



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

FACULTAD DE FILOSOFÍA

Máster Universitario en Filosofía Teórica y Práctica

Especialidad: Filosofía Práctica

Trabajo Fin de Máster

Ortega y Gasset y el Arte

Del Artista en el Paraíso al Arte Deshumanizado

Autor: Raúl Castaño Andrades

Tutor: Dr. D. Simón Marchán Fiz

Madrid, Junio de 2012

RESUMEN

El pensamiento de Ortega y Gasset siempre está abierto a nuevas interpretaciones por su riqueza. En este trabajo diferenciaremos y definiremos sus dos grandes teorías del arte. Mostraremos su oposición y el proceso que subyace a la sustitución de un arte por otro. Hemos partido del estudio cronológico de sus obras para dar una visión de unidad, proceso y evolución en su pensamiento estético. Con lo que iremos conceptualizando las distintas artes, así como lo expuso el autor. Como telón de fondo encontramos la cuestión del fin de la Modernidad, a la que daremos respuesta. Finalizaremos el estudio mostrando las aportaciones estéticas de Ortega como fundamentales para entender el arte del siglo XIX y del s. XX.

PALABRAS CLAVE: Ortega y Gasset, Arte, Fenomenología, Modernidad y Vanguardias.

ABSTRACT

The thinking of Ortega y Gasset is always open, for its wealth to new interpretations. In this paper we define and differentiate his two great theories of art. We show his opposition and the process behind the art replacement for another. We started from the chronological study of his works to give a vision of unity, process and evolution in his aesthetic thinking. With this one to proceed we will be conceptualizing the different arts, as well as the author put forward it. As background, we find the question of the end of Modern Age, which we will respond. We conclude the study showing the aesthetic contributions of Ortega like as fundamental to understand the art of the 19th century and of the 20th century.

KEY WORDS: Ortega y Gasset, Art, Phenomenology, Modern Age y Vanguardians.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	4
2. UN POCO DE FILOSOFÍA PARA CONTEXTUALIZAR EL ESTUDIO	7
3. ADÁN EN EL PARAÍSO	12
3.1. <i>Moralejas</i> (1906)	13
3.2. <i>Meier-Graefe</i> (1908).....	14
3.3. <i>¿Una exposición Zuloaga?</i> (1910)	15
3.4. <i>Adán en el Paraíso</i> (1910).....	16
3.5. <i>Arte de este mundo y del otro</i> (1911).....	19
3.6. <i>La <<Gioconda>></i> (1911).....	22
3.7. <i>La estética de <<El enano Gregorio el Botero>></i> (1911).....	23
3.8. <i>Una visita a Zuloaga</i> (1912).....	24
3.9. <i>Del realismo en pintura</i> (1912)	25
3.10. <i>Ensayo de estética a manera de prólogo</i> (1914)	26
4. NUEVO SIGLO, NUEVA SENSIBILIDAD, NUEVO PARADIGMA	29
4.1. <i>Nada “moderno” y “muy siglo xx”</i> (1916)	29
4.2. <i>Leyendo el Adolfo, libro de amor</i> (1916).....	31
4.3. <i>La Rebelión de las Masas</i> (1930)	31
5. LA DESHUMANIZACIÓN DEL ARTE	32
5.1. <i>La Voluntad Del Barroco</i> (1915).....	33
5.2. <i>Musicalia</i> (1921).....	35
5.3. <i>Meditación del Marco</i> (1921)	36
5.4. <i>Apatía Artística</i> (1921)	36
5.5. <i>El Tema de Nuestro Tiempo</i> (1923).....	38

5.6. <i>Diálogo Sobre el Arte Nuevo</i> (1924)	39
5.7. <i>Sobre el punto de vista</i> (1924)	40
5.8. <i>Sobre la Crítica de Arte</i> (1925)	41
5.9. <i>Ideas Sobre la Novela</i> (1925)	42
5.10. <i>Arte del Presente y del Pretérito</i> (1925).....	43
5.11. <i>La Deshumanización del Arte</i> (1925)	46
5.12. <i>La Verdad no es Sencilla</i> (1926).....	53
6. ¿ADÁN O LA DESHUMANIZACIÓN?	55
6.1. Primer Paradigma	56
6.2. Segundo Paradigma	57
6.3. Escritos Finales	59
7. CONCLUSIÓN	62
BIBLIOGRAFÍA	65

*Poca cosa es la vida si
no piafa en ella un afán
formidable de ampliar sus
fronteras.*

(Ortega, 2000, p. 29)

1. INTRODUCCIÓN

Entre otros; goce estético, gusto y bello son términos puramente estéticos y aunque son usados desde tiempos inmemoriales gozan siempre de actualidad. Decir “me gusta” en la Edad Media, no va a ser lo mismo que en la Edad Moderna y mucho menos en la Edad Contemporánea. Así tenemos una disciplina siempre abierta a nuevas aportaciones. El tema central de estas páginas es el “ARTE”, en particular el arte de una época, explicado y vivido por un genio de la filosofía. En las líneas que siguen vamos a profundizar en la historia del arte, la crítica del arte y la estética desde la doble perspectiva de un autor tan fundamental como lo es Ortega y Gasset. Decimos bien al hablar de historia, crítica y estética; pues nuestro autor es tan prolífero en relación al arte que cultivó todos los aspectos posibles a excepción de la creación artística¹.

Para nuestro estudio haremos un recorrido histórico y bibliográfico de las teorías estéticas de Ortega, lo que hará de estas páginas un campo riquísimo. Es tan interesante, tan fecundo, que nos sorprende no encontrar obras que hagan este análisis antes que nosotros. Siendo lo habitual el estudio de la estética orteguiana desde la fenomenología o centrados en la deshumanización. Pero deshumanizar el arte o la necesidad del distanciamiento y comprensión fenomenológicos, aunque fundamentales, no son todo lo que nos tiene que decir la estética de este autor.

Tras leer distintos textos de Ortega y Gasset referentes al campo artístico podemos diferenciar, a grandes rasgos, dos líneas de pensamiento distintas e incluso opuestas. En la primera concepción del arte defiende una visión clásica o tradicional y en la segunda

¹ Esto no es del todo cierto, pues hemos encontrado una pequeña obra literaria entre sus escritos, un cuento llamado *Dan-auta*. (Ortega, 1963, pp. 340-346) Aún así, su aportación no es significativa.

una visión que podríamos nombrar como vanguardista, nueva e incluso pre-postmoderna². Son dos las propuestas estéticas que desarrollaremos y dos los textos principales: *Adán en el paraíso* y *La deshumanización del arte*. Estos dos escritos son los más destacados en tanto que el autor los crea para definir de forma muy completa el arte al que se refiere, aunque nos serviremos de todas las obras que nos sean de utilidad.

Defender dos visiones del arte opuestas nos puede hacer pensar en una gran contradicción en el pensamiento de Ortega, algo que invalidaría su teorización estética y parte de su filosofía. Nuestra intención es aportar una visión de complementariedad según su filosofía perspectivista. Lo que nos llevará a profundizar en distintas corrientes artísticas, a enfrentarlas y a teorizar sobre cómo y porqué se producen los cambios en el arte. Más allá de este proceder, estudiaremos lo sucedido en un momento histórico de la mano y con la claridad de Ortega; aportando más información sobre el cambio de paradigma³ en la historia del arte. Redefiniremos conceptos, explicaremos los cambios en el arte, hablaremos de artistas, analizaremos obras y diferenciaremos entre distintos momentos históricos del arte. Se deducirá que el estudio de la estética en Ortega y su crítica del arte son una pieza fundamental (también como historia del arte) para entender con mayor profundidad y rigor el desarrollo estético, artístico y crítico posterior.

Hay que aclarar que cualquier intento de estudio que trate sobre los últimos dos siglos entra en un terreno muy farragoso. Las tendencias artísticas parecen no acabar, son de difícil distinción, se encuentran mezcladas, son atemporales y parecen no seguir unas pautas de desarrollo concretas. Lejos de aclararnos, cada libro, cada autor da una perspectiva distinta del momento histórico. Por no coincidir, no coincidimos ni en definir los finales y comienzos de las edades o épocas⁴. Así que buscando aventuras nos

² Hacemos esta afirmación al ver en la teorización artística de Ortega parte de las ideas centrales de la Posmodernidad como la “ironía” o la concepción del arte como una cosa seria, “gran relato”, que deja de serlo. Jorge Majfud (Majfud, 2006, p. 58) la denominada “antimoderna”, en tanto que no es moderna, ni postmoderna; pero contraria al racionalismo moderno.

³ Cuando nos referimos a paradigma, lo hacemos con toda la significación que le dio Kuhn; en tanto que principios establecidos y aceptados por todos en un periodo para ejercer una determinada disciplina (en el caso de Kuhn se refería a la ciencia, en el nuestro al arte). Kuhn define paradigma de la siguiente forma: “Considero a éstos como realizaciones científicas universalmente reconocidas que, durante cierto tiempo, proporcionan modelos de problemas y soluciones a una comunidad científica.” (Kuhn, 2006, p. 13)

⁴ Valga como ejemplo la concepción sajona de los periodos históricos: para algunos autores sajones estamos en la Modernidad; para otros en la Contemporaneidad, pero ésta empezó tres la Segunda Guerra Mundial. (Floristán, 2002, p. 25)

introducimos en el estudio de una época de grandes cambios, de grandes guerras, de la masa, una época plural; además para estudiar a un autor cuyo logro (entre muchos) fue defender con éxito una concepción perspectivista de la verdad.

Muchos autores coinciden en que antes de empezar a desarrollar un tema y para elegir uno adecuado hay que hacerse algunas preguntas en pos de realizar un trabajo interesante⁵; las hemos reducido a dos: ¿es necesario investigar el tema elegido? ¿La aportación de la investigación tiene algún interés? La respuesta a ambas preguntas es un rotundo: SÍ. El pensamiento de Ortega siempre ayuda a aclarar, cuando no a resolver, alguno de los principales problemas de la filosofía, del arte; de la vida. Siempre la visión de Ortega es necesaria, en ella radica el principal interés de este nuestro escrito. Aún más, mientras que en la mayoría de los trabajos dedicados a la estética de Ortega se proponen destacar *La deshumanización del arte* como obra central y única en su estética; nosotros partiremos de la visión opuesta (representada con *Adán en el Paraíso*) para estudiar su evolución. En todo ello vemos un cambio de paradigma en el arte tal y como lo desarrolla Ortega. Es original con respecto a los artículos que estudiaremos; debido a que no se encuentran analizados en ningún trabajo anterior y es ya clásico por los temas tratados de fondo. No hemos encontrado ninguna obra que trate sobre la estética de Ortega desde una doble visión opuesta del arte; por tanto, nuestro trabajo se presenta como novedoso.

No queremos dar respuesta a las grandes incógnitas, ni montar un sistema o método estético, no es tanta nuestra pretensión. En cambio, sí queremos colaborar en este campo; analizando el pensamiento estético de Ortega que sí hizo un sistema, que sí tuvo la pretensión de “alumbrar” o “desvelar” las respuestas a las grandes cuestiones del pensamiento y que aportó a la estética mucho más que *La deshumanización del arte*. No es un resumen de los artículos de nuestro autor; no es tan simple como mostrar su teoría estética o resumir sus aspectos más importantes; no se trata de pararnos en cada teoría y desarrollarla para escribir sobre un tema más que el autor. Es ir más allá, es mostrar su evolución de pensamiento y cómo encaja en cada momento histórico en el que vive. Es presentar la solución que da a los problemas o quehaceres estéticos como: ¿qué es el arte? ¿Por qué cambia? Cuando decimos que el arte cambia ¿qué cambia realmente?

⁵ Véase al respecto: Borrás Gualís, 2001, p. 171.

¿Hay alguna relación entre el arte de las distintas épocas? ¿Qué importancia tiene el artista? ¿El arte es eterno o particular? ¿Es todo arte mimesis? No es elegir un autor al azar, es elegir al filósofo que mejor nos va a mostrar los principios y tendencias rectores de una época que se antojaba sin principios. Es elegir de entre todos a un gigante del pensamiento y expresarlo. ¿Con qué finalidad? Ampliar y enriquecer el estudio sobre el arte y entender mejor lo acontecido en la evolución artística de los últimos siglos. Por interés hacia el propio autor, debido a que la visión habitual de su teoría estética es limitada al quedarse en la deshumanización o en la fenomenología; interés histórico, teniendo un testimonio esencial de los cambios históricos y culturales de una época; interés filosófico, pues la filosofía y la estética siguen procesos paralelos; interés para la estética; interés para la historia del arte e interés para la crítica del arte.

No hay un método único de desarrollo en este trabajo; se ha partido del estudio histórico-bibliográfico para dar una visión de unidad, proceso y evolución en el pensamiento de Ortega. Recordemos que sus escritos eran principalmente ensayos o artículos periodísticos; es decir, son pocos los libros dedicados a alguna temática y cuando los hay, en su mayoría, están formados por la unión de varios artículos. Así hemos analizado textos dedicados de una u otra manera al arte; destacando las ideas principales para nuestra investigación, mostrándolos de forma ordenada cronológicamente y clasificados dentro de unos epígrafes generales. Así queremos y creemos conseguir una linealidad de proceso creativo, de conceptualización o definición y una mejor comprensión.

2. UN POCO DE FILOSOFÍA PARA CONTEXTUALIZAR EL ESTUDIO.

Para entender mejor el paso de una visión del arte a otra, en nuestro autor, necesitamos aclarar algunos conceptos de su filosofía. Lo haremos de forma resumida, porque nuestro interés es otro⁶.

⁶ Toda la información referente a Ortega ha sido extraída de los textos nombrados en la bibliografía. Siempre que se haga referencia directa a lo expuesto en algún texto en particular será aclarado con su referencia, a dicha bibliografía. Así, el resumen de su filosofía ha sido elaborado a raíz de la lectura de todos los escritos analizados y de ninguno en particular.

Para Ortega y Gasset lo importante en su filosofía es la vida. Más aún, lo importante de la vida es la vida. Siendo fieles a ésta, vemos como cambia a pesar de nuestros esfuerzos para intentar controlarla. Usaremos el raciovitalismo como herramienta cognitiva para no dejar de lado la vida en el intento de teorizar sobre ella. El individuo (que es en esencia vida) también cambia y por supuesto la filosofía, la ciencia y el arte; la historia es la constatación de esos cambios. Tenemos que las verdades que eran universales e inmutables para una época ya no sirven para otra, quedando patente su carácter particular o relativo. Pues para Ortega, somos seres históricos que conocemos y vivimos desde nuestra perspectiva. Se podría resumir su filosofía como un sistema fenomenológico donde se reconoce la importancia de cada ser como perspectiva de vida necesaria; con el añadido del ser histórico y unificador de vida y razón. La obra de arte, en cuanto fenómeno, va a tener una vida propia como objeto real; es decir, vida propia separada del sujeto. La fenomenología de Ortega nos lleva a exigir una cierta distancia entre la obra y el espectador; y también entre la obra y el autor, porque son realidades distintas. Si no se respeta esta concepción fenomenológica la experiencia estética, con la obra en particular, y la teorización, sobre el arte en general, serán inferiores o erróneas.

Si nuestra principal intención es mostrar la sustitución de un paradigma por otro en el arte, según la estética de Ortega; necesitaremos mostrar el cómo y el porqué de los cambios, según el autor. Para él, los cambios se producen porque son parte de la vida. A pesar de nuestras circunstancias particulares, la vida es un horizonte de posibilidades siempre en creación. Es una característica de la vida particular de cada hombre y de la vida de todos los hombres representada por la historia. Es visto como algo positivo, pues la vida que es quietud o estancamiento es menos vida. Nos dice:

Toda obstinación en mantenernos dentro de nuestro horizonte habitual significa debilidad, decadencia de las energías vitales. El horizonte es una línea biológica, un órgano viviente de nuestro ser; mientras gozamos de plenitud el horizonte emigra, se dilata, ondula elástico casi al compás de nuestra respiración. En cambio, cuando el horizonte se fija es que se ha anquilosado y que nosotros ingresamos en la vejez. (Ortega, 2000, p. 29)

Para el filósofo, el cambio es un hecho biológico. Es movimiento natural de lo viejo a lo joven. Los valores, principios y creencias de una época cambian en referencia a los anteriores. Intentar luchar para evitar el cambio es limitar la vida, manteniendo unas convenciones que no hacen que crezca. El arte, como elemento de la vida que es el hombre, también procede de la misma forma. La historia del arte recoge ese fluir de unas tendencias a otras; que para Ortega son cambios en los valores, en los “quereres” de cada momento. La permuta se manifiesta de esta forma en todas las disciplinas humanas (ciencia, filosofía, política, arte o moral). El proceso que culmina en el triunfo de lo nuevo comienza con la aparición de las nuevas generaciones. A los jóvenes no les basta con los valores y principios existentes, ya que no son acordes a su juventud. Así comienza el proceso de separación, modificación o evolución de los valores que podríamos llamar viejos frente a los de los jóvenes. Lo joven es nueva forma de vida, nuevos valores y nueva forma de hacer arte. Pero ese cambio natural no está exento de oposición. Lo viejo lleva tiempo existiendo; y por lo tanto, está mejor estructurado y se encuentra implantado y aceptado por la mayoría. Así lo joven, lo nuevo, es lucha. El joven tiene que pelear contra el viejo que le ataca al ver en lo existente lo correcto. En el arte lo vemos con mayor claridad, nos dice Ortega, ya que se les pedía a los pintores jóvenes que pintasen como los clásicos españoles. Se les exigía pintar como Velázquez, sin aportar nada nuevo. Gran error, para Ortega, pues el arte no consiste en la repetición o “reproducción”, sino en la “producción”. (Ortega, 2000, p. 210) Ante los jóvenes hay dos formas de actuar: oponiéndose o apoyándolos. Comprobaremos como Ortega en todo momento, a pesar de pertenecer a otra generación, apoya a los jóvenes porque van a enriquecer la vida; creando nuevos horizontes a través de los nuevos problemas.

Es esencial en nuestro estudio entender este proceder biológico entre lo viejo y lo joven; pues explica el cambio de paradigma artístico. La sustitución de una forma de hacer arte por otra, el cambio de valores, el cambio de objetos artísticos y de objetivos se explica de forma natural como proceder biológico que es la vida. Por supuesto que cada cambio tiene sus particularidades, como iremos comprobando, aunque por encima de todo aparece este proceder “viejo-joven”.

