de la trágica muerte de su hermana, Turner fue enviado con sus tíos maternos a Brentford en 1785, una pequeña ciudad a las orillas del Támesis en donde su interés por la pintura despierta. Influenciado por John Francis Rigaud, Turner ingresó a la escuela de la Royal Academy of Arts en el año 1789, a los 14 años. Desde muy temprano, este manifestó interés por la arquitectura, por lo que tomó cursos de perspectiva y topografía con el arquitecto Thomas Malton. Pero es gracias al consejo del arquitecto Thomas Hardwick que Turner se decidió finalmente por la pintura. En esos años de estudio, encontró inspiración en las obras de artistas como Willem Van de Velde el Joven, Alberto Cuyp, John Roberto Cozens, Richard Wilson Claude Gellé, Nicolás Poussin y Claude Lorrain. Ya a esta temprana edad, Turner comienza a construir su fama, la cual más adelante lo convertirá en vida en uno de los pintores más conocidos de la época. Este comenzó exhibiendo sus acuarelas en la Royal Academy hasta que, en 1796, exhibe su primer óleo en la Royal Academy titulada *Fisherman at Sea* (1796) (Anexo 5, figura 13). A partir de esta fecha, este expuso todos los años una obra en la Academia hasta su muerte. El mar se convirtió rápidamente en uno de sus temas favoritos y más recurrentes de su portafolio artístico, tal vez debido a aquellos años de infancia vividos cerca del río Támesis, en la casa de su tío. La memoria

tiene evidentemente distintas y extrañas formas de hacerse presente. Desde este primer óleo, se puede ver el gran dominio de la luz y sombra que poseía Turner y que caracteriza sus cuadros. Su talento, no solamente acusa el dominio de las técnicas sino su sentido estético, desde ya inmerso en el reciente movimiento del Romanticismo, le ganó rápidamente fama por lo que adquirió una reputación que le permitió convertirse en un miembro titular de la Royal Academy a los 27 años; bastante joven para los estándares de esa época.

Sin embargo, a pesar que Turner había deslumbrado a los miembros de la Academy como a su público, algo diferente se fraguaba ya en su espíritu creativo. Como se dijo anteriormente, el pasaje de la forma a la luz, el desvanecimiento de las formas en Turner es el carácter principal de su genio. El camino artístico recorrido por Turner es nada más que la consecuencia inevitable del sentir romántico que él encarna en su obra. Como ya se dijo, se puede proponer entonces que él es el pintor romántico por excelencia. Esto se debe a que en sus lienzos se encarna la búsqueda de subjetividad absoluta, la búsqueda del Espíritu mismo la cual debe necesariamente ir, desde lo sensible, más allá de las formas para manifestar y dar lugar al retorno del Espíritu. Un Espíritu que ya había encontrado manifestación, por lo tanto, autodeterminación, en la perfección armoniosa de las esculturas clásicas pero que ahora, con el Romanticismo, encuentra la plenitud de su verdad en creaciones como los últimos cuadros de Turner.

Sin embargo, a pesar de haberle dado surgimiento a tal cosa en su momento, durante el Romanticismo, sus contemporáneos y testigos ciegos a la época que ellos mismos estaban viviendo, no pudieron percibir ese Espíritu que retornaba a la vida en sus cuadros llenos de Verdadera luz. Con los años y a los ojos de estos contemporáneos, tal vez cegados por el abrumador resplandor de la obra del pintor londinense, lo vieron más como un excéntrico y taciturno que como un genio de su tiempo. La única salida que encuentran tales personajes, como Turner, a esa caverna llena de sombras es el aislamiento. Turner dejó eventualmente de tener contacto con ese mundo que rehusó escuchar la Verdad que él conocía y que quería hacerles conocer.

A partir de 1846 Turner comenzó a retirarse poco a poco de la vida pública y adoptó el seudónimo de Mr. Booth, apellido de la mujer con la que compartió, secretamente, los últimos años de su vida. Ciertamente, su vida privada siempre fue algo que, por lo menos hasta hoy en día se ha visto como una cosa aparte de su vida artística. Pero esta no se puede (ni debe) verdaderamente dejar totalmente a un lado. En la película *Mr. Turner* (2014) el pintor es expuesto,

no solamente en su actividad artística sino también se muestra al Turner privado, algo grotesco que, al fin y al cabo, como el Espíritu en su relación con la realidad y lo ideal, el Turner que se nos presenta con ambas caras es un tercer Turner, el humano. En otras palabras, no es solamente el artista idealizado, y tampoco es el Cockney vulgar de humilde proveniencia, ese tercero es más bien el ser humano que fue Turner, desmitificado y por lo tanto, al tomar en cuenta sus defectos y vida privada, aún más fascinante.

En 1850 expuso por última vez en la Royal Academy, antes de morir el 19 de diciembre de 1851. Sus últimas palabras fueron curiosamente "*The sun is God*"⁵⁷. Estas parecen ser finalmente el resultado de una epifanía que sucede únicamente cuando se está con un pie en el mundo real y otro más allá de este. Es una epifanía que de forma intuitiva había llevado ya a Turner más allá de las formas, hacía el Espíritu el cual, en el último momento, tal vez el de más lucidez, identifica ese Espíritu portador de Verdad, aquello que toda su vida había tratado de captar al óleo, como Dios. Lo absoluto, finalmente se le revela, más allá de la intuición y en su plenitud infinita, en el momento de la muerte. En ese sentido, el testamento en el que Turner delegó sus obras a la National Gallery (hoy en día la mayoría en la Tate Gallery en Londres) es un legado de Verdad para todo aquel que sepa ver, más allá de lo sensible, el carácter infinito que sus obras reflejan y el testimonio que dan del retorno del Espíritu.

El crítico John Ruskin habló de Turner como el pintor capaz de pintar los estados de ánimo de la naturaleza, ahora se puede decir que, más allá de los estados de ánimo de la naturaleza, las obras de Turner re-presentan al Espíritu. Detrás de la técnica y los paisajes, de esos colores vivos y movimiento, Turner intentaba decir algo más. El ser humano para Turner es un ser vulnerable que constantemente se enfrenta al carácter sublime de la naturaleza, es decir su grandeza salvaje que muestra el poder de Dios, tema recurrente en el Arte Romántico. Para Turner, la luz es la emanación del espíritu de Dios y es probablemente por eso que esta juega un papel tan importante en su obra, especialmente en los últimos cuadros. De cierta forma, Turner siempre intentó representar en sus lienzos la espiritualidad del mundo. (Ackroyd, 2006.)

Así pues, a la par de la estética romántica, como fundamento articulado, surge también la filosofía romántica de esa época, o mejor dicho el idealismo alemán. Este sentó las bases para el pensamiento romántico que culminó con Hegel. Este, al igual que Turner, habla de un espíritu del mundo, de ese tercero que unifica y da sentido, que se manifiesta, en la estética como aquello más

⁵⁷ "el sol es Dios" (traducción libre por Anabella Salazar)

allá de las formas, hacia una Verdad universal a partir de la diferencia.

J.M.W. Turner y el Romanticismo: un hombre de su tiempo.

De esta forma, tomando en cuenta el método hermenéutico de Gadamer que permite hacer un análisis hermenéutico de las obras seleccionadas de Turner, se dividió este mismo en tres elementos principales: el autor, la obra de arte (objeto) y el intérprete que es el espectador de nuestro tiempo quien vive el encuentro con la obra de arte (sujeto). Cada uno de estos pasan por las etapas del método hermenéutico. Será en el momento del encuentro con la obra de arte que se dará la fusión de horizontes en la que participará el horizonte del autor y el del intérprete.

En el caso del autor como del intérprete, sus horizontes se ven determinados por el entendimiento y los prejuicios propios de cada uno. Para poder entenderlos bien será necesario tomar en cuenta la historia, el contexto, la vida y la psicología tanto de uno como del otro.

En el caso de la obra de arte, se tomará en cuenta el contexto, la historia de las formas estéticas, el contexto histórico-político y el contexto biográfico del autor en relación a las obras, las etapas psicológicas del autor entendidas como las etapas de maduración y estéticas en el marco de la vida personal de Turner y, finalmente, todo esto vinculado a los cambios en la estética.

Así, se puede ver la importancia que tiene el hacer un trabajo paralelo tanto del lado del autor como del lado del intérprete, teniendo como mediación formal la obra, ya que es precisamente ahí en donde se da el encuentro que se ha estado llamando la fusión de horizontes. En otras palabras, la comprensión de la obra es el resultado de esta fusión. Las etapas descritas antes servirán como estructura interna y le darán vida al planteamiento de cada horizonte los cuales, en la obra de arte, encontrarán un verdadero sentido vital al fusionarse. Este análisis consiste entonces en tres etapas las cuales irán poco a poco fusionándose en una comprensión.

El Romanticismo es uno de los períodos más diversos, ricos y controversiales de la historia. Es por esas razones que es también uno de los más difíciles de definir, tomando definición como una reducción del espíritu romántico a unas pocas líneas descriptivas. Tal vez el gran error que se ha cometido al tratar de definir el Romanticismo es precisamente el querer definirlo. Comprenderlo y definirlo son pues dos cosas muy diferentes. La definición pretende un cierto distanciamiento entre quien define y lee la definición y aquello que se está tratando de definir. Mientras que la comprensión apela, desde el punto de vista hermenéutico por supuesto, tanto al ser de lo definido como de quien define. La comprensión no es por lo tanto un distanciamiento del

objeto de estudio sino más bien un acercamiento, no tanto subjetivo en el sentido de ‘soy yo quien define esto respecto a mi punto de vista’, sino más bien es la fusión de horizontes⁵⁸.

El Romanticismo, y por lo tanto su horizonte de comprensión como época y sentir, como cosmovisión, fue marcado en sus inicios por la Revolución Francesa y más adelante, específicamente en Inglaterra, por la Revolución Industrial. Es dentro de este marco histórico de cambio, no solamente en el ámbito político y económico, sino en la conciencia universal, que Turner se encuentra inscrito.

El cambio de conciencia que significó el Romanticismo se puede entender como un cambio y nacimiento de una nueva sensibilidad ya que, con el eventual fallo de las revoluciones o sus eventuales degeneraciones (el período de la ‘Terreur’, por ejemplo), fue en el arte en donde se logró verdaderamente llevar a cabo la revolución del espíritu a la que se le dio inició en primera instancia como un sentimiento impulsivo de la búsqueda de la libertad, la emancipación del hombre. La Revolución Francesa se convirtió, y sigue siéndolo en buena medida hasta hoy en día, el símbolo de la búsqueda del hombre por su libertad, como diría Rousseau, de aquella libertad como carácter fundamental y ontológicamente innato al ser humano.

En ese sentido, dentro del marco de esta tesis que concierne, no a la Francia de finales del siglo XVIII principios del XIX, sino más bien la Inglaterra y de esos siglos, es de más grande interés la revolución estética que provocó ese movimiento emancipador que nació en Francia que el hacer un recuento de los hechos. Es por eso que lo que es de más grande interés en este contexto es entonces la búsqueda infinita de la verdad⁵⁹ que emprendieron los románticos, tanto poetas, como músicos y pintores.

Como es de esperar, ese sentimiento de búsqueda de la libertad se propagó en Europa tal como lo había hecho el cólera en esos mismos años. Únicamente que esta nueva epidemia estética no traía muerte a quien la contrajera sino más bien vida, una vida más allá de la razón. Afortunadamente, todo aquel que verdaderamente fuera un ‘artista’ o más bien un esteta, un idealista en el sentido más romántico de la palabra, estaba condenado a contagiarse de esta nueva enfermedad del alma. J.M.W. Turner vivió este período en los primeros años de su juventud, tenía

⁵⁸ “Comprensión” entendido en relación al entendimiento como también al tema del abarcamiento de horizontes. Es decir que el comprender tiene una noción espacial, es el abarcar.

⁵⁹ Verdad entendida, no como discurso sino como acto, del carácter creativo del acto creativo estético. No es una búsqueda teórica sino práctica.

únicamente 14 años cuando estalló la revolución en Francia, lo cual significa que esta irrumpió directamente en su vida y experiencias durante los años en donde la identidad está en formación.

Ese sentimiento revolucionario que contagió a toda Europa encontró terreno fértil en jóvenes como Turner cuya identidad había sido marcada por este. Podría decirse que románticos como Chateaubriand (1768-1848), Wordsworth (1770-1850), el último Beethoven (1770-1827), Höderlin (1770-1843), Novalis (1772-1801), Coleridge (1772-1834), Friedrich (1774-1840), Turner (1775-1851), Constable (1776-1837), incluso Byron (1788-1824), Shelley (1792-1822), Keats (1795-1821), Delacroix (1798-1863) y Victor Hugo (1802-1885), nacieron dentro de la euforia emancipadora del hombre. Su conciencia artística como participantes y observadores al mismo tiempo no les permitió otra cosa más que dejar crecer en su inconsciente creativo ese espíritu de búsqueda de lo absoluto. No podían hacer otra cosa más que emprender e incluso morir en el camino al inalcanzable secreto de la existencia humana. La Revolución Francesa no es solamente un contexto histórico para ellos ni tampoco para el espectador/lector de hoy en día que se ‘encuentra’ con sus obras. Es más bien aquel evento que de manera violenta y repentina, como cualquier epifanía, les reveló que aquello que añora el ser humano, el cual tomó forma primero en el concepto de libertad, está en lo sublime, es decir en el encuentro con lo ininteligible (como es la naturaleza), en el exceso para tener un encuentro con la verdad del Espíritu y darle así sentido a la propia existencia.

Como se sugirió anteriormente, ese sentimiento de emancipación tomó la forma primera de la libertad entendida en su sentido más primario: libertad de pensamiento, libertad de expresión, etc. Sin embargo, en el sentir estético se llegó más allá del sentido práctico de este ideal romántico. La libertad respecto al ‘Ancien Régime’ se convirtió en una libertad del espíritu. Pero para poder llegar a tal realización, jamás totalmente consciente para el artista, se tuvo que recorrer un camino largo y arduo.

En la ya Inglaterra parlamentaria, el ideal revolucionario de ‘Liberté, Égalité et Fraternité’ se encarnó en la búsqueda de la reforma⁶⁰. Los revolucionarios ingleses no buscaban cortarles la cabeza a sus reyes sino buscaban reforma en el poder legislativo. Esta reforma es el fruto del sentimiento profundo de nacionalismo que provocaron los hechos sucedidos en Francia. Solamente

⁶⁰ Los ingleses le prestaron más atención a la ‘Liberté’ porque la ‘Égalité’ no puede ser característica de una sociedad libre ya que esto significaría negar los talentos de las personas, su particularidad. Es una forma de admitir que siempre van a haber diferencias en la sociedad y que para progresar estas diferencias son precisamente las que incitan a la aspiración y mantiene viva a la sociedad. El nacionalismo inglés se puede entender entonces como una reacción en contra de Napoleón que buscaba imponer, bajo la forma del imperio, la Égalité llevada al extremo.

se puede buscar un ideal universal a partir de la particularidad. El nacionalismo inglés se convirtió en un nacionalismo reformista, alimentado por el Espíritu de la época. Según el mismo William Hazlitt (1778-1830), hombre político y crítico de arte de la época (comentó varios cuadros de Turner), en *The Spirit of the Age* (1825), reconoce a la Revolución Francesa como la experiencia histórica de su época, aquella que moldeó la conciencia creativa del siglo XIX (Wu, 2005, p.23). Este sentimiento de necesidad de cambio dio inicios, como es de esperarse, en la última década de los '90 del siglo XVIII, al mismo tiempo que dio inicio la revolución estética de la que se ha venido hablando.

La reforma política inglesa consistía principalmente en tres aspectos fundamentales: realineamiento de la agrupación interna del parlamento, polarización de la opinión pública y debate de gran alcance (Wu, 2005, p.24)⁶¹. La Revolución Francesa inspiró un sentimiento de esperanza o más bien de posibilidad de perfeccionamiento, de regeneración no solo del hombre sino de la sociedad que este conforma. Hay un cierto sentimiento de fe en esta reforma que inició con mucha fuerza. Tal entusiasmo o fe no hubiera sido posible si ese sentimiento de posibilidad de perfección no hubiera estado inspirado en primera instancia, por la búsqueda utópica de un estado justo y totalmente igualitario. La utopía, como bien se sabe por el resultado de ambos caminos de búsqueda, conlleva en ella misma la inevitable decepción, su carácter irrealizable. Pero es precisamente ese carácter imposible, el que impulsa y lleva al acto. Asimismo, la búsqueda estética de la libertad del Espíritu es también utópica, pero es fundamental para alimentar el acto de creación artística. ¿Qué es el arte, sino la búsqueda constante del ideal⁶² imposible?

Por lo tanto, no es difícil ver ahora por qué los artistas románticos se sentían tan comprometidos con las causas político-sociales que dieron sustento a la conciencia de su época. No solamente había afectado de forma consciente e inconsciente la conciencia de sí mismos durante su juventud, sino que el sentimiento de la búsqueda utópica en el ámbito político-social es paralela al sentimiento de búsqueda de perfección, y por lo tanto de Verdad en el arte. Lo que en su

⁶¹ Limitaron la búsqueda del ideal en la política por lo que consecuentemente esta búsqueda se trasladó al arte.

⁶² Aquí se de tomar en cuenta la diferencia entre "ideal" e "idea" en Hegel. "Idea" es la realidad que incluye sus propias contradicciones. Esto es algo claro y explícito en el último arte de Turner visto como la pintura de la lucha de las contradicciones (cada realidad lleva implícita su propia contradicción). Al abandonar la forma, Turner no está abandonando la realidad, sino que la está buscando en la medida en la que la forma y el vínculo con esta es una manera de estar vinculado a una realidad sublimada. En cambio, Turner y el Romanticismo en general no pretende sublimar la realidad sino más bien vivir e involucrarse con la realidad, con todo y sus contradicciones.

juventud⁶³ sentían ellos como la euforia del compromiso social era simplemente la manifestación temprana de la necesidad, como eternos observadores y testigos del devenir humano, de participar en la infinita búsqueda de la verdad. Esta es claramente infinita porque el artista es el único que ve y entiende la necesidad de continuar esta búsqueda aún sabiendo que la Verdad⁶⁴, en su totalidad, es inalcanzable. Este sabe que su obra de arte jamás será capaz de expresar todo lo que busca, pero es precisamente esa falta, ese vacío lo que le permite hablar de y apelar a ese infinito. El artista busca, no la totalidad ni lo absoluto ya que en estos hay implícito un cierto límite, sino que busca lo infinito, lo inabarcable.

De esta forma, la dinámica principal de la reforma en Inglaterra fue la transformación. En un sentido práctico, tal ‘transformación’ significaba una limpieza de corrupción e injusticias dentro del sistema legislativo. Pero en el arte, esta limpieza es una limpieza de la percepción (artista como observador y participante, siempre dentro y fuera, como diría Nike Carraway). O como diría Blake, la limpieza de las puertas de la percepción por medio del uso de un nuevo lenguaje artístico (Wu, 2005, p.26). Para Turner, esto se debe entender como el limpiar la percepción del ‘yo ilustrado’ para poder ser testigo de la naturaleza no como un reflejo de los sentimientos humanos, como erróneamente se tiende a pensar hoy en día, sino entenderla como caos, como un misterio íntimo e inherente al ser humano mismo. Por lo tanto lo que se ve en la naturaleza, no es el yo reflejado en ella, los sentimientos del artista y espectador, sino más bien el caos, el exceso, el misterio constitutivo de la humanidad; es decir lo infinito⁶⁵. El lenguaje artístico es ahora el lenguaje de lo Real. Esos son los paisajes de Turner pero, de esto se hablará detalladamente más adelante.

Sin embargo, esta limpieza, este espíritu reformista no fue bien recibido por el gobierno inglés. Si los reformistas esperaban ser escuchados y sus propuestas aceptadas por ser tan ‘valiosas’ y ‘justas’, se encontraron con una fuerte decepción. Al igual que en Francia, después de la revolución o del surgimiento de la esperanza de un cambio ideal, vino un período que, en ambos países se le califica de ‘Terror’. En el caso de Inglaterra, esta lleva el nombre de William Pitt, Primer Ministro a cargo de erradicar tal reforma: *Pitt’s Terror*. ¿Por qué es que los ideales de la

⁶³ Vale la pena recordar a Nietzsche y su idea que un joven sabe todo y el viejo ya no sabe nada, o a Vattimo y la metafísica de la juventud. Aunque en el Romanticismo hay un culto a la juventud (muchos de ellos murieron jóvenes dejando atrás grandes obras y los que llegaron a viejos hicieron lo mejor cuando eran jóvenes) Turner encuentra esa Verdad de la juventud en los últimos años de su vida. Él se fue haciendo cada vez más joven, alcanzando ese infinito durante la vejez que fue en realidad en un período de juventud espiritual.

⁶⁴ Distinción entre: “verdad” entendida como discurso/ totalidad y “Verdad” como acto/ infinito.

⁶⁵ El Romanticismo entiende lo ‘sublime’ como ese exceso.

revolución, una vez ya aplicados al sistema de la sociedad, tienden a deformarse hasta engendrar una anarquía? Sin embargo, en Inglaterra este Terror de Pitt no llegó a los niveles anárquicos de la ‘Terreur’. Por el temor de que esta reforma se llegara a deformar en un verdadero caos ideológico, Pitt decidió reprimirla con fuerza.

Es únicamente normal que, al ver aplastada la reforma, y más que eso, la esperanza de la transformación idealizada, los artistas se hayan sentido profundamente indignados. Esta represión no fue entendida por ellos como una prevención de un futuro caos sino más bien como la represión simbólica de la libertad tan buscada por ellos y por cualquier ser humano. Turner era únicamente un adolescente, pero seguramente ese sentir de represión marcó su conciencia ya que no dejó de sentirse tampoco dentro de la conciencia del pueblo inglés. Este sería un sentir que, aunque reprimido en estos últimos años del siglo XVIII, llegarían a cumplirse tales reformas en el año 1830 cuando tales reformas fueron aplicadas. Aunque Turner haya expuesto abierta y públicamente su opinión política muy pocas veces, en los años 1830-1 expuso su cuadro titulado *The Northampton Election, 6 December 1830* (Anexo 5, figura 15) en el cual retrata la reelección de Lord Althorp como miembro del Parlamento (Joll, Butlin, Herrmann, 2001, p. 231). Fue Lord Althorp, involucrado en el movimiento “Great Reform Act” y miembro del partido Whig, quien llevó a cabo las grandes reformas tan añoradas 40 años atrás; entre las más importantes, la abolición de la esclavitud en todo el entonces Imperio Británico.

