

COLOR RGB

Rojo: 210

Verde: 35

Azul: 42

# TFG

---

## LO SINIESTRO Y LA BELLEZA COMO CATEGORÍAS ESTÉTICAS

Presentado por Irene Palacios Beltrán

Tutor: Alberto Galvez Gimenez

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2016-2017



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

## RESUMEN

A lo largo de la historia se ha sentido la necesidad de definir el concepto de la categoría de belleza, dando esa búsqueda lugar a significados y características diversas, cobrando según la época o la cultura significados diferentes. Ha sido La Gran Teoría la más duradera y extensa de todas, tomando la armonía y la simetría como características fundamentales de ésta. Mas tarde, mediante la búsqueda de belleza, surge un impulso de definir y dar valor a la categoría de sublime; dicha categoría se basa en un proceso en el que el dolor y el placer se ven compensados, el ser que se encuentra ante algo sublime recibe dolor ante la exposición de un objeto que le envuelve y no encuentra su fin y encuentra placer en la superioridad mental que siente ante ese objeto. Lo sublime participará en el proceso en el cual se llegará a la identificación de la categoría de siniestro. Lo siniestro parte de nuestro subconsciente, nos producirá horror, pero dicho horror podrá ser observado sin dolor mediante una capa de belleza. Dichas tres categorías, mediante su descripción se le otorga un valor estético, tomando la belleza como condición y límite de lo siniestro y lo siniestro como límite y condición de la belleza. Lo único que, según Kant, no puede ser otorgado con un valor estético es la idea del asco. Pero en el siglo XX cambia, y siempre y cuando se vea de belleza, al igual que lo siniestro, puede cumplir una función estética.

Palabras clave:

Belleza, siniestro, sublime, apropiacionismo, abstracción

## ABSTRACT

Throughout history has felt the need to define the concept of the category of beauty, giving that place of search to different meanings and characteristics, changing according to the time or culture different meanings. It has been The Great Theory of the most durable and extensive of all, taking harmony and symmetry as fundamental characteristics of this. Later, through the search for beauty, there arises an impulse to define and give value to the category of sublime; This category is based on a process in which pain and pleasure are compensated, the being that is in front of something sublime receives pain before the exhibition of an object that surrounds and is not in its end and is in the Mental superiority That feels before that object The sublime participation in the process in which it arrives at the identification of the category of sinister. The sinister part of our subconscious, not produced horror, but such horror can be observed without pain by a layer of beauty. Categories of these three, by its description is the granting of an aesthetic value, taking beauty as condition and limit of sinister and sinister as limit and condition of beauty. The only thing that, according to Kant, can not be granted with an aesthetic value is the idea of disgust. But in the twentieth century it changes, and as long as it looks like beauty, like the sinister, it can fulfill an aesthetic function.

Keywords:

Beauty, sinister, sublime, appropriationism, abstraction

“La belleza es el nombre de algo que no existe,  
que yo doy a las cosas a cambio del placer que me producen.

No significa nada.

Entonces, ¿Por qué digo de las cosas: son bellas?”

F. Pessoa, *La belleza*.

# ÍNDICE

	Pag.
Resumen y palabras clave	2
Índice	5
1.Introducción	6
2.Objetivos y metodología	7
3.Lo siniestro y la belleza como categorías estéticas	8
3.1. La belleza	8
3.1.1. La belleza a través de la historia	8
3.1.2. La belleza en el arte	11
3.1.3. La belleza en la actualidad	13
3.2. Lo sublime	15
3.2.1. ¿Qué es lo sublime?	15
3.2.2. Lo sublime en el arte	18
3.3. Lo siniestro	20
3.1. ¿Qué entendemos por siniestro?	20
3.2. Como identificar lo siniestro	21
3.3. Lo siniestro en el arte	22
3.4. El asco	23
4. Parte práctica del proyecto	24
4.1. El hombre de la arena	25
4.2. La belleza a través de la historia	27
5.Conclusión	30
5.Bibliografía	31

# 1.INTRODUCCIÓN

En el siguiente trabajo encontraremos cómo la belleza, lo sublime, lo siniestro y el asco han sido definidos en la historia, así como el papel que le ha sido otorgado en el arte. El trabajo se divide en una parte teórica, de investigación, sobre el que cae el peso principal del proyecto y, por otro lado, una parte práctica, en la cual se trabaja los dos conceptos principales en los que se pretende enfocar la parte teórica, la belleza y lo siniestro. A pesar de que se analicen en la parte teórica cuatro categorías, la belleza, lo sublime, lo siniestro y el asco, lo sublime se trabaja desde un punto de partida de la belleza y lo siniestro debe entenderse como entrelazamiento de la categoría de belleza y la categoría de siniestro para este trabajo. El asco, sin embargo, se basa en un breve análisis de éste, en el cual, finalmente se discrepa con la teoría Kantiana acerca del asco, en la que afirma que el asco es la única categoría que no puede trabajarse de forma estética. En cada apartado de cada una de las categorías se definen, se identifican, se hace un análisis y se le otorga un papel en la historia del arte, es decir, se contextualiza artísticamente.

El trabajo teórico gira principalmente entorno al libro de *Lo bello y lo siniestro*, de Eugenio Trías, pero a pesar de que dicho libro se emplea como punto de partida, el proyecto de investigación se ve respaldado por diferentes autores y libros, como *Lo siniestro*, de Sigmund Freud, *De lo sublime y de lo bello*, de Edmund Burke o *Historia de la belleza*, de Umberto Eco, entre otros.

Como se ha dicho anteriormente, el proyecto se basa en un estudio teórico apoyado de un trabajo práctico. La parte práctica del proyecto se basa en dos apropiacionismos de libros. Estas dos obras literarias se trabajan mediante la pintura abstracta, tomando la belleza y lo siniestro como ejes principales de la obra. Uno de los libros habla de la belleza, en este se trabaja resaltando y cubriendo sus palabras bellas de lo siniestro, seleccionando algunas palabras en algunas de sus obras, las cuales resaltarán sobre la interpretación abstracta de lo siniestro que cubre sus hojas. El otro libro que habla de la idea de lo siniestro, será trabajado, al contrario que el otro, resaltando su belleza, cubriendo con un velo lo siniestro, escondiéndolo mediante la belleza.

## 2.OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El proyecto consta de dos partes, una primera en la que se realiza un estudio estético de los conceptos de belleza y siniestro, analizando también los conceptos de sublime y asco. Y una segunda parte práctica, en la que se pretende aplicar los conocimientos adquiridos del estudio, en el arte.

La parte teórica se basa en un análisis profundo de las categorías de belleza y siniestro, se pretende explicar el recorrido a través de la historia del significado de belleza, así como su aplicación en el arte. De la misma manera se pretende hacer un análisis a la categoría de sublime, atendiendo al análisis freudiano, el cual nos ayuda a visualizarlo y a identificarlo. Para poder realizar el paso de belleza a las demás categorías estéticas, como es la de siniestro, en la cual nos queremos ceñir, pasamos por la categoría estética de sublime, explicando dicha categoría y aplicándola, nuevamente, al arte. El asco también es definido para así poderlo aplicar, al igual que las tres categorías estéticas vistas anteriormente, en el arte. Por lo tanto, en la parte teórica del proyecto se pretende realizar un análisis profundo de dos categorías estéticas, la belleza y lo siniestro, lo que nos obliga a realizar un tercer análisis en profundidad de la categoría de sublime. Por último, se realizará un cuarto análisis, del asco, pues en un principio se dice que es lo único que no se puede aplicar en el arte.

La parte práctica del proyecto se basa en una apropiación de dos libros, uno, *El hombre de arena*, de E.T.A. Hoffmann, el cual se basa en relatos siniestros, que se trabaja cubriéndolo con mantos de belleza; y el otro, *La belleza a través de la historia* de Ángela Bravo, que habla sobre la belleza, y el cual se velará de un manto siniestro. En esta parte del proyecto, en la parte práctica, se pretende demostrar los conocimientos adquiridos en la parte teórica del proyecto, y así, de esta forma, llevarlo al arte mediante tácticas de intervención en el arte del siglo XX y XXI.

En este proyecto, por otra parte, se pretende una complicidad de ambas partes, de la teórica y de la parte práctica, en la que se muestre que ambas

partes están entrelazadas, puesto que la parte práctica depende del estudio teórico y se trata de una respuesta a éste.

## 3. LO SINIESTRO Y LA BELLEZA COMO CATEGORÍAS ESTÉTICAS

### 3.1. LA BELLEZA

#### 3.1.1. *La belleza a través de la historia*

A lo largo de la historia han surgido diversas ideas sobre el concepto de belleza, se ha buscado el significado de éste y su representación. Este intento de definición ha ido cambiando y se ha ido modificando según los intereses de la época. El primer intento de definición fue el de los griegos, los cuales definían el concepto de belleza sin comprender únicamente las figuras, los sonidos y los colores a la hora de definir esta idea, sino también los pensamientos y costumbres. Platón toma como ejemplos de belleza los caracteres y las leyes. En el Siglo V a.c. los sofistas de Atenas ponían límites a ese concepto definiendo de esta manera la belleza como todo aquello que resulta agradable a la vista y al oído, consiguiendo así alejar más fácilmente la idea de belleza de la idea de lo bueno. Más tarde, los estoicos consiguieron reducir aún más los límites del concepto de belleza, definiendo ésta como aquello que posee una proporción apropiada y un color atractivo. En el Renacimiento el concepto de belleza se limitaba aún más, restringiendo este sentido únicamente a las artes visuales.