En las siguientes líneas mostraremos cómo Ortega y Gasset, como hombre de distintas épocas, analiza las diferentes visiones del arte y defiende como más puramente

artísticas dos enfrentadas. La primera es perteneciente al siglo XIX, heredera de la tradición. La otra pertenece al siglo XX que es movimiento artístico en creación. Si leemos los ensayos *Adán en el paraíso* y *La deshumanización del arte*, y el sin fin de artículos intermedios, parecen estar escritos por dos personas totalmente distintas con respecto a lo que defienden cada uno. Algo que sucede no sólo en los textos referentes al arte, sino en otros muchos. No es que Ortega se contradiga, sino que estaba abierto a los cambios que pudiesen acontecer en todo momento. Analizaba continuamente la vida cambiante teorizando sobre ella. En esa actividad su pensamiento se iba formando, cambiando, completando y actualizando en cada momento. Esto no quiere decir que un pensamiento contrario anule a otro, sino que uno sea el sentir de un momento histórico y el otro represente al de otra época. Pues el ser humano es futurición, es hacerse; intentando superar limitaciones llamadas circunstancias, que incluye el momento cultural, social y geográfico de cada individuo. El profesor Majfud⁷ nos habla de estas aparente contradicciones como la existencia de varios Ortegas, que lejos de invalidarse se confirman; ya que sobre todas las visiones subyace su filosofía perspectivista e histórica. Es considerar la vida como el siendo de cada momento.

¿Cómo pueden ser válidas dos visiones del arte opuestas? Sería la primera pregunta que habría que hacerse; más cuando el arte del s. XX surge como oposición al anterior y una de sus características más claras es la negación de todo lo acontecido en el pretérito más inmediato. Todo se entiende mucho mejor si tenemos en cuenta la filosofía orteguiana: el ser humano como ser histórico y conocimiento como fenomenología perspectivista. Ambas visiones opuestas forman parte de la vida; de distintas vidas, de distintas épocas, de distintas artes. No hay que estudiar dichos momentos históricos como separados; pues no acontecen así, no están aislados. No son ideas quietas, ni es devenir absurdo; son causas, motivos, evolución, paso de unos a otros. Así el arte nuevo parte del arte anterior (en este caso como negación); así como el Impresionismo parte del arte Romántico (como evolución). Estos cambios son el proceder del impulso biológico “joven-viejo”.

Para una correcta comprensión de la estética en Ortega es necesario el estudio de sus dos grandes teorizaciones sobre el arte y no sólo la que corresponde a la

⁷ Majfud, 2006, p. 59.

deshumanización. El acercamiento a las cuestiones artísticas no es elaborado por Ortega desde una única perspectiva o método, sino que se entremezclan las distintas formas de abordar el tema. Podemos encontrar referencias al arte desde la fenomenología, la sociología, la historia, la historia del arte, la filosofía, la crítica del arte y por supuesto desde la estética. Usar una sola perspectiva sería una visión demasiado pobre. Se podría llegar a hablar en algunos casos de una sociología del arte o una interpretación analítica del arte; pero no todo el arte es definible socialmente, analíticamente o formalmente. Aunque estas visiones son necesarias para el arte, no se agota en ellas. El arte tiene que ser algo más porque sino no sería arte, hablaríamos de sociedad o de lenguaje. Pero el arte tiene su propio lenguaje, usa sus propios motivos sociales, tiene distintos estilos que dependen del individuo y tiene temporalidad. De ahí que el análisis tenga que ser múltiple, dependiendo entre sí los distintos métodos. De todo esto parece hacerse eco Ortega y así tenemos que en sus artículos asalta la problemática del arte desde varios métodos para cercar, de forma más completa, la verdad o verdades sobre el arte.

A grandes rasgos, con intención orientativa, podríamos separar la estética de Ortega en dos grandes corrientes. La primera nos define el arte como un elemento trascendental; usando la terminología de Lyotard⁸: uno de los grandes relatos de todos los tiempos. La otra, mucho más modesta, se contenta con definir el arte como simple arte; como producción deportiva o juego. Ortega no escribió ningún gran tratado recogido en una obra megalítica, sino que escribía notas para conferencias y artículos, que luego serían recogidos en distintas obras. Así nos vemos obligados a detallar sus principales escritos y subrayar en ellas las ideas estéticas más destacadas acorde con nuestros intereses.

Tenemos que aclarar una cosa más: la mayoría de los estudios dedicados al arte son expuestos refiriéndose a la pintura, a la novela y a la música. Cuando desarrollamos nuestro estudio nos referiremos, al igual que lo hace Ortega, casi en su totalidad a la pintura. Los principios o valores que se extraen son válidos para las demás artes; diferenciando algunas particularidades que expondremos.

⁸ Lyotard define la Postmodernidad como la muerte de los grandes relatos del periodo anterior; esos grandes relatos son: la Ciencia, la Religión y el Arte. (Liessmann, 2006, p. 200)

3. ADÁN EN EL PARAÍSO.

En este apartado mostraremos la primera gran teoría del arte. Cuando Ortega habla de él lo hace refiriéndose al arte con mayúsculas, en cuanto elemento trascendental. Arte como salvador que ocupa el lugar que ha dejado la religión (primero) y la ciencia (después), teniendo una función casi divina. Es considerado uno de los grandes relatos y elemento de máxima importancia. Capaz de transmitir conocimientos, abrir conciencias y salvar la vida de su sentido trágico. Es una visión del arte que se mezcla con la tradicional y está referida directamente a los movimientos artísticos anteriores al s. XX. Nos encontramos con el Ortega de la Modernidad, donde el arte de su momento era la culminación de todas las artes (que no fin del arte). La doctrina artística alcanzaba su máxima importancia a finales del s.XIX. Entre sus corrientes la más destacada, para el filósofo, es el Impresionismo. También lo es una mezcla de realismo o vulgarismo e Impresionismo; como son algunas obras de Zuloaga. El Impresionismo es encumbrado por dos motivos: el primero se debe a que cumple mejor la función trascendental del arte, no como técnica sino como expresión. El segundo motivo se debe al mismo proceso biológico de cambio viejo-joven, del que hablábamos en la contextualización. El Impresionismo serían los valores nuevos frente a los anteriores (viejos). Es decir, las obras impresionistas son el arte nuevo frente al arte anterior (Romanticismo y Naturalismo). Lo que posteriormente será denominado como el arte de vanguardias no es considerado, en este paradigma, arte propiamente sino experimentación; así el arte nuevo es el Impresionismo. Los movimientos que conformarán las vanguardias artísticas están en un periodo de formación y aunque hay que apoyarlas no aportan de momento nada; con lo que a pesar de su existencia no es significativa frente al Impresionismo.

No se trata de que el Impresionismo sea la mejor opción por su técnica, sino que lo es porque cumple mejor su labor trascendental. Esto no quita que haya obras de arte de distintas corrientes y épocas que cumplan dicha función, las hay y se puede ver en el interés que siguen conservando. Toda obra que trascienda a su época y siga interesando es una obra de arte; en oposición a lo que no trasciende a su momento cultural.

Vamos a dividir en distintos apartados esta primera conceptualización del arte. Cada apartado corresponde a una obra o artículo publicado y están ordenados

cronológicamente. Se destacan fielmente las partes más importantes para crearnos un pensamiento completo respecto a la primera gran teoría estética de Ortega.

3.1. *Moralejas (1906)*⁹

Ya en éste, que es uno de los primeros textos, encontramos referencias a un cambio en el quehacer artístico. Es decir, la aparición de un nuevo arte; concretado en la aparición de una nueva poesía. Ortega encuentra en las nuevas poesías de su tiempo una forma distinta a la tradicional. Esto es un hecho positivo y necesario, pues nos enriquece con los nuevos problemas y retos que plantea. Es así cómo evoluciona el arte. Esta poesía se diferencia de la anterior en que pone la palabra en el centro de su labor y no la usa como herramienta a la que se carga de sentido. Lo que en la poesía tradicional era una herramienta necesaria (la palabra), se convierte ahora en sustantivo. Este giro va a ser definido en el segundo paradigma como una de las características para deshumanizar el arte. Pero en su momento Ortega considera esta forma de hacer poesía como un experimento carente de principios rectores.

Nuestro autor afirma que el periodo en el que se encuentra es un periodo de experimentación, de transición hacia un enriquecimiento del arte. Pero las nuevas expresiones artísticas no son representativas de un arte nuevo, no tienen ningunas características comunes que las defina como tal, son experimentos que anuncian un cambio; siendo la poesía que Ortega defiende otra muy distinta. El arte propiamente es el que nos lleva a vivir el problema esencial de la vida. Llega a afirmar que toda poesía tiene que ser dramática, pues la vida tiene un sentido trágico en ser consciente de su propio final. Para nuestro autor, el arte tiene que liberarnos de la vulgaridad de la vida. Esta definición de lo que es poesía, de lo que es arte, es contraria a la definición de arte romántico, de arte naturalista y de arte nuevo (vanguardista).

En los próximos textos, Ortega nos mostrará las características definitorias de lo que él considera arte, criticando al Romanticismo y al Naturalismo; pero no tratará tan directamente su separación del arte nuevo. Es así porque nuestro autor entendía el arte

⁹ Ortega, 1966a, pp. 44-57.

como una de las labores más sublimes del ser humano y pensaba que “el nuevo”, tras experimentar para llevar a cabo un cambio de visión, seguiría destacando la importancia del arte. Otro motivo, por el que no lo atacará, viene dado por la necesidad del arte nuevo para avanzar en la doctrina artística; a través de sus nuevas corrientes y nuevas visiones. No creemos que “el Ortega de estos artículos” pudiese imaginar que lo que él consideraba un experimento se afianzase formando un arte con características comunes, que el mismo definiría y desarrollaría.

3.2. *Meier-Graefe (1908)*¹⁰

A la espera de un desarrollo profundo y completo que llegará en *Adán en el paraíso*; Ortega centra, en un primer momento, la importancia del arte en su potencial educador. Es una herramienta educadora de primer nivel; no tanto por el conocimiento que pueda aportar la obra como por ser inspirador de movimiento para buscar la verdad. Es decir, tiene la capacidad de abrir conciencias y mostrar nuevos horizontes; lo que promoverá la búsqueda de conocimiento, de ir más allá de las circunstancias particulares en las que se encuentra el espectador.

Como toda herramienta o instrumento se puede usar de forma positiva, negativa o no usar. Un uso adecuado sería cuando abre conciencias y promueve el estudio o la búsqueda de conocimiento. Un uso negativo, para Ortega, sería el efecto contrario que es capaz de provocar el arte: su capacidad para calmar conciencias. Teniendo en cuenta la utilidad del arte como educador, es normal que sea usado como instrumento político. Así, según Ortega, el Romanticismo es utilizado por el imperialismo alemán para aborregar al pueblo. Se usa para calmar sus pasiones y evitar la búsqueda de la verdad; que llevaría al pueblo a superar los valores impuestos desde fuera. En oposición a este movimiento, Ortega sitúa el Impresionismo como búsqueda de conocimiento. En España no se usa ese instrumento que es el arte y es lo que lleva a Ortega a pedir más exposiciones en pos de la educación del pueblo.

¹⁰ Ortega, 2000, pp. 57-60.

3.3. *¿Una exposición Zuloaga? (1910)*¹¹

Hay que aclarar que cuando nos hemos referido al poder educador del arte, no nos referíamos sólo a una educación artística, sino en general. La búsqueda de conocimiento a la que nos empuja no es sólo estética, se traduce en un querer saber y ser más.

No toda obra es capaz de tener esa función educadora. En otras palabras; no toda producción es arte y se puede ver más fácilmente en otra de sus características esenciales: su eternidad. Es decir, para Ortega el arte es intemporal. Lo que es arte de verdad en una época, seguirá siéndolo en otra. Lo que atrae en un momento histórico como obra de arte, tiene que seguir atrayendo en otro. Sólo es considerada una verdadera obra de arte aquella en la que perdura su interés más allá de su época. Ortega concreta todo lo dicho diferenciando entre pintura y cuadro. Por un lado tenemos que la pintura es copia de lo real, de la naturaleza. Puede ser muy buena desde el punto de vista técnico, pero se queda en la técnica y nada más. Por tanto, la pintura muere junto a la época a la que pertenece. Por otro lado, el cuadro es técnica y mucho más; su intemporalidad es muestra de ello. En el cuadro la técnica tiene su importancia pero es vista como un medio y no como un fin. El cuadro es más porque va a tener vida propia; vida separada de lo representado y del artista creador.

Así como diferenciamos entre pintura y cuadro hay que diferenciar entre pintor y artista. El pintor es quien hace pinturas, quien copia la naturaleza y se sirve de las distintas técnicas para elaborar una obra que no trasciende a su tiempo. En cambio, el artista crea una nueva realidad, crea un ser con vida propia. El poder del artista es enorme si tenemos en cuenta que la obra sirve para educar a la sociedad o para calmar conciencias. No es de extrañar que nuestro autor denomine a los artistas como “genios”. Si la obra de arte perdura en el tiempo por su importancia, el artista también vivirá junto a su obra, por su estilo y como creador. Destacamos que Ortega considera a Zuloaga como el genio pictórico de su momento; siendo el artista donde ve personificado su concepción trascendental del arte. Porque las obras de Zuloaga, a pesar de partir de lo real o lo vulgar, abren nuestras mentes ante problemas que van más allá del contemplar de la pintura.

¹¹ Ortega, 2000, pp. 61-64.

3.4. *Adán en el Paraíso* (1910)¹²

Lo primero que habría que aclarar es el porqué del arte; es decir, a qué se debe su existencia. Para Ortega: “Cada arte nace de la necesidad radical de expresión que hay en el hombre, que es el hombre.” (Ortega, 2000, p. 72) El arte es una creación humana (expresión) que quiere dar respuesta a una necesidad. Esa necesidad no es otra que la de dar solución a un problema: “al problema”. Este problema es tan grande e importante que todas las acciones del hombre van dirigidas a buscar una respuesta. ¿Cuál es? El problema del hombre, el mayor problema que tiene el hombre en su vida, es la vida. “Esto es el hombre: el problema de la vida.” (Ortega, 2000, p. 75) A diferencia de las cosas inanimadas, de los animales y de las plantas; el ser humano vive y se da cuenta de que vive. Es decir, es consciente de su existencia. Así que el problema del hombre aparece junto a él; ser consciente de su vida y querer saber más. Somos seres finitos con capacidad para pensar en lo eterno.

En pos de solucionar dicho problema, el hombre lo divide en partes y las distintas ciencias se ocuparán de esas partes. La ciencia natural se ocupa de dar solución a la primera parte o primer nivel, que es la parte natural. Al buscar dicha solución no se ocupa de los casos concretos, sino que parte de ellos para abstraerse creando conceptos o generalizaciones. La Moral se ocupa de la segunda parte o nivel del problema, que es el espíritu. Esta ciencia del espíritu también usa las abstracciones en su campo de estudio, que es el de los estados. Pero lo vital, afirma Ortega, es lo concreto; la vida no es generalización o abstracción. Tanto la Ciencia como la Moral dejan de lado la vida cuando la conceptualizan; no dan respuesta al problema de la vida, se ocupan de partes de ellas sin concebirla como una totalidad de relaciones. Nos muestran, por tanto, fragmentos o esquemas (ideas). Pero la vida es la totalidad de relaciones de cada ser con el resto del mundo. Lo esencial de cada ser es vivir, es su vida. Pero vivir no es estar aislado, sino continuas relaciones con el mundo. “Ser” se traduce en relaciones: la esencia de cada cosa son las relaciones con las demás cosas del sistema en el que se encuentra. Así Ortega puede afirmar que: “En el nacimiento de una brizna de hierba colabora todo el universo.” (Ortega, 2000, p. 79)

¹² Ortega, 2000, pp. 65-90.

El arte nace de la necesidad de respuesta y de la imposibilidad de solución de las ciencias. Si las ciencias usan la abstracción, el método artístico usará la individualización y concreción. La ciencia con su método presenta un mundo estable y quieto. Pero la vida es más; la vida es lo pasajero y de eso se ocupa el arte. Para la vida el dolor conceptualizado de la ciencia no es nada, el dolor es el que se siente. El arte busca mostrar lo que las cosas son, quiere mostrar las cosas siendo en su totalidad de relaciones con el resto del mundo. Tarea imposible de hacer, pues no se puede mostrar en una obra la infinitud de relaciones entre todas las cosas. Su propuesta no se puede hacer de forma real; la solución es crear una totalidad ficticia, un mundo ficticio. Por eso el arte es artificio, es ficción en tanto que consiste en dar una visión de totalidad para poder tratar los distintos objetos en relación con el universo creado. En esa ficción que es la obra de arte encontramos, según Ortega, distintas perspectivas del problema que es la vida. Cada artista aportará su perspectiva a través del estilo propio.

Para Ortega, el arte es unión de lo natural (ciencias naturales) y lo espiritual (ciencias morales) ya que forman parte de la totalidad que es la vida. La vida no es lo ideal, ni lo real; sino ambas cosas. Por tanto, la visión cerrada del realismo y del idealismo es errónea. El arte une estos dos aspectos de la vida y necesita partir de alguno de ellos. Así pues:

Si vamos de la naturaleza al espíritu, si partiendo de figuras espaciales, buscamos lo emocional, el arte es plástico: pintura. Si de lo emocional, de lo afectivo que fluye en el tiempo aspiramos a lo plástico, a las formas naturales, el arte es espiritual: poesía y música. Al cabo, cada arte es tanto lo uno como lo otro; pero su esfuerzo, su organización, están condicionados por el punto de partida.
(Ortega, 2000, p. 80)

Después de lo dicho, estamos preparados para seguir aumentando la diferencia entre lo que es arte y lo que no. Una obra de arte tiene que ser una creación que de forma ficticia nos haga ver la totalidad de relaciones con el resto del universo de la cosa representada, ya sea partiendo de la idea del objeto o del propio objeto. La realidad, los

objetos o la naturaleza no son más que puntos de partida desde los que se articularán la obra de arte. Así el arte no es naturalismo, ni impresionismo, ni luminismo en tanto que técnicas artísticas; pues la técnica es un instrumento para hacer el cuadro y no debe ser la finalidad del cuadro. En otras palabras: no es tan importante el “cómo” se pinta, como el “qué” se pinta. La técnica es un instrumento y el fin es el cuadro que va más allá, que es creación y no simple copia. El cuadro es el elemento trascendente porque es el que va a versar sobre el problema de la vida, posee una realidad y un mundo propio formado por una totalidad de relaciones.