Turner celebra tal victoria en su óleo y se muestra de acuerdo con el movimiento del ‘Liberalismo’. A lo largo de su vida, había tenido, no solamente los eventos históricos para inclinarlo hacia tal movimiento sino también amistades que le introdujeron a tal movimiento. Es sabido que Turner mantuvo una relación muy cercana con su mecenas y amigo Walter Fawkes (1768-1825), miembro del parlamento de Yorkshire, escritor y conocido mecenas de las artes⁶⁶. Es cierto que una simple amistad no demuestra que ambos hayan tenido exactamente las mismas opiniones políticas, pero sí sugiere una cierta afinidad en tales temas. Tampoco es difícil de pensar que Turner estuviera a favor del movimiento Reformista ya que en 1800, cuando apenas empezaba su amistad con Fawkes, este expuso cuadros como *Dolbadarn Castle* (Anexo 5, figura 10); *The Fifth Plague of Egypt* (Anexo 5, figura 12) y *Caernarfon Castle, North Wales* (Anexo 5, figura 8). En ellos se ve que su preocupación por la libertad se muestra al tratar temas en donde el ser

⁶⁶ Entre sus escritos políticos se pueden destacar *Speech on Parliamentary Reform* (1812) y *The Englishman’s Manual; or, a Dialogue between a Tory and a Reformer* (1817)

humano se ve privado de esta. Es una búsqueda y un llamado a la libertad del hombre desde la falta de esta misma. Otro ejemplo de esta falta de libertad plasmada en sus cuadros es *Slave Ship* (Anexo 4, figura 1)⁶⁷, el tema de la esclavitud. Además, en 1822, Turner dejó una inscripción en un grabado en la cual decía que la libertad de pensamiento y acción estaban siendo amenazadas en su época.

Tal vez, el tratar el tema de la libertad por medio de la falta de esta misma era tan importante para Turner, no solamente por el contexto histórico en el que vivió o por las amistades que tenía, sino porque siempre cargó consigo la sombra del trauma de la locura de su madre. Esta fue encerrada en un manicomio y olvidada por su esposo y el mismo Turner, al igual que el príncipe Owain apresado por su propio hermano en el castillo de Dolbadarn. La conciencia política liberalista de Turner parece haberse formado alrededor de los años de 1800. Pero esta tiene sus raíces en un trauma personal, más profundo que cualquier evento político o amistad ya que en 1785, al mismo tiempo que se estaba fraguando la revolución en Francia, su madre fue internada en el hospital psiquiátrico de St Luke's Hospital for Lunatics y en 1804 murió en Bethlem Hospital, abandonada. Más adelante en su vida, Turner nunca habló de su madre, y siempre evadió el tema. Sin embargo, su interés por la libertad y la emancipación del ser humano es en realidad, una búsqueda de esta a través del tema de la locura. Al contrario de la convicción racionalista de que un loco es alguien privado de su libertad por no poder hacer uso 'adecuado' de su razón, el Romanticismo se acerca más a la idea foucaultiana de la locura como emancipación. Si los románticos encuentran en los excesos la experiencia de una verdad sublime, la locura es precisamente el resultado de un exceso de racionalidad que, paradójicamente da paso a la libertad. La locura es vista tanto por los románticos como después por poetas como Baudelaire y el mismo Foucault, como el verdadero intento de ensanchar los límites de la racionalidad. Tal vez la locura de su madre llevó inconscientemente a Turner a reaccionar en contra de la racionalidad del sistema ya que este mismo rechaza a los locos. Turner no parece haber considerado que su madre estaba limitada, presa por no ser razonable o 'normal', sino más bien para él es a través de la locura que se encuentra una verdadera emancipación del espíritu humano, más allá de la racionalidad limitadora. En ese sentido, se entiende por qué la creación artística siempre se ha considerado como un acto en gran parte irracional, sin necesidad de una explicación para *ser*. El arte está más

⁶⁷ Este cuadro puede ser visto como muestra del arte que interviene en la modificación de la conciencia social - política. Tomemos como ejemplo otras obras como *La Mort de Marat* de J.L. David y *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix.

allá de la razón, así como la locura es una emancipación del sí mismo por sí mismo, más allá de la libertad universal kantiana. Más adelante durante los últimos años de su vida, cuando su estilo se liberó de las formas, Turner fue él mismo considerado como loco. Pero, lejos de ser un insulto o una crítica, esta declaración ofrece un dato revelador. El camino de Turner hacia la pérdida de forma parece ser una identificación inconsciente y, aunque involuntaria, significativa con la locura de su madre. La emancipación auténtica es siempre vista como un delirio irracional; oh, pero qué placentera y sublime desviación llegó a alcanzar Turner en sus últimos cuadros en donde sus paisajes son puros latidos del sentimiento elemental y biológico que era el mundo ante sus ojos.

Por otro lado, el tema de la libertad que se ha tratado, no sería nada si junto a la Revolución Francesa, la Ilustración misma y el movimiento reformista de Inglaterra, no hubiera nacido también la conciencia del, llamémoslo así, ‘yo interior’ (conciencia del individuo, para ponerlo en términos revolucionarios)⁶⁸.

No es difícil afirmar que el tema del sujeto no solamente le dio forma al pensamiento romántico sino también al pensamiento posterior. Como ya se ha dicho anteriormente, este sujeto romántico surge de la oposición con el concepto ilustrado del ‘Universal’. Por supuesto, este surgimiento es uno immanente, se logra la universalidad desde la particularidad del individuo; así es como se entiende el ‘sujeto’ romántico. Tal vez al decir que los artistas se sentían atraídos, movidos internamente por el espíritu revolucionario, es más correcto decir que lo que les atrajo más de este fue el surgimiento de la conciencia del yo, no en términos cartesianos sino un yo enfrentado y definiéndose a sí mismo, al estilo de Turner, por lo que no es, por lo externo a él, por el mundo. He ahí la importancia que ganó el paisaje en esta época. El padre de este último es el filósofo francés Jean-Jacques Rousseau. Pero el sujeto de Rousseau, que entiende su significado y valor por y en sí mismo, es uno que se entiende así mismo como tal al verse enfrentado con el misterio infinito de lo externo y extraño a sí mismo.

De cierta forma, es por eso que Berg escoge *La Mona Lisa* (1503) de Da Vinci como aquella que conoce el misterio del ‘yo interior’ (Bloom, 1970, p.60) pero que no lo revela. Este está contenido en una sonrisa enigmática de la cual aún hoy en día no sabemos si es una sonrisa o simplemente un gesto y también de la cual, al igual que sus contemporáneos, no podemos resistirnos a su encanto. El misterio de la sonrisa de la Mona Lisa es entonces el misterio del

⁶⁸ Para poder trazar una corta parte de la trayectoria de este ‘sujeto’, se utilizará el ensayo de J. H. Van Den Berg titulado *The Subject and his Landscape* en el libro de Bloom, H. (1970) *Romanticism and Consciousness*. pp. 57-65

sujeto, es uno que revela parcialmente y esconde al mismo tiempo lo Real. Lo conocido es necesariamente desconocido en su totalidad, exactamente como el Espíritu de Hegel. Aunque muy lejana a Rousseau y a Turner, la pintura de Da Vinci habla Verdad y por lo tanto no es anacrónica la comparación entre lo que dice Da Vinci y lo que dice Rousseau y especialmente Turner. Pero ¿por qué especialmente Turner? Es simple, por el paisaje detrás de la Mona Lisa. La dinámica de extrañamiento que hay entre ella y el paisaje es la dinámica de la búsqueda del artista, de la Verdad, tan presente en Turner. Como dice Berg, ella quien conoce todo lo humano es quien está más enajenada del paisaje a sus espaldas. El paisaje de atrás es, según él, el primer paisaje pintado como paisaje. No es un fondo en el cual se llevan a cabo las acciones humanas, es “*nature closed within itself and self-sufficient, an exterior from which the human element has, in principal, been removed entirely*”⁶⁹ (Bloom, 1970, p.61). Esta ausencia del ‘elemento humano’ es progresiva en Turner ya que este pasa de estar a merced de las fuerzas sublimes de la naturaleza a una ausencia visible evidente en sus últimos cuadros.

La enajenación del elemento humano del paisaje es importante para que este último sea un paisaje y así refiera, de la forma más pura, a lo humano. El paisaje de la Mona Lisa y por lo tanto toda la obra de arte, no es una simple ilustración de un estado de cosas ni mucho menos una representación de una impresión humana particular de la naturaleza, es el mundo existiendo por sí mismo. Berg cita a Rilke en este punto, quien dice que este mundo existente en el paisaje de Da Vinci es un mundo desconocido, ajeno y el artista es el testigo mudo de este, como se decía anteriormente. Es únicamente en esa dinámica de enajenamiento, que Da Vinci plantea por primera vez en el mundo de la pintura, que se da el surgimiento del ‘yo interior’. ¿Pero por qué es que tal dinámica es la que permite el surgimiento del ‘yo interno’? Rilke, dice Berg, sostiene la idea que es esa enajenación la que más se asemeja al misterio del destino humano y que por lo tanto, es precisamente lo que refiere a la humanidad es decir, al ‘yo interior’ el cual es también un desconocido para el ser humano (de ahí el misterio de la sonrisa de la Mona Lisa.) (Bloom, 1970, p.61).

Después de la Mona Lisa de Da Vinci, entender el paisajismo, en otros términos, términos subjetivistas en el que se reflejarían únicamente los sentimientos o el yo consciente del artista, es un error. Eso sería ignorar el valor mismo de la obra de arte más celebre desde su creación. La Royal

⁶⁹ “la naturaleza cerrada en sí misma y autosuficiente, un exterior del cual el elemento humano, en principio, ha sido eliminado por completo.” (traducción libre por Anabella Salazar)

Academy en la época de Turner cometía ese error. Esta consideraba al paisajismo como uno de los géneros con menos importancia dentro de la jerarquía de géneros que había sido establecida colocándolo por debajo de la 'pintura histórica' y el retrato. Estos consideraban que el paisajismo solamente servía para ilustrar la naturaleza en un momento preciso, para dejar un record de cómo se había visto tal lugar en tal momento, solamente para plasmar un estado de cosas según la impresión del artista. Pero Turner logró ver más allá de este prejuicio de su época. Él inicia su carrera con el prejuicio personal y convicción de que sería él quien elevaría el paisajismo a su verdadero estado sublime y, de hecho, lo hizo. Turner era conocido y es recordado hoy en día como alguien ambicioso. Siempre tuvo en mente y como objeto de su deseo consciente, el reconocimiento y prestigio. De ahí su arduo esfuerzo por ser aceptado en la Royal Academy a una temprana edad. Turner comenzó su carrera como pintor en el ámbito de la pintura topográfica y en el medio de la acuarela. Sin embargo, impulsado por su ambición, vio la necesidad de cambiar esto. Comenzó a pintar en óleo, pero escogió un género no tan estimado en la Academy. Su elección fue evidentemente no al azar. El haber escogido el género del paisajismo, por razones prácticas y consciente por su puesto, le dio a Turner una meta a su ambición: el elevarlo al mismo nivel de prestigio que la pintura histórica, combinando ambos géneros como en *The Field of Waterloo* (Anexo 5, figura 11), e incluso ir más allá de esta jerarquía en la medida en la que le iba dejando más la palabra al Espíritu para manifestarse en sus paisajes.

De esta forma, ese afán del artista por dejar hablar 'yo interior', aquella que está más allá de su conciencia, es algo que está presente en toda obra de arte como también en toda verdadera comprensión de esta. El enajenamiento parece, paradójicamente, un proceso necesario para poder tener una comprensión más amplia de ese 'yo interior'. Esta dinámica interna propia a la creación artística parece similar a la dinámica de la comprensión hermenéutica y a la de la fusión de horizontes de la que se habló anteriormente. La fusión como un choque entre horizontes parece similar al extrañamiento por el que debe pasar el yo para poder después volver a sí mismo únicamente que con un conocimiento de sí más amplio. Parece que al yo se llega a través del otro.

El análisis que hace Berg, es el recorrido del camino del 'yo interno' desde Lutero hasta llegar a Freud, el cual, hoy en día con el conocimiento que se tiene del psicoanálisis, es imposible de ignorar. Aunque parezca algo completamente ajeno a Turner y a la estética de su época, según lo que dice Berg, esta dinámica parece ser algo propio al ser humano independientemente de la época en la que se viva. Berg dice que, tras el descubrimiento del 'yo interno' este se comenzó a

saturar y por lo tanto se convirtió en algo abrumador. Toda la historia era ahora vista desde la perspectiva del “*inner self*” (Bloom, 1970, p.62). Dentro de este ruido abrumador del concurrido ‘yo interno’, surge la necesidad de escapar de este por medio de la toma de conciencia del paisaje. Rousseau, dice Berg, es quien marcó el camino para tal toma de conciencia de sí a través de lo externo y ajeno al ‘yo’ (Bloom, 1970, p.62). Es hasta Rousseau que se toma conciencia de la importancia del enajenamiento del ‘yo interno’ ya presente tres siglos antes en el cuadro de Da Vinci.

Ahora bien, para los Románticos, este descubrimiento de sí mismos a través de la naturaleza pasa de ser el éxtasis del “sense of nature” a una experiencia sublime, es decir, aquella que provoca en quien observa, un sentir de peligro y de dolor, aquello vasto (inalcanzable, que va y es más allá) y lo abrumador, mortífero, arriesgado. El camino que señaló Rousseau es aquel que les permitió a los románticos sentir y extraer placer en experimentar aquello que va más allá del hombre, al enfrentarse con las fuerzas devastadoras de la naturaleza y el verse impotente en todo ante estas; en todo menos en su capacidad de gozar ante aquello que lo sobrepasa. Es, por lo tanto, únicamente aquel que puede sentir eso mismo, el artista que puede crear una obra de arte no manchada por la marca absoluta de su subjetividad, pero sí estando consciente de esta última al dejar hablar al otro. Por lo tanto, es el artista romántico quien se da cuenta de la importancia que tiene la pérdida del sí mismo en el momento de la observación o en el momento de las experiencias, para que pueda haber un entendimiento de aquello más allá de la idea previa y prejuiciada que se tiene del sí mismo; para que sea posible la fusión de horizontes. Todo esto implica una pérdida contradictoriamente necesaria para el encuentro con la Verdad que, aunque jamás se le pueda aprehender, se tiene un encuentro más cercano con esta únicamente en el arte.

Sin embargo, antes se había hablado de la importancia del psicoanálisis respecto a este aspecto del Romanticismo: la pérdida o la enajenación de sí mismo como una necesidad (hasta ese entonces intuitiva) para poder volver a este. Berg habla de la importancia específica de un concepto desarrollado por Freud a lo largo de toda su carrera: la libido. La libido, dice Berg siguiendo a Freud (Bloom, 1970, pp. 63-64), está al principio en el ‘self’ o el ‘yo’, pero después, este se aleja del ‘self’ y se dirige o proyecta en cosas ajenas, externas al ‘self’. Si se ve bien, aquí se distingue la misma necesidad del Romanticismo de enajenarse del ‘self’. Sin embargo, esa estadía de la libido fuera del ‘yo’, no puede ser permanente, sino que esa misma necesidad que lo empuja a alejarse, parece conllevar la condición de un regreso inmanente. Sin embargo, ese

regreso al 'self' no es un regreso jubiloso sino al contrario, es doloroso. ¿No será el dolor entendido en el contexto romántico como el extraño placer y goce de lo vertiginoso? ¿Se podría comparar el sentir sublime con el dolor en psicoanálisis? La libido se ve a cierto punto, obligada a retornar a aquello que había dejado al principio con tanta necesidad. El regreso de la libido al 'self' es un regreso vertiginoso también, es un dolor en el que se goza y que era inevitable, necesario⁷⁰. Esta necesidad, que conlleva ya en ella misma el dolor del retorno, se debe a que el *inner* 'self' de donde escapa el libido está demasiado lleno y para que este no se dañe, el 'self' tiene que apuntarse a objetos externos a el mismo. Berg dice que el ser humano comienza a amar como necesidad para no enfermar. El encuentro con la naturaleza sería entonces un antídoto a ese 'self' demasiado lleno de sí pero es ese encuentro con lo externo lo que de forma inmanente e inevitable refiere de regreso al 'self' (Bloom, 1970, p.64). Por lo tanto, toda experiencia nos refiere necesariamente a un yo más amplio, más comprendido; es como Hegel dice, el Espíritu que se desvela a sí mismo a través del Otro. El dolor del que habla Freud, revela la incompletitud del 'inner self', del 'yo interno'; el retorno doloroso es la dinámica de la autoconciencia del Espíritu que se presenta ante el ser humano como algo inaprehensible en su totalidad, pero siempre presente, escondido en el misterio mismo que oculta la sonrisa de la Mona Lisa o los últimos paisajes de Turner en donde la forma se ha desvanecido. El misterio de estos paisajes es el sujeto de la siguiente parte de este trabajo de Tesis.

J.M.W Turner, el pintor

La pregunta y tema que estuvo implícita a lo largo de este trabajo ha sido la misma tomando únicamente diferentes formas a través del análisis realizado. Sin embargo, si se tuviera que articular en una sola formulación esta sería que, desde el principio, se ha estado en búsqueda del significado que tuvo y tiene el pasaje durante el Romanticismo de lo absoluto de la razón ilustrada al infinito del idealismo hegeliano; del discurso ilustrado al acto romántico o, en términos más cercanos al arte, de la realidad del figurativismo a la realidad 'abstracta'. Ese paso de lo absoluto (el cual implica ya en sí mismo un límite) a lo infinito y lo sublime del sentimiento romántico se manifiesta de manera exquisita en la progresión de las obras de Turner que van de un figurativismo académico a un desfigurativismo que en su propia pérdida de formas encarna el paso de la

⁷⁰ Esto es a lo que, en el lenguaje psicoanalítico del Jaques Lacan, se le llama 'jouissance'.

delimitación de las figuras (absolutas en su definición precisa) a la abstracción en la que se encarna el latido biológico de la Realidad humana. La progresiva abstracción de las obras de Turner es un dar cuenta de lo infinito.

Por lo tanto, la pérdida de forma en Turner es en donde se logra mostrar en lo particular lo infinito ya que la falta de formas o el ser testigo de su desvanecimiento paulatino, es ser testigo de la representación de lo general como una imagen de la ambigüedad, de la presencia de lo infinito en lo particular, que en este caso sería la obra de arte. Esta tesis acerca del significado de la obra de Turner fue respaldada por el análisis hermenéutico que se intentó hacer de una selección específica de algunas de las últimas obras del pintor inglés, aquellas que sus contemporáneos aborrecían y que hoy en día son admiradas. El uso del método hermenéutico se justifica en la obra de Turner por la relación que existe entre Hegel y el Romanticismo en la cual se ve inmerso Turner. Esta relación es una que tiene una continuidad histórica temática entre la estética ilustrada y la hermenéutica. Aquello que permite esa continuidad es precisamente la estética romántica. Turner, como cualquier artista romántico, es un crítico de la razón, concepto cuyo sentido a lo largo de la historia de la filosofía encuentra su punto de inflexión en Hegel.

La hermenéutica es el método que mejor entiende este pasaje de lo absoluto a lo infinito y, Gadamer es uno de los filósofos que mejor ha entendido a Hegel como este punto de inflexión dentro del contexto estético del Romanticismo. En su libro de ensayos *La dialéctica de Hegel* (2012), capítulo IV *Hegel y el Romanticismo de Heidelberg*, Gadamer se hace la pregunta ¿Cómo es que Hegel forma su pensamiento estético, figura de la filosofía hegeliana del arte? En sus lecciones de estética, esta figura ya está formada como figura del Espíritu, pero Gadamer está interesado, al igual que esta investigación respecto a Turner, en cómo es que esta figura del Espíritu en arte llega a existir y formar parte de la filosofía hegeliana. Está interesado en el camino, en el movimiento de las aguas del pensamiento del filósofo alemán que llevarían el barco de su filosofía a la costa de la estética. En el caso de Turner es igual, lo que interesa es saber qué tormentas impulsaron el sentir estético y de creación del artista inglés para que llegara a la costa de la Verdad infinita de sus últimos paisajes.

Sin embargo, ¿cómo se puede justificar la importancia del desvanecimiento de las formas en Turner? Como es de esperarse, la respuesta a esta pregunta se encuentra en la construcción del pensamiento estético de Hegel, el cual según Gadamer, es el fruto de su corta estadía de dos años

en Heidelberg⁷¹. Fue ahí en donde su amigo Friedrich Creuzer le abre los ojos a la importancia del sentimentalismo del Romanticismo de Görres⁷². Pero lo que más influenció a Hegel fue la idea de Creuzer de su “simbólica” para quien este pretende identificar las leyes del lenguaje de las imágenes (símbolos) ya que el ser humano que ha tenido acceso al mundo interior, dice Creuzer, siente la necesidad de expresarlo por lo que recurre al “vasto espacio de la intuición” y no de los conceptos los cuales son, según él, vacilantes (Gadamer, 2000, p. 116). Es de esta idea que Hegel alimenta su concepto de lo “simbólico” en el que el arte es visto como aquello que remite, a través de la apariencia sensible (símbolo) a algo infinito e insensible. Para Hegel, dice Gadamer, el arte es la aparente contradicción entre lo finito y lo infinito (el todo en lo particular del que se hablaba antes). Sin embargo, esta contradicción cobra sentido únicamente en la dinámica dialéctica especulativa de Hegel (Gadamer, 2000, pp. 117-118). He aquí la unión que este último encuentra en el curso de la historia de la humanidad: *“la construcción sistemática de la dialéctica hegeliana se torna en una filosofía de la historia”* (Gadamer, 2000, p. 118).