Tratando el concepto de belleza de forma más general, decimos que las teorías de la idea de belleza pueden definirse en tres concepciones distintas. En primer lugar, el concepto griego, definiéndose como el más amplio de todos, el cual incluía la belleza moral y por tanto la ética y la estética. En segundo lugar, un concepto de belleza más restringido, el cual se centra únicamente en el estilo estético presentando no sólo atención a los colores, sino que también a los sonidos; esta concepción de belleza ha resultado ser la más duradera y con el tiempo ha permanecido en la cultura europea. En tercer y último lugar, nos encontramos con una concepción de la teoría de la belleza mucho más restringida, la cual atiende al sentido estético únicamente limitándose a



aquello que se puede percibir por la vista, es decir, tan solo las figuras y los colores podrían ser bellos.

Siguiendo con las teorías de la belleza cabe nombrar La Gran Teoría, que define Wladyslaw Tatarkiewicz como: “la teoría general de la belleza que se formuló en tiempo antiguos afirma que la belleza consiste en las proporciones de las partes, para ser más precisos, en las proporciones y en el ordenamiento de las partes y sus interrelaciones”<sup>1</sup>. La Gran Teoría fue iniciada por los pitagóricos de una manera limitada, éstos se basaban en la armonía de los sonidos, aunque rápidamente se aplicó al sentido de las artes visuales de forma parecida, por lo que armonía y simetría se encontraban ligadas a ambos sentidos. Los pitagóricos hallaron la armonía en las propiedades y las relaciones en los números, y afirmaban que: “el orden y la proporción son bellas y adecuadas”, además de afirmar que “gracias a los números todo parece bello”<sup>2</sup>. La idea de la armonía encontrada en la relación con los números fue aceptada por Platón, afirmando que la conservación de la medida y la proporción es sinónimo de bello, al contrario que la fealdad que es la ausencia de ésta. La estética del Renacimiento apoyaba esta teoría afirmando que la belleza era armonía oculta en su composición.

La Gran Teoría terminó siendo más duradera que el Renacimiento, aunque ésta también fue rechazada en el siglo XVIII cuando se empezó a enfocar la belleza de un modo diferente.

Se postularon también unas tesis complementarias a La Gran Teoría, las cuales se enunciaban generalmente como proposiciones que hacían referencia a la naturaleza racional y cuantitativa de la belleza, así como a su base metafísica y a su objetividad.

La primera de estas tesis definía la verdadera belleza de una forma más sensitiva, y la defendía como un percibimiento que se produce a través de nuestra mente.

La segunda de estas tesis afirmaba que la belleza tiene un carácter numérico, ésta se asocia de forma inmediata con La Gran Teoría, ya que claramente se muestra también su tradición pitagórica. Robert Grosseteste, un teórico de la Edad Media escribía: “la composición y la armonía de todas las cosas compuestas se deriva sólo de las cinco proporciones que se encuentran entre los cuatro números: uno, dos, tres y cuatro”<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Tatarkiewicz, W. *Historia de seis ideas*, p. 157.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 158.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 161.

La tercera tesis, calificada como “tesis metafísica”. Ésta parte de los orígenes pitagóricos, los cuales hicieron que La Gran Teoría observara en los números y en las proporciones una ley de la naturaleza y, por tanto, un principio en la existencia. Platón, base de la metafísica de La Gran Teoría, optó por una forma idealista en la que afirma que: “A partir de entonces, existieron dos metafísicas de la belleza; una defendía que la belleza pura existía en el cosmos, en el mundo sensible; la otra era la metafísica platónica de las ideas”<sup>4</sup>; esto dio lugar a una división en la teoría de belleza: por un lado, la belleza perfecta de las ideas y, por el otro, la belleza imperfecta sensorial.

En cuarto lugar, se encuentra la tesis que llamaremos objetivista. En ésta, los fundadores de la Gran Teoría, los pitagóricos, Aristóteles y Platón, afirmaron que la belleza es un rasgo objetivo de las cosas bellas.

La quinta y última tesis toma como idea que la belleza es un gran beneficio; esta teoría se encuentra vinculada a La Gran Teoría y a lo largo de las diferentes épocas ha encontrado muchos detractores. Platón situó la Idea de belleza junto a la Idea de verdad y de bondad en su escala de valores humanos.

La Gran Teoría ha recibido varias críticas a lo largo de la historia<sup>5</sup>. La primera que aquí destacamos son las dudas que surgieron en torno a la objetividad de la belleza. *Dialexeis* es un texto sofista anónimo, donde se toma como tesis la idea de que todo es bello y feo. Otra crítica fue la de Jenofonte, quien afirmaba que Sócrates, desde su punto de vista, defendía que “la belleza consista no en la proporción, sino en la correspondencia que existe entre el objeto y su proporción y naturaleza”<sup>6</sup>. En el Siglo IV, surgió otra crítica llevada a cabo por Basilio el Grande, el cual afirmó que la belleza no consiste en la relación que existe entre las partes del objeto, como defendía La Gran Teoría, sino en la relación entre el objeto y la visión humana. No sólo surgieron estas tres críticas, sino que surgieron diversas teorías más en un recorrido de más de dos mil años, pero ninguna de éstas consiguió reemplazar a la Gran Teoría, tan solo completarla.

La Gran Teoría poco a poco fue transformándose con la influencia de otras tesis, entre las cuales destacamos: la idea de belleza como unidad de la diversidad, la belleza como perfección, la belleza como adecuación de las cosas con su objetivo, manifestación de las ideas arquetipo del modelo eterno de la perfección más elevada del absoluto, la belleza como extensión de la psique de

---

<sup>4</sup> *Ibíd.* p. 161.

<sup>5</sup> Para las siguientes críticas, seguimos de cerca Tatarkiewicz, W. *Historia de seis ideas*, especialmente las pp. 128-135.

<sup>6</sup> *Ibíd.* p. 164.

la forma interna tal y como la denomina Plotino, que se halla en la moderación, consiste en la metáfora.

La crisis de La Gran Teoría llegó con un cambio de gustos como bien explica Wladyslat Tatarkiewicz:

Los gustos habían cambiado, estas causas deben buscarse tanto en la filosofía como en el arte, en el empirismo de los filósofos y en el romanticismo de los artistas de la época. La belleza, decían, no consistía en ningún tipo especial de proporción o disposición de sus partes, consiste pues en ausencia de la expresión de las emociones, que tiene poco que ver con la proporción.<sup>7</sup>

Por otro lado, críticos como Hutcheson afirmaban que la belleza es simple y únicamente subjetiva, que se considera que la palabra belleza es una Idea que surge directamente de nosotros, la belleza necesita realmente la percepción de una mente. Hume, apoyaba la teoría de la belleza como carácter subjetivo diciendo: “La belleza no es ninguna cualidad de las cosas en sí misma, existe en la mente que las contempla y cada mente percibe una belleza diferente”<sup>8</sup>.

Después de la crisis de la Ilustración, las teorías comunes acerca de la belleza comenzaron a resurgir. Es a partir del s. XIX cuando surgió de nuevo la teoría que trata la belleza como una manifestación de la idea, Hegel ayudó a que esta teoría tuviera ahora más fuerza, con tesis como la siguiente: “la belleza es la idea absoluta en su apariencia sensorial”<sup>9</sup>. Llegados a este punto se pierde el interés por el concepto de belleza y es ahí cuando aumenta en su lugar el interés por la estética.

### **3.1.2. La belleza en el arte**

La Academia florentina parte de la más elaborada concepción estética que ofrece la tradición prekantiana, es por ello que filósofos como Eugenio Trias analizan el concepto clásico de belleza partiendo de ésta. La Academia florentina condensa diversos pensamientos y escuelas, como la platónica y neoplatónica, relacionadas con la escolástica medieval cristiana y pone en polémica la estética estoica. Eugenio Tías toma como influyentes artísticos a Botticelli y Da Vinci, los cuales le permitirán pasar de estudio teórico a un análisis de obras artísticas. Hay que aclarar que, hasta Baumgarten y Kant, toda estética se estudiaba sin un carácter de disciplina independiente, era analizada como rama de la metafísica. Es gracias a Kant que la estética se desvincula de la metafísica y cobra independencia como rama independiente de la filosofía, cobrando ya por fin el nombre de estética.

---

<sup>7</sup> *Ibíd.* p. 174.

<sup>8</sup> *Ibíd.* p. 174.

<sup>9</sup> *Ibíd.* p. 175.