En la práctica, diferenciar entre pintura y cuadro es difícil, por eso hay muchas pinturas que son consideradas cuadros. Cosa que no ocurre en la novela debido a que no basta con una buena técnica para hacer una buena novela. La técnica que se use en pintura va a depender de la escuela a la que pertenezca el pintor, desde ese momento continúa el artista y no el pintor; si se quiere tener una obra de arte. Así muchas pinturas que están de moda no se van a perpetuar en la historia como obras de arte, no pasarán de su momento histórico. Sólo tendrán vida eterna e interés para las siguientes generaciones los cuadros de verdad. Estos no se agotarán en un tiempo particular, ni irán dirigidos a un tipo de consumidor de arte (como pueda ser una burguesía adinerada). El goce más puramente artístico viene dado al contemplar la obra de arte siendo y observar esa infinidad de relaciones de la vida; momento de apertura de horizontes para el espectador.

Pero una cosa es saber cuál es la intención del arte (dar respuesta al problema de la vida) y otra es ser capaz de llevarla a cabo. Para ello, el artista parte de los objetos reales y establece un valor según su perspectiva. Cada artista con su estilo, con su visión del mundo, da una respuesta al problema que es la vida. En la obra, los objetos aparecen como relación con el resto del universo; a eso en pintura se le va a llamar espacio, según nuestro autor. Para que el cuadro tenga vida propia; para que ese espacio, esas relaciones se mantengan; se usará la luz. La luz es la herramienta, que para Ortega, proporciona la unidad del cuadro. El artista no pinta la luz, pues es un instrumento, al igual que no sólo el espacio. El arte pictórico es visto como “la categoría de la luz” (Ortega, 2000, p. 84) y la novela va a ser “la categoría del diálogo” (Ortega, 2000, p. 85); diálogo como instrumento unificador de la novela. Volviendo al cuadro; hay que

pintar las relaciones inagotables de la vida que darán vida propia al cuadro. La obra de arte es un objeto nuevo, que muestra un nuevo mundo creado. El artista parte del objeto particular para hacer su cuadro, pero tiene que tener el objeto un valor pictórico para el artista. Y a partir de ahí mostrar en el cuadro la relación con los demás objetos del mundo, pues ninguna cosa se encuentra aislada en él. Es una totalidad ficticia, porque no puede ser real, debido a la imposibilidad de mostrar todas las relaciones de un objeto con el resto del mundo. Es Zuloaga uno de los artistas más representativo del genio pictórico y ocupa un puesto central en la estética de Ortega. La pintura de Zuloaga trasciende a la pintura (líneas y colores) y se nos presentan viviendo o siendo.

Para Ortega: “El tema ideal de la pintura es, en consecuencia, el hombre en la naturaleza.” (Ortega, 2000, p. 89) El hombre viviendo, siendo consciente y queriendo conocer. No se busca a un hombre en particular, a un hombre histórico concreto, a una vida (eso quedaría en lo particular y anecdótico); se quiere a Adán en representación de todos los hombres, pues todos viven el mismo problema. Y Adán (con el añadido de que Adán es un ser ficticio) al ser el primer hombre, fue el primero en sufrir el problema de la vida. El Paraíso nos servirá para situar al hombre, es el lugar donde vive (donde se da cuenta del problema). El paraíso son todos los lugares y ninguno; Adán son todos los hombres y ninguno. Así tenemos el tema de todos los tiempos que es el hombre y su vida. Problema al que trata de dar respuesta a través de la ciencia natural, la moral y el arte. Tras la caída de la religión y la ciencia, el arte queda en su lugar. El hombre es representado metafóricamente por Adán; su particularidad histórica y espacial, por el Paraíso. El Arte es eterno porque expresa el problema y la solución de forma totalizadora, universal.

3.5. Arte de este mundo y del otro (1911)¹³

Siguiendo la línea de lo expuesto; lo importante en cada época no es cómo se pinta (técnica) sino el qué se pinta (lo que se quiere). Ese “qué se pinta” lo define nuestro autor como el “querer” de cada época. Copiar fielmente un paisaje no es la definición de arte, sino lo que se quería del arte en un momento de la historia. El arte, como la

¹³ Ortega, 2000, pp. 91-115.

ciencia, satisface unas necesidades psíquicas en cada época. Según esas necesidades, así será el arte. ¿De dónde surgen esas necesidades? De la relación del hombre con el resto del mundo que tiene sus particularidades en cada momento histórico.

Para Ortega, la estética representativa de su momento histórico era (al igual que en la filosofía) la estética alemana. Pero esta estética sólo justificaba el arte clásico y el del Renacimiento. Es una estética realista, movimiento que era contemporáneo al Impresionismo. Es decir, la estética alemana justificaba el arte como copia fiel del paisaje, de lo natural. Pero el arte es mucho más, como se ha expuesto. La estética de su tiempo nos da una visión reducida del gran elemento que es el arte, ya que hay más formas de reaccionar ante el universo que la mera copia. Por ejemplo: el arte gótico tiene otro “querer artístico”, como es la evasión de este mundo para encontrarnos frente al otro.

Para explicar la estética alemana introduce un concepto interesantísimo como es la “simpatía”. Es un acercamiento vivencial a las demás personas u objetos, como la obra de arte. La estética alemana se centra en el concepto de simpatía. Gozamos porque simpatizamos con el objeto, volcamos nuestros sentimientos en dicho objeto y eso nos produce goce. No hay una separación entre el objeto (lo otro) y el observador. Somos nosotros los que gozamos de nosotros mismos, pero lo hacemos objeto; es decir, lo objetivamos en la obra. En palabras de Ortega: “En realidad, somos nosotros mismos quienes gozamos de nuestra actividad, de sentirnos poseedores de poderes vitales triunfantes; pero lo atribuimos al objeto volcamos sobre él nuestra emotividad interna, vivimos en él, simpatizamos.” (Ortega, 2000, p.100) Para esta estética, ¿qué se debe pintar? La respuesta es fácil: todo aquello que nos haga vivenciar esos sentimientos. Lo natural, las formas orgánicas y la vida animal son el modelo del arte naturalista. Frente a la concepción naturalista hay que poner la concepción abstractiva. Es decir; la historia nos muestra distintas obras (primitivas, religiosas, góticas o japonesas) que no son naturalistas, lo que quiere decir que existen más visiones del arte. Así que frente a la voluntad de simpatía por lo natural o lo orgánico, aparece la voluntad por lo abstracto o lo inorgánico. El goce estético vendría dado como salvavidas del caos interior y cambiante que es la vida; y no por el goce de mí mismo en el dibujo geométrico o abstracto. El dibujo se presenta como una fijeza frente al dinamismo, caos, de la vida.

Para Ortega: “La voluntad simpática y la voluntad abstractiva son el carácter distintivo de dos posturas diversas que toma el hombre ante el mundo, de dos épocas, en cierto modo, de dos razas.” (Ortega, 2000, p. 101)

Tenemos dos tipos de goce estético uno naturalista y otro abstractivo. El naturalista nos produce goce al enfrentarnos a la obra de arte y ver potenciados nuestros sentimientos. Gozamos de la obra de arte porque simpatizamos con ella, proyectamos nuestros sentimientos en una representación orgánica de lo natural; gozamos de nosotros mismos. En cambio en las obras “geométricas” no gozamos de nosotros sino de la estabilidad de la obra de arte, del punto de referencia que es para nosotros; debido a que nuestro interior es visto como un caos, como vida, como mudable o dinámico. Es lo inorgánico, como fijeza.

A modo de guía, Ortega nos facilita una división histórica del arte según la voluntad simpática o abstractiva de cada época. Para ello clasifica los quererres de cada época en distintas conceptualizaciones del “hombre estético”. Los grupos que pretendan vivir con la obra de arte debido a la simpatía son: el “hombre clásico” y el “hombre mediterráneo”. Por otro lado, el arte como abstracción de la vida para salvar al hombre de la inestabilidad de su vida comprende: al “hombre primitivo”, al “hombre oriental” y al “hombre gótico”. Ortega ve la aparición de estos “hombres” como progresivos, unos dan paso a los otros en el siguiente orden: hombre primitivo - hombre clásico - hombre oriental - hombre mediterráneo - hombre gótico¹⁴. Siguiendo la teorización de Ortega, nos atreveríamos a añadir un hombre estético más. Si cada hombre era el representante, en su momento histórico, de la voluntad abstractiva o la simpática; en este momento podríamos hablar de un hombre que une las dos voluntades. El “hombre actual o moderno” sería el integrador de la simpatía y la abstracción. Ortega nos ha dicho en varias ocasiones que la vida no es lo quieto, no es el concepto, por tanto no puede ser abstracción la mejor forma de acercarse a su problema. Es decir, hacer arte no puede ser elaborar obras con el querer abstractivo o simpático como únicos. Pues también hemos visto como la simpatía hacia la obra no es goce estético, sino goce de nosotros mismos.

¹⁴ Esta división es muy interesante, al igual que sus particularidades; pero concretar las características particulares de cada “hombre estético” nos llevaría demasiado tiempo y no aporta información significativa a lo que queremos mostrar en nuestro estudio.

Como se dijo en *Adán en el Paraíso*, partimos de la realidad (lo orgánico) o de la idea de esa realidad (lo inorgánico) para crear un objeto que siendo nos muestre el problema de la vida, que nos haga querer ser más. No tiene que pretender ser quietud, ni sentimientos; cada uno representa un punto de partida para algo más importante. Así como el arte inorgánico está equivocado, también lo está el orgánico. No se puede pretender que el arte sea sentimiento, vivencia potenciada, pues sería muy pobre. Simpatizar con la obra es no separarnos lo suficiente de ella para ver que somos dos realidades distintas. Ante estas posturas equivocadas hay que poner la del hombre integrador de ambas, unificador; así como Ortega integró la filosofía idealista y realista. Nuestro autor no nos habla en ningún momento de un nuevo hombre integrador de las dos voluntades; aunque toda su teorización hasta el momento parece llevarnos hacia él. Incluso continuamente nos habla de un artista donde vemos ejemplificado ese hombre nuevo donde existen las dos voluntades unidas formando una nueva, ese artista es Zuloaga. El mejor ejemplo de lo que decimos lo veremos en el apartado dedicado al análisis del cuadro de Zuloaga: *El enano Gregorio el Botero*.

3.6. *La <<Gioconda>> (1911)*¹⁵

Ortega y Gasset no es un crítico de arte, pero nos va a concretar su teorización en el comentario de dos obras: *La Gioconda* y *El enano Gregorio el Botero*. Prima su interés estético en cuanto aclarador o desvelador del propio arte y no se estanca en comentar lo más superficial de las obras. Son pocos los comentarios que hace, aunque podemos observar que en sus escritos siempre hay referencias directas a obras de arte. La teorización estética como tal sería un tanto abstracta y difícil de entender en su totalidad si no nos acercamos a alguna obra en particular; de ahí que Ortega analice en este primer momento *La Gioconda*.

Lo primero que destaca de la obra de Leonardo es que no es una pintura, sino que es un cuadro. Es una obra de arte porque ha trascendido la particularidad de su momento histórico y aún hoy en día produce goce estético. En *La Gioconda* parte de la realidad, de lo natural, de una mujer concreta para tratar el problema de la vida. El problema de

¹⁵ Ortega, 2000, pp. 116-125.

fondo en este cuadro es la trágica condición de la vida. La particularidad de este cuadro, o llamar genio a Leonardo, viene dado por su estilo. Parece que Leonardo, preocupado por la tragedia de la vida, no crea una totalidad de relaciones ficticia; sino que muestra lo trágico de la vida. ¿Cómo lo muestra? Según Ortega: el hombre es dinamismo, es acción; mientras que la mujer es pasividad, es quietud. Pero el cuadro presenta la sonrisa de una mujer, muestra dinamismo en la quietud, acción en lo pasivo. En resumen; ser una cosa y querer ser otra, vivir queriendo ser más. Hace que el observador quiera ser más de lo que es, lo que nos indica que tiene un gran potencial educador. La obra muestra que estar limitado es absurdo, nos empujará a buscar otras cosas. No nos deja siendo lo que somos, nos hace querer saber y querer ser. Nos saca de nuestra particularidad y nos hace querer ser algo más, trascender nuestras circunstancias. ¿Qué buscamos? Lo que no tenemos o no somos; “lo ideal”.

3.7. La estética de <<El enano Gregorio el Botero>> (1911)¹⁶

Si en el artículo anterior analiza *la Gioconda* y ensalza a Da Vinci como genio por su estilo, en este artículo hará lo propio con Zuloaga. El cuadro analizado es *El enano Gregorio el Botero*. Volvemos a tener la diferencia entre la simple copia y el cuadro, debido a su trascendencia. Una es eterna y la otra anecdótica. Lo primero que analiza nuestro autor es la técnica usada. Mezcla de estilos que podríamos nombrar como “semi-impresionismo”. Zuloaga pinta de dos formas o usando dos estilos, según las figuras orgánicas y las inorgánicas. Esto lo habíamos nombrado anteriormente como las dos voluntades: las abstractiva y la simpática. Lo que quiere decir que Zuloaga parte de ambas.

En las figuras (orgánicas) acentúa la animalidad y la materia; en los paisajes insiste sobre lo que tienen de espíritu, de energía, de vitalidad belicosa. Fondo y figura se escupen mutuamente, son incompatibles y se empujan uno a otro fuera del cuadro. (Ortega, 2000, p. 133)

¹⁶ Ortega, 2000, pp. 126-137.

Lo que hace tener unidad al cuadro es el problema de fondo. En la pintura podemos encontrar el tema tratado que va más allá de la pintura, pero que parte de ella. Es la técnica, contradictoria y opuesta, la que nos empuja a una cuestión trascendental. Ese tema de fondo es la reacción ante el cambio, querer permanecer ante la fuerza cambiante de la vida. Lo que Ortega va a identificar como el tema español de su tiempo. España queriendo permanecer quieta mientras todo cambia a su alrededor, mientras Europa cambia. Tenemos que el cuadro *El enano Gregorio el Botero* es un elemento artístico de primer orden no sólo por su técnica que aunque muy importante sería lo anecdótico. Lo que hace al cuadro ser una obra de arte intemporal es la cuestión de fondo, es lo que da unidad al cuadro. Ante la presencia de la obra no podemos estar impasibles, pues nos inquieta, no mueve a querer saber más.

3.8. Una visita a Zuloaga (1912)¹⁷

Siguiendo la clasificación de los quereres artísticos en los distintos tipos de hombres; es en Zuloaga donde Ortega ve al “hombre nuevo”, que no es ni primitivo, ni clásico, ni oriental, ni mediterráneo, ni gótico. Parte de lo real (se le ha llamado realista), casi de lo vulgar; para abordar un problema mayor, que trasciende lo pintado. Ayudado por el sentimiento de simpatía, que es el uso de los sentimientos humanos, se transporta a la consideración de ideas (que es lo abstracto). De ahí que pinte cuadros; no se agota en la imagen o en la técnica, sino que va más allá. Sus cuadros viven para mostrarnos el problema español. Problema que es definido como el apego a la tierra, el querer permanecer inmutables frente a las fuerzas del universo que piden el cambio. Es nuevamente el problema de la vida, el paso del tiempo: vivir queriendo ser otra cosa.

No es sólo realismo y tampoco es idealismo, es ambos. La genialidad de Zuloaga, para Ortega, radica en que mientras los demás se empeñan en pintar o mejorar la técnica; Zuloaga pinta cuadros, le da una dimensión más. Está muy bien cultivar la técnica y depender de la habilidad, pero esto son sólo instrumentos y no fines en sí. El arte crea una sensibilidad potenciada en el espectador que le hace estar en contacto con el problema de la vida. La sensibilidad que potencia el arte nos sirve para acceder a las

¹⁷ Ortega, 2000, pp. 138-145.

cuestiones importantes de la vida que se encuentran bajo otras particulares. El artista muestra esas realidades esenciales, esos grandes problemas usando unos elementos temporales o referentes a cada momento; de ahí parte de la grandeza del artista. Los pintores son los que se quedan en “verdades temporales” o “cuestiones temporales”. “Zuloaga nos presenta un tema eterno de la historia expresado con gestos españoles.” (Ortega, 2000, p. 143)

3.9. Del realismo en pintura (1912)¹⁸

En este artículo, nuestro autor, defiende a los artistas jóvenes de las críticas recibidas. Los ataques van orientados a decir que hay que ser realistas en pintura. Que en España el arte pictórico siempre ha sido realista. Para Ortega, estas críticas cometen tres errores. El primero es afirmar que siempre se ha sido realista en pintura cuando dos de los grandes representantes de la pintura española como Velázquez y el Greco no lo eran. El segundo error es decir que la pintura tiene que ser realista. La pintura (como ya defendiera) no es pintar fielmente la naturaleza, sino crear. “Arte no es copia de cosas, sino creación de formas.” (Ortega, 2000, p. 150) El tercer error es oponerse a las nuevas creaciones; a los artistas jóvenes que intentan enriquecer nuestro horizonte. Recordemos que para Ortega la cultura avanza, se producen cambios, debido a que hay un movimiento natural de paso de los valores viejos a los jóvenes. Podríamos decir que “es ley de vida”, así que oponerse a ello (como están haciendo los que critican) es ir en contra de la propia vida. Ortega es consciente de que las nuevas producciones tienen mucho de “pueril”, de juego, de experimento, en tanto que se están formando estilos.

Ortega vuelve a tratar la existencia de una nueva forma de hacer arte. Siempre la va a apoyar y defender frente a las críticas. Pero, en esta primera gran teorización sobre el arte, en este primer paradigma lo que Ortega considera propiamente arte es muy diferente al arte nuevo que estaba surgiendo. La afirmación de que estamos en un momento de creación, que se puede ver en la aparición de nuevos artistas sin un quehacer definido, será lo que nos lleve al arte del segundo paradigma. Será este apoyo a los artistas jóvenes el que llevará a Ortega a considerar que hay una nueva sensibilidad

¹⁸ Ortega, 2000, pp. 146-151.

en el arte, con nuevos valores y características: el arte deshumanizado. Aunque en este momento histórico sigue defendiendo y desarrollando la visión de arte como elemento trascendental.

Desde el primer artículo analizado aquí, nos encontramos con la separación entre arte clásico, el Impresionismo y el arte nuevo (vanguardias). Ortega siempre va a estar en contra del modo de proceder del arte clásico (romántico y naturalista¹⁹). El Impresionismo es la forma correcta de hacer arte pues se nos presenta como elevado y se refiere directamente a la vida. Pero hay un arte nuevo que no es ni lo uno ni lo otro y que se está fraguando. No encaja en la forma de pensar el arte de nuestro autor y también es oposición al arte clásico. Ortega mantiene su definición y su posición con respecto a lo que es y debe ser arte, pero no hipoteca el futuro del arte oponiéndose a las nuevas creaciones.