Por lo tanto, la historia es aquello que tiene la tendencia interna de crecimiento ilimitado a través del movimiento infinito del tiempo y que encuentra acogida y da frutos en el concepto dialéctico de Hegel y del Espíritu. Su concepción de la historia del arte es una historia universal del arte. La noción de lo ‘simbólico’ como universal aparece en Hegel en esos años de Heidelberg. En ella, la relación contradictoria entre finito e infinito presente en lo simbólico (en el arte) es una relación en la que hay verdad ya que es una relación histórica. La dinámica que existe entre esos dos conceptos que parecen a primera vista anularse a sí mismos, es la que hace surgir, en lo simbólico, la Verdad, la infinitud del espíritu (Gadamer, 2000, pp. 123 - 124).

De esta forma, se entiende por qué la responsabilidad del artista como conciencia artística, está fundamentada en su rol como testigo del mundo, de ese movimiento interno infinito de las cosas que forman parte de su experiencia. La manifestación de lo infinito en lo particular (en el símbolo), esa contradicción es la vida interna de la obra de arte. Y en el caso de Turner quien, a través de un medio restringido a las dimensiones limitadoras de la materia como es la pintura, encuentra en el camino de la abstracción, del desvincularse de las formas sensibles, una manera de hacer cada vez más presente, más visible en sus paisajes borrosos y repletos de luz, en donde el

⁷¹ Estuvo en Heidelberg de 1816 a 1818, año en el que aceptó la cátedra de filosofía que le ofrecieron en la Universidad de Berlín.

⁷² El sentimentalismo era, junto con el clasicismo de Weimar, el justo-estética de Schiller y Goethe, la corriente estética que predominaba en Jena en esos mismos años y la cual Hegel, antes de entablar dicha amistad con Creuzer, rechazaba.

cielo parece unirse y ser uno con la tierra y el mar, la expresión más pura de los latidos elementales de la vía interna del mundo. Ese infinito que parecía, antes del Romanticismo y de Hegel en especial, existir fuera del mundo sensible encuentra en el arte el medio para revelarse como también parte del mundo sensible y consecuentemente de la subjetividad humana. El desvanecimiento de las formas en la obra de Turner es fruto de su conciencia artística romántica de entender lo infinito como aquello que establece una identificación directa con lo finito, con lo sensible, es decir con el mundo de la experiencia humana. Lo infinito se manifiesta al ser humano en la experiencia y esencialmente, en la experiencia de la obra de arte y más particularmente, en las obras como las Turner en donde se ve y experimenta una comprensión y manifestación de la importancia de esta unión entre lo sensible y lo no sensible cuya dinámica dialéctica es la manifestación de la ambigüedad de la presencia de lo universal en lo particular.

Esta dinámica dialéctica presente en el arte y, por supuesto en las últimas obras de Turner, es la manifestación de un movimiento interno, inmanente el cual es una búsqueda del sí mismo en lo extraño. Así como el 'inner self', al estar demasiado lleno por la historia de la humanidad y el romántico encuentra la necesidad de huir de ese self abrumador para que su propia conciencia surja, así se puede entender esa búsqueda del sí mismo en lo ajeno o, aparentemente extraño. Como se dijo en la parte anterior, el paisaje surge en el siglo XIX precisamente como el escape del yo interior para tomar conciencia de sí en la naturaleza, en el mundo sensible en el que de pronto, en un momento sublime en el que el ser humano se encuentra fascinado y vulnerable ante la grandeza y fuerza de la naturaleza, encuentra en esa manifestación externa y en su vivencia de esta misma su propio ser. El mundo infinito se manifiesta en el mundo finito y los Románticos, entre los ingleses especialmente Turner, encuentra la manifestación de lo infinito o el carácter del Espíritu, en la sensibilidad de la naturaleza y el paisaje. Sin embargo, el encuentro con el sí mismo a través de lo externo es, como ya se dijo anteriormente haciendo referencia a la teoría de la libido de Freud, un encuentro doloroso. La huida del yo interno implica un retorno doloroso que se podría comparar con el sentimiento de impotencia y vulnerabilidad, de pequeñez y de riesgo de muerte que experimenta el artista romántico al enfrentarse con la abrumadora infinitud incomprensible y vastedad brutal y violenta de las fuerzas de la naturaleza. El pintor romántico como Turner no se limita entonces a pintar únicamente paisajes apacibles e idílicos, sino que aquello que mueve y alimenta su intuición y creación artística es el sentimiento de lo sublime. El paisaje romántico por excelencia es aquel que pone de relieve ese encuentro abrumador, ambiguo y

eventualmente doloroso con lo infinito. Ese encuentro jamás aprehensible en su totalidad, ese sentimiento de lo sublime toma la forma de la tormenta en el Arte Romántico y Turner es el Odiseo testigo, víctima y sobreviviente de estas tormentas, aquel que se ata al mástil del frágil barco para tomar conciencia de su existencia en el medio de la tormenta del curso de la existencia humana y de la cual debe dar testimonio para que tal sufrimiento sea, como diría Schopenhauer, de forma negativa, fruto de alivio (Blumenberg, 1997, p.62). En el Arte Romántico hay un alivio de la tensión ilustrada entre lo universal y lo particular o entre lo sensible y lo no sensible. Pero esta reconciliación es la toma de conciencia de la brecha entre ambos y que, gracias a la dialéctica de Hegel, se convierte en una reconciliación espiritual más que un pretender ser concreta o encarnada en lo sensible. Es precisamente esta reconciliación la que justifica el desvanecimiento de las formas ⁷³ como un acercamiento a la Verdad.

De esta forma, se seleccionaron seis óleos de Turner creados al final de su vida en donde estos paisajes tormentosos y eventualmente pacíficos (cuyo valor y sentido yace en su carácter contrario al de la tormenta) son la manifestación sensible de la infinita búsqueda y retorno a sí mismo del Espíritu, o en términos hermenéuticos, de la unión de horizontes también como búsqueda de la Verdad en la generalidad concreta de la vivencia de la obra de arte.

El hablar de los cuadros de Turner en donde este pintó tormentas es tocar un tema de su obra muy general ya que pintó no solamente tormentas en las planicies de Inglaterra sino también en las montañas como en el mar. Sin embargo, los óleos que se han seleccionado en este trabajo de tesis son paisajes marítimos en los que la tormenta será el tema central. En inglés, al contrario que en el español en donde al hablar de estos paisajes hay que utilizar dos palabras, se tiene en realidad una palabra específica para este particular tipo de paisajes. Se les llama ‘seascape’ en cual refiere auditivamente a las palabras ‘sea’ y ‘escape’, como si el mar fuera no solamente parte de la generalidad del género de paisajes sino uno cuya particularidad merece una distinción diferente en el momento de nombrarlo. Los paisajes marítimos no son cualquier tipo de paisajes, al merecer una distinción particular revela una importancia particular la cual se puede explicar talvez en la importancia que tiene la metáfora del mar y su uso tanto en la conciencia del siglo XIX como en la conciencia humana en general.

⁷³ El desvanecimiento de las formas que representa en Turner una aparente abstracción es mejor comprendido cuando ese desvanecimiento se entiende como ambigüedad. La ambigüedad entendida como el carácter infinito del Espíritu que el ser humano busca pero que sabe jamás podrá aprehender (ni plasmar en un lienzo) del todo.

J.M.W. Turner, el pintor de cosas aún figurativas y la promesa del mundo

En el método hermenéutico hay un evidente pasaje del concepto ilustrado de la ‘subjetividad’ al concepto de experiencia⁷⁴; pasaje cuya transición es la crítica kantiana. Por lo tanto, Gadamer en *Verdad y Método* (trad. en 2012), habla de la importancia del ‘juego’ como el hilo conductor de la explicación ontológica y evidentemente resalta el propósito de liberar el concepto de juego de su carácter subjetivo. Esa liberación del juego o su limpieza de ese tinte subjetivo es un intento por alcanzar la descripción del modo de ser de la obra de arte. En otras palabras, la forma de ser del juego es la respuesta a la pregunta por el modo de ser de la obra de arte. Para alcanzar a entender el modo de ser de esta última, Gadamer dice que es necesario investigar la forma de ser del juego mismo (Gadamer, trad. en 2012, pp.143 - 144). Y es aquí en donde está implícita la idea de la participación ya que un juego no puede existir si no hay participación y es hasta ese entonces que se pasa de la conciencia estética a la experiencia del arte. Para entender esto un poco mejor hay que referirse a la definición que da el mismo Gadamer de ‘participación’ en el capítulo II de la primera parte de *Verdad y Método*. Este dice que *“Es a la inversa el ser del espectador el que está determinado por su ‘asistencia’. La asistencia es algo más que la simple co-presencia con algo que está ahí. Asistir quiere decir participar.”* (Gadamer, trad. en 2012, pp. 143 - 144) Más adelante dice también:

“El concepto de la participación no debe entenderse como psicológico y subjetivo, sino que se le debe concebir desde el concepto de la vida que le subyace. Porque todos los fenómenos históricos son manifestaciones de la vida del todo, es por lo que participar en ellas es participar en la vida.” (Gadamer, trad. en 2012, pp. 143-144)

El participar es también el participar en la vida del Espíritu, como se verá más adelante. Por lo tanto, ahora se entiende por qué ese pasaje de la subjetividad a la experiencia es también el pasaje de la conciencia estética a la experiencia del arte. Lo más característico de la forma de ser de la obra de arte, dice Gadamer, es que esta cambia a la persona que la experimenta gracias a la participación. No existe más el alejamiento o brecha que existía con el concepto de la subjetividad ilustrada en donde había necesariamente una distancia entre la obra de arte y el sujeto. Esa subjetividad obligaba al espectador a considerar y entender la obra de arte, no en el contexto del

⁷⁴ Experiencia entendida en términos de ‘vivencia’.

mundo en el que ambos existen, sino más bien en el contexto del artista (quién era, análisis circunscrito a la época del artista, o incluso, el considerarlo o no arte únicamente por quién la creó). La Verdad que yace en la verdadera obra de arte es una que hace de esta misma algo que va más allá de sus circunstancias iniciales o su materialidad y temas inmediatos.

De esta forma, la hermenéutica es entonces un método que no reconoce la diferencia entre sujeto y objeto y, por lo tanto, no se puede tomar la obra de arte como un objeto de descripción ni de reflexión ya que lo que está en cuestión no son las características propias de la obra, sino la experiencia de esta. El encuentro con la obra de arte dentro del marco de la subjetividad ilustrada es pues solamente una mera descripción, mientras que en el contexto de la experiencia de la hermenéutica, la obra de arte se convierte en vivencia, en un evento que cambia a quien la experimenta. El 'sujeto' de la obra de arte para la hermenéutica no es la subjetividad de la persona que experimenta sino más bien es la obra de arte misma. O, como diría Heidegger en su célebre ensayo *El Origen de la Obra de Arte*, el Arte existe como el origen tanto de sí mismo como de la obra de arte y por lo tanto, el Arte es la esencia de la obra de arte, y no el sujeto (Heidegger, 2010, p.41). En el análisis hermenéutico no hay una exterioridad, desde la cual se puede experimentar la obra de arte, el experimentarla es estar dentro de y con ella, es estar en medio de la tormenta de significado que es la obra de arte.

Así pues, el significado hermenéutico de la obra de arte que se busca en el análisis hermenéutico es la búsqueda de la ontología de la obra de arte, su esencia. El significado hermenéutico es la ontología de la obra de arte, su ser. Ese ser, esa explicación ontológica es el resultado de una dinámica interna cuyo carácter descriptivo es entendido como proceso constituyente de sentido cuyo hilo conductor es el concepto de juego, la participación. Este concepto es el resultado de una des-objetivación a través de la investigación del modo de ser⁷⁵ del juego y de la obra de arte.

Al observar el camino recorrido por Turner en su vida creativa, esa des-objetivación parece manifestarse en el desvanecimiento de las formas o dicho de una manera más convencional, parece ser su camino hacia la aparente abstracción. Sin embargo, se verá más adelante que esta abstracción, entendiendo el término en el marco de su significado actual, es únicamente aparente ya que no es un camino hacia el aislamiento y lo único separado del todo sino más bien es el encuentro con lo infinitamente esencial en lo único.

⁷⁵ Aquí 'ser' se opone a 'sujeto', hablar del ser es hablar de lo que trasciende al sujeto.

Para poder hacer un análisis de una obra de arte utilizando el método hermenéutico hay que hacerlo teniendo en mente que en el momento en el que hacemos contacto con la obra de arte misma, nos volvemos, no el sujeto externo que analiza, sino más bien en aquellos a través de los cuales el juego se presenta a sí mismo. El sujeto es así participante, se ve afectado por la obra de arte, lo cambia como ya se dijo y es en ese momento que la fusión de horizontes sucede. Tomando en cuenta que ese proceso de participación y de verse afectado por la obra de arte misma dentro del marco de la vivencia, está fundamentado en la des-objetivación o transformación de subjetividad a experiencia, es evidente porque la obra de J.M.W. Turner es de las más propicias, si es que no la más, especialmente del siglo XIX, a ser analizada, o mejor dicho comprendida, utilizando el método hermenéutico.

La obra del pintor inglés estuvo siempre, aún cuando él vivía, caracterizada por el paulatino desvanecimiento de las formas en sus cuadros. Desde incluso obras relativamente tempranas se hablaba de Turner como un pintor en el cual había cierta indistinguibilidad (Joll, Butlin, Herrmann, 2001, p.403), algo no circunscrito a los límites de las formas y de lo sensible a pesar que el medio que usaba, la pintura, esta necesariamente atado a los elementos sensibles. Sin embargo, Turner siempre tuvo una cierta inclinación hacia lo indistinguible, lo indefinido, a algo más allá de las simples formas del mundo material. Si es correcto afirmar que todo artista siempre está en busca de algo y que sus obras son el camino que deja trazado de esta búsqueda, se puede decir que en el recorrido artístico de Turner está evidentemente marcado el camino de su búsqueda por lo que yace más allá de la forma, de este mundo sensible, finito y cambiante, incluso más allá de sí mismo y su subjetividad. Al hablar en Turner de ese camino hacia el desvanecimiento de las formas también se puede hablar de un camino de lo literal a lo metafórico. En este caso la abstracción es una reducción a la esencia y se puede ver como la forma de ser de la obra de arte de Turner, en especial en sus paisajes pintados ya al final de su vida. Tomando en cuenta esto es válido decir que esa búsqueda de la que se ha estado hablando es en realidad una búsqueda por la esencia. Es cierto que Turner era un pintor nacido en Inglaterra, un pintor de su tiempo, un verdadero romántico cuyas inclinaciones políticas y artísticas ya mencionadas en la parte anterior lo hacían un hombre de su tiempo. Sin embargo, su búsqueda no se circunscribe a su época, a representar la Inglaterra del siglo XIX como se ha comúnmente creído. La búsqueda de Turner es una por encontrar un arte tal en el que haya un ascenso a lo esencial⁷⁶.

⁷⁶ Más tarde se tratará esta idea más ampliamente con el concepto de *Aufhebung* de Hegel.

La hermenéutica provee una base para hacer una lectura filosófica del arte. El objeto del arte tiene una forma de ser tal que su propio ser no se puede definir si no es en relación al ser de quien lo observa. De esa forma, es importante resaltar que la obra de Turner es una obra que tiene que ver con temas filosóficos relacionados con la naturaleza de la realidad y la naturaleza del conocimiento de la realidad. Su pintura no solamente es un embellecimiento de la realidad, sino que es una forma de conocer la realidad. El problema de la percepción y de la realidad se revela en relación a las pinturas que están localizadas entre lo figurativo y lo abstracto.

Es por esta razón que en el análisis que se hizo de las obras de Turner no se tomaran obras de forma individual sino que el análisis consistirá en unir una secuencia de obras que muestran ese camino que el artista inglés siguió hacia lo indefinido. Este análisis se va a dividir en dos partes. Primero se adentrará en el análisis de las obras en donde se ve que Turner ya se acercaba a la abstracción esencial pero que sin embargo aún tiene un cierto vínculo con lo figurativo. Ese vínculo con lo figurativo aún presente en esas obras casi totalmente abstractas, se revelará en el análisis como también vínculos en la vida personal de Turner como sería con su familia, amantes, la Royal Academy, su nacionalidad o incluso ideologías de la época por las que se vio afectado al igual que muchos artistas. Y en la segunda parte de este análisis, se estará enfrentando con las obras más abstractas de Turner en donde el vínculo con las formas sensibles ya no existe, ya no le es necesario para elevarse a la esencia del mundo y de la existencia humana. Ese Turner cuya pintura es infinita en color como en luz y en significado a manera del mar inabarcable que presenta, es también un hombre desvinculado totalmente de su relación con ese mundo mundano del que siempre buscó escapar. Mr. Booth es quien mantiene las relaciones y vínculos con las personas, con el médico, con la familia y las responsabilidades económicas, pero es Mr. Turner el que se aísla, el que vive la enfermedad y experimenta la cercanía de la muerte, es él quien se desvanece de la sociedad a la que una vez perteneció para poder dedicarse los últimos años de su vida como testigo del mundo y disolverse en la infinitud de la luz del Espíritu.

El método hermenéutico se puede aplicar tanto al análisis de una obra, como lo hace el mismo Gadamer con *La Rendición de Breda* de Velázquez en *Verdad y Método* (Gadamer, trad. en 2012, p.200), así como también se puede aplicar a una secuencia de obras. En el caso de Turner el hecho que sea más interesante hacer un análisis de la manera en la que, a través de varias obras, Turner se fue relacionando con lo sensible en el sentido en que la forma reconocible del objeto fue desapareciendo y se fue haciendo cada vez más abstracta, se puede ver como el proceso mismo de

desubjetivación, en el sentido hermenéutico del término. Por lo tanto, se estará aplicando el método hermenéutico, en una secuencia de obras pertenecientes a un período en el cual se revela el último sentido de la obra de Turner. Ese período consiste en las pinturas al óleo de paisajes marítimos realizado en la última década de su vida.

Este análisis se ha limitado a estas obras con un tema tan específico, no solamente porque el querer hacer un análisis de la totalidad de la obra artística de Turner sería demasiado ambiciosos para este proyecto de tesis, sino más bien porque el viaje en el mar como metáfora de la existencia humana siempre ha estado presente en la conciencia creativa de todas las épocas y es en el Romanticismo en donde toma una fuerza especial. Más adelante se verá cómo esta metáfora del viaje en el mar es en la conciencia creativa romántica una muestra de su fascinación y anhelo por la muerte. Irónicamente esta fascinación con la muerte inevitable será presentada en las últimas obras de Turner como la luz cegadora de la Verdad.

Como bien lo dice Blumenberg (1997) en su fascinante libro *Shipwreck with Spectator*, el ser humano siempre ha estado fascinado con el mar y la metáfora del viaje por el mar. El naufragio ha tomado, a lo largo de la historia del ser humano, diferentes formas y ha sufrido diferentes actualizaciones (p.1). Estas últimas son únicamente diferentes maneras del ser humano y su relación con el mundo de la vida⁷⁷, con el mundo en el que existe o, en términos hermenéuticos, su horizonte. Pero la metáfora de la vida como un viaje marino incluye necesariamente a un espectador. Sin embargo, a lo largo de estas diferentes actualizaciones de la metáfora de las que habla Blumenberg, se pasa de la prohibición de adentrarse al mar y del naufragio como castigo merecido para quien se atreviera a navegar las más oscuras y desconocidas aguas del mar, pasando por el placer que experimenta el espectador al ser únicamente testigo desde la seguridad de la costa del naufragio de otros en altamar hasta llegar a la participación completa e inevitable del espectador como estando siempre en el barco en medio de las turbulentas y a veces aterradoras aguas pacíficas del inmenso océano. Esto lo dice Blumenberg (1997) al observar que ya Blaise Pascal en su tiempo había llegado a esta comprensión de la existencia como es el ya estar embarcados (p. 18)⁷⁸. El espectador deja de estar en la seguridad de la tierra firme y seca y se ve inevitablemente embarcado, está, tanto fuera como dentro, es espectador, pero también participa.

⁷⁷ Blumenberg utiliza aquí el concepto de *life-world* de Husserl, expuesto por primera vez en su libro *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*.

⁷⁸ En su *Pensée* # 272 Pascal escribe: “Vous êtes embarqué” (“Usted está embarcado” (traducción libre por Anabella Salazar).)

Sin embargo, el embarcarse significa necesariamente experimentar el naufragio⁷⁹. Este último es el momento fatal y traumático, el momento de la vivencia del evento, en el que ocurre el encuentro con el mundo y, a través del mundo, consigo mismo. Hay que recordar aquí lo que dice Gadamer al hablar del significado del juego, algo natural al ser humano y no impuesto, como la auto-presentación. En este sentido, el hecho que Turner volviera siempre al paisaje marino, repitiera las escenas de tormentas, o naufragios, todo en el marco marítimo, se debe a que el arte toma como modelo la repetición de la naturaleza en la que encuentra una manera de manifestar lo general en lo particular. En el caso de Turner su devenir artístico es el constante intento, búsqueda que de cierta forma todo ser humano emprende o se siente inclinado hacia lo infinito desde las ataduras sensibles de la condición humana.