La metafísica florentina arranca de una base neoplatónica, la cual parte de un principio único inefable, concebido éste como lo Uno, ejemplificado en *La República* de Platón mediante analogía con el sol en el mundo sensible. En sus propias palabras:

El Sol es el retoño del Bien, que el Bien ha engendrado como su análogo: lo que el Bien es en el medio inteligible con respecto a la inteligencia y a los objetos inteligibles, el Sol lo es exactamente en el medio visible, con respecto a la vista y a los objetos visibles.<sup>10</sup>

La belleza era concebida como armonía y *concinnitas* de las partes con el todo, “bien como *claritas*, como esplendor del rostro divino esparcido por las cosas, como rayo de luz que ilumina el mundo inteligible y resplandece en el visible, procedente de la fuente de Bondad de donde brotan – y donde revierten – todas las cosas”<sup>11</sup>. De esta forma, el arte como producción llevado a cabo mediante la idea intelectual, tendría como significación la reconversión de los objetos materiales a su principio espiritual, tomando como función la liberación de los seres en el mundo de la materia, en el mundo de las sombras de Platón. El *Nous* o la inteligencia conecta con la parte inteligible, mientras el alma se sitúa por debajo de ésta, la parte sensible, conectando así con la naturaleza. El alma, de esta forma, combate con la materia, intentando recuperar a esta última para las hipóstasis superiores, tomando como objetivo principal la elevación de esta misma. La función del artista sería similar a la del alma, toma como objetivo la liberación de las cadenas que deja a los sujetos encarcelados en el mundo de las sombras, de la materia, dejando así a los seres ascender hacia el mundo inteligible. Sin embargo, todo artista está destinado al fracaso, pues éste vive en contacto con la materia y pertenece al mundo sensible. ¿Cómo intenta llevar a cabo su tarea el artista? Trías afirma que:

...el impulso capaz de autoelevar el alma, caída en la materia, hasta las esferas superiores (...) ese principio es *Eros*, amor, que es definido por Ficino como anhelo de belleza, *desiderio di bellezza*. *Eros*, como se verá, supera al *Nous*, al entendimiento, en su capacidad por remontar el vuelo hasta el principio divino.<sup>12</sup>

Es decir, los artistas pretenden llegar a través del *Eros* al mundo inteligible ya que el amor se encuentra entre éste y el mundo sensible.

La doctrina del amor y de la belleza es para los florentinos una concepción dinámica de *Eros*, amor, en la cual encontramos amor generador o poético y amor espiritual o intelectual, amor profano y amor terrestre, en definitiva,

---

<sup>10</sup> Platón, *La República*, p. 334.

<sup>11</sup> Trías, E. *Lo bello y lo siniestro*, p. 58.

<sup>12</sup> *Ibid.* p. 61.

tenemos amor mundano y amor místico, el cual tiene como propósito fundirse con lo Uno. El amor se sitúa por encima del conocimiento, ya que mientras ésta mantiene la dualidad epistemológica de sujeto-objeto, mente-idea, el amor, como dice Trías, “rebasa la duplicidad del ojo y del ser visible, remontándose hasta el don mismo que condiciona la visibilidad, haciéndose uno con la luz”<sup>13</sup>.

La belleza en este caso es situada entre Dios o lo Uno y las hipóstasis. Dios es algo incomunicable e inefable, por lo que la belleza es, según Eugenio Trías partiendo de la Escuela Florentina, “el velo de irradiación comunicable que, a modo de esplendor del rostro, cubre la abismal separación y transcendencia de lo divino con la ilusión de familiaridad, de inmanencia”<sup>14</sup>. La belleza aparece así, como un velo paradójico: por un lado es revelación pura, pero por otro lado es aquello que nos cubre lo siniestro, lo tenebroso, lo que nos permite observar el horror al que nos evoca lo siniestro.

Eugenio Trías, en su libro *Lo bello y lo siniestro* trata de hacer un análisis de las obras *Alegoría de la primavera*, 1481, y *El nacimiento de Venus*, 1484, de Botticelli, para así ejemplificar las teorías neoplatónicas de belleza dadas y situarlas en un contexto artístico. Ambas obras son límite y condición de la categoría de belleza, pero esa condición y ese límite están presentes en forma de ausencia. Wind, en su libro *Los misterios paganos del renacimiento*<sup>15</sup>, da la teoría de que ambas obras se tratan de una misma obra, de un díptico, ambos cuadros se complementan entre sí y se explican desde un tercer cuadro que no fue pintado, pero que éste se halla implícito. Es ese tercer cuadro el que da significado a la belleza de los otros dos, el que narra el suceso siniestro y consigue dotar de belleza a ambos cuadros sí pintados, y es por esa misma razón que tanto *Alegoría de la primavera* y *El nacimiento de Venus* son dos obras que forman un díptico, pues ambas obras son condicionadas por una misma tercera obra. *Alegoría de la primavera* puede verse como la representación de la belleza como armonía y proporción, este cuadro recoge la vertiente terrenal de la belleza, todo él es una apología a la fertilidad y a la belleza, por lo que esta obra es explicada mediante el mundo sensible. *El nacimiento de Venus*, sin embargo, pretende el acercamiento a lo inmaterial, un intento de retorno a lo Uno. En ambos cuadros salen elementos en forma de ausencia, como por ejemplo la castración de Cronos. Son estas omisiones, pero que a su vez -si se sabe la historia de la mitología griega en la que aparecen las escenas de ambos cuadros- se encuentran presentes, a pesar de que no sea de forma visual, las que hacen la revelación de lo siniestro.

---

<sup>13</sup> *Ibid.* p. 64.

<sup>14</sup> *Ibid.* p. 65.

<sup>15</sup> Wind, E. *Los misterios paganos del renacimiento*.

### 3.1.3. La belleza en la actualidad

A partir de mediados del siglo XX se dan un grupo de movimientos artísticos, independientes los unos de los otros, en los cuales cada uno tiene sus propias características, tienen fines diferentes e independientes entre sí y son trabajados de formas diversas.

En el arte contemporáneo se dan los primeros movimientos artísticos que dan valor a la materia, la revaloriza. Toma como protagonista a la materia, ésta deja de ser un ítem más para converse en el foco principal de la obra, en el fin y el cuerpo de la obra. Los artistas que trabajan con la materia no buscan un ideal de belleza, ni una forma concreta, sino que hallan la belleza una vez se ha conseguido plasmar una idea, una forma, a través de la materia.

No todos los movimientos artísticos dados en el arte contemporáneo se basan en la materia y toman la belleza en un segundo plano. En el siglo XX, varios filósofos cuestionan la idea de belleza del momento, a pesar de que en una misma época se daban ideales de belleza diferentes. El gusto neoclásico, la estética de lo sublime... siempre se ha pretendido unificar un ideal con una época concreta, y eso mismo pasa con la belleza del siglo XX, en la cual surge una gran discusión acerca de la “belleza de consumo” y la “belleza de provocación”<sup>16</sup>.

La belleza de provocación es aquella que se da en los diversos movimientos artísticos de la época. Ésta no plantea la definición de belleza, se da por hecho que las nuevas imágenes creadas en esos ámbitos artísticos son consideradas como bellas. Ya no se da como objetivo el conceder una imagen de belleza natural ni proporcionar el placer de contemplación hacia formas armónicas, lo que pretende es plantear una mirada diferente hacia la interpretación del mundo, como explica Umberto Eco en su libro *Historia de la belleza* “disfrutar del retorno a modelos arcaicos o exóticos: el mundo del sueño o de las fantasías de los enfermos mentales, las visiones inducidas por las drogas, el redescubrimiento de la materia, la nueva propuesta alterada de objetos de uso en contextos improbables, las pulsiones del inconsciente...”<sup>17</sup>. Tan solo una corriente, perteneciente al arte contemporáneo, ha realizado un retorno a la idea de belleza tradicional basándose en la armonía con figuras geométricas, el arte abstracto. El arte abstracto responde a formas puras, geométricas y ordenadas de forma que compongan una imagen armónica.

La belleza de consumo sigue los cánones de belleza impuestos por los medios de comunicación de masas, siendo de esta manera partícipe de la sociedad de consumo, por lo que el arte de vanguardia del momento ha intentado luchar

---

<sup>16</sup> Conceptos tratados en Eco, U. *Historia de la belleza*.

<sup>17</sup> *Ibid.* p. 417.

en contra de esto. Estos cánones cambian rápidamente, y todas aquellas imágenes que les siguen van cambiando, adaptándose al ideal de belleza del momento. En esta época surge una gran revolución, esto sucede cuando se origina un movimiento artístico el cual se apodera de estas imágenes, expuestas por los *mass media*. Este movimiento surge como arte experimental y se define como arte de provocación. Por otro lado, los medios de comunicación se apoderan de *The Beatles*, un grupo musical que crea sus canciones con un alto grado de conocimiento musical: en ese momento el arte de provocación y el arte de consumo reducen la línea que los separaba, de la misma forma el arte “culto” y el arte “popular”. El arte de consumo acaba proponiendo la idea de una serie infinita de categorías de belleza, en el que el canon cambia constantemente, nada es permanente en ese concepto y se define de diferentes formas a su vez. Como bien dice Umberto Eco “nuestro explorador del futuro ya no podrá distinguir el ideal estético difundido por los medios de comunicación del siglo XX en adelante. Deberá rendirse a la orgía de la tolerancia. Al sincretismo total, al absoluto e imparable politeísmo de la belleza”<sup>18</sup>.