3.10. *Ensayo de estética a manera de prólogo (1914)*²⁰

Ortega ve necesaria la separación entre dos tipos de hacer arte: original y no original. Es preciso que el arte que no sea original tenga unos mínimos, representados por: la plenitud, la armonía y la corrección. Aunque éste no va a ser comparable al arte original. No se está separando entre arte y lo que no es arte; es decir, entre pintura y cuadro. Sino que estaríamos concretando, dentro del arte, las obras que son originales y las que no. Esta separación se hace necesaria por la existencia de obras que empiezan a ser repetitivas y la aparición de obras realmente nuevas. Si tenemos un arte original y otro que no lo es, al que hay que “amar” es al primero. Son los nuevos estilos los que deben interesar al arte, porque amplían el horizonte de la vida. La importancia de los nuevos artistas viene dada en que aportan algo nuevo a un mundo ya viejo. “Sometidos a este virtual dinamismo las cosas adquieren un nuevo sentido, se convierten en otras

¹⁹ Es cierto que el Naturalismo o Realismo era contemporáneo al Impresionismo. Pero, según Ortega, a lo largo de toda la historia siempre han existido movimientos naturalistas a pesar de que pudiesen primar corrientes con otros intereses. De ahí que nombremos el Naturalismo como clásico, en tanto que no es una corriente nueva u original de la segunda mitad del s. XIX.

²⁰ Ortega, 2000, pp. 152-174.

cosas.”²¹ (Ortega, 2000, p.153) Los artistas enriquecen el mundo porque parten de la naturaleza (de lo real) que es ya viejo, para crear algo nuevo (la obra de arte). El arte de verdad, el arte trascendente del que venimos hablando no va a servir para que el artista exprese sus sentimientos. No es muestra de la biografía de un determinado artista, como decía Lipps²². Lo que aparece en la obra no es una proyección del artista, ni debe gozarse como proyección nuestra (del observador) en tanto que podemos simpatizar con esos sentimientos. La obra de arte es una realidad separada del artista y del espectador. Según la concepción fenomenológica de Ortega, en todo momento somos conscientes de la diferencia entre la obra y yo; y hay que guardar cierta distancia. El cuadro es algo nuevo, es una nueva realidad. Los sentimientos son medios expresivos pero no es lo importante; que sería lo expresado, el nuevo objeto.

Si tenemos en cuenta todo lo dicho, es normal que Ortega afirme que no vale cualquier momento para enfrentarse a una obra de arte. Hay que estar preparado y querer hacer el esfuerzo que supone la contemplación. El arte de verdad, un cuadro, no puede estar expuesto en los salones de las casas y encontrarnos a cada momento con él. El sitio del arte son las galerías y exposiciones. Lo que se muestra en las casas es un mal llamado arte, lo que sería arte decorativo o industrial. El arte burgués, decorativo de consumo, puede ser bello pero no es arte. El arte decorativo tiene una utilidad y no es desinteresado, no surge como necesidad de expresión; sino que es mercancía. Esta postura se puede denominar kantiana por su diferencia entre el arte útil y el que no lo es; siendo puramente artístico el que carece de utilidad. El goce estético que podemos sentir está muy por debajo del goce que se siente con una obra de arte de verdad. Podemos gozar porque simpatizamos con el paisaje mostrado o con los sentimientos expresados, pero eso es gozar de nosotros mismos. El arte decorativo busca el “comfort” y eso no es arte; el arte, para Ortega, tiene que ser “incómodo”. La incomodidad se hace necesaria porque es el paso previo a la apertura de conciencia que produce la obra.

²¹ Siguiendo esta línea de pensamiento, Ortega nos llevará posteriormente al motivo por el que se crea el arte nuevo deshumanizador. Aunque lo desarrollaremos cuando tratemos sobre *La deshumanización del arte*, avanzamos que el principal motivo por el que aparece un arte nuevo es porque el anterior aburre, no presentaba ninguna originalidad con respecto a los temas y estilos. Carece de original porque el arte había sido agotado.

²² Ortega, 2000, p. 162.

Ortega ve necesario concretar la información sobre el arte con una visión fenomenológica de él. Había mantenido que el goce estético de verdad no es quedarnos en los sentimientos que muestra el cuadro, pues los sentimientos son meros instrumentos. En otras palabras, hay que mantener la distancia en todo momento con la obra. Al igual que somos conscientes de que otra persona es él y no yo, tenemos que ser conscientes (y lo somos) de que el cuadro es lo otro y no yo. Esta distancia nos servirá para conocer la vida que nos muestra el cuadro, o que es el cuadro. El problema viene dado en el cómo conocemos lo otro, cómo vamos a conocer la esencia de las demás cosas o personas si partimos de que conocemos abstrayendo, conceptualizando, esquematizando. La esencia, la vida, es mucho más que esa conceptualización. Así el yo que siente (yo sintiendo un dolor), es distinto del yo que abstrae (el que extrae el concepto de dolor) y a su vez distintos del yo que trasmite (la información de que me duele algo). El dolor expresado, el dolor abstraído en esquema no es el dolor real, que es mucho más. En el cuadro vemos la absoluta presencia, vemos la intimidad de las cosas. Podemos conocer el dolor más allá de lo limitado de la abstracción del dolor y de su expresión. El cuadro nos muestra el dolor doliendo y no el concepto del dolor. No es que nos transmita información sobre algo, sino que nos muestra algo en su máxima intimidad que es siendo. El arte es expresar lo más fiel posible las esencias. La obra en todo momento es lo otro, pero nos hace acceder a una intimidad a la que sólo se puede acceder siendo, viviéndola. “(...) la obra de arte nos agrada, con ese peculiar goce que llamamos estético, por *parecernos* que nos hace patente la intimidad de las cosas, su realidad ejecutiva (...)” (Ortega, 2000, p. 163)

Para crear nuevos seres, nuevos mundos ficticios que nos muestren la intimidad de las cosas necesitamos un instrumento como es la metáfora. Es la metáfora la herramienta más destacada en la labor artística, según Ortega. La metáfora nos lleva a otro mundo creado ya que su imagen, la que expresa, no está en la realidad. La metáfora usa como medios nuestros sentimientos y nos hacer vivir la existencia del objeto nuevo. “Yo diría que objeto estético y objeto metafórico son una misma cosa, o bien que la metáfora es el objeto elemental, la célula bella.” (Ortega, 2000, p. 164). La metáfora se encarga de desrealizar los objetos nombrados, creando un nuevo elemento en encontrar bellezas en una relación a priori opuesta. En todo momento la metáfora es irreal, no guarda más relación con la realidad que la misma leve relación lógica que tienen los

objetos, pero nada más. Es más lo que tienen esos objetos como opuestos que como relacionados, aún así la metáfora existe y crea belleza.

Si la metáfora es desrealización; los artistas crean la obra, desrealizan los objetos, según sus propios sentimientos. Es decir, los artistas enriquecen el mundo creando a través de su estilo. Estilo como expresión particular, punto de vista del artista, comprensión y expresión del mundo en la obra. “La peculiar manera que en cada poeta hay de desrealizar las cosas es el estilo. (...) el estilo es el hombre.” (Ortega, 2000, p. 172)

4. NUEVO SIGLO, NUEVA SENSIBILIDAD, NUEVO PARADIGMA.

A lo largo de todo este trabajo hemos ido estructurando lo que Ortega consideraba que era el arte: un elemento central de primer orden. Esta doctrina así considerada, por sus características particulares, es contraria a la concepción del arte anterior. Con respecto al arte que estaba surgiendo, el que será arte de vanguardia, no es considerado propiamente arte sino experimentación. Las obras que se muestran como nuevas no tienen rasgos comunes que hagan pensar en un arte realmente nuevo, que pueda sustituir al que Ortega desarrolla. Era cuestión de tiempo que se presentase como una opción real y no como simple capricho. Ese momento llega en 1915 según nuestras investigaciones. Lo podremos comprobar cuando analicemos el artículo *La voluntad del Barroco*, en la segunda parte de este trabajo. Pero antes queremos mostrar los motivos y el proceso por el que se da ese cambio de visión en el arte. Los motivos que nos harán hablar de un arte propiamente, que es consecuencia de un cambio aún mayor.

4.1. Nada “moderno” y “muy siglo xx” (1916)²³

Recordemos que Ortega percibía los cambios como partes naturales de la vida. El cambio era entendido como proceso generacional de lo viejo a lo joven. Lo más característico de este proceso es la necesidad de implantar valores nuevos por parte de

²³ Ortega, 1998, pp. 57-61.

los jóvenes y la oposición de lo viejo para defender los valores establecidos. Así el cambio generacional, es en cierta forma, lucha entre las generaciones. Si concretamos todo lo dicho en el momento histórico de estudio tenemos que: lo joven es lo nuevo, en este caso el nuevo siglo XX. Y se nos presenta como oposición a lo viejo, que es el siglo anterior; s. XIX. Acabar con lo anterior, negarlo u oponerse en pos de una evolución cultural sería lo normal en el movimiento biológico de cambio. El problema viene dado en que el siglo anterior se denominaba moderno; la tendencia a lo nuevo era su principal guía. Con el fin de progresar, pasar de lo viejo a lo joven, hay que superar una época que daba una importancia central a lo moderno. He aquí la particularidad de este cambio, que en un primer momento se antojaba como cualquier otro de los producidos a lo largo de la historia.

¿Cómo va a ser contraria al progreso una época que pregonaba lo moderno (lo nuevo)? Lo primero que nos dice Ortega es que es una temeridad que una época se llame moderna, porque siempre aparecerán movimientos posteriores con nuevas ideas que pueden ser contrarias a esa época. Otro error es que no se puede tener el progreso como principal elemento de una doctrina, lo considera casi una patología. Lo nuevo siempre es mejor o lo nuevo por lo nuevo, es más cercano a una enfermedad psicológica que a una doctrina. No es que el progreso no sea importante para una época, es fundamental; lo que Ortega pone en cuestión es el progreso según los valores de una época, aunque se autodenomine Modernidad. Así todo lo que no progrese según sus principios será considerado, además de equivocado, no moderno. Esta época mal llamada moderna, quiere tener validez en todos los tiempos, quiere ser eterna. Lo que hace que tenga contradicciones en su proceder, debido a que mantener sus valores en tiempos nuevos no es moderno. Ortega nos dirá: “Hay quien cree que es intolerable la supresión de los hilos en el telégrafo sin hilos. Por mi parte, la suerte está echada. No soy nada moderno; pero muy siglo XX.” (Ortega, 1998, p. 61)

El s. XX se presentaba como lo nuevo y diferente de la Modernidad. Este texto es la constatación por parte de Ortega del fin del proyecto moderno, con la llegada del nuevo siglo y el fin del s. XIX.

4.2. *Leyendo el Adolfo, libro de amor (1916)*²⁴

Si tenemos que ha habido un cambio que se traduce en el fin del proyecto moderno y de sus principios, ¿cómo podemos llenar el vacío que deja? Para Ortega, sólo se puede avanzar con un “cambio de visión”. Hay que hacer otra cosa que no se haya hecho ya, buscando lo opuesto al momento anterior. Ortega nos concreta hacia qué hay que dirigir la mirada, hacia dónde hay que orientarse:

No insistáis sobre lo que ya triunfa santificado; esforzaos, por el contrario, en hacer arte con lo que, dado que sea percibido, parece antiartístico; en hacer ciencia sobre lo que la ciencia de hoy ignora, y política con los intereses que hoy se antojan antipolíticos. Eso mismo han hecho cuantos alguna vez hicieron verdaderamente arte y ciencia y política. (Ortega, 1998, p. 69)

4.3. *La Rebelión de las Masas (1930)*²⁵

Nuestro autor es consciente de un cambio a todos los niveles en Europa. De él nos habla en distintas obras, quizás la más destacable *La Rebelión de las Masas*²⁶. En dicha obra el cambio comienza con un vacío en los principios y valores rectores, como los políticos o morales. Este vacío se produce por el fin del proyecto moderno, sin ser sustituido por otro proyecto.

Siguiendo el proceso biológico de cambio viejo-joven (proceso generacional), lo que sucedía era que unos principios no eran válidos para los jóvenes y se modificaban. Es cambio de unos por otros. El problema del s. XX es que los principios viejos ya no tienen valor, pero no se han sustituido por otros nuevos. Los valores de la Modernidad

²⁴ Ortega, 1998, pp. 63-69.

²⁵ Ortega, 2009.

²⁶ Son varias las obras, y anteriores a la rebelión de las masas, donde Ortega nos expone todo lo que está ocurriendo en Europa y cómo se expresa en el arte. Ahora bien, esta obra expone con gran claridad todo los aspectos que no siendo puramente artística nos interesan exponer aquí. El resto de las obras donde va a exponer parte de lo dicho en *la rebelión de las masas* dedicadas al arte van a constar en el siguiente bloque de artículos. Así pues, a pesar de ser una obra que se publicó como libro por primera vez en 1930 (Ortega, 2009, p. 60) y es un salto temporal bastante grande, es necesaria por su claridad; y porque este apartado es aclaratorio y no está dentro del proceso sino explicando parte de él.

no tienen ningún tipo de validez. Hay una nueva sensibilidad pero no hay unos principios definidos que la guíe y nos guíe. En el arte se puede comprobar, porque ya no basta con el arte pasado y ahora nos sentimos atraídos por las nuevas creaciones. Esto implica unos nuevos intereses, una nueva forma de sentir.

El arte y la ciencia, según Ortega, son entre las actividades humanas las más libres. Y son medidores de cambio en las sociedades, pues son las primeras en variar. Si cambia algún aspecto en la vida de los hombres, se manifestará con primacía en el arte. Ese cambio está ocurriendo, de ahí el arte nuevo; de ahí *La deshumanización del arte*. Extraemos de lo dicho una gran importancia en la labor que se propone Ortega de teorizar sobre las características de un arte nuevo. Si tras el vacío que deja el arte tradicional aparece un nuevo arte, eso significa que el vacío se está llenando, que avanzamos; y si el arte es la vanguardia de todas las doctrinas, se traduce en que siguiendo la estela del arte los demás quehaceres humanos también aparecerán con un proyecto nuevo.

En resumen, estas van a ser las claves del cambio que hará posible la aparición de un nuevo paradigma en la concepción del arte:

- Fin del s. XIX; fin del proyecto moderno.
- Vacío de valores. Ya no sirven los principios de la Modernidad.
- Aparición de una nueva sensibilidad.
- Cambio de visión hacia lo que es arte, lo que es política, etc.

5. LA DESHUMANIZACIÓN DEL ARTE

En esta segunda gran teorización, intentaremos definir lo que va a ser el segundo paradigma estético en Ortega. Con el nuevo siglo (s. XX) y como consecuencia de la nueva sensibilidad, aparecerá el nuevo arte. Es un cambio, como hemos visto, a todos los niveles y en el arte se manifestará con los llamados movimientos de vanguardias. Este nuevo arte va a estar huérfano de principios y sus expresiones van a ser de los más diversos tipos. Lo único seguro y de lo que van a partir todas las obras es que van a ser

ruptura, aún más, oposición al arte pretérito. Para a partir de ahí, mostrar unas tendencias comunes.

Comprobaremos cómo a lo largo de los textos siguientes, el autor muestra cómo esa nueva sensibilidad hace que aparezca un arte opuesto al anterior y con unas características bien definidas, más allá de la particularidad de cada corriente artística. También podemos notar características que estaban en el anterior paradigma del arte y se mantienen en éste. Pero que haya partes comunes no significa que no se pueda hacer la separación; son tantas las diferencias y tan radicalmente distintas que se hace necesaria la distinción entre un arte y otro.

5.1. *La Voluntad Del Barroco (1915)*²⁷

Ortega se hace eco del cambio, a todos los niveles, que acontecía en Europa. No es cambio de unos valores por otros; recordemos que los anteriores no tienen validez, pero no habían sido sustituidos. Lo que ha cambiado es la sensibilidad; hay una nueva voluntad. En el arte se puede notar con mayor claridad y comprobarse en lo radicalmente distintas que son las obras de los artistas nuevos con respecto a las obras anteriores. A pesar de que Ortega trate esta idea y la desarrolle en este artículo, no nos afirma con rotundidad que ya en 1915 era posible hablar de un arte realmente nuevo con unas características comunes.

La nueva sensibilidad se manifiesta en que sabemos que se quiere otra cosa; no sabemos el qué, pero sí sabemos que no es lo anterior. Recordemos que en el primer paradigma, Ortega hablaba del arte del s. XX como un arte en experimentación, que no era arte porque no había nada de lo que partir más allá de unas obras pueriles. Pues bien, en este texto no nos dice que haya un arte definido, sino que hay una sensibilidad nueva. Esta sensibilidad es la misma que hace experimentar al nuevo arte. Lo que nos hace incluir este artículo dentro de la estética deshumanizadora de Ortega, es la afirmación en la que nos dice que la nueva sensibilidad artística siente una gran atracción por el movimiento o dinamismo. Con esto tenemos que la nueva voluntad no es una especie de

²⁷ Ortega, 2000, pp. 175-179.

nihilismo frente a la concepción anterior del mundo, sino que ya muestra sus características; al menos en el arte. No es sólo negación de los valores anteriores, aunque esto también va a ser un rasgo significativo, sino que ya empieza a caracterizarse por un interés concreto.

¿Qué puede significar este interés por el movimiento o dinamismo? Esto es un interés por algo que no son los sentimientos, ni la realidad, ni la idea; es por el propio movimiento. Movimiento sin dirección, sin utilidad; sólo movimiento. Algo que era impensable según la definición anterior del arte como elemento trascendental de la vida humana. Esto se puede traducir por un interés por el arte en cuanto que no tiene más utilidad que mostrar algo por el mero hecho de hacerlo, como juego y no orientado a la salvación humana. La importancia dada al arte, su aura divina desaparece frente a una nueva sensibilidad, el nuevo querer del arte. Queda patente un rasgo que va a ser fundamental en la concepción artística del nuevo paradigma, de la nueva sensibilidad; el arte por el mero hecho de hacer arte (sin ningún trasfondo trascendente).