Como se ha dicho, el mar siempre estuvo presente en la conciencia artística y creativa de Turner. Es verdad que comenzó su carrera artística como acuarelista y pintando especialmente edificios arquitectónicos, además de los paisajes, por supuesto. Pero su primera pintura al óleo, la que lo dio a conocer como un nuevo talento en el mundo del arte de la Inglaterra de finales del siglo XVIII, fue su cuadro *Fishermen at Sea* (Anexo 5, figura 13). Este cuadro fue el que presentó al exponer por primera vez en la Royal Academy. Sin tener que decir mucho se puede ver la fascinación romántica y el sentimiento de lo sublime ante las fuerzas descomunales y desconocidas de la naturaleza. Se cree importante mencionar este cuadro, no solamente por su fuerza artística sino principalmente porque este marca evidentemente el punto de inicio de la carrera artística de Turner. Es con este cuadro que él comienza ese camino hacia lo indefinido, hacia la desobjetivación y desobjetivación, en búsqueda de la esencia de la cosa, búsqueda que, como ya se dijo, lo llevará al desvanecimiento de las formas en las que en este cuadro parece estar tan a gusto. Sin embargo, casi en la línea del horizonte donde ya yace lo desconocido, se puede ver lo que parecen ser unas inmensas rocas. Se dice ‘parece’ porque bien se podrían confundir con las velas de por lo menos cuatro barcos sumidos en la neblina de lo indistinguible. Aún en su cuadro más atado a las formas, en el momento de su vida en donde las ataduras al mundo era las más fuertes (movido por la ambición de la fama, del dinero, del reconocimiento, con la posibilidad y la inclinación por establecer relaciones con la gente, amigos, amantes, mecenas, etc), aún ahí cuando su todo comenzaba y la muerte no era más que un hecho casi imperceptible del futuro distante, su

⁷⁹ Hay que tomar en cuenta que el naufragio último e ineludible es la muerte. Por lo tanto, el estar embarcado significa participar en la vida, como dice Gadamer y tener como fin inevitable, el naufragio de la muerte.

creación artística se ve teñida de cierta indefinición. Esta indistinguibilidad está, sin embargo, en el fondo del cuadro, aún no lo invade por completo como es el caso de los últimos óleos pero está ahí presente, esperándolo en aquel horizonte hacia el cual las corrientes de la vida y de su propio impulso interno como el ávido observador y explorador que era, lo llevarán inevitablemente.

Cuarenta y cuatro años después, ya llegando al momento cúspide de su desarrollo artístico, Turner pintó otro paisaje marítimo aún más celebre que su primero. Este provocó gran revuelo en el público pero no por las mismas razones que su primer cuadro sino porque, en este, Turner ya se acercaba al desvanecimiento de las formas y el público del siglo XIX aún no estaba preparado para tal abstracción. Incluso hoy en día se puede hacer la pregunta si estamos listos para cuadros como los de Turner. Una cosa es cierta en todo caso, sus cuadros son inagotables y la comprensión de ellos hoy en día es seguramente limitada, como lo es de cualquier cosa a través de la cual habla la Verdad. Este cuadro es *Slavers throwing overboard the dead and dying – Typhon coming on* (Anexo 4, figura 1)⁸⁰. La importancia de la comparación con el primer cuadro es ahora evidente. La disolución de las formas en el color, en la luz, en el movimiento de los elementos mundanos, muestra cómo Turner se fue separando del mundo sensible y como ya no necesitaba de él para representar los latidos de aquello que se encuentra más allá de lo sensible.

En el primer plano del cuadro se pueden ver piernas, brazos, cuerpos mutilados seguramente por las criaturas marinas que parecen más que todo monstruos, que los devoran, algunos vivos otros ya muertos. Cadenas a punto de hundirse en las aguas turbadas por los intentos fallidos de los esclavos por flotar y teñidas por el rojo intenso del atardecer un rojo que hace pensar que el agua está siendo también teñida por sangre. Y en el medio de esas aguas casi infernales, se puede ver como un trecho de aguas más tranquilas, seguramente fue por donde pasó el barco arrojando a los esclavos al mar. Se tiene la sensación que esa marca en el agua pronto se va a desvanecer, las aguas se van a volver a cerrar y no quedará trazo de lo sucedido. Sin embargo, Turner lo pintó antes de que se cierren las aguas, como una herida recién abierta. En su cuadro jamás se cerrará. En el segundo plano, casi desapareciendo entre la bruma, luz y olas, se puede ver el barco, casi como un barco fantasma. Y más lejos, el sol teñiendo no solamente las aguas de rojo sino también el cielo y aquellas nubes de tormenta que se avecinan en la parte superior izquierda del cuadro.

⁸⁰ Ya que el título de este cuadro es largo, desde la época de Turner se le ha llamado *Slave Ship* para abreviarlo.

Turner pinta este cuadro en un momento de su vida en donde ya era conocido como alguien que apoyaba la libertad y el respeto y búsqueda de esta misma. Y vaya si no buscaba la libertad esencial de lo mundano. El año en el que este cuadro fue expuesto, se llevó a cabo una convención internacional para manifestar la indignación que ya se sentía en contra de la esclavitud, la cual aún era legal en el continente americano. Para ese entonces, Inglaterra se presentaba no como el imperio esclavista que había sido sino como un país que defendía los derechos de los negros. El hecho que Turner haya decidido recordar en su cuadro uno de los períodos más vergonzosos en la historia de Inglaterra sucedido en 1781 es un indicio de su vínculo aún presente con su nacionalidad⁸¹ y con las ideologías de la época⁸². Esos vínculos son los que, en su creación artística, aún lo mantienen atado a las formas, aún que ya de una manera que sugiere la separación.

Tomando en cuenta que un ser humano establece ciertos tipos de relaciones o vínculos con su realidad, siendo estas relaciones con la familia ascendente y descendente, con la nación y con las ideologías de la época, los vínculos que le quedan a Turner en esta etapa de su vida son cada vez más abstractos. Las relaciones más significativas que se pueden tener con la realidad, son la familia, tanto ascendente como descendente, y en estos últimos años, Turner ya las había perdido ambas. Su padre había muerto once años atrás en 1829. La única relación con su familia ascendente se había perdido. Su padre era una de las personas más cercanas a él, si es que no era la persona con la que más íntimamente se relacionó en toda su vida. Y respecto a su familia descendente, esta tampoco se encontraba muy presente en su vida en 1840. Turner tuvo un 'affaire', se le puede llamar así ya que nunca se casó, con la viuda del músico y su amigo John Danby. Sarah Danby era nueve años más grande que él y la conoció en 1798, el mismo año en el que John muere. Con ella tuvo dos hijas, Evelina (1801 - 1874) y Georgiana (1811 - 1843), a quienes reconoció pero cuya relación parece haber sido muy débil ya que ambas, después de la separación de sus padres alrededor de 1815, comenzaron a usar el apellido de su madre. Después de esta separación Turner mantuvo poca relación con sus hijas (Moyle, 2017, pp.283 - 284), dejándole a Evelina incluso muy poco en su testamento (£100 al año.). El Turner joven que pintó *Fishermen at Sea* (Anexo 5, figura 13) quien comenzaba a establecer y formar todas estas relaciones con su realidad y que conformaron su subjetividad ya no es el que pinta *Slave Ship*. Las formas se han ido desvaneciendo poco a poco, no solamente por la simple razón del desarrollo de

⁸¹ Aunque un poco negativo ya que este cuadro es, en buena medida una crítica a su propia nación

⁸² Relación o vínculo más abstracto que la nacionalidad ya que esta última es solamente una pero ideologías son muchas y predominan, no solamente en un país sino en un sentir y conciencia de la época durante las cuales surgen.

su estilo, sino más bien porque en él ha ido sucediendo, junto con su pintura, una desobjetivación. En *Slave Ship* se siente menos la brecha entre sí mismo y el objeto representado.

Ahora bien, hablando del espectador en los términos de Blumenberg, hay que tomar en cuenta que, durante el Romanticismo, el concepto de este había evidentemente cambiado. Blumenberg (1997) toma el ejemplo de Goethe para decir que en el Romanticismo, la metáfora del naufragio está gobernada por el sentimiento de sobrevivencia, es decir, el haber sobrevivido. Aquí también hay una cierta desvinculación del sujeto en la medida que es cada vez más difícil ser solamente espectador (pp. 46 - 47). El evento del naufragio ya no es visto de manera aislada, sino que es visto más bien como una catástrofe histórica. Por lo tanto, el espectador de este trágico evento, en el cual los esclavos son arrojados al mar para poder cobrar un seguro, es de cierta forma la nación inglesa que ha sobrevivido a ese episodio vergonzoso de la historia y que ahora, años después en el contexto de la convención por la abolición de la esclavitud, ve hacia el pasado, hacia el naufragio en el que participó, pero ha sobrevivido.

Así pues, el espectador se ve ahora reconciliado con su pasado o como diría Hegel, reconciliado con el inmanente proceso de la historia. El naufragio en este sentido es lo que ha llevado al ser humano al lugar en donde se encuentra ahora, es lo que hizo posible y es parte del movimiento interno e inevitable de la historia del ser humano que, así como el mar, jamás deja de moverse. Por apacible que esté el mar, siempre hay una corriente que viene hacia el espectador y que lo hace vivir. Los esclavos de ese barco murieron, pero su muerte contribuiría eventualmente a la abolición de la esclavitud en Inglaterra. El naufragio es el resultado del trabajo de la naturaleza. El espectador siente un sentimiento extremo de tristeza tras haber sentido en el momento del naufragio, un sentimiento profundo de terror. Es la experiencia de lo sublime que, al verse a salvo ahora, solamente puede sentirse a salvo y seguro en contraste al sentimiento contrario del terror, la desesperanza y tristeza que sintió en el pasado durante el naufragio. El cuadro de Turner no solamente refiere a quien lo vea a ese momento específico de la historia, sino que más bien hace que el espectador participe del recuerdo de su propio naufragio pasado, cual sea que haya sido. Al enfrentarse con el *Slave Ship* (Anexo 4, figura 1) de Turner, tanto contemporáneos de él como espectadores de hoy en día, se ven envueltos en el juego de la obra de arte a través de la cual el espectador tiene un encuentro consigo mismo. Por lo tanto, no hay separación entre obra de arte y espectador el haber sobrevivido significa que también que se ha participado de él.

Así como el espectador se ve a sí mismo a través del otro (la obra de arte) así también este ejecuta su acción performativa de presentación de postura respecto al mundo. Ese acto preformativo de la obra de arte es la ejecución del movimiento del juego mismo el cual no tiene un fin único. La obra de arte es, a través de los años, la misma, nada cambia en la composición del *Slave Ship* (Anexo 4, figura 1), siguen siendo los mismos colores cálidos, las mismas figuras de los esclavos ahogándose en las aguas que los arrastran al fondo del mar y a su muerte. Pero a pesar de esta aparente estática, la obra de arte va revelando cosas diferentes al espectador de hoy en día que las que le reveló al espectador del siglo XIX, por ejemplo. Cada vez que se enfrenta a un espectador, la obra de arte actúa a través de este mismo, lo hace participar y, ese encuentro consigo mismo, (el cual debe ser comprendido como el significado del juego siendo la auto-presentación), el naufragio del que habla Blumenberg, es en realidad el momento de la vivencia pura, es el momento de la fusión de horizontes de la obra de arte y del espectador. Ambos jugadores existen en la dinámica ontológica de la configuración de sentido y Verdad en el arte. En el caso de *Slave Ship*, en la secuencia de obras de Turner, el momento en el que se hace evidente la necesidad del artista por buscar más allá de lo sensible. Dentro del contexto de la metáfora del naufragio, es un acercamiento y una manera de hacer evidente la muerte como tema principal en las obras de Turner. El buscar la esencia se convierte en el lenguaje metafórico de sus pinturas, el encuentro inevitable con la muerte. En Turner, las tormentas son el aliento desconocido, indescifrable del destino de cada ser humano. El sentimiento de lo sublime se evidencia en este cuadro en el que el ser humano se ve a merced de las fuerzas descomunales de la naturaleza. Ese sentimiento de lo sublime es pues un sentimiento que surge a partir del enfrentamiento con esas fuerzas naturales pero que se revela más adelante como el enfrentamiento con el destino. El terror ante el destino, que también experimenta quien se enfrenta a la obra de arte, se ve provocado por la misma fragilidad e impotencia del ser humano ante su propio destino. Puede ser que Turner haya empezado a sentir, ya en su cuerpo, en la enfermedad y la vejez, ese destino acercándose. Es cierto que todo ser humano sabe que su fin es la muerte, sabe que no vivirá por siempre, pero trata de olvidarlo o, por lo menos, de evitar pensar en eso por la mayor parte de su vida. Enfrentarse con la muerte es enfrentarse con lo Real. La ambición del joven Turner, su ávido deseo de obtener reconocimiento, dinero, de amar y de ser amado, son de cierta formas deseos lejanos al inevitable fin. Pero ya a la edad de 65 años Turner debe haber estado más consciente de la muerte como parte

inmanente de la vida⁸³. La conciencia de un fin comienza a fraguarse en él durante estos últimos años, así como también en su conciencia creativa y todo esto lo lleva de cierta forma a encontrar un camino fuera de este mundo a pesar de aún existir en él. De cierta forma, esta conciencia de su mortalidad, el estar entre estos dos mundos aparentemente irreconciliables le provoca angustia, y la reconciliación perfecta surge en el arte, único medio que le permite dejar este mundo de las formas y lo mortal. Las formas en sus cuadros desvaneciéndose en la luz infinita del Arcángel Miguel en el día del juicio (*Angel Standing in the Sun* (Anexo 5, figura 7), o en los reflejos en el agua de ese atardecer ensangrentado por las vidas naufragantes de los esclavos, es una manera de comenzar a dejar las ataduras sensibles con la realidad y comenzar a vislumbrar en el horizonte del fin, una verdad esencial que habla más allá de la materia. Un resplandor que en vez de permitir ver las formas del mundo mundano, las devora, las derrite, las confunde a todas en un solo as de luz divina que le habla a Turner y lo llama a ir, a través de la abstracción, de la particularidad de la sensibilidad a perderse en la sublime y eterna vivencia del Espíritu. La muerte para Turner es alcanzar esa vivencia, pero ya no como una participación circunscrita a su carácter momentáneo y eventual sino más bien, siempre dentro del dominio de la fe, eterna. Turner está ya, en 1840 dispuesto y listo a perseguir la promesa del mundo de algo más allá de sí mismo.

Sin embargo, ese estado perpetuo de contemplación de lo eterno es, como ya se dijo, algo que Turner va alcanzando poco a poco. En *Slave Ship* (Anexo 4, figura 1) aún existen ataduras a la realidad del mundo, al pasado de la nación y a la esclavitud, pasado al que se ha sobrevivido. Es por eso que la forma aún no se ha desvanecido del todo. La distancia que antes era una distancia espacial entre la costa y el barco naufragante atrapado entre las olas del mar, es ahora una distancia temporal según la concepción poética de Goethe (Blumenberg, 1997, p.55). Sin embargo, esta distancia temporal es, como bien lo dice ella misma, una distancia, una brecha entre lo sucedido y el presente, entre el espectador pasado y el espectador presente. Más adelante se verá cómo esa distancia temporal se reduce y se transforma, en la conciencia romántica de la metáfora del naufragio, ya no en distancia sino más bien en la experiencia del ser humano de su doble vida interna, aquel que se ve y se sabe limitado y preso del mundo sensible pero que en el momento del evento, en la vivencia, es capaz de alcanzar y experimentar, aunque sea necesariamente de manera limitada, el carácter infinito del Espíritu. En pocas palabras, el concepto presente en el

⁸³ Ya había pintado cuadros como *Death on a Pale Horse* (Anexo 5, figura 9) (1825-30), fruto de un sueño, o mejor dicho pesadilla, durante un período de grave enfermedad.

Romanticismo de esa doble vida se le debe a Schopenhauer (Blumenberg, 1997, p.60), un concepto que, en el pensamiento de Hegel, se le puede comparar con el poder ver lo infinito e inmaterial, inabarcable e inaprensible en lo mundano y cambiante, en lo sensible y finito que sería la naturaleza. Esas dos vidas de las que habla Schopenhauer son en Turner, Mr. Booth y J.M.W. Turner R.A. Booth es el hombre concreto y el pintor abstracto y poco a poco abstraído de la sensibilidad del mundo es J.M.W. Turner R.A.

Así pues, el desvanecimiento de la forma en el desarrollo artístico de Turner debe concebirse en relación a la metáfora del naufragio y del concepto de las dos vidas, una concreta y otra abstracta. Eso es exactamente el proceso de desobjetivación por el pasa el concepto ilustrado de sujeto hasta llegar al concepto hermenéutico de experiencia como participación, se participa en la vida, como diría Gadamer (trad. en 2012, pp. 268 - 269). El siguiente cuadro a analizar de Turner y una anécdota alrededor de este lleva el concepto de la participación a un nivel casi literal.

Snow Storm (Anexo 4, figura 2), exhibido en 1842 es una de las pinturas más importantes de Turner. Unos años antes, en 1839, el astrónomo George Biddle Airy⁸⁴ había presentado un ensayo a la Royal Society en el cual hablaba acerca de las fuerzas magnéticas y eléctricas en el mar. Cómo las olas podían desviar las brújulas de los nuevos barcos a vapor hechos de hierro que navegaban las aguas marítimas repletas de la fuerza invisible de las corrientes magnéticas y eléctricas que fluyen en ellas (Moyle, 2017, p. 408). Además de este antecedente científico, Turner también divulgó la historia que él mismo había estado en ese barco en medio de esa tormenta. Hoy en día aún no se sabe si de hecho él estuvo ahí o si simplemente se inventó esta anécdota con intenciones humorísticas o bien para imitar a los artistas que admiraba (Moyle, 2017, p. 409)⁸⁵. Sea cual sea la verdad, la historia que cuenta que estuvo presente y se ató al mástil para poder percibir la tormenta desde su corazón destructivo se incrustó en la conciencia de sus contemporáneos como en la historia del cuadro mismo.

Evidentemente el haber vivido en la época cuando esa fuerza invisible se descubrió debe haber sido fascinante para Turner. Esta no era solamente una fuerza invisible propia y entendida

⁸⁴ El trabajo de Airy no era del todo desconocido para Turner. Este era amigo de la científica Mary Somerville quien había estado experimentando, y compartiendo sus descubrimientos con el mismo Turner, acerca de las propiedades magnéticas de la luz ultravioleta contenida en el espectro solar. Moyle dice muy acertadamente en su biografía que Turner, el pintor de la luz, conoce en esos años una fuerza interna y escondida en el elemento principal de sus pinturas, la luz.

⁸⁵ Se dice que el pintor Joseph Vernet hizo lo mismo, atarse al mástil de un barco en medio de una tormenta para obtener una mejor comprensión de la tormenta. Más tarde, su nieto, Horace Vernet, ilustró esta anécdota en uno de sus cuadros.

únicamente dentro del ámbito científico, sino que para él debe haber hablado esencialmente del movimiento interno del mundo y del existir humano. Los experimentos de Mary Somerville como los de Airy, le daban únicamente una prueba científica de esa vida interna del mundo y la naturaleza. El ser humano, en esos barcos de hierro a merced de las olas del mar, se ve ahora realmente a merced de las fuerzas y dinámica desconocidas e inaprensibles de la naturaleza, cuyo carácter fundamental y cuasi divino le da la oportunidad a Turner de borrar las líneas definidas de los objetos para transformarlos.

Aquí hay que entender el término de *transformación* en el sentido hermenéutico de la palabra. Hay que recordar que en su carácter performativo, la obra de arte es un juego el cual es evidentemente repetible y permanente. Sin embargo, el juego alcanza su idealidad en la transformación entendida no como cambio sino más bien como estructura, cuando se convierte en estructura. El artista entiende el mundo como un ‘como si’ y es en su actividad artística que surge la realidad del juego, es decir el juego del arte el cual es impredecible, no mecánico y cuyo resultado en el momento de la participación jamás es el mismo (Gadamer, trad. en 2012, p.154). La transformación hermenéutica de la que habla Gadamer es una transformación en estructura. Es un desarrollo en el cual el juego humano encuentra su perfección y es capaz de decir algo (Gadamer, trad. en 2012, p.154). La obra de arte, en este caso *Snow Storm* (Anexo 4, figura 2), es siempre entendida entonces como una pequeña estructura dentro del gran marco del universo artístico de Turner. Cada cuadro es como una palabra dentro del sistema lingüístico y cada obra de arte, como estructura puede tener diferentes significados. La obra de arte es un lenguaje insuperable al decir una cosa particular, pero al mismo tiempo está diciendo todo acerca del ser ya que tiene un valor universal, es válida en cualquier momento, espacio o época. Es porque puede tener diferentes significados y siempre dice algo diferente que el valor universal de la obra de arte se entiende como la universalidad hermenéutica. En esta se expresa algo y todo al mismo tiempo.

Por lo tanto, la transformación de las formas que surge en las obras de Turner es en realidad parte de la transformación y camino paulatino que él sigue hacia las esencias separándose del mundo ya que va dejando de necesitarlas. Esa transformación de la que habla Gadamer no solamente está presente en una obra de Turner, sino que es la vida interna de su caminar artístico. Todo su universo artístico, así como cada una de sus obras, debe ser visto entonces en el marco de esta transformación hacia lo esencial, hacia la presentación y no la representación, hacia el Espíritu y no hacia el sujeto (Gadamer, trad. en 2012, p. 155). El vórtice de energía en el que se ve atrapado

el barco negro de Turner es casi uno con la tormenta, con el vapor que emana de su chimenea, con las nubes gris profundo y las olas espumosas que envuelven al barco como manos del destino indecible. Se sabe que es un barco porque el título del cuadro lo dice, pero este es apenas distinguible en ese centro cuasi caótico. Pero en vista de lo que significa la transformación, esa indistinguibilidad es totalmente comprensible y coherente. Para Gadamer, la transformación no quiere decir cambio. Las formas de Turner no cambian a lo largo de su camino hacia la abstracción ya que el cambio supone algo que permanece, lo que cambia se ve necesariamente enfrentado a lo que permanece que sería la sustancia. El que cada vez sea más difícil distinguir las formas en los cuadros de Turner, ese barco que se funde con la tormenta, se debe a que Turner necesita cada vez menos de estas. La transformación, dice Gadamer:

“(...) no admite ya ninguna comparación con la realidad, como si esta fuera el patrón secreto para toda analogía o copia. Ha quedado elevada por encima de toda comparación de este género – y con ello también por encima del problema de si lo que ocurre en ella es o no real –, porque desde ella está hablando una verdad superior.”(Gadamer, trad. 2012, p. 156)

La distinción entre obra de arte y espectador queda también anulada ya que la misma dinámica del juego lo requiere. La subjetividad es entonces irrelevante porque es en la transformación, en la pérdida de esta subjetividad, que se alcanza la Verdad: *“Pues en cuanto se está en condiciones de percibir el sentido del juego que se desarrolla ante uno, esta distinción se cancela a sí misma.”* (Gadamer, trad. en 2012, p.156) Turner se encuentra en estos años, como ya se dijo, en un punto en donde sus vínculos más profundos como ser humano se han desvanecido. Incluso se comienza a inclinar por ilustrar temas cada vez menos históricos o nacionalistas y se vuelca hacia los temas bíblicos del Antiguo Testamento o hacia el mar. El mundo en el que Turner vivía como suyo se comienza a desvanecer.