## 3.2.LO SUBLIME

### 3.2.1. ¿Qué es lo sublime?

Kant, en su libro *Crítica del juicio*<sup>19</sup> realiza un estudio de la categoría de lo sublime, lo que supone la exploración de la estética más allá de la idea formal de belleza que se entendía en el momento. Esta nueva exploración realizada por Kant tendrá su auge en el romanticismo, dando una nueva visión de la estética. Esta nueva aportación da un sentido más caótico, faltando formas geométricas e informes; es decir, se da un cambio radical de aquello que se hacía como obra pictórica hasta el momento.

Desde la época grecorromana, se le atribuía a la belleza las siguientes características: “lo bello implica armonía y justa proporción”<sup>20</sup>. Por otro lado, tanto los platónicos como los neoplatónicos, aun aceptando la belleza en su carácter limitativo y formal de armonía y proporción, atribuían a ésta un carácter sensible a la vez que espiritual, así como las estéticas estoicas, las cuales atribuían a la belleza un carácter sensible de idea luminosa. En el siglo XVIII también surgen unas nuevas corrientes, en las cuales la belleza queda definida como forma sensible hacia aquello que rechaza el desorden, la infinitud o el caos. Limitación y perfección eran, según los griegos, cuestiones

---

<sup>18</sup> *Ibid.* p. 428.

<sup>19</sup> Kant, I. *Crítica del juicio*.

<sup>20</sup> Trías, E. *Op. Cit.*, p. 34.

irrebatibles, de la misma forma ponían lo imperfecto y lo infinito como mismo término. Las ideas antigriegas defendían el arte sensible, éstas se basaban en la divinidad infinita y ponían tanto el abismo como la infinitud de manera sensible, plasmando estas ideas en escenas. Es así como por primera vez se abre el registro de lo sublime. Una hoguera que nunca se apaga, una luz cegadora, la extensión del océano o el desierto en el que no encontramos su fin son representaciones de una impresión de infinito, las cuales nos abren un campo de reflexión del infinito positivo hasta finales del siglo XVIII, que es entonces cuando alcanzará una rama estética.

Se puede decir que la fuente de lo sublime es el temor, siendo éste más poderoso que las ideas de placer, como es la belleza, por ejemplo. Todo aquello que mueve las ideas de dolor o actúa de una manera similar al terror, es fuente de lo sublime y esto produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir ya que las ideas de dolor son mucho más fuertes que aquellas que vienen del placer. Edmund Burke propone una necesidad de distanciamiento en la cual explica que, cuando el dolor se da demasiado fuerte es incapaz de dar ninguna sensación de deleite y se trata simplemente de horror, es por ello que necesitamos una cierta distancia, y es así cuando con unas pequeñas modificaciones ese dolor puede convertirse en algo placentero. En sus propias palabras: “cuando el peligro o el dolor acosan demasiado, no pueden dar ningún deleite, y son sencillamente terribles; pero, a ciertas distancias y con ligeras modificaciones, pueden ser y son deliciosos, como experimentamos todos los días.”<sup>21</sup>

Es ahí donde nace el placer de lo sublime, en el que lejos de nuestros razonamientos, el asombro produce el efecto de lo sublime. Por otro lado, el miedo es aquello que roba de manera más determinante el poder de la mente, pues el miedo, al dar una alucinación del dolor y de la muerte, actúa de manera que simula el verdadero dolor. Según Burke, todo aquello que percibimos como terrible y percibimos a través de la vista es sublime, sin importar si dota de grandes dimensiones, ya que es imposible observar algo peligroso, horrible, o que cause dolor como algo insignificante. Una de las cualidades que da también el autor a algo que sea muy terrible es la necesidad de la oscuridad, ya que “cuando conocemos todo el alcance de cualquier peligro, y cuando logramos acostumbrar nuestros ojos a él, gran parte de nuestra aprensión se desvanece.”<sup>22</sup>

Centrándonos en el análisis kantiano de la categoría de lo sublime, nos encontramos con el sentimiento que evoca lo sublime en el sujeto que se

---

<sup>21</sup> Burke, E. *De lo sublime y de lo bello*, p. 79-80.

<sup>22</sup> *Ibid.* p. 101.



enfrenta a este. En primer lugar, el sujeto se encuentra con un estado superior a él, esto le provoca una sensación de caos y desorden.

La primera reacción del sujeto al enfrentarse a aquello que le excede, le sumerge y le supera es dolorosa, siente una amenaza seguida de una reflexión sobre la impotencia del sujeto. Pero este dolor se ve anulado tras una segunda reflexión en la cual el sujeto cuestiona y alza su superioridad moral. De esta forma lo infinito se mete en nosotros tras un recorrido mental el cual tiene cinco etapas y conseguimos vencer la angustia y el desasosiego que nos evoca ese caos, desorden e infinito al que nos exponemos.

La primera etapa es la aprehensión que nos evoca la idea de infinito y estado caótico que nos produce al enfrentarnos a algo grandioso, es ahí donde nace el poder de lo sublime.

La segunda etapa es la de encontrarnos con un sentimiento de temor y angustia, causada ésta por el asombro, dejando la admiración y el respeto en un segundo plano.

La tercera etapa es la de adquirir conciencia de nuestra insignificancia ante algo grandioso.

La cuarta etapa es la superposición del placer ante el dolor que provoca la aprehensión de aquello caótico, desordenado e irregular; este estado placentero se consigue mediante la razón, el reconocimiento del valor moral ante lo grandioso.

La quinta y última etapa se trata de la mediación entre el espíritu y la naturaleza, y esta etapa se da gracias a la sensibilización de la infinitud. Al conseguir alcanzar el goce ante lo sublime, aquello que entendíamos o comprendíamos como infinito se vuelve finito. Como bien explica Eugenio Trías en su libro *Lo bello y lo siniestro*: “el objeto que lo remueve debería, en teoría, despertar dolor en el sujeto [...] constituye para el sujeto una angustiosa amenaza [...] El objeto debe ser contemplado a distancia: solo de ese modo se aseguraría el carácter desinteresado de la contemplación”<sup>23</sup>.

El sujeto consigue experimentar un sentimiento placentero resultante de un conflicto interior, el miedo se ve subexpuesto ante este gozo que sentimos. Kant, a su vez, cuestiona el origen de ese placer que extrae el sujeto y actúa como contra carga ante ese dolor que produce el objeto. Para eso, desvía la atención principal del objeto al sujeto, por lo que la pregunta a la que nos enfrentamos sería la siguiente: ¿Cuáles son las facultades removidas? Desde

---

<sup>23</sup> *Ibíd.* p. 39-40.

luego la comprensión del espacio en el que el sujeto se expone no, puesto que esto no supondría una angustia ante el objeto expuesto ya que concebiríamos su forma y su limitación. El entendimiento supondría la razón, una comprensión de todo límite, llevando esto a una pérdida de la sensibilización, provocando, de esta forma, en el sujeto una exploración de la categoría de belleza en vez de sublime. El sentimiento de lo sublime une la sensibilidad con la razón, provocando de esta forma en el sujeto un goce moral. Por otro lado, Román de la Calle expone la diferencia entre belleza y sublime en su libro *Lineamientos de Estética*, y dice así:

La belleza encierra una finalidad en su forma, una adecuación, gracias a la cual el objeto parece como si fuera predeterminado para nuestra facultad de juzgar, construyendo, así, en sí, un objeto de placer; por el contrario, por lo que por la nueva aprehensión provoca en el sujeto el sentimiento de lo sublime puede parecer inapropiado, inadecuado, para nuestra facultad de representación, y como si violentara la imaginación.<sup>24</sup>

Román de la Calle también sintetiza el análisis de la categoría de lo sublime de Hegel, el cual describe la confrontación entre forma y contenido, una transgresión de la forma causada por el contenido de lo sublime, la cual no hallaría una oposición idónea.

### **3.2.2. Lo sublime en el arte**

Lo sublime se encuentra fuertemente vinculado a la naturaleza, es por ello que la forma de representación en el arte fue la de crear paisajes hermosos, en los que no se aprecia el fin de la naturaleza, tan solo pequeños detalles hacen que te acuerdes de la existencia del hombre; el Romanticismo es la vanguardia que consigue crear estos paisajes. El Renacimiento plantea la problemática de crear un espacio con profundidad partiendo de una superficie plana. Consigue convertir, a efectos ópticos, un cuadrado en un cubo. Es a partir de entonces que se consigue la representación de sublime en el arte, que como ya se ha dicho su movimiento de mayor representación es el Romanticismo. En éste se ofrecen paisajes privilegiados, dolorosos y que evocan al sentimiento de horror que produce exponerte ante ellos. Umberto Eco explica el porqué de la representación de estos paisajes en el arte:

El siglo XVII es una época de viajeros ansiosos de conocer nuevos paisajes y nuevas costumbres, pero no por ansia de conquistar, como había ocurrido en los siglos anteriores, sino para experimentar nuevos placeres y nuevas emociones. Se desarrolla así un gusto por lo exótico, lo interesante, lo curioso, lo diferente, lo sorprendente.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> De la calle, R. *Lineamientos de Estética*, p. 125.