Esta atracción por el movimiento, según Ortega, se puede comprobar en el repentino interés por el arte Barroco (concretamente en los cuadros del Greco) y por la novela *El idiota* de Dostoievsky. La nueva sensibilidad no busca la materia (Naturalismo, Realismo), ni la forma (como el Impresionismo o Velázquez), sino que busca el movimiento. “(...) es el nuevo rumbo que toman nuestros gustos estéticos.” (Ortega, 2000, p. 175) Lo que nos interesa no son los cuadros en cuanto pintura, o técnica, sino el movimiento. Al igual que no es técnica, ni copia, tampoco va a ser la concepción anterior del arte trascendental. Cuando tratábamos el arte en el primer paradigma decíamos que para Ortega el Impresionismo era un ejemplo del arte puro. Partía de lo real y nos llevaba hasta la búsqueda de la verdad y a tratar el problema trágico de la existencia humana. Hasta este momento lo nuevo era la aparición de nuevas formas; cierto interés por la idea, esa totalidad que producía la ficción. Pero ahora lo interesante es el movimiento. Algo realmente nuevo, no como continuación del Impresionismo y más cercano a otras corrientes lejanas (como el Barroco) que a los de la tradición más próxima.

5.2. *Musicalia* (1921)²⁸

Si *La deshumanización del arte* es el escrito central en el segundo paradigma del arte, ya que en él se define y se marcan las pautas del nuevo arte; *Musicalia* va a ser el ensayo previo que parirá dicha obra. Todo lo expuesto en *Musicalia* es un adelanto que será ampliado y concretado en la obra principal de 1925.

La idea central de este artículo y central en la definición del arte de vanguardias es su “impopularidad”. No se trata de una impopularidad característica de todos los nuevos movimientos que terminan siendo populares; sino que su característica definitoria es ser impopular, va dirigido a una minoría. El nuevo arte dividirá a la sociedad en dos grupos: los que lo entienden y los que no. Los que no entienden el arte, no lo hacen porque es impopular y no porque sea un arte difícil. En palabras de Ortega: “De suerte que no es impopular porque es difícil, sino que es difícil porque es impopular.” (Ortega, 1963, p. 237)

El Romanticismo había conseguido una democratización del arte, a raíz de enrasar a todos las personas y sentimientos por igual; por una voluntad de democratización. El Romanticismo va orientado hacia el interior del hombre, deja la obra a un lado para promover unos sentimientos más o menos compartidos. Los sentimientos en cuanto que comunes quedan satisfechos por este arte. Va dirigido al burgués, a la masa; a ser consumido por la mayor cantidad de gente posible. En cambio el arte nuevo se centra en la obra de arte y no en el hombre. Es el arte por el arte, sin ningún interés comercial; se centra en sí mismo. No es un arte de consumo como el romántico. Si tomamos como única la concepción estética del Romanticismo en la que la mejor obra de arte es la que produce en el espectador sentimientos como la risa o la tristeza, tendríamos que: “(...) los géneros artísticos superiores serían las cosquillas y el alcohol.” (Ortega, 1963, p. 244) Volviendo a la concepción fenomenológica de Ortega, el arte romántico no guarda la distancia necesaria entre la obra y el espectador. Para tener un goce realmente estético hay que mantener dicha distancia.

²⁸ Ortega, 1963, pp. 235-244.

5.3. *Meditación del Marco (1921)*²⁹

Un elemento que destaca Ortega para dejarnos bien claro que el cuadro es distinto de la realidad, es el marco. La importancia del marco es esencial para tener una adecuada relación con la obra de arte. Si la fenomenología de Ortega aplicada al arte nos decía que tenemos que mantener una distancia necesaria entre la ficción y la realidad; el marco separará lo real (la pared sería lo más inmediato, pero se refiere a todo el conjunto de lo real) y lo irreal (la obra de arte, el cuadro en tanto que ficción). El marco no es un adorno que acentúe el cuadro, no es complemento de éste. Es ruptura entre realidad e irrealidad, para poder disfrutar del cuadro en tanto que ficción; propiciando un goce estético que de otro modo estaría afectado por la realidad. Una vez que tenemos el elemento separador entre lo creado natural y el artificio, nos aclara Ortega, que no se pueden pintar partes de lo real para gozarlos como real. Es decir, no se puede pintar las cosas que propicien un goce como el del Romanticismo; pues es goce de segundo orden y no estético.

Este artículo es de gran importancia en la teorización estética de Ortega, dentro de él se pueden encajar los dos paradigmas del arte. Pues aunque tengan partes muy diferentes hay algunas ideas que subyacen a ambas teorizaciones. La idea de arte como creación o artificio es una de las que se mantiene en ambos paradigmas. Así el marco es un elemento estético o estetizante de primer orden, válido para las dos visiones del arte en Ortega. Eso sí, se usará en ambos casos para separar lo que considera arte propiamente y lo que no es arte, o lo es de segundo nivel (como lo es el arte romántico y naturalista, para Ortega).

5.4. *Apatía Artística (1921)*³⁰

Ortega confirma el cambio de sensibilidad, del que hablábamos, al notar en los espectadores cultos de toda Europa un vacío estético. No siendo una consecuencia de las obras que se exponen, pues son las mismas o similares a las que antes producían goce estético. La mutación ha tenido lugar en nosotros y no en el arte. Esto quiere decir que

²⁹ Ortega, 1963, pp. 307-313

³⁰ Ortega, 1963, pp. 334-339.

acontece un cambio de actitud frente al arte, que tiene como consecuencia una apatía estética respecto a las obras de arte tradicionales.

Antes del cambio buscábamos las grandes promesas ocultas bajo la obra, pues era características que la obra debía poseer; poniendo nosotros gran parte de lo que recibíamos. Con la nueva actitud lo que pretendemos es que la obra se manifieste, nos conquiste, en cuanto que obra de arte sin mayor pretensión. Esta nueva actitud produce que el goce que recibimos sea más puramente estético que el que recibíamos de las obras del s. XIX, pues se han liberado de su grandeza. El arte, en cuanto elemento trascendental, afirmaba que la obra de arte sobrevivía a su época y se podía seguir obteniendo goce estético en periodos de tiempo posteriores. Lo que va a cambiar con la nueva sensibilidad, pues ante las obras clásicas no sólo no sentimos propiamente goce estético, sino que el recuerdo del que sentimos es considerado erróneo.

Nos dice Ortega que en el periodo anterior al Romanticismo el arte era algo secundario entre las actividades que hacía el hombre. En el periodo romántico y su posterior, el arte se convirtió en un elemento central, tanto que sustituyó a la religión. En la etapa de vanguardias el arte vuelve a ser sólo arte. Usar el arte para conocer la verdad de las cosas o el sentido de la vida, es pedirle mucho a una actividad con pretensiones y posibilidades más modestas. La ambición romántica sobre el arte era excesiva a los ojos de nuestro autor. Este cambio de actitud hacia el arte, lo notarán sólo las personas que tengan un gusto propio; es decir, que no se dejen llevar por las influencias externas. Ortega aprovecha para criticar la actitud de la mayoría que valoran y actúan según influencias que no son propias. Estamos, sin decirlo, ante la anunciación del hombre-masa que será central en la filosofía de Ortega. El hombre-masa seguirá disfrutando de las obras, porque el goce que siente no es goce estético, no es goce suyo.

Son dos las consecuencias más importantes de esta nueva sensibilidad, hasta el momento. Primero el interés por un nuevo arte, en detrimento de la forma de hacer arte tradicional. Segundo, sólo se sentirá auténtico goce estético ante las obras nuevas. Lo que sentiremos frente a las obras creadas con valores tradicionales, o incluso el recuerdo del placer estético que sentimos frente a obras clásicas, queda como erróneo o de menor nivel.

5.5. *El Tema de Nuestro Tiempo* (1923)³¹

Recapitulemos un poco. Estamos, según Ortega, en un cambio “viejo-joven”. Es decir, en un cambio generacional que se traduce en la aparición de una nueva sensibilidad. Como consecuencia de la nueva actitud frente al arte, aparece un nuevo arte. La primera consecuencia es que “el viejo” (toda persona que pretenda valorar lo nuevo con la visión anterior) no entiende la obra de arte nueva; de hecho no la considera arte por ser tan radicalmente distinta a su concepción. El motivo es que no ha sido tanto un cambio en el objeto del arte (como sucedió en la implantación del Romanticismo); como un cambio en el sujeto, en el propio arte. No es que pase de un interés por lo natural al interés por la forma, sino que ha cambiado la actitud con respecto al arte. He aquí lo más destacable y distinto con respecto al arte anterior; el arte es librado de su patetismo como gran relato o como elemento trascendental. Así queda el arte como juego o cosa poco seria. Es decir, la nueva sensibilidad hace que la vida se libere de las grandes doctrinas; como el arte, que queda relegado a simple arte.

Que el arte sea arte, quiere decir que es considerado un elemento no trascendente de la vida, un juego, un quehacer poco serio o un deporte. Importante y esencial, en la explicación del cambio de sensibilidad en Ortega, es el concepto de “sentido deportivo y festival de la vida”. (Ortega, 1966b, p. 195) Es actuar o realizar acciones por el mero hecho de hacerlas y no por su interés o beneficio. El deporte es la actividad que se hace por el mero hecho de hacerlo, recibiendo goce en su realización. Lo contrario al deporte sería el trabajo, el cual se hace por un interés externo a la misma actividad. Ortega nos aclara: “El siglo XIX tiene de extremo a extremo un amargo gesto de día laborioso. Hoy, la gente joven parece dispuesta a dar a la vida un aspecto imperturbable de día feriado.” (Ortega, 1966b, p. 195) Esto quiere decir que aunque el arte, la religión, la moral y la política sigan teniendo valor; son revestidos de un carácter menos serio, de juego o broma.

La nueva sensibilidad, que nos trae la visión deportiva de la vida, no está exenta de oposición. Recordemos que los valores viejos presentan combate. Esto se hace notar, según Ortega, en la siempre presente distinción (en todas las sociedades y épocas) de la

³¹ Ortega, 1966b, pp. 141-203.

masa y la minoría selecta. De los que piensan por sí mismos, siempre abiertos a un cambio en el horizonte, los que promueven movimientos. Y por otro lado; la masa, los que se perpetúan en una posición y reducen su visión a los principios establecidos. Es muy curioso e interesante este acercamiento de los valores viejos (“lo viejo”) y la masa. No es que lo viejo sea siempre masa, sino que es masa toda persona que defienda unos valores por el mero hecho de estar establecidos o que los defienda por motivos que le vengan dados desde fuera y no sean propios.

5.6. *Diálogo Sobre el Arte Nuevo (1924)*³²

En este caso nos detenemos a analizar un curioso artículo donde Ortega enfrenta dos voces; personificadas en Azorín y Baroja, con posturas opuestas con respecto al nuevo arte. Si destaca en el texto Azorín es por su posición estanca, totalista y finalista de la existencia. Para el Azorín de Ortega no se puede crear nada nuevo porque la vida es un círculo finito donde todo ya ha sucedido. Por tanto, toda pretensión del arte nuevo es repetición en algún sentido del anterior. Así el arte quedaría reducido, en última instancia, a arte prehistórico. En oposición está Baroja, que afirma la posibilidad de aparición de un arte nuevo, tan posible como que estaba sucediendo. En las cosas esenciales del arte (como es el estilo) no está todo dicho, nos dirá Baroja. La pintura, los materiales (que para Azorín era lo esencial) son meras herramientas. La creación artística es la totalidad creada y se diferencia muchísimo según las épocas; por tanto no es repetición. No podemos reducir el arte a sus medios porque son medios y no finalidad. Para el Baroja de Ortega, siempre se puede encontrar algún nexo de unión entre dos formas de hacer arte, pero eso no es lo importante, lo importante es que se diferencien notablemente. En todos los casos se pueden encontrar puntos de unión entre dos elementos, pero: “Lo importante no es hallar semejanza, sino probar que no existen diferencias de monta.” (Ortega, 2000, p. 186)

Con este diálogo inventado, Ortega pretende defender la aparición de un arte nuevo, como realmente nuevo. Mostrar su independencia del arte anterior, porque es posible y porque se diferencia en lo esencial y no en los medios. Nos presenta las críticas al arte

³² Ortega, 2000, pp. 180-186.

nuevo como viejas, sombrías, lúgubres y sin contacto con la realidad. Por supuesto, Baroja es la voz de Ortega en el texto.

5.7. *Sobre el punto de vista (1924)*³³

Para dar una visión más completa y mejor sobre el arte, Ortega nos muestra su evolución a lo largo de la historia. En el primer paradigma del arte, nos exponía la evolución histórica del arte como el paso de un hombre estético a otro; englobados bajo dos grandes voluntades: la abstractiva y la simpática. En esta ocasión vuelve a tratar la evolución histórica del arte pero desde otra perspectiva muy distinta. Es el paso de un estilo (de una pretensión, de un querer) a otro en el arte; explicado como cambio en la visión de los artistas. Aunque el paso de un momento a otro en la historia sea visto como lineal; no niega la coexistencia de pretensiones artística distintas en cada momento, a los que considera arcaicos o con pretensión arcaizante. La evolución la podemos resumir en un proceso lineal que va desde la intención de mostrar en el arte la realidad (pintando cosas, el bulto), a la intención de pintar lo subjetivo (es decir, los sentimientos) y por último la pretensión de pintar lo intersubjetivo (como serían las ideas). “Según esto, la evolución de la pintura occidental consistiría en un retrainamiento desde el objeto hacia el sujeto pintor.”³⁴ (Ortega, 2000, p. 193)

Este escrito es importantísimo por dos motivos: primero, porque da una explicación de extremada sencillez al proceder artístico. Esta historia estética del arte nos presenta una linealidad de evolución cercana a la de la Modernidad, pero donde Hegel encuentra el fin de la historia (de la cultura, del arte); Ortega encuentra siempre una oportunidad de cambio, nueva problemática y nuevos horizontes para la vida. Segundo, porque reduce el arte a la particularidad de cada momento histórico, perdiendo la intemporalidad y universalidad que tenía (según en el paradigma de arte anterior). El arte en cuanto elemento trascendental afirmaba que la obra de arte sobrevivía a su época y se podía seguir obteniendo goce estético en periodos de tiempo posteriores. Pero esto

³³ Ortega, 2000, pp. 187-205.

³⁴ Obsérvese la similitud entre la evolución artística y la evolución filosófica. Algo que Ortega afirma en distintos textos. Pero reusa hacer una comparación detallada entre el proceder de la filosofía y del arte, tendiendo puentes entre ambos.

va a cambiar con la nueva sensibilidad, considerándose la obra y su goce relativos a un tiempo y unas condiciones.

5.8. *Sobre la Crítica de Arte (1925)*³⁵

Si tenemos la aparición de una nueva sensibilidad y un arte en construcción, la labor del crítico va a ser potencialmente más difícil que en la concepción del arte como gran relato. La dificultad en la crítica del arte estriba, para Ortega, en que no hay principios establecidos por los que guiarse. Todos los valores y principios pretéritos no son válidos, pero no hay valores nuevos que ocupen el vacío. El arte carece de principios rectores que sirvan para juzgar, ya que la pérdida de valores es total. Ante esto, el crítico va a tener una doble labor. La de juzgar las nuevas creaciones artísticas y la de marcar la ruta a seguir. No se puede juzgar a los artistas nuevos con los valores del pasado, no tienen validez; pero no existen nuevos principios. Así que el crítico tiene que ir abriendo camino, lo que se traduce en una labor fundamental y necesaria.

Cuando hablábamos del movimiento biológico “viejo-joven”, decíamos que lo viejo siempre presenta una gran oposición a lo nuevo. De hecho los valores tradicionales son los que más arraigados se encuentran y mejor estructurados. Así, frente al arte nuevo tenemos los valores arcaicos del arte anterior que fuertemente se oponen. Para Ortega, el crítico no tiene que actuar así. Frente a lo nuevo no podemos oponer las obras viejas, ni los viejos valores. No se puede pedir a ningún artista joven que repita lo que ha sido el arte anterior porque eso no es arte. El arte, para nuestro autor, no es reproducción sino producción; no es repetición, es nueva creación.

Volviendo al arte nuevo, si hay alguna característica destacable a priori es su separación radical del arte anterior. Decíamos que esto es así por la nueva sensibilidad de la especie humana. Esa sensibilidad también se traduce en nueva sensibilidad histórica que hace que el pasado sea pasado. Es entender el pasado como un tiempo con un principio y un final; el pretérito como un tiempo que fue y que no es, frente al presente que es. Esto que parece tan obvio y una perogrullada es de esencial

³⁵ Ortega, 2000, pp. 208-213.

importancia para el arte del s. XX y para el análisis histórico. En el arte anterior el cuadro tenía la pretensión de ser eterno, en cuanto que como creación expresaba una totalidad virtual (que no real), donde vivía el problema de la vida. Así pues, un cuadro tenía que gustar en cualquier época o producir la experiencia estética deseada de forma intemporal. Pero con esta nueva sensibilidad (sensibilidad histórica) los cuadros se ven como elementos temporales referentes a una época, a unos hombres. Lo que llevará a Ortega a afirmar que actualmente no se puede disfrutar de un cuadro clásico si no es como un cuadro enmarcado en su época histórica y artística. Enfrentarse a una obra de arte sin esta nueva concepción histórica hará que la maravillosa obra de arte no nos interese en absoluto. Porque, sólo se puede tener un verdadero goce estético si se la considera dentro de su particularidad (histórica, geográfica y cultural); si se contempla como obra actual el resultado es catastrófico para la obra. Pura experiencia estética se tiene con la obra contemporánea al espectador y no con una obra clásica, con ella sólo se puede tener algo así como un goce estético de tipo “arqueológico”. Por tanto, no podemos comparar pintores de distintas épocas o corrientes artísticas. No es posible decir que un pintor es mejor que otro, cuando cada uno se dedica a una cosa distinta; cuando cada uno tiene un estilo propio. “Se olvida que es condición del arte su parcialidad.” (Ortega, 2000, p. 211)

5.9. Ideas Sobre la Novela (1925)³⁶

La decadencia Europea, que es crisis de valores, afecta a todas las actividades humanas y en el caso del arte a todas sus formas de expresión. Así el artículo que ahora analizamos se centra en la novela, como *Musicalia* lo hacía en la música. La decadencia de este género se debe, al igual que en las demás artes, a su agotamiento. No es ausencia de artistas, de genios, sino que es falta de novedad. Por muy bueno que sea el novelista, si se ha agotado el género no podrá hacer nada de valor. Las obras literarias tienen todas un género, cada género tiene unas características y por tanto es limitado. Estamos en un momento histórico en el que se ha hecho todo lo que se podía hacer dentro de las características particulares de cada género. Se siguen elaborando obras, pero al no ser

³⁶ Ortega, 1966b, pp. 387-419.

originales tienen un valor artístico inferior. Llegamos así a la pérdida de valores en el arte, debido a su falta de originalidad. Como es habitual en Ortega, considera que esta decadencia tiene una parte positiva y es que va a ser la base para su superación. Para el autor, cualquier situación problemática siempre es positiva porque significa apertura de horizontes o amplitud de vida. Que algo llegue a su fin lo único que indica es que algo va a nacer, con nuevos interrogantes y nuevas perspectivas. No sólo ha propiciado la decadencia en la novela la falta de nuevos temas, también lo ha hecho la coexistencia de un lector cada vez más exigente. Este lector ha sido educado por la lectura de los escritos anteriores, configurando una sensibilidad estética más exigente. No le vale que cada nueva novela aporte un mínimo de novedad, sino que pide más originalidad cada vez; más diferenciación entre los temas. La crisis va a dar como resultado una nueva novela que va a ser novela y nada más, así como decíamos que el arte se convierte en arte. Los nuevos escritos no van a trascender a nada de lo real. Sólo se va a interesar por la obra, se va a convertir en un elemento hermético, que no es poco.