Sin embargo, esta aparente pérdida de Turner se revela mediante la transformación en un encuentro cada vez más importante con lo esencial. La transformación es una transformación en lo verdadero, en el verdadero ser. De ahí que se dijera anteriormente que la búsqueda de Turner fue siempre una búsqueda de las esencias. La verdad de su arte expresa toda la verdad del Ser, del *Geist*, como se verá más adelante.

De esta forma los temas de los cuadros de Turner sufren también esta transformación y pasan a ser cada vez más cercanos a la metáfora, al dominio de los mitos y de lo desconocido. El cuadro que muestra esto de una manera perfecta y por lo tanto deja de ser visto como inusual, es *Sunrise, with a Sea Monster* (Anexo 4, figura 3). La década de los 1840s es el período en el cual Turner recibió las peores y el más grande número de críticas negativas (Moyle, 2017, p370, figura 45.). Es también, como se ha visto a lo largo de este análisis, el período durante el cual su arte llega a su punto de maduración máxima. Es ciertamente cierto cuando casualmente se dice que Turner era un pintor que se adelantó a su tiempo. Así como surgió del corazón mismo del Romanticismo, este llegó a darle su expresión máxima por lo que en él se reveló esa verdad del sentir romántico como una verdad universal que hablaba no solamente en el tiempo de Turner sino más allá de este mismo. Hemos hoy en día contemplando las obras de este pintor y dudando de su influencia en el arte moderno. Por supuesto que hay una, pero de ella se hablará más tarde. Los espectadores contemporáneos de Turner no estaban listos para ese desprendimiento de lo particular, pero, jamás se está listo para eso, jamás se está preparado para la intervención impredecible e indecible del evento. Este carácter impredecible se revela en los cuadros de Turner, y particularmente en *Sunrise, with a Sea Monster* (Anexo 4, figura 3) como la ambigüedad. ¿Es verdaderamente un monstruo lo que se ve en el centro izquierdo del lienzo? ¿Acaso no podría ser el movimiento de las olas, tal vez de un torbellino en las aguas marítimas las que están representadas de tal manera que parecen un monstruo? Lo importante no es saber qué es exactamente esa figura y sombras que se ve en el medio del cuadro, lo importante es el hecho mismo de no poder saberlo con seguridad. Es algo y es todo al mismo tiempo.

El ser de todo juego es entonces su cumplimiento, es inmanencia, la energía que tiene su *telos* dentro de sí el cual se puede conocer hasta cierto punto (Gadamer, trad. en 2012, p. 157). Por ello, el mundo de la obra de arte se expresa a sí mismo en la unidad de su cuadro, es decir que todo el tiempo está contenido en su presente, por lo tanto, lo que dice en su acto performativo es universal y atemporal. En el caso de Turner, ese mundo unitario se extiende también a la totalidad de sus obras como el proceso de su camino hacia la Verdad del Ser. El mundo de la obra de arte es unitario, estructurado, ha sido transformado y por lo tanto es otro que, como se dijo, no refiere al mundo sensible sino a la esencia de este. En este punto, Gadamer habla acerca de la teoría platónica de la anamnesis (*remembrance* o recuerdo) teoría que implica el pasaje del conocimiento (de la subjetividad, de la conciencia) al reconocimiento (Gadamer, trad. en 2012, p. 158) (a la

experiencia y ¿podría también ser a la locura, esta como aquella que propicia el encuentro con la Real?). ¿Pero, qué se reconoce en el monstruo marino de Turner? Ya no hay ninguna referencia histórica en sus cuadros, ni biográfica, ni siquiera figurativa por lo que, ¿qué puede el espectador reconocer en esta obra de arte? Gadamer llama al reconocimiento “la presentación de la esencia” es decir que es, ese momento de reconocimiento, esa experiencia, es una de relación. Gadamer dice: “*Lo que realmente se experimenta en una obra de arte, (...) es más bien en qué medida es verdadera, esto es, hasta qué punto uno conoce y reconoce en ella algo, y en este algo, a sí mismo.*” (Gadamer, trad. en 2012, p. 158). Gadamer habla entonces de un reconocimiento de sí mismo a través de la obra de arte. Ese reconocimiento es, no el encuentro con algo que ya se conocía sino más bien el encuentro con algo más en lo que creíamos conocer. Ese algo más es la esencia y en ese momento sublime, en esa vivencia que al permitir descubrir algo más afecta y transforma al espectador (ya no es el mismo después de esta vivencia) se experimenta la alegría. Obviamente, este sentimiento de alegría es, como bien lo dice el término de lo sublime, una mezcla de terror ante el carácter inaprensible de la esencia que se está descubriendo y de la fascinación por este encuentro con la Verdad:

“por el contrario, la alegría del reconocimiento consiste precisamente en que se conoce algo más que lo ya conocido. En el reconocimiento emerge lo que ya conocíamos bajo una luz que extrae de todo azar y de todas las variaciones de las circunstancias que lo condicionan, y que permite aprehender su esencia. Se le reconoce como algo.” (Gadamer, trad. en 2012, p. 158)

Por lo tanto, en *Sunrise, with a Sea Monster* (Anexo 4, figura 3) ya no se reconoce nada referente al mundo sino más bien a esa verdad infinita que Rousseau sentía al ver los Alpes, que Keats llama la del Ideal de Belleza y que Hegel nombra *Geist*. El Espíritu, que está presente en quienes espectan, en quienes viven y gracias al cual pueden reconocer esa esencia en ellos mismos y también en las cosas externas, se da a conocer a sí mismo a través de la obra de arte. Esta, aunque limitada, aunque presente la esencia, jamás se le puede aprehender del todo y es exactamente en ese verse a través de lo limitado, que el Espíritu reconoce su carácter infinito, su carácter de Verdadero. Su esencialidad da entonces sentido al mundo, un mundo que clama por él y se sabe atrapado en lo sensible pero que también siempre está embarcado en la búsqueda de

aquello que vive en él pero que lo sobrepasa. Lo literal deja de tener sentido y la verdad está en lo metafórico, en el símbolo. Gadamer recalca en la importancia de la teoría de Aristóteles en la *Poética* de que la poesía es más filosófica que la historia (Gadamer, trad. en 2012, p.158). El monstruo que surge del mar, que él mismo parece fundirse con el mar que se ha disuelto ya con el cielo, en toda su ambigüedad es esa esencia que se manifiesta únicamente en la dinámica del juego propia de la obra de arte y su estructura constitutiva de sentido.

En Turner, el concepto de mimesis se debe entender entonces no como la copia de algo o como la representación como el volver a presentar algo que ya se conoce, sino más bien como presentación de la esencia. Gadamer llama a esto el “proceso óntico de la representación” (Gadamer, trad. en 2012, p.161). El juego como estructura transformativa e interna de la obra de arte se hace realidad únicamente cuando se ejecuta. Es decir que para que esta esencia emerja debe haber un juego, jugadores, el espectador tiene que vivir ese juego: “(...) *solo en la mediación alcanza su verdadero ser*” (Gadamer, trad. en 2012, p. 162). Sin embargo, Gadamer dice que esta participación no es una intervención, esta no reproduce el proceso del acto creativo, sino que más bien reproduce los lineamientos de la obra ya creada (Gadamer, trad. en 2012, p. 164). Por lo tanto, no hay una interpretación única y correcta de una obra de arte. Cada interpretación en una época diferente es una repetición, pero nunca dice lo mismo. Al contrario, cada repetición es, en sí misma, un original, de ahí también el carácter infinito de la Verdad, de la esencia, del Espíritu, es inagotable y como intérprete uno lo sabe. La obra misma llega a manifestar su verdad óntica a través de la interpretación ya que la interpretación es constitutiva. Por lo tanto, todos aquellos que tienen la experiencia de la obra de arte, a través de la interpretación, le pertenecen a esta misma. Hay un olvido de sí necesario para alcanzar esta experiencia de la constitución de sentido. La desobjetivación de la que se hablaba al principio de este análisis cobra todo su sentido. Turner no llega a la abstracción por sufrir una desmejora en su técnica pictórica como se creyó en su época, tampoco es el resultado del azar o mucho menos de la demencia vista de forma negativa. Si la locura es el dejar este mundo de coherencias limitadoras del ser, entonces sí, Turner se perdió en la locura contemplativa del Espíritu a través del desvanecimiento de las formas en sus cuadros. Sus colores se disuelven los unos con los otros ya que él mismo se disuelve, pierde su subjetividad para acceder a esa Verdad inabarcable que únicamente puede, por momentos sublimes, dejar el mundo literal de los barcos, la costa y los restos de los naufragios, para acceder al mundo de la metáfora,

de los monstruos marinos y olvidarse de sí para que a través de él hable en sus obras la esencia de este mundo mortal pero infinito en su profundidad bellamente desconocida.

J.M.W. Turner, el pintor del Espíritu

En este punto del análisis de las obras de Turner se puede afirmar que él es un pintor interesado en la naturaleza. Un interés que de alguna forma tiene sus fundamentos en el drama de la filosofía de esa época respecto al pensamiento ilustrado de Kant. Este había dicho que a la naturaleza se le puede conocer a través de la ciencia, pero únicamente hasta cierto punto. Respecto a esto, la apuesta de los románticos, especialmente Turner como paisajista, es que el hombre no se resigna a conocer la naturaleza hasta cierto punto, sino que siempre mantiene la esperanza de conocer la naturaleza de una manera absoluta. Los románticos de cierta forma aceptan que hay algo en la naturaleza que se manifiesta en ella pero que jamás podrán aprehender del todo, sin embargo, no se resignan a ese límite de conocimiento. Sabiendo que no puede conocer la infinitud de ese que supera todo mundo sensible, el hombre siempre mantiene en sí un anhelo por querer alcanzarlo. Ellos recalcan la importancia de esa búsqueda, infinita y esencial del mundo más allá del mundo. Y la propuesta de los románticos es el arte como el camino para emprender esa búsqueda.

El interés de Turner en el paisajismo es un interés en la naturaleza como tal, en aquello que yace más allá de la comprensión racional del ser humano, pero en lo cual, por medio de la desobjetivación, al emprender la búsqueda de las esencias mediante el desvanecimiento de las ataduras a las relaciones y objetos finitos, se tiene a través de la creación artística un encuentro con lo real como algo que también forma parte del mundo. Como ya se dijo en la parte anterior, en estos últimos años de su vida, Turner se fue aislando cada vez más y más, sumergiéndose en su pintura. Deja incluso a un lado su ambición de toda la vida de obtener un mecenazgo de la realeza y comienza a pintar, como dice Moyle, para complacerse a sí mismo. Sin embargo, esa 'complacencia' para sí mismo quiere decir más bien para complacer la necesidad esencial de todo ser humano de dejar este mundo para alcanzar la verdad que yace más allá de él. En estos años, la salud de Turner comienza a declinar, suspende sus viajes anuales a través de Europa y cuando finalmente se le presenta la oportunidad de ocupar el puesto de la presidencia de la Royal Academy en el año 1845 este puesto se le revela más que todo como una carga. La excusa de una salud frágil ya a sus 70 años es la primera en intervenir ante su desinterés por el puesto pero, a esta

edad y con la maduración artística que tenía, Turner ya no necesitaba de tales reconocimientos y nombramientos para satisfacer la falta que todo ser humano siente. Turner ya sabía de cierta forma que esa falta es insaciable y que únicamente en el acto de creación artística podía encontrar cierto alivio.

De esta forma, la ‘doble identidad’ que desarrolló en los últimos años de su vida debe entenderse en este acto de desprendimiento de la realidad hacia lo Real. Además de establecer un vínculo más abstracto con la viuda Sophia Booth⁸⁶, Turner de cierta forma tuvo que adoptar esta segunda identidad para poder establecer un vínculo con ella y el mundo mientras se separaba de este último. Se convirtió en Mr. Booth para en él depositar su subjetividad y poder no comprometer a Mr. Turner el pintor, quien ya estaba alcanzando el estado de creación artística como proceso ontológico. El desdoblamiento es una muestra de que Mr. Turner ya no necesitaba hablar más sobre y desde su subjetividad sino más bien ya había absorbido el mundo y lo había logrado transformar a través del juego óptico de sus obras de arte llevándolo al nivel metafórico en donde ya no hay ningún rastro de lo literal. Esos cuadros sin rastro de la realidad son los que interesan en esta segunda parte del análisis de sus obras últimas como ese proceso aspiracional de un arte puro, es decir, despojado de cualquier referencia a las formas sensibles. Es en esos cuadros en donde se mantiene la tesis de que son la manifestación del Espíritu del que habla Hegel. Como diría Ruskins hablando de Turner, “(...) *Here and there, once in a couple of centuries, one man will rise past clearness and become dark with excess of light.*”⁸⁷ (Gowing, 1966, p.53). Cuando Ruskins menciona el pasaje de Turner de ‘clearness’ o la claridad a un exceso oscuro u oscurecedor de luz, está en realidad hablando en buena medida desde el sentir romántico de la diferencia entre el concepto ilustrado de conciencia como claridad⁸⁸ y el sentir romántico de la experiencia como proceso constitutivo de significado.

Sin embargo, eso que surge una vez cada dos siglos según Ruskins, no es un hombre, es más bien el Espíritu quien se manifiesta en el evento, en la experiencia y no en la claridad racional. La manifestación del evento y el porqué de su importancia e intervención en la realidad se debe a que es en realidad el Espíritu es el que se manifiesta desplazando la realidad sublimada para introducir lo Real en forma de vivencia. Ese desplazamiento de la realidad por lo Real puede verse

⁸⁶ Ya que no tuvo hijos con ella, no se casó y ni siquiera contribuía con los gastos domésticos, fruto tal vez de un acuerdo entre los dos, sin embargo, es de cierta forma una muestra de un leve compromiso moral.

⁸⁷ “(...) Aquí y allá, una vez en un par de siglos, un hombre se levantará más allá de la claridad y se oscurecerá con exceso de luz.” (traducción libre por Anabella Salazar)

⁸⁸ “Lumières”, como se denominaban los pensadores de la Ilustración, literalmente quiere decir en francés “luz”.

en el cuadro de Turner titulado *Seascape with Storm Coming On* (Anexo 4, figura 4). Es la tesis de este trabajo de análisis el mostrar que Turner en su devenir artístico hacia lo abstracto, hacia la metáfora y el desvanecimiento de sí en lo esencial, está en realidad dando expresión a las ideas de Hegel. Aunque no se tenga un record de un encuentro físico entre Turner y Hegel, las obras de arte de uno como el pensamiento del otro son la mejor ‘prueba’ que se tiene de una afinidad espiritual entre ambos. Probablemente incluso una afinidad, aunque no pronunciada y declarada como tal, entre todos los artistas y e intelectuales de este período de la historia cuyo sentir del mundo los unifica en la conciencia artística romántica de la identificación directa de lo infinito con lo sensible, es decir con aquello que yace escondido detrás de la aparente perduración de la naturaleza. Una afinidad que los lleva a todos a reconocer en el objeto externo, hasta ese entonces considerado como inalcanzable, el carácter infinito del Espíritu presente en el mundo.

Así pues, en *Seascape with Storm Coming On* (Anexo 4, figura 4) se puede ver como en el centro una mancha negra interviene en el tumultuoso mar cuyas aguas que parecen casi desprovistas de horizonte y por lo tanto da la impresión de estar disolviéndose en el cielo. ¿Existe aquí una diferencia entre las olas y las nubes? ¿Es necesario mostrar esa diferencia y separación? Realmente no. La mancha negra, es esa experiencia de la oscuridad luminosa que provoca la revelación del evento y que al intervenir, sacude el mundo que se creía conocer. La tormenta que se avecina en el paisaje marítimo de Turner es la tormenta de la vivencia de la Verdad en donde el mundo que se conocía se transformará, perderá sus formas y se convertirá a través de la disolución de colores los unos con los otros y con la luz eterna, en esencia constitutiva de Verdad.

De esta manera, Hegel sostiene la idea que la conciencia romántica de la que se ha venido hablando hasta ahora, es la conciencia del carácter infinito del Espíritu y que solamente es aprehendido a través del arte: “*The spiritual sphere, (...) the Divine (...) is grasped and actualized by art as itself subject, (...) as the Absolute conscious of itself in its infinite spirituality*”⁸⁹ (Hegel, 1997, vol. II, p. 793). Y al mismo tiempo, dentro de esa conciencia de poder acceder a lo esencial, a lo Divino o a la dimensión espiritual como lo llama Hegel, también existe la conciencia del artista de saberse limitado por su condición humana y por lo tanto finita. Este sabe que la creación artística se lleva a cabo sabiendo de antemano que ese carácter espiritual, que se manifiesta a través de la transformación del mundo como dinámica interna de la obra de arte, jamás su carácter

⁸⁹ “La esfera espiritual, (...) lo Divino (...) es captada y actualizada por el arte como sujeto mismo, (...) como el Absoluto consciente de sí mismo en su infinita espiritualidad.” (traducción libre por Anabella Salazar)

infinito será expresado en su plena amplitud por medio desde ese estado necesariamente sensible de la pintura. Sin embargo, el poder expresarse a través de aquello que precisamente se queda corto ante su carácter infinito, lo que le permite al Espíritu conocerse como infinito. El que Turner le dé expresión a través de la materialidad de la pintura es casi parte del acto inmanente del Espíritu y su encuentro consigo mismo. Turner se queda con lo más inmaterial de lo material. No solamente su medio es ya dos dimensiones y no tres como era la escultura, sino que además sigue el camino de la desobjetivación y por lo tanto hacia la abstracción esencial de las formas del mundo. El horizonte de *Seascape with Storm Coming On* (Anexo 4, figura 4) ya no existe porque la distinción entre cielo y mar es de cierta forma aún una atadura al carácter literal del mundo. El perder el horizonte es pues la muestra que la Verdad yace en aquello más allá de los límites de la razón (el horizonte, la línea infranqueable de la conciencia humana según la Ilustración, mientras que para los románticos, es en ese más allá desconocido en donde hay que adentrarse, en donde hay que buscar y en donde se tendrá la experiencia de lo Real como Verdad esencial del mundo.). El retorno del Espíritu es un retorno a lo desconocido como fuente de significado y verdad, no como fuente de duda e incertidumbre infértil.

La abstracción que sufre el arte de Turner es, en su seno, una abstracción filosófica. Tal abstracción en el arte de Turner, el devenir de sus obras hacia las esencias del mundo a través del mismo carácter formal de este, es la muestra de cómo la encarnación de lo infinito en y por sus límites sensibles le permite a este arte dar cuenta, de forma negativa, del carácter infinito del Espíritu. La desobjetivación, la pérdida de forma en Turner en sus últimos cuadros, el que ya no se vean barcos, costa u horizonte en ellos, se entiende ahora como el momento en el que logra darle expresión a lo inaprehensible, a aquella dimensión espiritual la cual tiene una vida interna propia. Si Hegel lo dice, Turner lo muestra en sus cuadros. Turner y la creación de sus últimas obras son el evento que sacude la conciencia de su época y encarna las palabras de Hegel (1997): “*painting (...) becomes a reflection of the spirit*”⁹⁰ (vol. II, p. 793). Hegel lo dice respecto al Arte Romántico en general, pero aquí se dice que, específicamente, ese sentir romántico se expresó de forma más concreta en Turner, es él quien deja hablar al Espíritu a través de sus obras de arte. En esos últimos años, ya no era Turner quien hablaba a través de sus cuadros, sino que, al despojarse de su subjetividad, se deja invadir del Espíritu.

⁹⁰ “la pintura (...) se convierte en un reflejo del espíritu” (traducción libre por Anabella Salazar)

Es en este punto en donde cuadros como *Sand and Sky* (Anexo 4, figura 5) dejan de verse como cuadros no terminados e incluso como incomprensibles. El significado de estos no puede estar más claro. En este cuadro ya no hay referencia al mundo entonces, ¿qué es lo que dice?, ¿acerca de qué habla? La referencia al mundo solamente ha quedado en el título, el cual es dudoso ya que no se sabe con certeza si así le nombró Turner. Y en ambos casos, le haya o no puesto ese título, tanto en la ausencia de este como en la nueva simpleza de este, hay una muestra de desapego del mundo ya que ¿cómo podría nombrar lo innombrable?, ¿cómo nombrar aquello que sobrepasa el acto designativo del nombramiento?⁹¹ También se puede ver que la composición previa de la línea de horizonte, la cual se vio desvanecer hasta casi no existir en el cuadro anterior, ya no se encuentra en el centro del cuadro sino que esta se ha movido hacia la parte interior izquierda del cuadro, casi fuera de este. Si el cuadro anterior a este aún tenía cierta riqueza y multiplicidad en sus colores, en *Sand and Sky* (Anexo 4, figura 5) se ve incluso la evolución a una cuasi monocromía en donde los colores dominantes son únicamente dos, el color beige crema que ocupa casi la totalidad del cuadro y el naranja (con algunas pocas variaciones tonales) en la esquina inferior izquierda. Si esta línea divisora refiere casi de forma inconsciente a la estructura del mundo entre cielo y tierra, arriba y abajo, Turner se muestra cada vez más separado de la tierra, y tiende a ver más hacia el cielo, hacia lo intangible, hacia ese mar desconocido y movedizo en el que necesariamente el ser humano existe y vive⁹².