<sup>25</sup> Eco, U. *Op. Cit.*, p. 282.

Es en esta época cuando nace aquello que Umberto Eco denomina como “poética de montañas”, donde se encuentra el interés por el abismo, por extensiones sin límites aparentes.

A finales del siglo XX e inicio del siglo XXI, la categoría de lo sublime cobra un nuevo sentido logando así una propuesta renovadora. Lo sublime como se entendía hasta el momento, una sensación placentera, de alivio, que provoca el enfrentarte al horror, al infinito, cobra un nuevo significado en la era de los medios de producción de masas. Para analizar dicho cambio, primero debemos cuestionarnos cómo se asumen o se constituyen los conceptos de infinitud, misterio, angustia. En la nueva era, los cánones y la angustia que atormentaba al ser comienzan a cambiar, se desvanecen; lo sublime, como se había entendido hasta el momento, se encuentra en discusión ante las nuevas propuestas artísticas, la belleza ya no es cuestionada, la conciliación entre lo finito e infinito o la angustia existencialista, pasa en el arte a un segundo plano a principios del siglo XXI. La muerte del valor estético de la belleza natural, de creación de paisajes naturales infinitos y angustiosos, va cogido de la mano de la era de consumo; aquí surge una nueva problemática en la que todo aquello que no se consume no otorga placer estético, pertenecemos a una cultura de imágenes. En la cultura de masas nos satisfacemos mediante la contemplación rápida de dichas imágenes, experimentando así una nueva transformación de la sensibilidad. Lo sublime, como ya se ha explicado anteriormente, en los siglos de auge de representación y de angustia a la hora de definir esta categoría estética era horror, tensión, angustia, placer. Sin embargo, para los tiempos actuales es relajación, distracción; es decir, nuestra época ha asumido tan solo la parte placentera de la categoría de sublime, perdiendo de este modo el significado principal. Ahora el ser ya no cobra interés en la angustia, tan solo en el placer. Ya no se combina el dolor con el placer como Edmund Burke proponía en la definición para la categoría de lo sublime que se vio anteriormente: ahora el ser tan solo pretende combinar placer con más placer, creando así una belleza sin dolor.

El filósofo Fredric Jameson, señala en su libro *Reflexiones sobre la postmodernidad*<sup>26</sup> que para el ser humano lo sublime deja de ser una experimentación frente a paisajes grandiosos de naturaleza y comienza a enfrentarse ante una sociedad técnico-cultural.

Artistas como Leandro Erlich o Ivan Navarro vuelven a jugar en el siglo XXI con la idea de infinito. Realizan un retorno a la idea de exponer un ser ante un paisaje infinito, pero como se ha visto anteriormente, en el siglo XXI se pierde el interés hacia paisajes naturales grandiosos que nos evocan al sentimiento de angustia. Por tanto, estos artistas llevan su trabajo hacia la era de las nuevas

---

<sup>26</sup> Jameson, F. *Reflexiones sobre la postmodernidad*.

tecnologías, y es así como llevan a cabo sus piezas, creando un juego óptico con espejos y luces, en el cual la imagen se reproduce de manera infinita. Artistas como éstos son los que nos presentan su obra en el siglo XXI tratando la categoría de sublime, exponiendo a quien contempla la obra sensaciones similares a las que proporcionaban aquellos cuadros del romanticismo, aunque eludiendo la parte dolorosa.

### 3.3.LO SINIESTRO

#### 3.3.1. ¿Cómo se define lo siniestro?

En 1919 el filósofo Sigmund Freud dio un significado al concepto de siniestro, centró su atención en esta idea que, a pesar de haberse empleado anteriormente, no se había analizado hasta el momento.

*Unheimlich* es un término alemán que no tiene traducción al castellano, aunque lo podemos traducir como lo siniestro. De *Unheimlich* dice Freud lo siguiente: “no cabe duda que, dicho concepto está próximo a los de lo espantable, angustiante, espeluznante, pero no es menos seguro que el término se aplica a menudo en una acepción un tanto indeterminada, de modo que casi siempre coincide con lo angustiante en general”.<sup>27</sup> El término *Umheimlich* es un término singular, con un núcleo particular, es por ello que debemos ser conscientes que, aunque lo asociemos a lo angustiante, tiene un significado diferente, más específico.

*Unheimlich* es, por otro lado, el antónimo de *Heimlich*, el cual responde a lo íntimo y familiar, lo hogareño, doméstico. De aquí se deduce que lo siniestro es aquello que, como consecuencia de no ser conocido o familiar, causa espanto. Para crear algún ejemplo de siniestro puede añadirse a algo ya conocido un elemento para convertirlo en siniestro, de esa forma dejaría de ser reconocido de la forma en que se concebía. De esta forma lo siniestró será siempre aquello que no se espera, que no se encuentra, será siempre algo desconocido, desconcertante.

Schelling, como explica Eugenio Trias en su libro *Lo Bello y lo siniestro* “Habla de la necesidad de <velar lo divino y rodearlo de cierta *Unheimlichkeit*, misterio>”<sup>28</sup> de esta manera, que *Unheimlich* y *Heimlich* tendría un mismo significado: aquello que se encuentra misterioso, oculto y secreto. *Unheimlich* sería todo lo que aún teniendo que permanecer oculto, velado, se ha manifestado y es por ello que queda superpuesto al término *Heimlich*. En

---

<sup>27</sup> Freud, S. *Lo siniestro*, p. 9.

<sup>28</sup> Trias, E. *Op. Cit.*, p. 45.

conclusión, tanto *Umheimlich* como *Heimlich* es siniestro, siempre y cuando, aún debiendo permanecer oculto se ha revelado. A pesar de haber sido familiar al revelarse se ha convertido en algo extraño.

Ambos términos son contrastados constantemente en el arte, contraste que muestra su íntima relación. Como dice Panero:

La imaginería exótica, retorcida, sigue una técnica: la de contrastar la belleza y el horror, lo familiar y lo Unheimlich (lo no familiar, o inquietante, en jerga freudiana). Blake, Nerval o Poe serán mis fuentes, como emblemas que son al máximo de la inquietante extrañeza.<sup>29</sup>

Encasillamos lo siniestro como aquello que se manifiesta a pesar de que su intención o deber es permanecer oculto, en secreto, y le damos un significado y un núcleo más singular. En palabras de Freud, es aquello “secreto, oculto, de modo que otros no puedan advertirlo, querer disimular”<sup>30</sup>

### 3.3.2. *Cómo identificar lo siniestro*

“Lo siniestro constituye condición y límite de lo bello”<sup>31</sup> cita Eugenio Trías en su libro *Lo bello y lo siniestro*. En cuanto condición y límite el autor quiere explicar que, como bien decía Freud, lo siniestro debe permanecer oculto aun estando presente; gracias a ello podemos contemplar una obra bella sin que nos provoque sensación de extrañeza o desconcierto, al encontrarse la parte siniestra de la obra velada, oculta bajo todo un manto de belleza. Tras ese manto se encuentra el caos, el abismo, imágenes que no se pueden soportar.

Freud contextualiza lo siniestro analizando el romanticismo. Para poder identificar el término lo siniestro primero debemos exponernos ante un conjunto de situaciones, personas y cosas que nos ponen ante ello. Para ello recopilamos un conjunto de ejemplos que expone Freud en su libro *Lo siniestro* los cuales resumimos, basándonos en Eugenio Trías<sup>32</sup>, en:

1. Un ser aparentemente inanimado que resulte ser finalmente un ser viviente o viceversa, que un ser aparentemente animado, viviente, sea en efecto un ser inanimado. Es el ejemplo de las muñecas que se asemejan a una persona real. Esa proximidad entre lo orgánico y lo inorgánico, entre lo humano e inhumano nos deja una sensación bastante siniestra.
2. El genuino retorno de lo vivido. La sensación de volver a experimentar una sensación, una situación ya vivida. El efecto *déjà vu*, este efecto cuando solo nos provoca un recuerdo, una sensación ya vivida puede

<sup>29</sup> Panero, L.M. *Poesía completa 1970-2000*, p.287.

<sup>30</sup> Freud, S. *Op. Cit.*, p. 16.

<sup>31</sup> Trías, E. *Op. Cit.*, p. 33.

<sup>32</sup> *Ibid.* p. 46-47.

llegar a resultar placentero, siempre y cuando se trate de una sospecha. Pero cuando se trata de una certeza en la cual nos encontramos ante una situación idéntica ya vivida, un retorno a lo vivido, en la que aseguramos haber vivido esa escena una o más de una vez de forma idéntica, nos provoca una sensación siniestra.