5.10. *Arte del Presente y del Pretérito* (1925)³⁷

La nueva sensibilidad, sensibilidad histórica, sensibilidad de pérdida de valores; produce la aparición de los nuevos artistas y sus obras. Para mostrar las nuevas obras se hacen exposiciones como *La Exposición de Artistas Ibéricos*, a la que hace referencia Ortega en este artículo³⁸. Las exposiciones se hacen necesarias para mostrar lo nuevo, para enseñar al espectador sobre el nuevo arte y para orientar el nuevo arte hacia un lugar común. Según Ortega, debido a que el arte está en el proceso de crearse, en las exposiciones se muestran obras poco gratificantes. Así lo más destacable de la pluralidad de expresiones artísticas es la no existencia de un arte con mayúsculas. Pero que no exista un arte actual y saberlo es algo muy importante para Ortega. Nos dice que “(...) el arte actual consiste en que no lo hay, y es ineludible partir de esta convicción para crear y gozar hoy de arte auténtico.” (Ortega, 2000, p.215) Lo que ha sucedido en la historia es que el arte nuevo (el nuevo de cada época) tomaba parte del arte anterior, ya fuese como desarrollo o tomando alguno de sus características principales. Así el arte

³⁷ Ortega, 2000, pp. 214-225.

³⁸ Ortega, 2000, p. 214.

del pasado siempre tenía algún tipo de importancia o vida en el arte nuevo. Pero el arte actual, el arte nuevo del nuevo siglo, no quiere tener relación con el pasado; no quiere ser continuación. La nueva sensibilidad reconoce el pasado como pasado; sensibilidad histórica en tanto que somos conscientes de nosotros como seres históricos y del arte como poseedor de un principio y fin en cada momento histórico. Al pensar en el arte anterior como un pasado acabado se tiene que superar, pero no como extensión de él; debido a que ya no hay nada más que se pueda extraer de él. “(...) la tradición artística ha llegado a consumir todas sus posibilidades y es preciso buscar otra forma de arte.” (Ortega, 2000, p. 216) Se ha agotado el pozo de la creación artística. Pero que no haya un arte definido no es ninguna tragedia, lo que quiere decir Ortega es que no lo hay porque se está elaborando. Lejos de ser el fin de arte es el nacimiento de uno nuevo, es apertura de horizontes.

Lo particular del proceso de cambio en este momento es que lo habitual no es la pérdida del arte anterior para la creación de un arte nuevo. Sino que el arte anterior se supera cuando aparece uno nuevo y no al revés. La pérdida de los valores en las distintas disciplinas no se ha llenado con nada. Pues bien, sobre las ruinas del arte “viejo” se está llevando a cabo un proceso de creación de algo nuevo. Tendremos que esperar hasta *La deshumanización del arte* para que nos informe de las características comunes del arte nuevo, aunque ya hemos ido nombrando algunas como son: su impopularidad, su oposición a todo arte pasado, su intrascendencia o su actividad como juego o deporte.

Estamos viviendo la aparición de un nuevo arte y para ello se hacen muchísimos ensayos, ejemplos son las obras actuales. Así el cubismo, para Ortega, no es más que una prueba y no lo considera como arte definitivo, ni definitorio. Tienen que aparecer más obras, más teorías, se tienen que hacer más exposiciones, hasta que se cree ese nuevo arte. “Por eso es tan característico del tiempo que se produzcan más teorías y programas que obras.” (Ortega, 2000, p. 217)

Lo dramático del arte actual es que el arte del pasado no tiene vigencia, es pasado, fue arte. Y en el presente no hay un arte como tal, está siendo creado. Todo el que no se dé cuenta de esta situación, tan dramática, tendrá una posición en el arte errónea. “Pero se dirá que el pasado artístico no pasa, que el arte es eterno... Sí, eso se dirá; pero...”

(Ortega, 2000, p. 218) Al igual que el amor, el arte tiene pretensión de eternidad; pero la realidad es que dura lo que dura. Según Ortega el cuadro muere antes estéticamente que materialmente. En *Adán en el paraíso* el cuadro se hacía para la eternidad, y si era una obra de arte (un cuadro y no una pintura) era intemporal. Al igual que el pasado histórico fue y no es, el pasado artístico también fue y no es. Debido a la nueva sensibilidad artística no podremos disfrutar, tener goce estético, de ninguna obra pasada a no ser que sea considerado como elemento de una época. La única forma de tener una experiencia estética gozosa sería desde un punto de vista “arqueológico”, considerándolo como arte de un tiempo, sin vigencia actual más que como reliquia.

Para poder tener un correcto contacto con una obra pretérita hay que llevar a cabo un proceso investigador similar al hermenéutico. Lo que se pinta, se hace con una intención, partiendo de unos valores o intereses y según unas convenciones o supuestos. Es decir, una obra de arte dice más de lo que muestra, pues le rodea unas circunstancias particulares a su creación. En el cuadro no vemos esas convenciones pues se dan por sabidas, sólo se pinta lo que hay de novedad; lo que el artista quiere transmitir por su importancia. El resto, lo que sería las convenciones de una época, lo pone quien se enfrente posteriormente a la obra. Si es un espectador de su tiempo el que contempla lo tendrá más fácil que un espectador con una gran distancia temporal, sobre todo si tenemos en cuenta que las convenciones cambian con las épocas. Esto lo ejemplifica magistralmente Ortega cuando nos dice que en una misma época “el viejo empieza a no entender al joven, y viceversa.” (Ortega, 2000, p. 220)

La labor de quien cultiva la estética o la historia es la de descubrir y mostrar las convenciones y supuestos que no aparecen en la obra porque se daban por sabidas. Convenciones que condicionaron cada obra de arte y sin ellas no tenemos una comprensión completa de la obra, para su goce. Sólo se puede disfrutar las obras antiguas con un sentimiento un tanto refinado: visión arqueológica. Ese goce estético no va a ser comparable al de una obra actual. “La complacencia en el arte antiguo no es directa sino irónica; quiero decir que entre el viejo cuadro y nosotros intercalamos la vida de la época en que se produjo, el hombre contemporáneo de él.” (Ortega, 2000, p. 221) Según Ortega, lo que disfrutamos no es el cuadro en sí, sino la vida en que se creó. Esto es un desarrollo de su perspectivismo en la doctrina artística. Donde no considera que existan

obras eternas, así como valores puros o absolutos; sino que existen vidas, existen perspectivas.

Todos los valores plásticos, estéticos, son relativos a una época, a un estilo, que es en definitiva una perspectiva. Así nos queda el arte como cosa poco seria. El arte como juego y nada más pierde su trascendencia, se libera de su concepción de gran relato. El arte es expresión de un momento histórico, concretamente de lo novedoso dentro de unas convicciones. Para conocer la importancia de una obra hay que hacer una labor histórico-hermenéutica. En esa labor recibimos placer o gozamos, pero no de la obra de arte. No es un placer estético, es un placer histórico en cuanto acercamiento a la vida de una época. El placer estético, el goce, la experiencia propiamente estética sería la que se siente ante una obra actual, debido a que recoge nuestras preocupaciones, intereses, valores y convenciones. Es ironía, en cuanto que necesitamos saber para sentir. Decimos ironía y queremos destacarla porque es uno de los elementos característicos del arte nuevo que va a ser clave en el desarrollo de toda la época y para definir la Postmodernidad³⁹. El arte pictórico del s. XX es mucho más que la pintura (técnica, colores,...), pues parte de unas circunstancias (convenciones, convicciones, intereses,...) que no se expresan pues se dan por supuestas. Aunque el arte sea más que lo que se ve, es mucho menos de lo que pretendía ser en el paradigma anterior, ha perdido su trascendencia y carácter serio.

5.11. *La Deshumanización del Arte (1925)*⁴⁰

Y así llegamos a la obra más destacada de Ortega en lo referente al arte, que no la más importante. Todas las anteriores y las posteriores a este escrito tienen un gran interés como se ha visto y se verá. *La deshumanización del arte* va a ser un paso más para acercarnos a la concepción del arte nuevo y ayudará a diferenciar más, si cabe, la estética anterior y la vanguardista. Muchas de las ideas que aparecen en esta obra ya han sido nombradas y desarrolladas, aún así todavía queda otro tanto por decir.

³⁹ Es Umberto Eco quien nos define la ironía como elemento central en la Postmodernidad, actitud sin inocencia frente al pasado. (Liessmann, 2006, p. 205)

⁴⁰ Ortega, 2000, pp. 11-54.

La deshumanización del arte es una de las obras más extensas dedicadas al arte escritas por Ortega. Está en exclusiva dedicada a la definición del arte nuevo, acometiendo su estudio desde varios frentes; como son la sociología, la estética o la historia. La principal intención de Ortega es sentar las bases para entender el nuevo arte, no es poca su importancia si tenemos en cuenta la pluralidad de expresiones artísticas que acontecían en ese momento. Haciendo un esfuerzo genial, nuestro autor nos presenta las características comunes a todas las expresiones artísticas de su momento histórico. Lo que pretende en esta obra, muestra un cambio interesante en el pensamiento de nuestro autor. Porque hasta el momento, a pesar de destacar algunas características, afirmaba que no existía un arte nuevo propiamente dicho. Sino que existían expresiones artísticas que eran experimentos y lo característico de su momento era la no existencia de un arte. En la deshumanización del arte se dedica a enumerar y desarrollar las características del arte de vanguardias; es decir, que sí considera que hay motivos más que suficientes para hablar de un nuevo arte. Esto implica que hay unos nuevos principios y valores que dirigen la labor artística; es decir, que el vacío en los valores dejados por la llegada del s. XX empiezan a llenarse, al menos en el arte.

Como ya vimos en *Musicalia*, la primera característica del nuevo arte es su impopularidad. La novedad en *La deshumanización del arte* radica en que profundiza en la labor sociológico de dicha impopularidad. El arte separa a todas las personas de la sociedad en dos grupos notablemente desiguales en su tamaño: la masa y la minoría. El arte nuevo sólo gusta a minorías selectas; aún más, va dirigido a esas minorías. Así como el arte anterior iba dirigido al consumo de la mayoría o de la burguesía, el arte nuevo es para una aristocracia intelectual. “El arte nuevo, por lo visto, no es para todo el mundo, como el romántico, sino que va desde luego dirigido a una minoría especialmente dotada.” (Ortega, 2000, p. 14) No es que el arte nuevo sea impopular en tanto que nuevo, sino que el arte para ser arte nuevo tiene que ser impopular. El grupo minoritario es favorable al arte nuevo y el mayoritario le es hostil. Una obra de arte cuando no gusta puede ser por dos motivos, según el autor. El primero es porque el espectador tras haber entendido la obra de arte, tras superarla, no se siente atraído por ella. El segundo motivo es porque el espectador no entiende la obra. Cuando no se entiende aparece la humillación, el malestar y se salva con un ataque a la obra de arte para la autoafirmación del espectador. Así, los ataques de la masa hacia el arte nuevo se

justifican en su incompreensión de la obra. No es una cuestión de gustos, sino de entendimiento. Como decíamos el arte nuevo va dirigido a unos hombres en particular, distintos de la muchedumbre (masa); a estos hombres los denomina Ortega: artistas. No sólo en cuanto son creadores de arte, sino que también los artistas son aquellos que sin estar dedicados a la creación de una obra entienden el arte nuevo. Son esa minoría selecta, aristocracia artística; personas que poseen una sensibilidad artística nueva, capaces de entender el nuevo arte.

La diferenciación entre la masa y la minoría selecta no es exclusiva de *La deshumanización del arte*, sino que es un pensamiento recurrente en la teorización orteguiana y culmina en su obra *La rebelión de las masas*. La masa existe en todos los aspectos de la vida, como en política, ciencia o moral. La masa viene reforzada por una creencia extendida y defendida; por el “(...) falso supuesto de la igualdad real entre los hombres.” (Ortega, 2000, p. 15) Aquí Ortega no se refiere a que todos los hombres no seamos iguales en lo que respecta al derecho y las obligaciones; sino que todos los hombres no somos iguales. Cada ser humano es una particularidad, una vida, radicalmente importante en su individualidad. Hay hombres intelectualmente superiores al igual que los hay físicamente. Es una discriminación real o natural que puede ser positiva. El problema viene dado cuando se cree en esa falsa igualdad y domina la masa, en lugar de hombres con mejores capacidades. Ocurre que se vive el momento de crisis europeo como consecuencia directa.

¿Por qué gusta el arte tradicional a la masa? Por lo que hace sentir al hombre-masa. El arte tradicional consigue despertar en el espectador unos sentimientos humanos que le hacen partícipe de la obra. No consideran la obra de arte como ficción, sino que a valoran según los sentimientos y pasiones que le hagan sentir. Para ello el espectador tiene que considerar a los protagonistas como reales, al igual que los paisajes. Se valora la obra en tanto que esos paisajes de los cuadros son dignos de visitar o los protagonistas son capaces de hacernos sentir. Gozamos de las obras, porque gozamos de nuestra humanidad; es goce de nosotros mismos que objetivamos en la obra. Pero este tipo de goce, según nuestro autor, no es un goce artístico. El goce artístico o estético necesita que la obra sea considerada una virtualidad y no realidad. Cuando el espectador se ha distancia de la obra y no pretende ser en ella o que sea ella en él. En otras

palabras, cuando la obra de arte no se valora por su valor humano. ¿Cuál es el arte de la masa? El arte es el del s. XVIII y s. XIX, hablamos del Romanticismo y Realismo (o Naturalismo) que tienen una raíz realista y un mínimo de elementos puramente estéticos. Con lo que Ortega considera estos movimientos como parcialmente artísticos, debido a que son demasiado humanos. El arte del S. XIX está hecho para la masa, es realista, muestra partes de la vida con la que identificarse. Según Ortega, históricamente siempre que ha existido más de un tipo de arte, uno de ellos siempre era realista (para la masa). El arte de la masa no es un arte puro, sino que es un arte que es mera copia de la naturaleza o que se queda en los sentimientos compartidos. El arte puro sería aquel que estuviese liberado de “lo humano”. Algo imposible, pues el arte es una creación humana, que hace un artista (que es un hombre o mujer). Nuestro autor, es consciente de la imposibilidad de librar de la parte humana a la obra de arte, pero afirma la posibilidad de tender a la liberación. Lo importante para purificar el arte es la tendencia a la deshumanización. “Esta tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista” (Ortega, 2000, p. 19) La deshumanización del arte se presenta como purificación. Y esta es otra característica definitoria del arte nuevo, junto a su impopularidad.

El arte nuevo nace 20 años antes que este artículo debido a que el arte tradicional aburría y repugnaba a los jóvenes. Es decir, el arte tradicional se había agotado, no se podía sacar más jugo de él. Las obras que se creaban eran repetición de lo anterior, porque no había estilos nuevos. Así surgió el arte nuevo, no como capricho, sino como necesidad de novedad. El arte del s. XX es plural, no se trata de una sola manifestación artística sino que destaca por su pluralidad de corrientes; lo importante, lo destacable, es mostrar sus puntos en común. Todas las manifestaciones artísticas nuevas coinciden en la aparición de una nueva sensibilidad artística. Nueva sensibilidad artística en la creación (es decir en los artistas) y nueva sensibilidad en los espectadores (que Ortega también considera artistas). El autor piensa que se ha hecho el suficiente arte como para poder enumerar las características comunes. Las ideas que comparten toda la pluralidad de corrientes artísticas nuevas serán expuestas a continuación:

Si se analiza el nuevo estilo se hallan en él ciertas tendencias sumamente conexas entre sí. Tiende: 1.º, a la deshumanización del arte; 2.º, a evitar las formas vivas; 3.º, a hacer que la obra de arte no sea, sino obra de arte; 4.º, a considerar el arte como juego, y nada más; 5.º, a una esencial ironía; 6.º, a eludir toda falsedad, y, por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7.º, el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin transcendencia alguna. (Ortega, 2000, p. 20-21)

La principal característica del arte nuevo es la tendencia a la deshumanización. El arte nuevo no pinta el objeto con fidelidad, lo deshumaniza. La consecuencia directa al deshumanizar la obra es que no nos sentimos cómodos con los objetos representados porque no son humanos. Hay que tratar con ellos de una forma distinta a la habitual. Hay sentimientos y pasiones pero no son los primarios y humanos (como antes); son sentimientos secundarios; son sentimientos estéticos. Siempre hay que tener presente que el arte nuevo no es sólo no pintar cosas humanas, sino también ese proceso hacia la deshumanización. Es decir, el arte deshumanizado puede partir de cosas humanas o naturales, siempre que prime esa tendencia a deshumanizarlas. Aquí coincide con el arte del primer paradigma expuesto, que también podía partir de lo real para su labor. La enorme diferencia es que el arte de vanguardias va a hacerlo así para intentar acabar con todo lo humano; mientras que el arte de *Adán en el Paraíso* va dirigido a lo más humano que hay: el problema que es su vida.