Ese desapego en Turner, ese acto de dejar el mundo literal para acceder a las metáforas acuosas del mar infinito se entiende con la diferencia que hace Hegel entre el concepto de ‘ideal’ y el de ‘idea’. Esta diferencia se aclaró anteriormente, pero vale la pena recordarla en este punto del análisis. Lo que se dijo que en estas últimas obras ya no hay mundo (sensible, figurativo) se puede entender como que Turner, al ser el pintor del Espíritu, es por lo tanto el pintor de las contradicciones esenciales al mundo. En Hegel, el concepto ‘idea’ debe entenderse como la realidad que incluye sus propias contradicciones. Por lo tanto, en ese sentido, la realidad no debe ser vista ni pensada ni sentida de manera positiva o literal en este caso. Más bien, la realidad es todo aquello positivo y además sus propias contradicciones. El camino que siguió Turner en su

⁹¹ Vale la pena mencionar en este punto que los títulos de los cuadros de Turner, antes de esta última etapa sublime, tendían a ser extremadamente y absurdamente largos y detallados. Tenía además la costumbre de agregar algún poema, ya fuera escrito por él mismo o un fragmento de un poema de Byron, por ejemplo, todo esto además del título de su obra.

⁹² Recuérdese la metáfora a de Blumenberg (1997) acerca del mar y el viaje del navegante como la metáfora de la existencia humana.

arte, que antes se ha nombrado como una búsqueda de la Verdad más allá de lo material, se puede entender también en los términos de Hegel como una pintura de las luchas de las contradicciones de la realidad y cuya dinámica es el movimiento del mundo. Lo Real aflora exactamente en esas contradicciones de un paisaje que no ilustra ninguna referencia al mundo que supuestamente debería representar. Es por eso que en esa dinámica, *Sand and Sky* (Anexo 4, figura 5) se convierte en una pintura de esencias. Ya no importa qué arena de qué playa es la que Turner representa ni tampoco si el cielo al que se refiere era el cielo sobre Venecia o Londres. Esa arena y ese cielo en el cuadro es el mundo en su esencia pura hablando a quien experimenta el cuadro. Las esencias no son consecuentemente mudas ya que en el momento del encuentro hay un reconocimiento ya que la subjetividad del Espíritu contenida en la subjetividad humana se reconoce a sí misma en ese cuadro en el que las formas se han disuelto en los elementos esenciales de la naturaleza, se reconoce y se conoce a sí mismo como infinito (Hegel, 1997, vol. II, pp. 710 - 711). Al abandonar las formas, Turner no está abandonando la realidad sino que más bien está escapando a la realidad sublimada que surge desde la subjetividad del sujeto. El presentar las esencias es el involucrarse de lleno, es vivir con la realidad lo cual incluye vivir con sus contradicciones. Su pintura no es un discurso, sino que más bien es un acto, un acto vivencial. Es decir, en el que el Espíritu se conozca a sí mismo de forma negativa a través del carácter sensible del arte (Hegel, 1997, vol. II, p. 794). Es esa contradicción en la que el Romanticismo y especialmente Turner encuentran la constitución de la Verdad.

Sin embargo, en *Sand and Sky* (Anexo 4, figura 5), como ya se dijo, aún existe una cierta, casi ausente, referencia al horizonte divisor entre tierra/mar y cielo. Pero a pesar de eso, el ver que ese horizonte ha ido perdiendo su lugar en la composición pictórica de Turner se puede entender como el acto de elevación en Hegel. Este entiende la ‘elevación’ como aquello que se eleva a su nivel universal. ¿Acaso no es la abstracción de Turner una abstracción del mundo y sus formas particulares hacia su nivel universal? La elevación de estos a su esencia está incluso representada primero en el desplazamiento, desvanecimiento de la línea del horizonte y su eventual desaparición. Turner ya no mira hacia la tierra, hacia los restos de los barcos naufragantes que quedan flotantes en las aguas del mar sino más bien ve hacia el cielo donde la contemplación absoluta de la luz del Espíritu ciega a cualquiera ante el mundo y sus particularidades mundanas.

Hay que recordar que Hegel, así como habla de una diferencia entre mundo sensible y el Espíritu, también habla de una reconciliación entre ambos únicamente a través de la actividad

artística. Esta, dice, permite el reconocimiento y por lo tanto, la toma de conciencia de la brecha que existe entre estos dos elementos. La reconciliación es por lo tanto espiritual y no sensible: “(...) *the spirit, not yet having made its highest content clear to itself, can become conscious of its own presentiments only in the form of a content external to and other than itself*”⁹³ (Hegel, 1997, vol. II, p. 796). El que Turner se eleve hacia el cielo, hacia la esfera de lo espiritual hace de su arte la reconciliación por excelencia entre lo finito y lo infinito, en y por medio de sus últimas obras como *Sea, Sand and Sky* (Anexo 4, figura 6). A pesar del nombre que hace referencia aún a la arena y por lo tanto a lo terrestre y material, en el cuadro mismo habla únicamente de espiritualidad. En este ya no hay horizonte, ya no hay referencia alguna al mundo. Turner lo ha dejado y ha optado por la inmaterialidad y ambigüedad espacial del cielo. Turner es finalmente un verdadero y absoluto romántico.

Esta es, evidentemente, una reconciliación que va más allá de la forma y que por lo tanto permite su desvanecimiento para así ir más allá de ella. Ese desvanecimiento del cual se ha venido hablando en términos de dejar a un lado lo literal para pasar a lo metafórico es precisamente lo que Hegel dice cuando habla del objeto que el arte presenta: no permanece⁹⁴ siendo una existencia de totalidad espacial sino que se convierte en un reflejo del Espíritu para lo cual, la totalidad espacial se debe disolver y así adquirir una relación más cercana con el espectador (Hegel, 1997, vol. II, pp. 805- 806). El ya no poder distinguir nada que refiera al mundo en tanto totalidad espacial, en tanto materia como en *Sea, Sand and Sky* (Anexo 4, figura 6), se debe a que, en las obras de arte de Turner, como Arte Romántico según lo describe Hegel, se da esa reconciliación que eleva al arte más allá de la forma. Es a través de la disolución del mundo sensible en luz, en color, que obras como *Sea, Sand and Sky* (Anexo 4, figura 6) logran presentar, manifestar el Espíritu, el cual por su carácter infinito, puede ser presentado, no únicamente en la abstracción de las formas como un acto de abstracción aislado, sino más bien a lo largo del camino hacia esa abstracción como reflejo del Espíritu. En pocas palabras, lo inabarcable se manifiesta, no solamente en la abstracción esencial sino más bien en el proceso siempre insuficiente de abstracción. La ambigüedad en el arte es entonces muestra de Verdad, es decir, de la presencia del Espíritu, y qué puede ser más ambiguo que ese paisaje espectral en el que únicamente se puede distinguir un azul en la parte superior

⁹³ “(...) el espíritu, que aún no ha aclarado su contenido más elevado a sí mismo, puede hacerse consciente de sus propios presentimientos solo en la forma de un contenido externo y distinto de sí mismo.” (traducción libre por Anabella Salazar)

⁹⁴ Hay un sentido de movimiento, de progreso, de evolución, como en el progreso de Turner hacia la abstracción.

derecha, un pálido casi imperceptible amarillo en el centro izquierdo y quizás algunas variaciones de tonalidades en la parte superior que aparecen silenciosamente como latidos de la vida espiritual.

Por lo tanto, esa reconciliación que va más allá de las formas, ese devenir hacia la ambigüedad reveladora de Verdad, se debe a la capacidad misma que tiene el Arte Romántico, no solamente de reconciliar sino también de reconocer la diferencia necesaria entre ambas subjetividades⁹⁵. Esta distinción es, según Hegel (1997), indispensable para la autodeterminación del Espíritu y la que permite el surgimiento de la subjetividad absoluta (vol. II, pp. 831 - 832), la correspondencia entre ambas subjetividades está basada en el sentimiento que provoca en el espectador el encuentro con la vida interna de la naturaleza:

*“this objects [hills, mountains, etc.] are of interest in themselves because it is the free life of nature which appears in them and produces a correspondence with the spectator who is a living being too; this particular natural and objective things produce moods in our heart which correspond to the moods of nature ”*⁹⁶ (Hegel, 1997, vol. II, pp. 831 - 832)

De cierta forma eso es el sentimiento de lo sublime en el cual, al enfrentarse y reconocer esa fuerza descomunal que existe en la naturaleza, es reconocer una vida más allá de lo que se conoce y de lo que se puede llegar a conocer como algo que sobre pasa al ser humano. El sentimiento de lo sublime es un enfrentamiento de la subjetividad del ser humano con la infinitud del Espíritu que se manifiesta a través del mundo, pero a la cual únicamente se puede acceder mediante la reconciliación espiritual, es decir, mediante la disolución del mundo particular. Hegel dice que esa vida espiritual que se percibe únicamente en el encuentro sublime con lo Real, resuena en nosotros y permite el surgimiento de la subjetividad absoluta. Esta última es una identificación de ambas subjetividades desde la diferencia. El Espíritu se entiende (a sí mismo) desde la diferencia.

El Arte Romántico, dice Hegel (1997), tiene por contenido esa subjetividad absoluta la cual se puede entender como conciencia de la propia subjetividad en y a través del otro (vol. II, p. 833). La disolución de formas en Turner es una muestra de esa disolución de su propia subjetividad en el

⁹⁵ finito/humana – infinita/Espíritu

⁹⁶ “Estos objetos [colinas, montañas, etc.] son de interés en sí mismos porque es la vida libre de la naturaleza la que aparece en ellos y produce una correspondencia con el espectador quien también es un ser vivo; estas cosas naturales objetivas en particular producen estados de ánimo en nuestro corazón que corresponden a los estados de ánimo de la naturaleza.” (traducción libre por Anabella Salazar)

otro. Es por medio de este desvanecimiento que Turner, a través de la creación artística, entiende y llega a aprehender el mundo. Es el saber vivir en la realidad con todo y sus contradicciones. Es cuando su arte llega a ser lo más aparentemente opuesto y contrario al mundo, cuando en sus cuadros se logra manifestar lo verdadero de la existencia humana en relación a su mundo. Todo artista es testigo, pero ¿testigo de qué? Turner es definitivamente testigo de lo inconmensurable, de ese mar inabarcable que se extiende más allá del horizonte, que se disuelve con el cielo y las nubes en vapor, espuma, luz y colores puros. La ausencia de mundo en *Sea, Sand and Sky* (Anexo 4, figura 6), es en realidad según el pensamiento de Hegel, la presencia, el reflejo del carácter esencial del Espíritu como también aquello que da lugar a su autodeterminación como infinito por medio de la finitud de la creación humana (Hegel, 1997, vol. II, p. 712). Mientras más abstracta sea la pintura de Turner como *Sea, Sand and Sky* (Anexo 4, figura 6), más significado contiene, más significado manifiesta al espectador cuya vivencia del cuadro le da a conocer algo más allá de sí mismo y por lo tanto lo cambia, lo transforma.

Esta es la razón del desvanecimiento de las formas y el esfuerzo de Turner por elevarse a esa subjetividad absoluta. Es un esfuerzo por tratar de encontrar el origen de las formas partiendo de ellas pero encontrándolo más allá de ellas también. Su abstracción no es una destrucción, es una constitución de su origen, de su esencia como su fuente de significado. *Sea, Sand and Sky* (Anexo 4, figura 6) es la representación pura que en el fondo, a fuerza de abstracción, es más bien una presentación ya que no hay una re-presentación de un objeto sensible. Ya no es una manera de volver a presentar algo sino es la presentación pura de algo. De ahí que sus colores sean más puros y más escasos, más indistinguibles entre sí y más disueltos en el vertiginoso espacio, no vacío, pero sí indeterminable del lienzo. En el Arte Romántico como en el último período de Turner, en la ambigüedad ontológica de *Sea Sand and Sky* (Anexo 4, figura 6), lo sensible deja de tener significado por sí mismo y por lo tanto se le difumina para otorgarle un significado infinito; infinito al igual que la profundidad luminosa del mar, la arena y cielo todos disueltos los unos con y en los otros, todo para cobrar sentido, en el proceso dialéctico del surgimiento de la subjetividad absoluta. Es en ese sentido en el que se puede afirmar que el Arte Romántico, en especial el universo artístico de Turner y más específicamente sus últimos paisajes marítimos, son Espíritu.

VI. Conclusiones

Si la conclusión fuera el final de un estudio, no habría mucho que decir en el sentido que simplemente se recogería lo dicho a lo largo de la investigación, únicamente que con menos palabras. Sin embargo, la conclusión se entiende aquí, no solamente como un momento de recapitulación sino como una apertura a otro tema, uno que nace del tratado en esta investigación, uno que ha estado de forma inmanente a lo largo de todo este trabajo.

El tema del mar es el camino que Turner siguió al igual que el que se siguió a lo largo del estudio de sus obras para dar cuenta, no solamente de este como un tema privilegiado para un artista que, como Turner, nace en una isla que como estado e imperio tiene basado su poder en un imperio naval, sino también para encarnar en el verdadero significado del Arte Romántico. Si se recuerda el pensamiento de Francis Bacon, el filósofo de la revolución industrial, el poder de la Inglaterra industrial está en su capacidad de ‘dominar’ los mares. Esa conciencia del nuevo poder del imperio convertido en un poder naval es parte de la conciencia del pueblo inglés y por supuesto de Turner, un pintor que no critica precisamente la revolución industrial pero que tampoco la venera. Hay que recordar que el pensamiento filosófico de Bacon surge durante el reinado de Isabel I y fue él el primero en darse cuenta de que la revolución industrial iba a convertirse en el auténtico poder de Inglaterra y del mundo en general. En el reconocimiento de ese nuevo poder, Bacon reconoce igualmente la decadencia de la época de los imperios los cuales tenían basada su riqueza en la posesión de territorios. Ahora, el imperio ya no tenía que concebirse en términos de posesión de territorios sino más bien en términos del control del movimiento de los productos básicos y el control del flujo del capital. Y para eso necesitaron pasar de la posesión de territorios al dominio de los mares. Fue entonces necesario embarcarse, perder la dependencia del poder en la tierra y para así convertirse en un imperio naval. Como se decía, Inglaterra se convirtió de ahí en adelante, en la fábrica del mundo.

Por lo tanto, todo eso es lo que está en Turner y por eso es que para él es tan importante el mar. Ahora bien, empíricamente él pertenecía a ese mundo y tuvo que haber percibido eso. Sin embargo, todo esto dicho es una versión empírica, económica y materialista de la circunstancia. Bacon interpreta esta circunstancia, de la cual participaba tanto él mismo al igual que Turner, de una manera materialista. En cambio, Turner a pesar de pertenecer a ese nuevo imperio, lo toma y lo convierte por medio de su creación artística en la instancia crítica de ese sentir materialista de la

época. Su crítica es el tratar de encontrar el significado metafísico que sostiene y da sentido a las proposiciones materialistas productivas. Lo que hace Turner con el mar es mostrar que, más allá de la interpretación empírica materialista de los economistas y políticos ingleses, él veía en el mar algo que tenía que ver con la esencia del ser humano, algo más allá de sus deseos y necesidades materiales. Básicamente lo que Turner ve en el mar es lo que el filósofo contemporáneo francés Alain Badiou llama la ‘distancia sin medida’, una distancia sin medida entre totalidad e infinito. Es decir que mientras que la totalidad es un término racional, y se entiende como aquel que corresponde a la interpretación material, económica, histórica, política del mundo, el infinito es lo que corresponde a una interpretación metafísica de la realidad. En otras palabras, el mar para Turner era, no el medio a través del cual se iban a lograr los fines materialistas del imperio inglés, sino más bien una imagen de la infinitud de lo Real. Hoy en día, es ese mar el que llega a nosotros. Esa interpretación y esa infinitud de ese mar es lo que hace posible que para los espectadores de la actualidad sus cuadros tengan un sentido hoy en día. Si solamente la totalidad estuviera representada en los cuadros de Turner, estos serían una interpretación limitada del mundo la cual se vería incluso ya superada por razones obvias como las facilidades de esta edad postmoderna en donde los barcos han sido remplazados por los aviones, el dinero físico por el dinero virtual y los bienes materiales por bienes intangibles, por la ciencia, la investigación espacial, la comunicación digital, etc. Pero la interpretación metafísica que Turner hace del mar y del mundo, es lo que todavía es real para los espectadores de hoy en día. Es por eso que en sus últimos cuadros, el hecho que no haya referencia al mundo se debe a que Turner estaba en realidad tratando de pintar el infinito y así llegar más allá de su tiempo.

Como se vio anteriormente, todo va desapareciendo en sus cuadros y solamente queda el plano de lo infinito, ese infinito que es el carácter ontológico del Espíritu. Si hubiera en esos cuadros un barco o alguna figura que hiciera referencia a su época, entonces habría inmediatamente una distancia con medida, es decir racional entre el cuadro y el espectador. Esta distancia sería con medida ya que, el mismo hecho que haya medida quiere decir que hay razón, mientras que el hecho que no haya medida, que sea infinita, quiere decir que no hay razón ni subjetividad sino más bien hay experiencia. Y ese sin razón, es el paso de la ilustración al Romanticismo y del entendimiento a la comprensión hermenéutica. Esta última es donde se da la fusión de horizontes. El infinito, el mar de Turner, es la condición de posibilidad de la fusión de horizontes entre él y los espectadores. Esto se debe a que este se deshace de la medida y ese mar

pintado a finales de la primera mitad del siglo XIX, se convierte en uno evento inmediato para el espectador contemporáneo y lo vive. El mar ya no solamente es una representación del mar que vio Turner, sino que llega a esta época y a sus espectadores a través de la vivencia de este mismo y se convierte en significado.

Por lo tanto, el desvanecimiento del mundo sensible en Turner es el juego, en cada una de sus pinturas, del orden de los elementos para tratar de decir lo que quiere decir, es el devenir de su conciencia artística hacia la abstracción metafísica. En ese proceso de abstracción metafísica y proceso de constitución de sentido, es en donde el mar inmensurable de Turner, se convierte en el reflejo del carácter infinito del Espíritu. Esta conciencia del carácter infinito del Espíritu presente en la materialidad de la obra de arte, una que refiere a lo que yace más allá de ella misma y del mundo material, es la conciencia Romántica que sobre pasa la conciencia racionalista ilustrada. En el Romanticismo se le da paso de importancia ontológica a la locura, a lo sin medida para dejar hablar a través del arte, en especial el arte de Turner, aquello inaprensible y por lo tanto infinito.

Como pintor de lo infinito, del Espíritu, Turner no es un pintor del siglo XIX y mucho menos de la Inglaterra ya sea rural o industrializada, no es el pintor de una época ni de ciertos eventos históricos, no es el pintor de paisajes idealizados ni tampoco de la vida y relación del ser humano con el mar en la Inglaterra de la primera mitad del siglo XIX. Turner es un artista de la luz sin medida, de la ilustración que se desborda de la razón y se convierte en una luz que ciega y que devora todas las formas particulares y sensibles a su paso; es un pintor de lo Real y su intervención en el mundo como las disonancias y contradicciones constitutivas de este mismo; es el pintor de la locura sublime reveladora de Verdad por medio de disolución del mundo; es el pintor de los latidos del mundo y de la esencia humana. Por eso es que Turner aún tiene sentido hoy en día y jamás dejará de tenerlo ya que el significado constituido en sus obras es uno en constante constitución, cuya vida interna da testimonio del carácter infinito del Espíritu al cual presenta en su búsqueda por la esencia de la existencia humana. En ese sentido, se puede hablar de la influencia del Romanticismo y especialmente de Turner en el mundo del arte moderno. El ejemplo por excelencia de esta influencia de Turner en el mundo de hoy en día es el arte del pintor estadounidense Mark Rothko (1903 – 1970) (Anexo 6, figuras 16 y 17).

La relación Turner – Rothko es más evidente cuando se toman en cuenta las pinturas del último Turner. Sin embargo, esta relación entre estos dos artistas no es algo que se esté proponiendo ni mucho menos descubriendo en este trabajo de tesis. En el 2009 se montó una

exhibición en la Tate Gallery, el hogar de los cuadros de Turner, centrada en la comparación entre Turner y Rothko. De hecho, este vínculo fue señalado incluso por el mismo Rothko. En el año 1966, el artista, escritor y curador de arte Lawrence Gowing estuvo a cargo de una de las exposiciones más grandes que se ha hecho de Turner en territorio norteamericano. Esta fue realizada en el MoMA (The Museum of Modern Art) en Nueva York y Rothko asistió a esta exhibición. El curador de la Tate, Ian Warrell, al ser entrevistado en el marco de la exhibición *Turner/Rothko*, contó la anécdota que al visitar la exhibición de 1966, Rothko dijo “*This guy Turner, he learnt a lot from me*”⁹⁷ (Adams, (2009). *The Telegraph*).

Por lo tanto esta influencia de Turner en Rothko y de cierta forma de Rothko en Turner también, es muestra de la universalidad y presencia infinita del Espíritu en los últimos cuadros de Turner. Estos tienen una gran similitud a los cuadros de Rothko los cuales son básicamente dos planos: el cielo y la tierra. Este planteamiento de dos planos, el cielo y la tierra como aquello único que vale la pena pintar, es similar a la idea de Claude Lévi-Strauss que el ser humano aspira siempre al cielo aunque parta necesariamente de sus ataduras al mundo terrenal y sensible. Este tiene por lo tanto una atadura a la realidad, pero mantiene siempre una aspiración a la dimensión espiritual. El esquema de dos planos de Rothko es un esquema de la existencia humana como una escala que va de la tierra o de lo sensible, al cielo o a la esfera espiritual como diría Hegel. Sus dos planos son el plano de lo abstracto y de la realidad; el plano de la existencia y el de la especulación o lo ambiguo; el plano de lo finito y el de lo infinito. Al conocer a Turner y admirarlo y sentirse influenciado por Rothko, estaba evidentemente consciente del proceso de desvanecimiento de las formas que sufrió el arte de Turner. Ese desvanecimiento de las formas como la búsqueda de las esencias, es también la búsqueda de Rothko por pintar únicamente lo esencial y también es la búsqueda y tendencia natural del ser humano que señala Lévi-Strauss de la aspiración a la dimensión espiritual desde su condición finita. Todo esto, se resume en el concepto de Espíritu de Hegel y por lo tanto, Turner como Rothko son pintores de ese mismo Espíritu y del sentir humano de la necesidad de alcanzarlo aunque sea desde la condición limitante de su existencia. El arte como vivencia es el único momento en donde ese Espíritu se manifiesta en todo su carácter inabarcable a través del objeto del arte. El mar de Turner que se ha ahogado el mismo junto con el cielo en la luz infinita del Espíritu, como también los cuadros de dos planos y colores puros de Rothko (Anexo 6, figuras 16 y 17), son la manifestación de la presencia de lo espiritual y

⁹⁷ “Este tipo, Turner, aprendió mucho de mí.” (traducción libre por Anabella Salazar)

lo divino en el mundo. El Espíritu ha prevalecido.