3. Imágenes de amputaciones y lesiones, especialmente de órganos delicados del cuerpo como son la visa y los genitales, así como la animación de fragmentos de cuerpos amputados. El ejemplo que pone Eugenio Trías es el de unos pies que danzan solos<sup>33</sup>.
4. Lo fantástico encarnado. En general, siniestro alude a todo aquello que lo fantástico superpone a lo real o cuando lo real asume el carácter de fantástico. Produce de esta manera el sentido de lo siniestro, un sentimiento oculto, escondido, temido e íntimo que se realiza y lo vuelve real.
5. Un individuo siniestro es aquel que es portador de presagios funestos. De esta manera el hecho de cruzarse con él lleva un malfortunio.
6. Un individuo siniestro, portador de malfortunios para sí mismo, el cual tiene un doble carácter de él o de algún ser próximo. El doble también se trata como tema de lo siniestro.

Freud hace una recapitulación del análisis de lo siniestro definiendo éste como “lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación”<sup>34</sup>. Es decir, en cuanto en el presente se repiten o se dan aquellas ideas o sensaciones abandonadas o reprimidas, se produce la sensación de siniestro.

### **3.3.3. Lo siniestro en el arte**

Eugenio Trías, en su libro *Lo bello y lo siniestro* propone un ejemplo en el que poder apreciar, de manera artística, la categoría de siniestro. Para ello, selecciona una película en concreto, *Vértigo* (1959), de Hitchcock. En ella, Trías muestra mediante esta película como una obra puede resultar siniestra. Para ello analiza algunas de las secuencias de la película, haciendo un breve recorrido por toda ella, y las pone en comparación con la definición de la categoría de siniestro.

A pesar que *Vértigo* puede tratarse de uno de los mejores ejemplos del arte contemporáneo para reflejar la categoría de siniestro, creemos más conveniente para este estudio enfocar la representación de dicha categoría al arte pictórico. Son varios los artistas que en el arte contemporáneo han conseguido representar esta categoría en sus obras, como por ejemplo Mark

---

<sup>33</sup> *Ibíd.* p. 47.

<sup>34</sup> *Ibíd.* p. 51.

Ryden; pero aquí nos centraremos en hacer un pequeño análisis de la obra de Andy Warhol. A pesar de que sus obras son plenamente estéticas, que no tienen ninguna función expresiva y ninguna intención aparente, Andy Warhol realiza una serie de obras, partiendo de imágenes que nos pueden resultar desagradables, inquietantes, nos pueden causar temor o incluso remover nuestro subconsciente. Modifica dichas imágenes creando una función estética, vela esas imágenes, empleando colores vivos, llamativos, hasta el punto de encontrar la belleza aparente o esconder de forma sutil las emociones desagradables que nos producen. Imágenes como accidentes de coches o sillas eléctricas, son alguna de las imágenes que este artista emplea para realizar su obra. Crea repeticiones de éstas, consiguiendo no solo la descontextualización de la imagen sino la pérdida del significado principal. Es así como Andy Warhol consigue enfocar lo siniestro al mundo del arte, velar de belleza aquellas imágenes que nos crean ese horror o esa incertidumbre.

### 3.4. EL ASCO

El asco se podría, según Kant, considerar como una de las ramas de la categoría de siniestro, siendo por igual condición y límite de éste. Asegura en su libro *La crítica del juicio* que el arte puede abarcar cualquier tema, así como remover cualquier sentimiento, sin importar la moralidad o el horror que pueda producir, excepto el asco, pues según Kant, el asco supondría la pérdida del efecto estético: “sólo una clase de fealdad no puede ser representada conforme a la naturaleza sin echar por tierra toda satisfacción estética, por lo tanto, toda belleza artística, y es, a saber, la que despierta el asco”<sup>35</sup>.

Kant apoya esta teoría afirmando que no puede resultarnos agradable aquello que rechazamos. El sentimiento de asco va estrechamente ligado al sentido del gusto, es puramente gustativo. En estos términos se manifiesta Julia Kristeva, la cual propone en su libro *Los poderes de la perversión*<sup>36</sup> el asco hacia la comida como la forma más arcaica de la abyección. El animal, por naturaleza, rechaza el asco, lo evita. Kant enfatiza el sentimiento del asco a la vida, nombrando éste como el peor y más nefasto asco que el humano es capaz de sentir. El asco y el tabú son para Kant términos indisociables, van enlazados entre sí:

Alguien anda desprevenido por la calle y pisa una rata muerta medio espachurrada. Se sigue automáticamente un grito de dolor y espanto. Si es otro aquel a quien tal malfortunio le sucede, el mirón incidental logrará acaso

---

<sup>35</sup> *Ibid.* p. 27.

<sup>36</sup> Kristeva, J. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis F. Céline.*

vencer, si media distancia suficiente, el horror y la repugnancia que la escena espontáneamente le produce.<sup>37</sup>

Trías ante esto se pregunta: ¿Qué podría deshacer para el sujeto ese asco que produce dicha escena? A lo que añade dos soluciones, la primera, la distancia visual entre el sujeto y el objeto que produce el asco, ese horror, o, también, que fuera otra persona quien tuviera ese malfortunio. Kant señala que la reacción ante el suceso se trata de un sentimiento repentino, espontáneo, y primitivo. También pone en contraste la reacción de una persona ajena la cual observa el sujeto que se encuentra ante el objeto que produce la sensación de asco, la cual de forma espontánea produce la carcajada. En sus propias palabras: “nada tan cómico, en efecto, como asistir a la irrupción inofensiva (para el sujeto y el testigo) del horror bajo la forma de repugnancia en el ser ajeno”<sup>38</sup>. Sería una transformación del asco, del dolor al placer, llevada a cabo mediante la intersección de lo cómico como, según Kant, puede ser un elemento estético.

Como hemos visto anteriormente, en el apartado de lo siniestro, cuando dicha categoría quiere trabajarse de un modo estético, éste debe ser velado por una capa de belleza; así, quien contemple la obra podrá percibir placer en el acto de contemplación y no únicamente el horror de lo siniestro. Discrepando con la teoría kantiana acerca del asco, lo mismo sucede con ésta: siempre y cuando el asco este velado por una capa de belleza, podrá cumplir una función estética, sin tener que ser observado desde un papel cómico -como Kant encuentra necesario para que éste pueda resultar placentero- o sin tener que encasillar el asco en la categoría de siniestro, pues no se observará el objeto producente de asco en su totalidad y en su más pura estancia, y esa veladura de belleza, con la cual se cubrirá el objeto el cual genera asco, será suficiente para que éste pueda resultar placentero, de la misma forma que en lo siniestro, es velado de belleza para poder obtener un resultado estético y agradable.

Son varios los artistas que trabajan sobre una base de asco, toman ésta como punto principal de partida y la trabajan de forma que resulte placentero a la vista. Artistas como David Nebreda, el cual realiza proyectos fotográficos con cuerpos escalofriantes. O la obra de la artista estadounidense Kiki Smith, la cual trabaja el cuerpo humano tomando las vísceras o los fluidos diversos como punto de partida para sus trabajos. La obra de Marcel.Í Antunez, otro artista que toma el asco como punto de partida para sus obras, se trata de una obra que pone el cuerpo y la ortopedia robótica como tema principal en el que fluyen sus obras.

---

<sup>37</sup> Trías, E. *Op. Cit.* p. 28.

<sup>38</sup> *Ibid.* p. 29.



## 4. PARTE PRÁCTICA

La parte práctica de este proyecto se basa en la apropiación de dos libros, en los cuales sus hojas hacen la función de lienzos. Sobre éstas se trabaja la mancha, de forma diferente según el libro, seleccionando algunas palabras clave, las cuales hacen enfatizar la función principal de la obra literaria, la cual vemos a través de la mancha. La pintura que se emplea es el acrílico, negro únicamente para el libro *La belleza a través de la historia*, y una paleta más amplia para el libro *El hombre de arena*.

El apropiacionismo es un recurso estético en el que el artista realiza su obra sobre otra obra ya existente, en este caso, se ha realizado un apropiacionismo mediante una obra literaria, creando una segunda obra pictórica.

Los dos libros que veremos a continuación reconvertidos serán: *El hombre de arena y otras historias siniestras*, de E.T.A. Hoffmann y *La belleza a través de la historia*, de Angela Bravo. El primer libro se basa en cuentos siniestros, en los que se narran sucesos fantásticos siniestros y el segundo se basa en un recorrido a través de la historia en el que se detalla cómo la mujer ha intentado permanecer su belleza juvenil intacta.

En este proyecto se toman como referente las obras de Marcel Broodthaers, centrándonos en sus trabajos dedicados al texto, el cual se encuentra de forma presente u omitido, como su serie *L'art et les mots*, de 1973. También se toma como influyente a Robert Rauschenberg, en concreto la obra *Erased the Kooning*, 1953, y la influencia del arte conceptual de Duchamp.