Tender a la deshumanización, no es pintar líneas al azar o enlazar palabras sin sentido (como han hecho algunas corrientes, como el dadaísmo), sino que es crear algo que tenga substantividad pero que no sea una mera copia de lo real o natural. El proceso de creación en el arte tradicional era copiar lo natural, lo humano y pulirlo y adornarlo hasta tener un objeto estético; hasta obtener la obra de arte. Es decir, tenemos un objeto que un artista ha convertido en una obra de arte a través de su estilo y técnica. Pero eso no es arte para Ortega, es arte de forma parcial. El arte nuevo va a ser la reacción ante ese arte. El arte nuevo, quiere crear obras de arte que sean más que la estilización de la naturaleza. Estilizar para el arte nuevo va a ser deshumanizar. Se intenta crear algo nuevo que nada tenga que ver con la naturaleza y lo humano. También es deshumanización en tanto que se parte de lo natural y lo humano para someterlos a un

proceso de deshumanización. Son, por tanto, dos cosas el arte nuevo: partir de lo humano y deshumanizar, e intentar no partir de lo humano.

Como venimos diciendo, el artista de la tradición expresa sentimientos y el espectador disfruta en tanto que reflejo de los suyos; es decir, goza de sí mismo. En cambio, en el arte actual, el artista quiere ser artista; hacer arte. Crea algo totalmente nuevo y con valor puramente artístico. El espectador, disfruta, goza en tanto que arte y no reflejo de sí mismo. Así Ortega siempre mantiene que el arte anterior es un arte parcial, desde una perspectiva puramente estética. Tiene valor, pero valor histórico, sociológico o psicológico. Ortega nos dice al respecto: “El poeta quería ser un hombre. (...) el poeta joven, cuando poetiza, se propone simplemente ser poeta. (...) El poeta empieza donde el hombre acaba.” (Ortega, 2000, p. 35)

Ortega continúa la exposición jerarquizando las partes que componen lo humano. Afirma que primero están las personas, segundo los seres vivos y tercero lo inorgánico. Cuando el artista nuevo tiende a la deshumanización ataca con más fuerza la cúspide de la pirámide y va descendiendo en importancia. Lo más humano, lo más personal, es lo que más evita en su obra. Esto también explica la huída de las formas vivas, de la naturaleza.

En este tipo de arte que busca la deshumanización de los objetos y los hechos, la metáfora va a ser la herramienta que reine. La metáfora también era una herramienta de primera magnitud en el paradigma de arte trascendente; pero en este caso la labor e importancia de la metáfora va a ser diferente. La metáfora consiste en sustituir (suplantar) una cosa por otra; no tanto para acercarnos a la cosa que ponemos como para huir (escapar) de la que quitamos. Es capaz de crear algo nuevo (imaginario) entre las cosas reales. La metáfora siempre se ha usado para decorar u ornamentar la realidad. Ese ha sido el uso de la tradición, en el arte nuevo la metáfora va a ser un elemento central y no sólo decorativo. Si la metáfora servía para embellecer la realidad, ahora servirá para escapar de ella; creando nuevas irrealidades y yendo contra la realidad. Así tenemos que la metáfora se convierte en esencia o sustancia y no herramienta. Y como esencia y no como ornamento es el instrumento más potente de deshumanización; pero no el único.

Otro elemento de gran utilidad para deshumanizar es el cambio de perspectiva, cambio la visión habitual. Si en nuestra visión de lo real jerarquizamos o damos un orden a los sucesos y a las cosas; bastaría sólo con presentar lo insignificante como central en la obra. Es decir, cambiar radicalmente la visión humana por una que invierte ese orden humano. A este hecho o movimiento se le llama “Supra e Infrarrealismo”. Suprarrealismo en tanto que es huída de la realidad e Infrarrealismo en tanto que es expresión de lo más insignificante.

Otra forma de deshumanización es intentar crear obras de arte no partiendo de la realidad, sino de la idea. En lugar de pintar en un cuadro la realidad, pintamos la abstracción de esa realidad. Esto merece ser desarrollado un poco más. Para Ortega, nosotros conocemos mediante la abstracción de ideas o conceptos de la realidad. Dicho de otra forma, nuestro proceso cognitivo parte de convertir la realidad en esquemas mentales para delimitarla y poder usarla. El arte deshumanizador propone partir de las abstracciones directamente y no de los objetos reales. Para Ortega, el Expresionismo y el Cubismo han querido representar las ideas en sus obras. Nos afirma: “De pintar las cosas se ha pasado a pintar las ideas: el artista se ha cegado para el mundo exterior y ha vuelto la pupila hacia los paisajes internos y subjetivos.” (Ortega, 2000, p. 41) Este proceso deshumanizador enlaza magistralmente con lo que se decía en el artículo y apartado: *Sobre el punto de vista*. Es decir, según el proceder del arte expuesto por Ortega: el arte evoluciona desde lo que hay fuera del sujeto (el bulto), a lo subjetivo (sentimientos) y por último a lo intersubjetivo (la idea).

Como hemos dicho, siguiendo a Ortega, en varias ocasiones; el arte nuevo nace como reacción a la tradición, al pasado. Esto quiere decir que es oposición, lucha y repugnancia hacia el arte anterior. El principal motivo es por el agotamiento del arte. Se ha exprimido tanto que no queda nada original. Se ha dejado sin sustancia, no aporta nada. Así el arte nuevo es odio a los valores tradicionales que siguen haciendo un arte que aburre y cansa. Claro que, si se odia al arte anterior, es odio al propio arte; pues no hay otra cosa que lo que había en la tradición. Lo irónico, nos dice Ortega, está en que se hace un arte nuevo que es odio del arte existente, del único arte que hay. Es lucha para acabar con el arte y todo ello para hacer arte, el arte más puramente artístico. No es el arte como gran relato, como “cosa seria”. Se libera de ello para quedarse siendo lo

que es: arte. El arte es juego, es burla, pero burla del propio arte; del arte tradicional y serio. Cuando el arte nuevo se aniquila a sí mismo (al arte tradicional) es cuando está haciendo arte (arte nuevo). Salta a la vista que un concepto importantísimo va a ser la ironía. El espectador joven quieren que le engañen, sabe que la obra del arte nueva es un engaño, de ahí la ironía. Pero “al gran público le irrita que le engañen y no sabe complacerse en el deliciosos fraude del arte, tanto más exquisito cuanto mejor manifieste su textura fraudulenta.” (Ortega, 2000, p. 42) Ese gran público es la masa.

Tenemos que el arte, como arte, como puramente artístico es algo intrascendente. Carece de importancia más allá de sí mismo. Esto se opone a la concepción de arte trascendente del primer paradigma. Donde el arte era una de las “cosas serias”, pretendía ser la salvación del hombre. La importancia del arte, su trascendencia, venía dada por el desplazamiento de la religión y la ciencia como salvadores del hombre. Para Ortega, todas las características del arte nuevo quedarían englobadas o resumidas bajo el término “intrascendencia”. Esto se debe a que ha cambiado la jerarquía de valores, han cambiado los propios valores e intereses humanos. El arte no quiere ser uno de los grandes, el arte quiere ser arte. Quiere ser importante en tanto lo que es: ficción, irrealidad, deporte, juego.

Ortega concluye la obra afirmando que no se ha conseguido gran cosa con el arte nuevo. Es decir, que no hay producciones que valgan la pena. Lo único cierto, según nuestro autor, es que ya no hay marcha atrás. Hay un arte nuevo, con características comunes y bien definidas. Sólo hay una forma de acabar con él y es ofrecer otro arte y no sólo críticas. Su existencia es un hecho, sus características comunes las que ha expuesto, sólo falta su realización en obras de arte interesantes.

5.12. *La Verdad no es Sencilla* (1926)⁴¹

Recordemos que había dos motivos por el que no puede gustar una obra de arte: porque tras hacerla nuestra, tras pensarla y sentirla; no nos guste. Es decir, hemos superado la obra y nos quedamos tranquilos con el resultado. O (el segundo motivo)

⁴¹ Ortega, 2000, pp. 226-234.

porque no la entendamos. En ese caso nos irritamos y no decimos que no la entendemos, decimos que es mala ya que representa un ataque hacia nosotros. Es esto lo que está aconteciendo con el arte nuevo. Según Ortega, no se le entiende y está recibiendo unas críticas salvajes. Se dijo que el arte nuevo es impopular y va dirigido a unas minorías selectas, pero esto no impide el entendimiento de las obras. Son impopulares y por eso son difíciles de entender. Pero, todo acceso al conocimiento es difícil. Para Ortega, el arte y la verdad no son cosas sencillas de entender. Esto es lo que vendía la tradición con la democratización del arte y del conocimiento; pero no por ello es cierto. Para nuestro autor, el problema para entender el arte actual está en que llegamos a este momento siendo herederos de una tradición, que pregonaba a los cuatro vientos que el arte era sencillo. La experiencia estética en este arte la obtendrá sólo el espectador inteligente, será su premio. Cuando se dice que el arte nuevo es difícil lo único que significa es que hay que hacer un esfuerzo intelectual y no que se dejen de lado a los nuevos artistas. Tenemos que apoyar, tenemos que entender el arte nuevo para seguir teniendo un arte y no un zombi, como sería el arte anterior que yace muerto de agotamiento.

Reitera en este artículo la labor del crítico para ayudar a entender el arte nuevo: “El crítico debe preparar la mirada del espectador para la obra del autor.” (Ortega, 2000, p. 231) El crítico tiene que desvelar los estilos en el arte, es decir dentro de las preferencias, convenciones, propósitos de cada época; de cada artista. Esta es la labor del crítico y no del artista. El artista crea, hace arte; pero no tiene porqué entender sobre el arte; cosa que corresponde al estudio estético. El motivo, para Ortega, es que el arte tiene mucho de inconsciente en su proceso. “Entender de pintura no es saber pintar, es saber otra porción de cosas. El manzano no entiende de botánica.” (Ortega, 2000, p. 233) Según Ortega, el artista puede entender mucho de la técnica, pues es su oficio. Pero la técnica del arte no es el arte, como ha defendido en varios artículos. Sobre el arte no deben hablar los artistas sino los dedicados a la estética; los artistas tienen que hacer arte.

6. ¿ADÁN O LA DESHUMANIZACIÓN?

Aunque hemos separado en dos grupos los textos de Ortega y su teorización estética, no deben pensarse tan bien definidas como lo hacemos aquí. El filósofo no compara directamente su primera concepción del arte, donde apoyaba un arte trascendental ejemplificado en el Impresionismo o en el arte de Zuloaga; con su segunda gran teorización del arte, intrascendental y que aparece con las vanguardias. Sino que, siempre que tiene que oponer formas de hacer arte (en ambos casos), lo hace refiriéndose al Romanticismo o al Naturalismo. Lo que no quita que se pueda distinguir y oponer sus dos paradigmas del arte, según los teorizó. El punto de inflexión que da paso de un arte a otro, es la afirmación de una nueva sensibilidad. Esa nueva sensibilidad requiere un nuevo arte y llegado cierto momento nuestro autor no puede más que caracterizar ese arte joven, que ya contaba con corrientes y obras más que suficientes. Ortega no creía que las vanguardias hubiesen logrado nada de real interés, pero pensaba que era cuestión de tiempo y afirmaba que no había vuelta atrás.

Al igual que hemos mostrado características opuestas en las dos definiciones de arte, también se ha podido comprobar ciertas similitudes. Es normal si tenemos en cuenta que Ortega parte de su fenomenología para entender mejor la expresión artística. Así reclama el distanciamiento con la obra, para una mejor y correcta experiencia. En ambos paradigmas se considera la obra de arte como creación de una irrealidad o artificio. Esto es, la separación de la obra y lo real, no siendo posible reducirla a mimesis. Aunque la última teorización sea la deshumanizadora e invalide el arte como trascendental, ambas teorías reclaman su interés en el conjunto de la estética.

A continuación vamos a dar una vuelta de tuerca más, mostrando una nueva perspectiva de lo dicho. Es decir, tras las cuestiones estéticas de las dos artes en Ortega, encontramos otras cuestiones más generales como son la temporalidad de los periodos artísticos e históricos. Son de suma importancia pues guarda una gran relación con el cambio de un paradigma a otro, y nos servirá para una mejor comprensión de lo ocurrido posteriormente en el arte.

6.1. Primer Paradigma

El primer paradigma lo hemos denominado en alguna ocasión como tradicional. Es así, porque parte de las ideas expuestas no son originales de Ortega, sino que las encontramos a lo largo de toda la tradición desde Kant. Guarda relación directa con la concepción moderna de evolución lineal hacia lo nuevo. Es decir, este paradigma se podría considerar como continuador del proyecto de la Modernidad. Por su definición de arte superior, por la importancia del artista y por el ataque al arte anterior (como el Romanticismo y el Realismo) para alcanzar lo nuevo. La importancia de la teorización orteguiana viene dada por su síntesis, por la unión y redefinición de ideas. Hasta tal punto es así, que aunque podemos encontrar coincidencias de su teoría con otros autores es sustancialmente distinta a la de ellos. Son características de la Modernidad la separación del arte de las demás disciplinas como la religión. Cosa que ya veíamos en Kant, siendo el arte lo que carece de utilidad, junto a la labor destacable del genio⁴². De Hegel podemos extraer, en relación a Ortega, la superioridad de lo bello artístico frente a lo bello natural, pues lo bello artístico nos lleva a un goce superior⁴³. De Schlegel extraemos la ironía como distancia entre la obra y el espectador, distancia necesaria para el goce de la obra, que recogió Ortega y unió a su fenomenología⁴⁴. De Friedler la característica de educador o acercamiento al conocimiento, que no puede ser expresado de otro modo. Es decir, como elemento más allá de lo estético y cercano a la epistemología⁴⁵. No sólo guarda relación con autores anteriores a su tiempo, sino que ideas de este paradigma son usadas por escritores de la taya de Adorno, que continúa con la visión moderna cercana a esta línea de pensamiento que estamos tratando⁴⁶.

Siendo fieles a Ortega, nuestro primer paradigma del arte llegaría desde la segunda mitad del s. XIX hasta comienzos del XX. Se diferencia sustancialmente del arte anterior y contemporáneo, que son respectivamente Romanticismo y Naturalismo, en que no es copia de lo natural; el arte expuesto por Ortega expresa mucho más que el anterior (que también es moderno, pero ya no es lo nuevo). Tiene gran trascendencia

⁴² Liessmann, 2006, pp. 21-38.

⁴³ Liessmann, 2006, p. 40.

⁴⁴ Liessmann, 2006, p. 57.

⁴⁵ Liessmann, 2006, pp. 106-107.

⁴⁶ Liessmann, 2006, pp. 140-141.

debido a su capacidad de expresión que va más allá de la confesión del artista. Es superior al anterior, siguiendo el proyecto moderno que nos afirmaba que lo nuevo siempre es mejor que lo viejo. La caracterización del arte dentro de este paradigma, no excluye todas las obras de periodos anteriores, ya que siguen siendo consideradas como artísticas aquellas que perduran en el tiempo, porque tienen las condiciones de trascendencia necesaria (característica de este paradigma).

En los estudios sobre el arte en Ortega se suele destacar *La deshumanización del arte*, partiendo de la crítica al arte romántico y realista, olvidándose del arte que aquí hemos definido⁴⁷. Como si no hubiese existido una teorización previa. Este paradigma pretende ser la caracterización del arte de un momento en particular y la guía para entender las obras de toda la historia artística hasta dicho momento; en tanto que evolución última de la historia y por tanto superior, como afirmaba el proyecto moderno.

6.2. Segundo Paradigma

Frente a la Modernidad que pregonaba que lo nuevo siempre es mejor⁴⁸, Ortega nos presenta el arte del s. XX. Es un arte nuevo, pero contrario al s. XIX y su concepción moderna. El proyecto de la Modernidad muere con el s. XIX, porque muere esa linealidad histórica que nos llevaba hacia algo mejor. Lo primero que anuncia su muerte es la aparición de una nueva sensibilidad, sensibilidad histórica. Tener una conciencia histórica y usarla se traduce en considerar cada momento y cada ser relativo a unas circunstancias particulares. Lo que hace imposible comparar dos corrientes artísticas para proclamar a una como superior, porque ambas son relativas a sus respectivas épocas. Esto las hace distintas entre ellas y por tanto, incomparables. El segundo paradigma considera todas las expresiones artísticas como relativas a un momento

⁴⁷ Véase al respecto: Liessmann, 2006, pp. 182-185. Donde el autor nos presenta distintas visiones sobre la Modernidad para una conceptualización muy completa y muestra la crítica al Romanticismo desde el proceso deshumanizador del arte y no desde la trascendentalidad del arte defendido en este paradigma, que ni siquiera es nombrado.

⁴⁸ La afirmación de que lo nuevo siempre es mejor viene dada porque la Modernidad considera el paso del tiempo como un proceso que nos lleva a la perfección, a un bien mayor que el actual. (Vidal, 1999, p. 18)

histórico y cultural. Así, aunque el paradigma anterior tuviese la pretensión de dar una explicación totalizadora, quedaría reducido a la explicación de un momento histórico. El querer concentrar toda lo acontecido en un proceder lineal (el proyecto moderno) sería una característica de dicho movimiento, de su perspectiva histórica.

En *La rebelión de las masas*, Ortega vuelve a acometer contra la Modernidad. Defiende el fin de su tiempo y la aparición de una época nueva, mucho más libre. Libre debido a que la Modernidad guiaba al hombre hacia el futuro, siempre sabiendo qué iba a pasar, pues había un camino marcado hacia la novedad; hacia lo bueno. Pero con el s. XX aparece una vida llena de horizontes posibles, no se sabe qué va a suceder mañana. El siglo XIX era la culminación de la historia, de todo el pasado. El hombre del s. XX tiene una nueva vida y es más vida que la Modernidad, es más vida que todo el pasado. Es oposición a todo lo anterior y no reconoce ningún valor pretérito. Los problemas van a ser resueltos sin contar con el pasado, que ya no es válido (recordemos la crisis de principios que asolaba Europa, según Ortega). Que no contemos con normas vigentes y que se considere grande esta época por ser superior a toda la tradición, hace que Ortega la defina como: “(...) cree ser más que las demás, y a la par se siente como un comienzo, sin estar segura de no ser una agonía.” (Ortega, 2009, p. 157) El proyecto moderno queda superado, el problema radica en saber qué es lo que viene después.