Rothko y sus cuadros son la muestra de la actualidad de Turner y la presencia de la influencia tanto de él como del Romanticismo en el tiempo actual. Sin embargo, para poder comprender este vínculo entre Turner y Rothko habría que hacer el recorrido de la influencia del Romanticismo, y de Turner, hasta hoy en día. En ese camino, habría que estudiar cómo el Surrealismo es la instancia de transición y cómo finalmente, a través de ese último, se llega a Rothko. En ese sentido se podría hacer la pregunta ¿cómo, a través de la instancia del evento transformador del Surrealismo, el Romanticismo y su concepción de lo infinito como Verdad del mundo llega a pintores como Rothko y a nuestra actualidad? Sin embargo, la relación entre estos dos artistas no es el objeto de esta tesis. *“Pero aquí ya empieza una nueva historia, la historia de la gradual renovación de un hombre y un movimiento artístico, la historia de su tránsito progresivo de un mundo a otro, de su conocimiento con otra realidad nueva, totalmente ignorada hasta allí. Esto podría constituir el tema de una nueva investigación..., pero nuestra presente investigación termina aquí.”* (Dostoyevsky, 1991, p. 585).

VII. Recomendaciones

El dar recomendaciones siempre deja de forma implícita un cierto presupuesto de superioridad de la investigación realizada. Sin embargo, en esta investigación no se pretende tal cosa. Como se dirá más adelante. Esta es únicamente un intento de querer proveer una base para futuros estudios en el campo de la filosofía del arte en Guatemala en donde no hay una crítica que sea el resultado de la visión filosófica de las obras. Esta investigación es un intento de ese tipo de crítica por lo que es también un intento, no solamente de sentar ciertas bases para futuros estudios en esta misma línea, sino que también de un acercamiento al arte desde la filosofía misma como alternativa a la crítica de arte que puede a veces tambalear entre el límite de comprensión e impresión.

Por medio de esta investigación se pretendió reiterar en el valor e importancia de la relación entre filosofía y arte como tipo de crítica de arte, especialmente en este caso, en el arte plástico.

Esta investigación llevó a las conclusiones mencionadas anteriormente donde la revelación de la influencia y presencia de la estética romántica en el arte contemporáneo, usando el ejemplo de Rothko, se convierte en el punto de apertura de esta investigación. En otras palabras, el haberle

dado fin a esta investigación con el surgimiento de un nuevo tema como la evidente influencia del Romanticismo en el arte contemporáneo, revela una cierta continuidad en la conciencia estética a través de los diferentes movimientos artísticos. Y esa constante es, según los resultados obtenidos en este trabajo, el Romanticismo y su concepción metafísica del mundo y la existencia humana. El cómo esta continuidad se presenta en los movimientos posteriores al Romanticismo es por lo tanto el tema de otro trabajo de investigación.

Por lo tanto, se recomienda que se siga investigando en esta línea de crítica filosofía del arte, la influencia del Romanticismo en, primer lugar, en el ámbito general del arte contemporáneo pasando por movimientos como el surrealismo y cómo sin la conciencia estética romántica no se hubiera llegado al surrealismo y movimientos artísticos de principios del siglo XX.

En segundo lugar, el darle continuidad a esta investigación daría la oportunidad de comprender, a la luz de la influencia del Romanticismo y específicamente de Turner en artistas modernos como Rothko están de forma reciente, muy presentes en la conciencia artística de hoy en día. El comprenderlos, no solamente a la luz de su propio movimiento sino a la luz del Romanticismo ampliaría a su vez la comprensión del arte actual.

En tercer lugar, y yendo paulatinamente a temas más particulares y menos amplios, el seguir investigando en esta línea sería muy útil para Guatemala como el trabajo creativo de los artistas guatemaltecos. De esta forma, así como se sugiere una investigación basada en la relación entre Turner y Rothko, así también se recomienda e incita a hacer investigaciones sobre la relación entre algún artista latinoamericano y Turner, o bien, entre un artista guatemalteco y Turner y el Romanticismo. Todo con el propósito de poder ver el alcance e influencia del espíritu romántico y su estética incluso en el arte guatemalteco que parece estar desvinculado o al margen de este mismo pero que muy probablemente se revelará como estando vinculado a este.

También para que los filósofos guatemaltecos consideren, no solamente las grandes preguntas metafísicas sino más bien las mismas preguntas metafísicas a la luz del arte y de la creación artística. Así se podrá comenzar a ampliar el rango de estudio filosófico al re-descubrir la silenciosa pero fuerte relación entre arte y filosofía.

Antes de aplicar estos hallazgos de la relación entre el arte contemporáneo abstracto y el Arte Romántico, era necesario aclarar en qué consiste esa estética romántica y la única manera de hacerlo era descubriendo y mostrando el vínculo de la filosofía del espíritu Hegeliana y el arte de Turner. Por lo que, antes de aclarar esto, lo cual era el objeto de esta tesis, no se puede pensar en

aplicar nada para un autor fuera de ese contexto, es decir ya fuera centroamericano o guatemalteco, contemporáneo o no. Es por eso que al principio se dijo que con este trabajo de investigación se está proveyendo esa base para poder ampliar después el campo de la crítica de arte en Guatemala a la luz de la relación entre filosofía y arte y de la evidente influencia de la estética romántica en los movimientos artísticos que le siguieron hasta llegar a nuestros días.

VIII. Referencias

- Ackroyd, P. (2006). *J. M. W. Turner*. Nueva York: Doubleday.
- Adams, S. (2009). Rothko and Turner receive Joint Billings at Tate for first time. Londres: *The Telegraph*. Recuperado de <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-news/5038143/Rothko-and-Turner-receive-joint-billing-at-Tate-for-first-time.html>
- Ameriks, K. (2000). *The Cambridge Companion to German Idealism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Aristóteles. (1993). *Les politiques*. Paris: GF Flammarion.
- Bayer, R. (1993). *Historia de la estética*. Mexico D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Beavan, C. (productor (2006). *The Power of Art* [serie de televisión]. GB: BBC Video.
- Bloom, H. (1970). *Romanticism and Consciousness*. Nueva York: W. W. Norton & Company.
- Blumenberg, H. (1997). *Shipwreck with Spectator. Paradigma of a Metaphor for Existence*. Cambridge Massachusetts: The MIT Press.
- Brandon, D., Grearson, H., Lowe, G., Merry, N. (productores) y Leigh, M. (director). (2014). *Mr. Turner* [Cinta cinematográfica]. GB., DE., FR: British Film., Film4., Focus Features International., Lipsync Productions., Thin Man Films., Xofa Productions.
- Butlin, M., Joll, E. (1984). *The Paintings of J.M.W. Turner*. Connecticut: Yale University Press.
- Butlin, M., Herrmann, L., Joll, E. (2001). *The Oxford Companion to J.M.W. Turner*. Nueva York: Oxford University Press.
- Dostoyevsky, F.M. (1991). *Obras Completas*, Tomo II. Mexico D.F.: Aguilar.
- Dow Magnus, K. (2001). *Hegel and The Symbolic Meditation of Spirit*. Nueva York: State University of New York Press.
- Gadamer, H.G. (1987). *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Gadamer, H. G. (2000). *La dialéctica de Hegel*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Gadamer, H. G. (trad. en 2012). *Verdad y Método*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Gombrich, E.H. (2006). *The Story of Art*. Londres: Phaidon.
- Gowing, L. (1966). *Turner: Imagination and Reality*. Nueva York: The Museum of Modern Arts.
- Hegel, G.W.F (trad. en 1997). *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Art*. Nueva York: Oxford University Press.

- Heidegger, M. (2010). *El Origen de la Obra de Arte*. Madrid: Alianza Editorial.
- Kant, E. (trad en, 1965). *Critique of Pure Reason*. Nueva York: St. Martin's.
- Kant, E. (2012). *Contestación a la pregunta ¿Qué es la Ilustración?* Madrid: Taurus.
- Mora, J. F. (1971). *Diccionario de filosofía*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Moyle, F. (2017). *The Extraordinary Life and Momentous Times of J.M.W. Turner*. Londres: Penguin Random House UK.
- Rothko, M. (1949-50). *No. 5/No. 22*. Nueva York, Museum of Modern Art (MoMA). Recuperado de <https://www.moma.org/collection/works/80566>
- Rothko, M. (1953). *No. 61 (Rust and Blue)*. Los Ángeles, Museum of Contemporary Art (MOCA). Recuperado de <https://www.moca.org/collection/work/no-61-rust-and-blue-brown-blue-brown-on-blue>
- Sampieri, R. (2014). *Metodología de la investigación*. Mexico: McGraw-Hil / Interamericana.
- Turner, J.M.W. (1846). *Angel Standing in the Sun*. Londres, Tate Gallery. Recuperado de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-the-angel-standing-in-the-sun-n00550>
- Turner, J.M.W. (1800). *Caernarfon Castle, North Wales*. Londres, Tate Gallery. Recuperado de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-caernarvon-castle-north-wales-d04164>
- Turner, J.M.W. (1818). *Death on a Pale Horse*. Londres, Tate Gallery. Recuperado de <http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/joseph-mallord-william-turner-death-on-a-pale-horse--r1105617>
- Turner, J.M.W. (1800-2). *Dolbadarn Castle*. Londres, Tate Gallery. Recuperado de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-dolbadarn-castle-study-for-diploma-picture-tw0005>
- Turner, J.M.W. (1818). *The Field of Waterloo*. Londres, Tate Gallery. Recuperado de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-the-field-of-waterloo-n00500>
- Turner, J.M.W. (1800). *The Fifth Plague of Egypt*. Londres, Tate Gallery. Recuperado de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-the-fifth-plague-of-egypt-tw1071>
- Turner, J.M.W. (1796). *Fishermen at Sea*. Londres, Tate Gallery. Recuperado de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-fishermen-at-sea-t01585>
- Turner, J.M.W. (18312). *Snow Storm: Hannibal and his Army Crossing the Alps*. Londres, Tate Gallery. Recuperado de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-snow-storm-hannibal-and-his-army-crossing-the-alps-n00490>

- Turner, J.M.W. (1830-1). *The Northampton Election, 6 December 1830*. Londres, Tate Gallery. Recuperado de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-the-northampton-election-6-december-1830-t12321>
- Turner, J.M.W. (1840-5). *Sand and Sky (?)*. Londres, Tate Gallery. Recuperado de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-sand-and-sky-d36685>
- Turner, J.M.W. (1840-5). *Sea, Sand and Sky (?)*. Londres, Tate Gallery. Recuperado de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-sea-and-sky-d36683>
- Turner, J.M.W. (1840). *Seascape with Storm Coming On*. Londres, Tate Gallery. Recuperado de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-seascape-with-storm-coming-on-n04445>
- Turner, J.M.W. (1840). *Slavers throwing overboard the dead and dying — Typhon coming on*. Boston, Museum of Fine Arts. Recuperado de <http://www.mfa.org/collections/object/slave-ship-slavers-throwing-overboard-the-dead-and-dying-typhoon-coming-on-31102>
- Turner, J.M.W. (1842). *Snow Storm — steam-boat off a harbour's mouth making signals in shallow water, and going by the lead. The author was in this storm on the night the Ariel left Harwich*. Londres, Tate Gallery. Recuperado de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-snow-storm-steam-boat-off-a-harbours-mouth-n00530>
- Turner, J.M.W. (1840-5). *Sunrise, with a Sea Monster*. Londres, Tate Gallery. Recuperado de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-sunrise-with-sea-monsters-n01990>
- Wu, D (2005). *A Companion to Romanticism*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Zizek, S. (2006). *Visión de paralaje*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Anexos:

Anexo 1:

A continuación se presentan los instrumentos que se utilizaron para obtener y ordenar de forma sistemática y clara, las ideas principales de Hegel, las citas correspondientes y los resultados obtenidos a lo largo de la investigación. El cuadro se encuentra vacío ya que, como se dijo, simplemente se pretende dar a conocer los instrumentos que se utilizó.

- Cuadro de las ideas principales de la filosofía estética de Hegel y las citas:

| | Libro | Cita | Idea |
|---|-------|------|------|
| 1 | | | |
| 2 | | | |
| 3 | | | |

- Tabla de resultados No.1:

| | ESTÉTICA ILUSTRADA | TRANSICIÓN (Romanticismo) | HERMENÉUTICA |
|----|---------------------------|----------------------------------|---------------------|
| 1. | | | |
| 2. | | | |
| 3. | | | |

- Tabla de resultados No.2:

| | Nombre/Año | Dimensiones y técnica | Figura | Ideas análisis hermenéutico |
|----|-------------------|------------------------------|---------------|------------------------------------|
| 1. | | | | |
| 2. | | | | |
| 3. | | | | |

Anexo 2:

A continuación de presentan los instrumentos de investigación llenos.

• Cuadro de las ideas principales de la filosofía estética de Hegel y las citas:

Este cuadro reúne las ideas principales de la filosofía estética de Hegel expuesta en sus *Lectures on Fine Art*. El propósito de este mismo es el tener de forma clara u ordenada las ideas claves de la estética de Hegel acompañadas de las citas utilizadas en la investigación y que respaldan las ideas extraídas a lo largo de la lectura del texto. En pocas palabras este cuadro pretende ser un mapa del pensamiento estético de Hegel.

| | Libro | Cita | Idea |
|----|--|---|--|
| 1. | | - II. III. THE ROMANTIC FORM OF ART: Introduction - “(...) <i>romantic art has for it’s substantial content the reconciliation of God with the world and therefore, with himself, the unification of spirit with its essence</i> ” p. 530 vol I. (el Arte Romántico tiene por contenido sustancial la reconciliación de Dios con el mundo y por lo tanto, consigo mismo, la unificación del espíritu con su esencia.) | Arte Romántico supera al arte clásico gracias a la intervención del cristianismo en la conciencia histórica (y consecuentemente artística): encarnación explícita de lo divino en lo sensible. |
| 2. | Hegel’s Aesthetics Lectures on Fine Art | “ <i>the religious material needs art (...) [and] it is precisely this material which has as its centre the coalescence of the Absolute and Divine with a human person as actually perceived and therefore as appearing externally and corporeally, and which must present the Divine in this its individuality (...)</i> ” p. 535, vol. I. (lo religioso material necesita del arte (...) y es precisamente eso material lo que tiene como centro la fusión de lo Absoluto y Divino con una persona humana como esta es precisamente percibida y, por lo tanto apareciendo externa y corporalmente, lo cual debe presentar lo Divino en su individualidad (...)) | En AR*, lo Divino no es algo que existe exclusivamente fuera del mundo sensible sino como algo que, a través de la creación artística, se revela como parte del mundo sensible y, consecuentemente, de la subjetividad misma del ser humano. |
| 3. | | | La conciencia artística del Romanticismo consiste en tomar conciencia de que lo Divino establece una identificación directa con lo sensible, es decir, en el mundo de la experiencia humana. |
| 4. | | “ <i>the truth is present for consciousness independently of art.</i> ” p. 535, vol, I. (para la conciencia, la verdad está presente independientemente del arte) | Sin embargo, esta creación se lleva a cabo sabiendo de antemano que lo Divino, es decir la Verdad, jamás será expresado en su totalidad en las formas sensibles. |

| | | | |
|-----|--|---|--|
| 5. | | <p><i>“The spiritual sphere, (...) the Divine (...) is grasped and actualized by art as itself subject, (...) as the Absolute conscious of itself in its infinite spirituality”</i> p. 793, vol. II (la esfera espiritual, lo Divino es aprehendido y actualizado por el arte como sujeto, como lo Absoluto conciente de sí mismo en su infinita espiritualidad.)</p> | <p>Conciencia Romántica es pues la conciencia del carácter infinito del Espíritu.</p> |
| 6. | <p>Hegel’s Aesthetics Lectures on Fine Art</p> | <p><i>“the spirit (...) only comes into unity with itself by explicitly dissolving the finitude of spirit and nature as something finite and negative”</i> p. 524, vol. I (el espíritu únicamente obtiene unidad con sí mismo disolviendo explícitamente la finitud del espíritu y la naturaleza como algo finito y negativo.)</p> <p><i>“this ideal sphere does manifest itself in its external shape, but in such a way that that shape itself reveals that it is only the external shape of a subject with an independent inner life of his own”</i> p. 794, vol. II (esta esfera ideal se manifiesta ella misma en su forma externa, pero de tal manera que esa misma forma revela que es solo la forma externa de un sujeto con una vida interior independiente propia.)</p> | <p>El arte, como encarnación de lo infinito, en y por sus límites sensibles permite, de forma negativa, dar cuenta del carácter infinito del Espíritu.</p> |
| 7. | | <p><i>“painting (...) becomes a reflection of the spirit”</i> p. 805, vol. II. (la pintura se convierte en un reflejo del espíritu)</p> | <p>A su vez, las formas del AR se convierten en una manifestación de lo que va más allá de ellas.</p> |
| 8. | | <p><i>“(...) if we consider it [subject-matter of painting] on its inner side, individuality may not pass over entirely into what is substantive [and universal] but must on the contrary display how it contains in itself, as this individual, every content, and has and expresses in the content its inner being”</i> p. 802-3 vol. II (si lo consideramos en su aspecto interior, la individualidad no puede pasar enteramente a que es sustantivo [y universal], sino que al contrario, debe mostrar cómo contiene en sí, como individuo, cada contenido, y tiene y expresa en el contenido su propio ser interior.)</p> | <p>Límites del arte evidenciados en la conciencia artística del Romanticismo permiten la autodeterminación de Espíritu.</p> |
| 9. | | <p><i>“Spirit as spirit is always subjectivity, inner self-knowledge”</i> p. 710-11 (Espíritu como espíritu es siempre subjetividad, conocimiento interior de sí mismo)</p> | <p>En el Arte Romántico, el Espíritu se conoce a sí mismo en sí mismo</p> |
| 10. | | | <p>La subjetividad del Espíritu es su carácter infinito.</p> |
| 11. | | <p><i>“(...) the spirit, not yet having made its highest content clear to itself, can become conscious of its own presentiments only in the form of a content external to and other than itself”</i> p. 796, vol. II.</p> | <p>La actividad artística romántica permite el reconocimiento y, por lo tanto, la toma de conciencia de la diferencia o brecha que existe</p> |

| | | |
|-----|---|--|
| | (el espíritu, aún no habiendo hecho conocer su más alto contenido para sí mismo, puede llegar a ser consciente de sus propios presentimientos solo en forma de un contenido externo y distinto a sí mismo) | entre estos dos elementos: reconciliación espiritual y no en lo sensible como en AC**. |
| 12. | <p>- III. III. THE ROMANTIC ARTS (b) The Sensuous Material of Painting: - <i>“the object which it [painting] presents does not remain an actual total spatial natural existent but becomes a reflection of the spirit (...) art presents for the spirit’s apprehension, the independence of the actual spatially present existent is dissolved and it acquires a far closer relation to the spectator ”</i> p. 805-6, vol. II (el objeto que esta presenta no permanece siendo un existente de totalidad especial pero se convierte en un reflejo del Espíritu (...) el arte presenta que, para la aprehensión del Espíritu, la independendencia del existente de totalidad especial se disuelva y así adquiere una relación más cercana con el espectador) - <i>“The painted shape is made by light and shadow, and the shape of a real object is in itself superfluous.”</i> p. 809, vol II (la forma pintada está hecha de luz y sombra por lo que la forma real del objeto es en ella misma superficial.)</p> | Tal reconciliación que va más allá de la forma permite, para re-presentar ese ir más allá de ella misma, el desvanecimiento de la forma. |
| 13. | | Por lo tanto, la ambigüedad en el Arte Romántico es, muestra de verdad, de la presencia del Espíritu. |
| 14. | <p><i>“this objects [hills, mountains, etc.] are of interest in themselves because it is the free life of nature which appears in them and produces a correspondence with the spectator who is a living being too; this particular natural and objective things produce moods in our heart which correspond to the moods of nature. We can identify our life with this life of nature that re-echoes in our soul and heart, and in this way possess in nature a spiritual depth of our own.”</i> p. 831-2, vol. II (estos objetos son de interés en sí mismos porque es la vida libre de la naturaleza que aparece en ellos y produce una correspondencia con el espectador que también es un ser vivo; estas cosas naturales y particulares producen estados de ánimo en nuestro corazón que corresponden a los estados de ánimo de la naturaleza. Podemos identificar nuestra vida con esta vida de la naturaleza que resuena en nuestra alma y corazón, y de esta manera posee en la</p> | La capacidad que tiene el AR en reconocer la diferencia necesaria entre ambas subjetividades, indispensables para la autodeterminación del Espíritu, permite el surgimiento una subjetividad absoluta. |