#### 4.1. El hombre de arena.



Imagen 1. *Lo siniestro y la belleza como categorías estéticas*, Irene Palacios

Lo fantástico encarnado resulta, para Freud, la fórmula definitiva de lo siniestro. Lo fantástico encarnado es el deseo oculto que finalmente es realizado. Como hemos visto anteriormente, Sigmund Freud recapitula en su libro *Lo siniestro* un inventario temático en el cual señala las determinaciones sensibles de lo siniestro, poniendo así una serie de situaciones y cosas que pueden resultar para el ser que las vive o las observa siniestras. Una de ellas es lo fantástico que resulta ser encarnando; finalmente, en ésta, Freud pone lo fantástico como deseo de un sujeto, el cual dicho deseo se encuentra oculto, censurado y velado. Cuando esta fantasía resulta finalmente realizada o cuando lo real, finalmente, asume el carácter de lo fantástico, es cuando se define como lo fantástico encarnado, resultando este hecho como el más siniestro de todos, y, en términos generales, acaba definiéndose lo siniestro como la realización de un deseo oculto, censurado y prohibido. Lo siniestro lleva al sujeto a una fuente de temores, así como de deseos. El temor a la castración lleva al sujeto al temor del deseo de castrar al progenitor o a el hermano (deseo de castrar al rival). La castración o amputación de los órganos, esencialmente los más delicados del cuerpo y más valiosos, íntimos y personales, como son los ojos y el miembro viril. Es por ello que Freud realiza un comentario del libro de Hoffmann, *El hombre de arena*, poniendo en manifiesto el deseo oculto y temido de castración. En palabras de Eugenio Trías: “el cuento de Hoffmann, *El arenero*, constituye, en este sentido, el más lúcido inventario de motivos románticos de lo siniestro: en él están presentes los seis rasgos antes determinados. En él basa Freud su profundo análisis.”<sup>39</sup>

El libro *El hombre de la arena*<sup>40</sup> es, como ya hemos visto anteriormente, uno de los mejores ejemplos de literatura en el que el que lo siniestro se encuentra constantemente visible durante toda la historia. Es por ello que encuentro interesante el analizar brevemente la obra, para que así, de esta forma, cobre mayor significado la obra artística que posteriormente veremos. A pesar que en el libro de Hoffmann se encuentran más cuentos aparte de *El hombre de la arena*, tan solo entraremos en detalle con éste, puesto que es el principal.

La historia gira en torno a Nataniel, un estudiante que, a pesar de su estado de felicidad actual, tiene fuertes traumas a consecuencia del recuerdo de la muerte, horrible y misteriosa, de su padre. Durante su infancia, su madre solía acostar temprano a sus hijos convenciéndoles de que se tenían que dormir o si no vendría el hombre de arena. Y así era, todas las noches los niños

<sup>39</sup> *Ibid.* p. 48.

<sup>40</sup> Hoffmann, E.T.A. *El hombre de la arena y otras historias siniestras*.

escuchaban en sus cabezas los pasos de ese hombre misterioso, así que asustados e intrigados buscaron respuestas hallándolas en su niñera:

Es un hombre malo que viene a ver los niños cuando no quieren dormir, les arroja puñados de arena a los ojos, haciéndoles saltar ensangrentados de sus órbitas; luego se los guarda en una bolsa y se los lleva a la media luna como pasto para sus hijitos, que están sentados en un nido y tienen picos curvos, como las lechuzas, con las cuales comparten a picotazos los ojos de los niños que no se han portado bien.<sup>41</sup>

El terror que le inspiraba la historia al pequeño Nataniel, hizo que una noche decidiera descubrir el aspecto que tenía ese tal arenero, así que decidió esconderse en el despacho de su padre. Esa noche, mientras se encontraba escondido vio al abogado Coppelius, un personaje que producía rechazo a los niños, y así es como, pare el pequeño Nataniel, identificó a su hombre de las arenas, poniéndole cara, nombre y apellido. De esta forma el lector no es capaz de reconocer, dejando a éste ante el suspense, de si se trata de un primer delirio del niño llevado a cabo por el miedo y la angustia, o si realmente se encontraba ante el verdadero hombre de arena, dentro del mundo de la ficción. En este encuentro, del padre con el abogado, el niño observa una discusión en la que encuentra inevitable encontrar semejanza con la historia que le había contado noches atrás la niñera. Un año más tarde el padre muere en su despacho a consecuencia de una explosión y el abogado “arenero”, el cual se encontraba nuevamente con él, desaparece misteriosamente. Años más tarde, Nataniel, con la ayuda de Coppola, espía la casa de su profesor Spalanzani, donde se encuentra con Olimpia, una de sus hijas, la cual se muestra inquietantemente inmóvil; Nataniel se encuentra tan fascinado por su hija que llega a enamorarse de ésta. Pero Olimpia resulta ser en realidad una muñeca automática, la cual Spalanzani ha creado su mecanismo y Coppola la ha provisto de ojos. El estudiante Nataniel se encuentra en el momento en el que los creadores de la muñeca discuten por su obra, y finalmente Coppola se lleva su muñeca de madera sin sus ojos y Spalanzani recoge los ojos ensangrentados de la muñeca, arrojándoselos a Nataniel. Es así como Nataniel vuelve a caer en una crisis, recordando con este suceso la muerte de su padre. Una vez recuperado, reestablece su relación con su antigua novia. Éstos recorren la ciudad hasta llegara hasta una alta torre situada en el ayuntamiento, donde su novia le propone el subir a la cima de la torre y una vez arriba su novia se fija en una persona en concreto, Nataniel le observa a través de un anteojito que tiempo atrás le compró a Coppelius. El joven entra, nuevamente, en la locura, la novia baja rápidamente mientras el joven se queda en la cima de la torre dando tumbos de un lado a otro. Entre la gente de la plaza, se encuentra, nuevamente, Coppola, por lo que entendemos que su locura la ha vuelto a

<sup>41</sup> *Ibid.* p. 54.

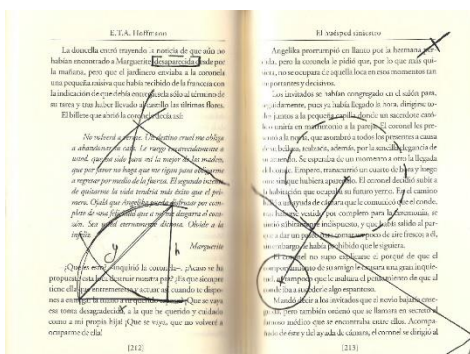


Imagen 2. Lo siniestro y la belleza como categorías

desatar el ver este personaje. Cuando la gente se ofrece a subir a ayudarlo, Coppelius dice que ya bajará el solo. Finalmente, Nataniel se precipita desde lo alto de la torre.

Una vez identificada la parte siniestra de la obra que se toma como partida para realizar el trabajo, ahora solo queda cubrirla de belleza, para ello, se empleará la geometría como punto de partida, pues la teoría que más ha perdurado acerca de la categoría de belleza es La Gran Teoría, la cual se basaba en tener base armónica y se empleaba la geometría para poder hallar la belleza. Es por ello qué en este trabajo podremos observar constantemente la geometría y la armonía como punto de partida para la realización del proyecto. También se realiza una búsqueda de palabras clave, las cuales resaltarán el lado siniestro, ahora oculto, de la obra. La abstracción que se emplea en alguna de las partes de las obras se trata de una búsqueda al interior del ser, se basa en un retorno al primer intento de definición del concepto de belleza griega, la cual se basaba en, no solo en las figuras, sonidos o colores, sino en los pensamientos y costumbres.

Imagen 3. Lo siniestro y la belleza como categorías estéticas, Irene Palacios

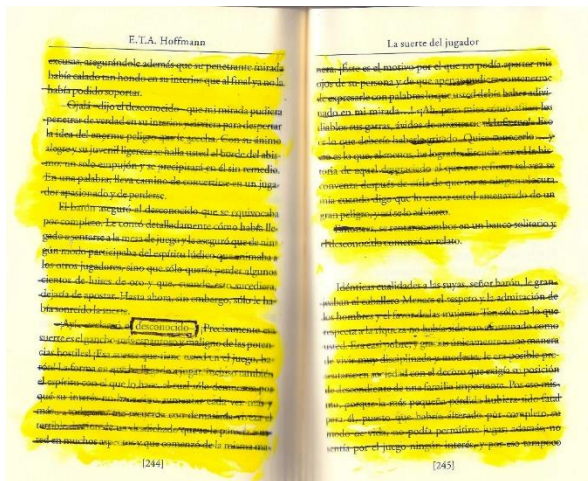
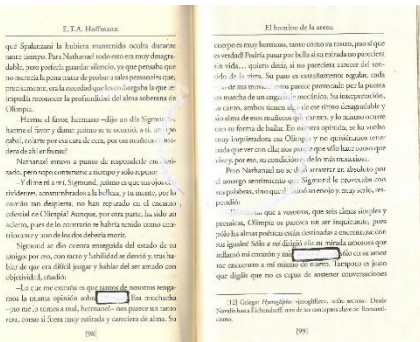