La aparición de la Postmodernidad viene dada por la pérdida del proyecto moderno que se presentaba más que cuestionable. La característica más destacable, según Lyotard, es la pérdida de fe en los “grandes relatos”. “Se podría decir también que la Postmodernidad reacciona a que hayamos perdido la confianza en un saber unitario, general y universalmente válido, sobre la esencia del hombre y la finalidad de su historia.” (Liessmann, 2006, p. 200) Estas son características que encontramos en el segundo paradigma del arte en Ortega. Otra característica de la Postmodernidad es el papel de la ironía, en tanto que el hombre es un ser maduro y pierde su inocencia. Característica destacada por Ortega en el arte deshumanizado y característica destacada por Umberto Eco, al caracterizar la Postmodernidad⁴⁹. Las vanguardias artísticas de las que se ocupó Ortega en su definición del arte deshumanizado no eran parte del proyecto moderno, la pluralidad de expresiones, desarrollos no lineales, “lo nuevo” incomparable

⁴⁹ Liessmann, 2006, p. 205.

con “lo anterior” en tanto que seres históricos; hacen que sea sustancialmente distintas a la Modernidad.

Hay autores que nos dicen que considerar a Ortega como un autor postmoderno es un error, pues es un “especialista de su tiempo”. (Ortega, 1998, p. 14) Nos gustaría saber a qué denominan “su tiempo”, pues no es moderno y tampoco postmoderno. Ortega se autodenomina “(...) nada moderno; pero muy siglo xx.” (Ortega, 1998, p. 61) Lo cierto es que es muy difícil situarlo, ya que no pertenece a la Modernidad y tampoco a la Postmodernidad. Está en ese período intermedio entre uno y otro, que nos gusta nombrar como “pre-postmoderno”⁵⁰ ya que marca algunas características que terminarán siendo centrales en la Postmodernidad (ironía, pluralidad, juego, arte como elemento poco serio). Así tenemos que Ortega no es moderno, ni postmoderno; sino que está más allá de lo moderno (que ya no tiene validez) y antes de la Postmodernidad, mucho más cercano a ésta.

6.3. Escritos Finales

Los escritos de Ortega sobre el arte llegan más allá del último artículo que hemos analizado. Queremos destacar y nombrar los tres que consideramos de mayor importancia e interés: *Idea del Teatro* (1958), *Goya* (1958) y *Velázquez* (1959)⁵¹. Aunque estos textos son más recientes que la última obra analizada, que data de 1926, no aportan nada nuevo sobre la teorización estética. Es decir, aportan algo nuevo pues son nuevas teorizaciones sobre el arte, pero no van a aportar nada original con respecto a nuestras líneas de estudio. Para lo que sí nos van a servir es para mostrar la actitud final de nuestro autor con respecto al arte. No se trata de ver cuál de los dos paradigmas del arte es el mejor, pues no son comparables en ese sentido; cada uno pertenece a un momento histórico concreto y representan al arte de cada momento. Aunque los

⁵⁰ En el artículo de Jorge Majfud que tenemos en la bibliografía, la posición de Ortega es denominada “antimoderna” (Majfud, 2006, p. 58), en tanto que no es moderna, ni postmoderna; pero contraria al racionalismo moderno.

⁵¹ Fechamos las obras según su primera publicación como conjunto de contenidos completos, a sabiendas que trozos de las obras fueron publicadas con anterioridad. Así, *Idea del teatro* (Ortega, 1964, pp. 439-501) se publicó parcialmente en 1946; gran parte de los escritos que se encuentran en *Goya* (Ortega, 1964, pp. 503-573) y en *Velázquez* (Ortega, 1965 pp. 451-661) fueron publicados juntos en 1950, en la obra Papeles sobre Velázquez y Goya.

paradigmas son contrarios no se anulan, al igual que el Impresionismo no anula la pintura prehistórica.

Cuando nuestro autor analiza el arte por primera vez se encuentra con unos esquemas sobre el arte ya establecidos, con un arte bien definido y con esa corriente moderna de lo novedoso como mejor (proyecto moderno). Ortega realiza su teorización sobre el arte apoyado en la fenomenología. Este Ortega representaría, según su teoría sobre las generaciones, a los valores viejos. Tenemos también que contemporáneo a su primera teorización sobre el arte se están manifestando nuevas formas de hacer arte. En lugar de representar la oposición de “lo viejo”, se decide por teorizar y dar sentido al arte joven. Pero, una cosa es teorizar sobre el arte y otra es defender un tipo de arte en sí. Lo que Ortega hace es defender la necesidad de nuevas formas de hacer las cosas, porque siempre es positivo para la vida ya que amplía fronteras. Con el paso del tiempo ve razones suficientes para caracterizar al arte nuevo, aunque no se siente atraído por ninguna obra en particular; así nos lo da a entender al no analizar ninguna.

En la obra *Idea del teatro*, Ortega mantiene el discurso sobre la pérdida de los valores anteriores, quedando en crisis todos los aspectos del hombre. No quedan más que ruinas del arte anterior y de esas ruinas nace el nuevo arte que se presenta como juego. En resumidas cuentas, nuestro autor sigue con la teorización del segundo paradigma; en este caso, centrada en el teatro. Es en *Goya* y en *Velázquez* donde podemos extraer más jugo a su teorización. En estos textos nos encontramos que Ortega analiza la vida y obras de dos grandes pintores españoles de todos los tiempos. Pero la importancia que les da no viene expresada por la intemporalidad de las obras debido a su visión del problema que es la vida, como sería normal en el primer paradigma. Sino que viene dada por valores puramente artísticos. Es decir, si Velázquez es un genio de la pintura es porque, tras conocer la pintura de su tradición, aportó un cambio de visión. Pintó de forma distinta, primando otros valores en el cuadro, mostrando otra intencionalidad que hasta el momento no se había hecho. Lo más interesante que encontramos en los textos dedicados a Goya y Velázquez es el ejercicio histórico, vital y estético que realiza Ortega. Es decir, según nuestro autor, para entender mejor la importancia de un artista y/o de su obra hay que aplicar una visión histórica sobre lo analizado. Con esto quiere decirnos que hay que hacer una labor “arqueológica” como

ya nos comentaba en el segundo paradigma. No se trata sólo de hacer un análisis estético, pues sería limitado, se trata de acercarnos todo lo posible y eso incluye mucho más. En *Goya y Velázquez* encontramos aplicadas gran parte de las ideas expuesta en el desarrollo de todos los artículos que colocamos dentro del segundo paradigma estético. Ejemplos son: la intención del artista que se esconde en el cuadro y sobre ella las circunstancias de su vida, en parte formadas por las convenciones de su momento histórico. O los cuadros como creación de una ilusión y no copia de la realidad. En última instancia: importancia de las obras por su valor estético y no humano.

Este conocer la perspectiva particular de los artistas se define en el segundo paradigma como una labor arqueológica, pero el placer que se puede obtener de él no es comparable al que se obtienen con las obras actuales. Es decir, el arte actual no considera al arte del pasado como arte ya que tiene mucho de humano y sólo hay que verlos como reliquias y disfrutar en tanto que pasados. Ortega apoya el arte nuevo pero prefiere disfrutar, aunque sea arqueológicamente, de las obras de los geniales autores españoles; como se deduce en sus últimos escritos, cuando analiza profundamente las obras de Goya y Velázquez y por la falta de comentarios sobre obras nuevas. Ortega apoya el arte nuevo frente al viejo, pero goza de las obras tradicionales. Nos afirma que a los jóvenes les aburre el arte de valores tradicionales, que no les presenta nada nuevo; pero Ortega en ningún momento dice que a él le aburran o no encuentre una experiencia estética apropiada en obras pretéritas. Es decir; en cuanto filósofo apoya al arte nuevo, pues es necesario, a pesar de la trascendencia que se pierde, para quedarnos con valores puramente estéticos. En cuanto espectador entiende el arte anterior y el arte nuevo, y tras haberlo comprendido y superado, se decide por no cerrar la puerta a ninguno; con uno porque goza y con el otro porque quiere aprender a gozarlo. Según la estética de la deshumanización, el tipo de goce que Ortega obtiene del arte tradicional no es más que un goce de segundo orden, un goce arqueológico. Aún así, parece bastarle para seguir disfrutando de las obras.

7. CONCLUSIÓN

Ortega es una de las grandes mentes de todos los tiempos. Su síntesis de pensamiento permite un acercamiento seguro y de gran riqueza a conceptos de considerable dificultad. Es heredero de muchas filosofías, pero no es un autor ecléctico; ya que crea su propio sistema. Este autor aportó al campo del arte mucho más de lo que se le suele atribuir, como hemos defendido en nuestro desarrollo y creemos haber conseguido mostrar.

Estas hojas se han dedicado a hablar sobre la estética de Ortega, lo que nos ha llevado a tratar temas relacionados con todos los ámbitos de la vida humana. Aunque en el título de este trabajo conste “Ortega y Gasset y el Arte”, nunca ha sido tanta nuestra pretensión. Queríamos mostrar lo que precisamente se aclara en el subtítulo “Del artista en el paraíso al arte deshumanizado”. Es decir, la existencia de dos formas de ver el arte en Ortega, de dos estéticas necesarias por el cambio de siglo y de sensibilidad. El proceder de una a otra, su oposición y sus elementos comunes. Claro que este proceso nos ha llevado a caracterizar los aspectos más diversos de los dos campos artísticos, a los que hemos denominado paradigmas.

Hemos tratado de soslayo gran variedad de temas que se podrían desarrollar mucho más, pero que no hemos desarrollado por ser ya extensa nuestra labor. De ahí que este texto sea una parte de lo que hay en la estética de Ortega y del jugo que se puede extraer de su estudio. Este escrito no tiene que ser entendido como finalizado pues debe ser camino para investigaciones más profundas. De nuestra exposición nacen nuevas vías de estudio y viejas discusiones que aún hoy en día no tienen fin. Podríamos teorizar sobre el papel de la tecnología en el arte juntando lo dicho sobre el arte en Ortega y su pensamiento sobre la técnica. En varias obras el autor nos dice que las corrientes artísticas son paralelas a las corrientes filosóficas pues son dos aspectos que forman parte del hombre, sería interesante esa comparación partiendo de lo expuesto. Otro estudio de gran interés sería buscar la huella de Ortega en la estética actual y en las manifestaciones del arte. Son muchos más los temas que podemos desarrollar y que hemos tenido que dejar de lado.

En este momento queremos destacar la problemática que nos ha servido de telón de fondo; no es otra que la tormentosa relación entre la Modernidad y la Postmodernidad. Es decir, la difícil tarea de poner fin al proyecto moderno y la aparición, si la hay, de un nuevo proyecto. Tenemos las más diversas visiones sobre la duración de la corriente moderna. Para Ortega llega hasta principios del s. XX; para Lyotard hasta el último cuarto del s. XX; y para autores como Groys la Modernidad no ha finalizado, sino que ha sido reducida a su movimiento por lo nuevo y aún continuamos en el proyecto moderno⁵². Así la visión de Ortega del fin de la Modernidad debido a la aparición de una nueva sensibilidad sería más que interesante; al igual que si se hiciese una investigación al respecto, pero ya quedaría demasiado alejado de su estética aunque guarde no poca relación.

Ortega es una perspectiva entre muchas, una visión que ha sido mostrada de forma incompleta, mucho más rica de lo que se suele creer. Y en su riqueza, en su claridad, en la completitud de su teorización; radica que se le tenga que considerar una pieza fundamental en la estética y en cualquier doctrina relacionada con el arte. Nos transporta a nuevas posibilidades de teorización, como el diría: nos abre el horizonte de la vida. En concreto el horizonte del arte.

¿Por qué “Del Artista en el Paraíso al Arte Deshumanizado”? Cuando Ortega hacía su estética y nos decía que lo que había que pintar era el hombre en la naturaleza. Es decir, Adán en el Paraíso, como metáfora de cualquier hombre y cualquier lugar. A nosotros no nos interesa tanto la obra de arte, como lo que Ortega escribió sobre lo que es o no es arte y lo que debería ser; es decir, su estética. Y en su teoría quien crea la obra de arte es el artista, que en un primer momento se encontraba mostrando visión del problema de la vida, dentro de sus particularidades o circunstancias. Lo que se muestra en el cuadro es la “lectura” que hace el artista del problema de la vida, desde su perspectiva. Que no es expresión de sus sentimientos sino creación de formas nuevas que muestren la tragedia de la vida y muestre una totalidad ficticia; pero desde su estilo. De aquí que el paso de un paradigma a otro sea desde “el Artista en el Paraíso” y no

⁵² Liessmann, 2006, p. 216. Pero reducir el proyecto moderno a sólo lo nuevo no es correcto, pues es otra cosa distinta. La Modernidad, no es sólo lo moderno (en tanto que nuevo), sino que también es direccionalidad temporal hacia el progreso como crecimiento ilimitado o bien mayor.

desde “Adán”; hasta el arte deshumanizado. Nuestro cambio de paradigma va desde el artista como genio y creador de mundos, según sus circunstancias; hasta la obra que intenta no traslucir nada humano. Es decir, pasamos del genio en el centro de todo, haciendo desde su paraíso; hasta el arte que quiere aparecer purificado de todo lo humano, incluido del propio artista.

BIBLIOGRAFÍA

BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. *Cómo y qué investigar en historia del arte. Una crítica parcial de la historiografía del arte española*. Barcelona: Serbal, 2001. 205 pp. ISBN: 84-7628-383-0

BOZAL, Valeriano. *Historia de las ideas estéticas I*. Madrid: Historia 16, 1997. 144 pp. ISBN: 84-7679-338-3

BOZAL, Valeriano. *Historia de las ideas estéticas II*. Madrid: Historia 16, 1998. 173 pp. ISBN: 84-7679-339-1

FLORISTÁN, Alfredo. (Coord.) *Historia Moderna Universal*. 3ª ed. Barcelona: Ariel, 2002. 832 pp. ISBN: 978-84-344-6666-1

GARCÍA TUDURÍ, Rosaura. Ideas estéticas de Ortega y Gasset. *Revista Cubana de Filosofía* [en línea]. Hércules. La Habana, enero-junio de 1956. Vol. IV, número 13, pp. 26-33 [Consultado el 20 de Enero de 2012] Disponible en Web: <<http://www.filosofia.org/hem/dep/rcf/n13p026.htm>>

GUTIERREZ POZO, Antonio. Relectura de La deshumanización del arte de Ortega y Gasset. *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes* [en línea]. Universidad de Sevilla, semestral, abril 2012, nº 11, pp. 1-17 [Consultado el 16 de marzo de 2012] Disponible en Web: <<http://institucional.us.es/fedro/>> ISSN: 1697-8072

KUHN, Thomas S. *La estructura de las revoluciones científicas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2006. 361 pp. ISBN: 9789681675998

LISSMAN, Konrad Paul. *Filosofía del arte Moderno*. Barcelona: Herder, 2006. 254 pp. ISBN: 84-254-2458-5

LOZANO ALQUEZAR, Rafael. Ortega y Gasset y los inicios de la vanguardia española. *Endoxa* [en línea] UNED, 1993, nº 1, pp. 309-338. [Consultado el 20 de Noviembre de 2011] Disponible en Web: <<http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?>

[pid=bibliuned:Endoxa-1993BC49E4D4-E3F2-2E72-9799-B8E7C3B34691&dsID=ortega_gasset.pdf](http://bibliuned.Endoxa-1993BC49E4D4-E3F2-2E72-9799-B8E7C3B34691&dsID=ortega_gasset.pdf)> ISSN: 1133-5351

MAJFUD, Jorge. Ortega y Gasset: Crisis y restauración de la Modernidad. *Araucaria* [en línea]. 2006, año 8, Nº 16, 2º semestre, pp. 55-79. [Consultado el 10 de Diciembre de 2011] Disponible en Web: <<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=28281604>> ISSN: 1575-5823

MARCHÁN FIZ, Simón. Una nueva sensibilidad artística. *ABC Cultural*. 11 de Noviembre del 2000: p.19.

MARQUINA, Rafael. Ortega y Gasset y la crítica de arte. *Revista Cubana de Filosofía* [en línea]. Hércules. La Habana, enero-junio de 1956. Vol. IV, número 13, pp. 62-71. [Consultado el 20 de Enero de 2012] Disponible en Web: <<http://www.filosofia.org/hem/dep/rcf/n13p062.htm>>

MORENO, César. Sin Objeto: Epojé, Vanguardia y Fenomenología. *Investigaciones fenomenológicas: anuario de la Sociedad Española de Fenomenología* [en línea]. UNED y Sociedad Española de Fenomenología. (6) 2008, p. 395-418. [Consultado el 18 de Octubre de 2011] Disponible en Web: <http://www.uned.es/dpto_fim/invfen/InvFen6/20_cesarmoreno.pdf> ISSN: 1137-2400

NIETO YUSTA, Constanza. José Ortega y Gasset y la deshumanización del arte. *Espacio, Tiempo y Forma. Revista de la Facultad de Geografía e Historia* [en línea]. Serie VII, Historia del Arte. UNED, 2007-2008, nº 20-21, pp. 285-299 [Consultado el 20 de Octubre de 2011]. Disponible en Web: <<http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFSerieVII2007-2008-1015&dsID=pdf>> ISSN: 1131-7698.

ORTEGA Y GASSET, José. *Obras Completas. Tomo I*. 7ª edición. Madrid: Revista de Occidente, 1966a. 581 pp.

ORTEGA Y GASSET, José. *Obras Completas. Tomo II*. 6ª edición. Madrid: Revista de Occidente, 1963. 754 pp.

ORTEGA Y GASSET, José. *Obras Completas. Tomo III*. 6ª edición. Madrid: Revista de Occidente, 1966b. 644 pp.

ORTEGA Y GASSET, José. *Obras Completas. Tomo VII*. 2ª edición. Madrid: Revista de Occidente, 1964. 579 pp.

ORTEGA Y GASSET, José. *Obras Completas. Tomo VIII*. 2ª edición. Madrid: Revista de Occidente, 1965. 665 pp.

ORTEGA Y GASSET, José. *El Espectador*. Madrid: EDAF, 1998. 266 pp. ISBN: 84-414-0321-X

ORTEGA Y GASSET, José. *La Deshumanización del Arte y otros ensayos de Estética*. Madrid: Alianza, 2000. 234 pp. ISBN: 978-84-206-4110-2

ORTEGA Y GASSET, José. *La Rebelión de las Masas*, 2ª ed. Madrid: Tecnos, 2009. 443 pp. ISBN: 978-84-309-4666-2

VIDAL JIMÉNEZ, Rafael. La historia y la postmodernidad. *Espacio, Tiempo y Forma. Revista de la Facultad de Geografía e Historia* [en línea]. Serie V, Historia Contemporánea. T.12, UNED, 1999, pp. 11-44 [Consultado el 20 de Octubre de 2011]. Disponible en Web: <<http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFSerie5-E5ADEE9D-F718-7FC6-506D-688AA444EC00&dsID=Documento.pdf>>ISSN: 1131-7698.