| | | | |
|-----|--|--|---|
| | | naturaleza una profundidad espiritual propia.) | |
| 15. | | | El subjetividad absoluta es una identificación de ambas subjetividades desde la diferencia. El Espíritu se entiende (a sí mismo) desde la diferencia. |
| 16. | Hegel's Aesthetics Lectures on Fine Art | <p>- <i>“art abandons its previous mode of configuration (...) and therefore it corresponds with the inner life which apprehends itself in its subjective inwardness as feeling”</i> p. 795, vol. I (el arte abandona su modo previo de configuración y por lo tanto se corresponde con la vida interior que se aprehende en su interioridad subjetiva como sentimiento)</p> <p>- <i>“thus painting does of course bring to our vision the inner life in the form of an external object, but the real content which it expresses is the feeling of the individual subject.”</i> p. 804, vol. II (la pintura, por supuesto, trae a nos hace visible la vida interior en forma de objeto externo, pero el contenido real que expresa es el sentimiento del sujeto individual)</p> <p>- <i>“The peaceful depths of the sea (...) have a relation to the soul (...). The depth of spiritual feeling painting also takes as a subject.”</i> p. 832, vol. II (las profundidades pacíficas del mar, tienen una relación/vínculo con el alma. La pintura también toma por tema la profundidad del sentimiento espiritual.)</p> | El sentimiento es pues el producto del surgimiento de una subjetividad absoluta, lo cual permite tal identificación. |
| 17. | | <i>“a deep sense of oneness with what is immediately present, with our everyday surroundings, with the commonest and tiniest details, that becomes the subject-matter of [romantic] painting”</i> p. 833, vol. II (un sentido profundo de unidad con aquello que está inmediatamente presente, con nuestro entorno cotidiano, con los detalles más comunes y pequeños, que se convierte en el objeto de la pintura) | El contenido del Arte Romántico es esa subjetividad absoluta: conciencia de la propia subjetividad en y a través del “otro”. |
| 18. | | <p>- <i>“This depth of feeling, which alone corresponds to the essential nature of the spirit which is free and satisfied in itself, is love.”</i> p. 539, vol. I (esta profundidad del sentimiento, que corresponde únicamente a la naturaleza esencial del espíritu la cual es libre y satisfecha en sí mismo, es amor)</p> <p>- <i>“In love, the fundamental essence of the absolute Spirit: the reconciled return out of another into self.”</i> p. 539, vol. I (en el amor, la esencia fundamental del Espíritu absoluto: el retorno reconciliado de otro en sí mismo.)</p> | El sentimiento romántico por excelencia es el amor: es en la negación de la subjetividad absoluta para entregarse al otro que se alcanza la plenitud absoluta del sí mismo. |

| | | | |
|-----|--|---|--|
| | | - “we may now describe love as the ideal of romantic art. (...) It is spiritual beauty as such.” p... 540-1, vol. I (Podemos ahora describir al amor como el ideal del Arte Romántico. Es belleza espiritual como tal.) | |
| 19. | Hegel’s Aesthetics Lectures on Fine Art | - “ <i>In painting the content is subjectivity (...) the work (...) reveals its purpose as existing not independently on its own account but for subjective apprehension (...) the actual totality of spatial dimensions is really disturbing</i> ” p. 806, vol. II (en la pintura el contenido es subjetividad, la obra revela su propósito como existente no de manera independiente por su propia cuenta sino que por aprehensión subjetiva (...) la totalidad real de las dimensiones espaciales es realmente perturbador.) | La pintura es la mejor expresión artística de la subjetividad absoluta ya que puede, sin perder su carácter necesariamente sensible, dar lugar al desvanecimiento de la forma. |
| 20. | | “ <i>Consequently, the interest we may take in pictures of objects (...) does not lie in the objects themselves but in this soul of life which in itself (...) speaks to every incorrupt mind and free heart and is to it an object in which it participates and takes joy.</i> ” p. 833, vol. II (por consiguiente, el interés que podemos tener en los cuadros/pinturas de objetos no radica en los objetos mismos sino en esta alma de la vida que en sí misma le habla a toda mente incorrupta y corazón libre y es un objeto en el que participa y se alegra (sentimiento).) | Aunque se desvanezca la forma, el Espíritu sigue estando presente en el AR (necesariamente y siempre sensible) gracias a la subjetividad absoluta. |
| 21. | | “ <i>For what is implicit in a painting which is to be a genuine work of art is that the whole subject portrayed shall be imaginatively grasped and brought before our vision in figures expressing themselves, displaying their inner life through a succession of feeling</i> ” p. 857, vol. II (pues lo que está implícito en una pintura que ha de ser considerada una obra de arte auténtica es que el sujeto retratado debe ser captado imaginativamente y presentado ante nuestra visión en figures que se expresan, exhibiendo su vida interior a través de una sucesión de sentimiento.) | Mientras más ambigüedad revele la forma artística, más es el Arte una re-presentación del carácter infinito del Espíritu. |
| 22. | | - “ <i>the objective [of art] does have self-consciousness but a self-knowledge and volition not freed from content which fills it but forming with it an inseparable unity</i> ” p. 712, vol. II - “[art] must take, as its subject-matter, out of the objective content of spirit only that aspect which can be completely expressed in something external and corporeal” p. 713, vol. II | La autodeterminación del Espíritu se da por medio del reconocimiento de su infinitud en y a través de la finitud de la creación artística. |
| 23. | | “ <i>The poetry in painting, this ought to mean only</i> | AR presenta lo sensible no como |

| | | | |
|------------|--|---|---|
| | <p>Hegel's Aesthetics Lectures on Fine Art</p> | <p><i>conceiving a subject with imagination, (...) can express a feeling in its inner depth, [by] spread[ing] itself in ideas, images and descriptions. (...) In a painting [the] mouth eye and posture are insufficient for expressing the inner-life; only a total and concrete object can have value as the external existence of the inner-life"</i> p. 858, vol. II (la poesía en la pintura, esto debe significar solo concebir un sujeto/tema con la imaginación, puede expresar un sentimiento en su profundo interior, difundiéndose en ideas, imágenes y descripciones. En una pintura, la boca, ojo y postura son insuficientes para expresar la vida interior; solo un objeto total y concreto puede tener valor como la existencia externa de la vida interior.)</p> | <p>lo que es de manera inmediata sino como lo que es más allá de su condición sensible limitada.</p> |
| <p>24.</p> | | | <p>Lo sensible deja de tener significado por sí mismo y obtiene un significado infinito en función del proceso dialéctico del surgimiento de una subjetividad absoluta.</p> |
| <p>25.</p> | | | <p>El Arte Romántico es Espíritu.</p> |

(Elaborado por María Anabella Salazar Medina, 2018)

• Tabla de resultados No.1:

Esta tabla presenta la transición de los conceptos ilustrados a los conceptos del método hermenéutico.

| | ESTÉTICA ILUSTRADA | TRANSICIÓN | HERMENÉUTICA |
|------------|-----------------------------------|---|---------------------------------|
| 1. | SUBJETIVIDAD | CRÍTICA KANTIANA | EXPERIENCIA |
| 2. | CONSCIENCIA ESTÉTICA | TRASCENDENCIA | EXPERIENCIA DE LA OBRA DE ARTE |
| 3. | PROCESO TRASCENDENTE | MEDIACIÓN DIALÉCTICA | PROCESO TRASCENDENTAL |
| 4. | TENER OBJETO | CORRELACIÓN INTENCIONAL | SER EL OBJETO |
| 5. | EXTERIORIDAD | MÉTODO DIALÉCTICO | INMANENCIA |
| 6. | SUBJETIVIDAD DEL QUE OBSERVA | MANIFESTACIÓN, EVENTO | OBRA DE ARTE MISMA |
| 7. | PROPIEDAD | FORMA DE SER DEL JUEGO | APROPIACIÓN |
| 8. | PRESENTACIÓN | BECOMING (llegar a ser la obra de arte) | AUTO-PRESENTACIÓN |
| 9. | MISMIDAD IDENTITARIA | ENERGEIA-KINESIS, MOVIMIENTO DE LA POTENCIA | CONSTITUCIÓN |
| 10. | CONCEPTO, IMAGEN | VIVENCIA | SIGNIFICADO |
| 11. | PERSPECTIVA EPISTÉMICA | SER DEL SUJETO | PERSPECTIVA ONTOLÓGICA |
| 12. | RASGOS PROPIOS DE LA OBRA DE ARTE | MANIFESTACIÓN, EVENTO | FORMA DE SER DE LA OBRA DE ARTE |
| 13. | OBJETIVO, FINALIDAD | INFINITO, AMBIGÜEDAD, CONSTITUCIÓN | REPETICIÓN |

(Elaborado por María Anabella Salazar Medina, 2018)

• Tabla de resultados No.2:

Esta tabla presenta las obras de Turner y los resultados de su análisis hermenéutico.

| | Nombre/Año | Dimensiones y técnica | Figura | Análisis hermenéutico |
|----|--|---|--|---|
| 1. | <i>Slavers throwing overboard the dead and dying — Typhon coming on</i> (Anexo 4, figura 1) (1840) | 35 ¾ x 48 pulgadas Óleo sobre lienzo |  | <ul style="list-style-type: none"> - TENER OBJETO⁹⁸, es decir que hay EXTERIORIDAD. - Al haber exterioridad también se puede hablar de que hay CONCIENCIA ESTÉTICA. - CONCIENCIA ESTÉTICA no quiere decir que no hay EXPERIENCIA DE LA OBRA DE ARTE porque el cuadro no es una fotografía. Los objetos en él están sugeridos y es porque se conoce el significado del cuadro y el tema específico que toca (incluso en el título, es un tema <u>histórico</u>) que se distingues los objetos y formas en él. - La identificación con el cuadro está aún basada en algo externo y en la SUBJETIVIDAD DE QUIEN OBSERVA. Tanto autor como espectador tienen conciencia del hecho histórico representado pero el tener conciencia de un hecho es en sí mismo una experiencia y la experiencia es la palabra a través de la cual la filosofía que se deriva de la kantiana da una idea del hecho y el sujeto que percibe como una misma cosa. - Mientras más figurativo sea el cuadro, menos |

⁹⁸ Aclaración: las palabras que se encuentran en MAYÚSCULAS son aquellos términos que también se encuentran en el cuadro de cotejo No. 1 por lo que se recomienda leer ambos cuadros de cotejo de manera simultánea.

| | | | | |
|----|--|---|--|---|
| | | | | <p>cercanía tiene a la visión hermenéutica de la realidad (los objetos, aunque ya desapareciendo, aún son objetos; la subjetividad aún es subjetividad, separación objeto-sujeto).</p> |
| 2. | <p><i>Snow Storm- Steamboat off a Harbour's Mouth</i> (Anexo 4, figura 2) (1842)</p> | <p>36 x 48 pulgadas Óleo sobre lienzo</p> |  | <ul style="list-style-type: none"> - Aun se TIENE OBJETO, es decir que aún hay EXTERIORIDAD, pero esta comienza a desvanecerse cada vez más. El objeto (barco) comienza incluso a fundirse con la naturaleza que lo rodea y lo absorbe. - La SUBJETIVIDAD DEL QUE OBSERVA es evidente y aún no se abandona. Es incluso más evidente porque el cuadro relata una experiencia <u>personal</u> del autor. Sin embargo, la experiencia se presenta como un EVENTO, como la MANIFESTACIÓN algo más allá de su propia experiencia subjetiva. - El carácter personal del tema del cuadro lo acerca a la EXPERIENCIA DE LA OBRA DE ARTE sin aún dejar a un lado la CONCIENCIA ESTÉTICA. - PRESENTACIÓN de lo externo, de la tormenta, del barco, de la realidad y no de lo Real (naturaleza) como externa - Separación entre sujeto-objeto es menos clara. |

| | | | | |
|----|--|---------------------------------------|--|--|
| 3. | <i>Sunrise with Sea Monster</i> (Anexo 4, figura 3) (1845) | 36 x 48 pulgadas Óleo sobre lienzo |  | <ul style="list-style-type: none"> - El objeto que se tenía en las primeras dos pinturas comienza a desvanecerse y se convierte en un monstruo inidentificable (podría ser espuma o un monstruo marítimo desconocido). - La identificación de antes ya no es con un objeto externo porque el monstruo no es un objeto identificable. El proceso constitutivo del juego hace que la PROPIEDAD sentida cuando había una clara SUBJETIVIDAD y objeto como algo externo, se comience a desvanecer y comienza a surgir la APROPIACIÓN como parte del propio ser tanto del autor como del espectador. (ya no se posee al cuadro, sino que el que observa se apropia de él, forma parte de su ser.) Aunque en este caso la apropiación aún no es absoluta, porque aún hay referencia aún mundo externo, el espectador ya no es el mismo después de encontrarse con este cuadro ni tampoco con los dos anteriores. De alguna manera, aunque aún refiere a un mundo externo, este cuadro y los dos anteriores hablan de la tormenta interna del alma humana. - Ya no hay referencia ni a lo histórico ni a un suceso particular personal, es más abstracto. - Aquí se entiende la experiencia como la comprensión hermenéutica la cual a su vez se entiende como la unión sujeto-objeto; en pocas palabras como aquello que hace de |
|----|--|---------------------------------------|--|--|

| | | | | |
|----|---|---|--|---|
| | | | | lo percibido y de quién percibe una y la misma cosa. |
| 4. | <i>Seascape with Storm Coming On</i> (Anexo 4, figura 4) (1840) | 36 x 47 ^{7/8} pulgadas Óleo sobre linezo |  | <ul style="list-style-type: none"> - La CONCIENCIA ESTÉTICA que mantiene una distancia entre objeto y sujeto, comienza a desaparecer y al enfrentarse con la obra de arte se obtiene en su lugar EXPERIENCIA DE LA OBRA DE ARTE (pasaje de conciencia e experiencia). - Se puede comenzar a hablar de comenzar a SER EL OBJETO - El proceso crítico-filosófico permite, a través del MÉTODO DIALÉCTICO, la unión de objeto-sujeto. - Tal unión da paso a decir que el acto creador y la obra de arte es ya pura INMANENCIA. - Turner comienza a darle más expresión a lo propiamente interno, lo interno por lo externo. |
| 5. | <i>Sand and Sky</i> (?) (Anexo 4, figura 5) (1840-5) | 11 ^{13/16} x 18 ^{7/8} pulgadas Óleo sobre lienzo |  | <ul style="list-style-type: none"> - La CONCIENCIA ESTÉTICA desaparece en la relación objeto sujeto: ahora se tiene EXPERIENCIA DE LA OBRA DE ARTE - Aquí se ES EL OBJETO, es decir que ya es pura INMANENCIA. - El cuadro ya no es una PRESENTACIÓN del mundo, sino que a través del “BECOMING” en el juego como proceso constitutivo de significado, se llega a la AUTO-PRESENTACIÓN de la obra de arte misma. - AUTO-PRESENTACIÓN refiere también al carácter auto-determinativo del Espíritu de Hegel. - Es decir que ya no se utiliza lo externo para darle expresión a lo interno sino |

| | | | | |
|----|---|---|--|---|
| | | | | que lo interno, entendido como lo ontológico, se expresa por sí mismo como sí mismo a través de la disciplina del arte (lo interno por lo externo). |
| 6. | <i>Sea, Sand and Sky (?)</i> (Anexo 4, figura 6) (1840-5) | 11 ³ / ₄ x 18 ¹ / ₈ pulgadas Óleo sobre linezo |  | <ul style="list-style-type: none"> - La conciencia estética desaparece en la relación objeto sujeto: ahora la pintura e EXPERIENCIA DE LA OBRA DE ARTE - SER EL OBJETO, es decir que ya es pura INMANENCIA. - Cualquier referencia al mundo sensible ha sido perdida o, mejor dicho, ya no es necesaria. La IMAGEN, el CONCEPTO, el objeto como tal ya no es necesario ya que la obra de arte es SIGNIFICADO. Este último se entiende, no como lo que algo quiere decir sino más bien como lo que se es más allá de lo que se puede formular o poner en palabras. - La VIVENCIA es la que permite que la obra de arte sea significado, es decir, que sea más allá del mundo sensible, permite que sea y se presente en ella aquello indeterminado, el efecto de lo infinito: <i>Geist</i>/ Espíritu de Hegel. - El arte abstracto hacia el cual Turner se encamina y señala, es el camino del arte abstracto que surgirá en siguiente siglo. El romanticismo y Turner en particular señalan el camino hacia, no solamente un “estilo” sino más bien hacia la expresión completamente de lo Real por sí mismo y no lo Real (interno, ontológico) por la realidad (externo). |

(Elaborado por María Anabella Salazar Medina, 2018)

Anexo 3:

Este cuadro contiene los cuadros de J.M.W. Turner que fueron seleccionadas como el corpus de análisis para esta investigación. El propósito de este cuadro es, a demás de plasmar claramente los cuadros en manera de listado, es también el poder ver claramente la evolución evidente del desvanecimiento del mundo sensible en Turner. Este mismo cuadro, pero con los puntos e ideas principales del análisis de cada cuadro se encuentra en el anexo 2 por lo que se refiere a esa parte.

| | Nombre | Dimensiones y técnica | Figura | Lugar de exhibición |
|----|---|---|--|------------------------------|
| 1. | <i>Slavers throwing overboard the dead and dying — Typhon coming on</i> (1840) | 35 ¾ x 48 pulgadas Óleo sobre lienzo |  | Boston, Museum of Fine Arts. |
| 2. | <i>Snow Storm- Steamboat off a Harbour's Mouth</i> (1842) | 36 x 48 pulgadas Óleo sobre lienzo |  | Londres, Tate Britain. |
| 3. | <i>Sunrise with Sea Monster</i> (1845) | 36 x 48 pulgadas Óleo en lienzo |  | Londres, Tate Gallery. |

| | | | | |
|----|--|--|---|------------------------|
| 4. | <i>Seascape with Storm Coming On</i> (1840) | 36 x 47 ⁷ / ₈ pulgadas Óleo en lienzo |  | Londres, Tate Gallery. |
| 5. | <i>Sand and Sky (?)</i> 1840-5; ; | 11 ¹³ / ₁₆ x 18 ⁷ / ₈ pulgadas Óleo en lienzo |  | Londres, Tate Gallery. |
| 6. | <i>Sea, Sand and Sky (?)</i> 1840-5; ; | 11 ³ / ₄ x 18 ¹ / ₈ pulgadas Óleo en lienzo |  | Londres, Tate Gallery. |

(Elaborado por María Anabella Salazar Medina, 2018)

Anexo 4:

Corpus de obras analizadas.

Figura 1:



Nombre: *Slavers throwing overboard the dead and dying — Typhon coming on*

Año: 1840

Dimensiones: 35 ³/₄ x 48 pulgadas

Técnica: Óleo sobre lienzo

Lugar de exhibición: Boston, Museum of Fine Arts.

Figura 2:



Nombre: *Snow Storm- Steamboat off a Harbour's Mouth*

Año: 1842

Dimensiones: 36 x 48 pulgadas

Técnica: Óleo sobre lienzo

Lugar de exhibición: Londres, Tate Britain.

Figura 3:



Nombre: *Sunrise with Sea Monster*

Año: 1845

Dimensiones: 36 x 48 pulgadas

Técnica: Óleo en lienzo

Lugar de exhibición: Londres, Tate Gallery.

Figura 4:



Nombre: *Seascape with Storm Coming On*

Año: 1840

Dimensiones: 36 x 47 ⁷/₈ pulgadas

Técnica: Óleo en lienzo

Lugar de exhibición: Londres, Tate Gallery.

Figura 5:



Nombre: *Sand and Sky (?)*

Año: 1840-5

Dimensiones: 11 ¹³/₁₆ x 18 ⁷/₈ pulgadas

Técnica: Óleo en lienzo

Lugar de exhibición: Londres, Tate Gallery.

Figura 6:



Nombre: *Sea, Sand and Sky (?)*

Año: 1840-5

Dimensiones: 11 ³/₄ x 18 ¹/₈ pulgadas

Técnica: Óleo en linezo

Lugar de exhibición: Londres, Tate Gallery.

Anexo 5:

Otras obras de Turner mencionadas a lo largo de la investigación pero que no forman parte del corpus de obras analizadas:

Figura 7:



Nombre: *Angel Standing in the Sun*

Año: 1846

Técnica: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 31 x 31 pulgadas

Lugar de exhibición: Londres, Tate Gallery

Figura 8:



Nombre: *Caernarfon Castle, North Wales*

Año: 1800

Técnica: Acuarela sobre papel

Dimensiones: 28 x 41 ½ pulgadas

Lugar de exhibición: Londres, Tate Gallery

Figura 9:



Nombre: *Death on a Pale Horse*

Año: 1818

Técnica: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 23 ½ x 29 ¾ pulgadas

Lugar de exhibición: Londres, Tate Gallery

Figura 10:



Nombre: *Dolbadarn Castle*

Año: 1800-2

Técnica: Óleo sobre madera

Dimensiones: 47 x 35 ½ pulgadas

Lugar de exhibición: Londres, Tate Gallery

Figura 11:



Nombre: *The Field of Waterloo*

Año: 1818

Técnica: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 58 x 94 pulgadas

Lugar de exhibición: Londres, Tate Gallery

Figura 12:



Nombre: *The Fifth Plague of Egypt*

Año: 1800

Técnica: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 49 x 72 pulgadas

Lugar de exhibición: Londres, Tate Gallery

Figura 13:



Nombre: *Fishermen at Sea*

Año: 1796

Técnica: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 36 x 48 ¹/₈ pulgadas

Lugar de exhibición: Londres, Tate Gallery

Figura 14:



Nombre: *Snow Storm: Hannibal and his Army Crossing the Alps*

Año: 1812

Técnica: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 57 ½ x 93 ½ pulgadas

Lugar de exhibición: Londres, Tate Gallery

Figura 15:



Nombre: *The Northampton Election, 6 December 1830*

Año: 1830-1

Técnica: Acuarela y tinta sobre papel

Dimensiones: 11 ½ x 17 pulgadas

Lugar de exhibición: Londres, Tate Gallery

Anexo 6:

A continuación se presentan dos pinturas del artista Mark Rothko. En la investigación no se habla en ningún momento de estas obras de Rothko en específico. Sin embargo se incluyen en los anexos para que el lector pueda tener una referencia directa con el arte del artista estadounidense y pueda corroborar la similitud de este con las últimas obras de J.M.W. Turner.

Figura 16:



Nombre: *No. 5/No. 22*

Año: 1949-50

Técnica: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 117 x 107 pulgadas

Lugar de exhibición: Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York, EU

Figura 17:



Nombre: *No. 61 (Rust and Blue)*

Año: 1953

Técnica: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 115 ¼ x 92 pulgadas

Lugar de exhibición: Museum of Contemporary Art (MOCA), Los Ángeles, EU