Imagen 4. Lo siniestro y la belleza como categorías estéticas, Irene Palacios

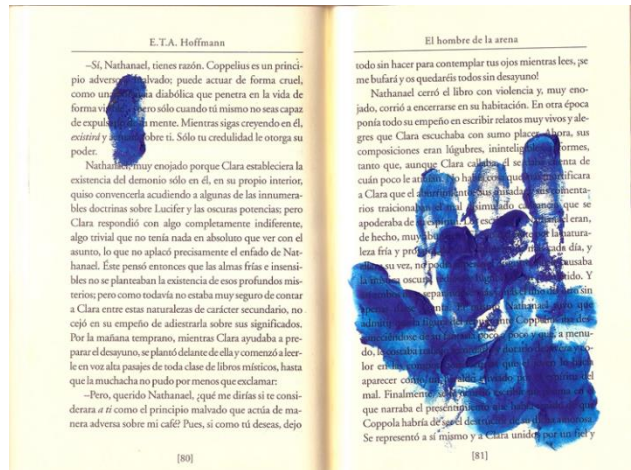


Imagen 5. Lo siniestro y la belleza como categorías estéticas, Irene Palacios



## 4.2. La belleza a través de la historia.

*La belleza a través de la historia*<sup>42</sup> es un libro de Ángela Bravo, el cual nos muestra que, ante la falsa necesidad de las mujeres por la posesión de una piel bella, siempre se ha respondido a dicha necesidad mediante lociones, píldoras o cremas que prometían la juventud eterna. Ángela Bravo realiza un recorrido a través de la historia en la que nos muestra que dicha necesidad no se trata de nada nuevo, para lo que nos muestra los remedios naturales más empleados o exóticos del momento, desvelando también los secretos de belleza que empleaban reinas como Salomé, la emperatriz Sissy o Cleopatra, entre otras. Las necesidades de belleza y juventud eterna llevaban a la preparación de productos, los cuales cambiaban según la época y la cultura, siendo estos remedios útiles tanto para el cutis como para el cabello o las manos.

Mediante este libro, que habla constantemente del ideal de belleza, se trabajará la parte siniestra. Como hemos visto anteriormente, lo siniestro es condición y límite de belleza, y como ante toda belleza se encuentra otra parte oculta siniestra, todo aquello que se trabaje sobre el libro será representación de siniestro, de ese siniestro que se esconde ante la belleza de la cual se habla.

Este libro está únicamente trabajado con el color negro, pues es una forma de enfatizar ese lado oscuro, oculto de la obra, ese lado que no debe ser descubierto, pero sale al exterior, en forma de pintura en este caso. Por otro lado, este libro está tratado únicamente con figuras abstractas, puesto que lo siniestro forma parte del inconsciente, y resulta más conveniente, en este caso, sacar ese inconsciente mediante la abstracción. Toda mancha que se realiza en las hojas son formas aleatorias, en las que se piensa de forma rápida y son realizadas en el momento. Si tuvieran una reflexión detenida previa estaríamos trabajando con el lado consciente, y en este trabajo se pretende precisamente trabajar con la parte inconsciente del trabajo, para así simular o aproximarse en mayor medida a lo siniestro. También debemos tener en cuenta la huella con la que se realiza algunas de las obras. Algunas de las obras se realizan con el dedo directamente sobre el papel, impregnado previamente de pintura, con lo que se pretende llegar aún más al interior, tomando el dedo como utensilio de pintura, dejando marcada la huella en algunas ocasiones, dejándola de esta forma visible. Encuentro interesante este punto, en primer lugar, porque lo considero una aproximación del artista a la obra y, en segundo lugar, porque se trata de una abstracción partiendo de una figuración, es decir, partiendo de algo tan personal, tan identificativo, tan figurativo, como es la huella, se consigue una pérdida total de la figuración para alcanzar la abstracción. Por otro lado, se trabaja con la palabra, la palabra seleccionada

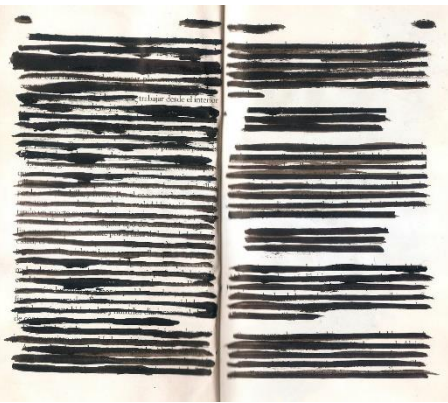


Imagen 6. *Lo siniestro y la belleza como categorías estéticas*, Irene Palacios

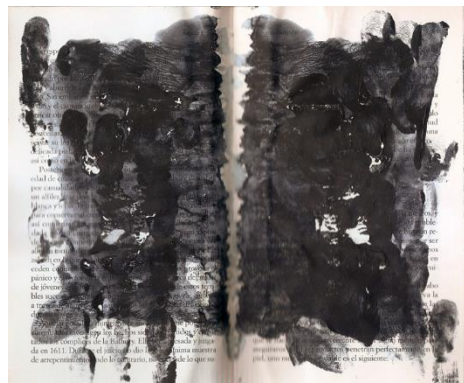


Imagen 7. *Lo siniestro y la belleza como categorías estéticas*, Irene Palacios

<sup>42</sup> Bravo, A. *Femenino singular: la belleza a través de la historia*.

hace referencia a la belleza, para así velar de belleza aquello que representamos como siniestro.



Imagen 8. *Lo siniestro y la belleza como categorías estéticas*, Irene Palacios



Imagen 9. *Lo siniestro y la belleza como categorías estéticas*, Irene Palacios

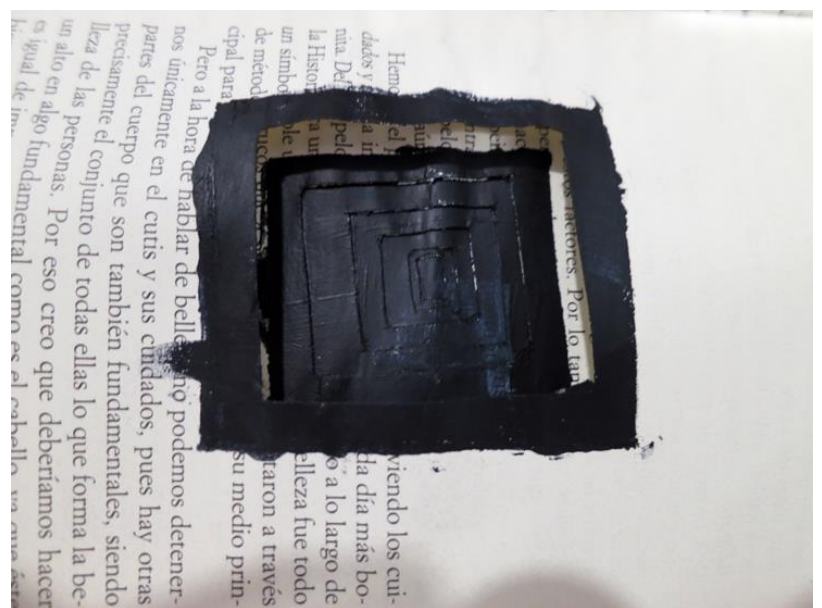


Imagen 10. *Lo siniestro y la belleza como categorías estéticas*, Irene Palacios

## 5. CONCLUSIÓN

La belleza, a lo largo de la historia, se ha definido, representado e identificado de varias formas, pero como dijo Rilke “la belleza no es nada sino el principio de lo terrible, lo que somos apenas capaces de soportar”<sup>43</sup>. Pues así es, la belleza no es otra cosa que el inicio de lo siniestro, siendo así, condición de éste. Es por ello que se plantea la categoría estética de lo siniestro, estando estéticamente condicionado por la belleza. La fuerte vinculación de la belleza y de lo siniestro es lo que hace que este trabajo tome como puntos de partidas estas dos categorías, y por ello, aunque se planeen otros dos conceptos como son lo sublime y el asco, se traten únicamente desde un punto teórico, pues lo que hacen estos dos es únicamente sostener más el trabajo de investigación teórico.

---

<sup>43</sup> Rilke, R.M. *Las elegías del Duino, Los Requiem y otros poemas*.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

BRAVO, A. *Femenino singular: la belleza a través de la historia*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

BURKE, E. *De lo sublime y de lo bello*. Madrid: Alianza Editorial, 2014.

DE LA CALLE, R. *Lineamientos de Estética*. Valencia: Nau Llibres, 1985.

ECO, U. *Historia de la belleza*. Barcelona: Debolsillo, 2010.

FREUD, S. *Lo siniestro*. Barcelona: Biblioteca Nueva, 1979.

HOFFMANN, E.T.A. *El hombre de la arena y otras historias siniestras*. Madrid: Valdemar, 2007.

JAMESON, F. *Reflexiones sobre la postmodernidad*. Barcelona: Abada Editores, 2010.

KANT, I. *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.

KRISTEVA, J. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis F. Céline*. Buenos Aires: Catálogos Editora, 1980.

PANERO, L.M. *Poesía completa 1970-2000*. Madrid: Visor, 2001.

PLATÓN, *La República*. Madrid: Gredos, 1986.

RILKE, R.M. *Las elegías del Duino, Los Requiem y otros poemas*. Madrid: Visor, 2002.

TATARKIEWICZ, W. *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos, 1997.

TRÍAS, E. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Debolsillo, 2013.

WIND, E. *Los misterios paganos del renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.