

# RESUMEN DE SEMINARIOS 2000-2001

• **MARÍA ELENA ÁLVAREZ BRU (S.E.Y S.)** Estudiante de Filosofía Universidad de Oviedo

Mostramos aquí el resumen del contenido de las sesiones del S.E.Y S. celebradas en el último trimestre del curso académico 2000-2001 a la que hemos acudido estudiantes de las distintas facultades de Humanidades de la Universidad de Oviedo, así como doctores y profesores de Filosofía y otras disciplinas. La idea es aprovechar este tiempo de reunión interdisciplinar para comprender mejor nuestra actualidad por medio del pensamiento artístico y filosófico.

7 de marzo de 2001

PRESENTACIÓN DEL LIBRO "REBELDES" DE AMELIA VALCÁRCEL

Nieves Fernández González.

Catedrática I.E.S. (Gijón).

Presidenta de la Tertulia Les Comadres.

La sesión comenzó hablando acerca del ambiente en que se movían los años 60/70, que son los años a los que la autora se refiere. Son los años anteriores a la caída de la dictadura franquista. En estos tiempos la sociedad tenía asumidos unos modelos como preconcebidos, no se tenía un conocimiento preciso de lo que ocurría en el ámbito español. La gente no podía creer, por ejemplo, que aún teníamos una legislación casi medieval en lo que respecta a la diferenciación de sexos; pero el tipo de vida era muy superior en lo que al tema de géneros se refiere, se superaba el marco legal. Nacía el feminismo militante que se refleja en **Rebeldes**.

Aún no está todo conseguido en el tema de la igualdad entre hombres y mujeres, aún nos haría falta el feminismo:

este sería el presupuesto que trataríamos de mantener a lo largo de la sesión.

Si tratamos de trazar una biografía del feminismo español en este siglo, llegaríamos a sentir un sentimiento agri-dulce que nos asaltaría al comprobar la mala educación que recibimos (y que en muchos casos se sigue impartiendo): en primer lugar hablamos de la "horma", esta "horma" sería lo que la educación franquista nos hacía: nos constreñía, se hace patente que hemos sido educados sin modelos, con una sola "horma": maestros adictos al régimen de Franco; misoginia sin fisuras; imitar a la Virgen y los santos; seguir las reglas sociales, ignorantes de las cuestiones verdaderamente importantes; ensalzamiento de la pureza y la virginidad; el constante protagonismo de la xenofobia y el racismo; la obediencia ciega debida al marido, la mujer es inferior a su marido aunque a pesar de esto Dios la quiere igual. Incluso el cine cumplía su función social. Actualmente nos parece mentira que de esta educación surgiera un pueblo

que pudiera llegar a la transición.

Actualmente parece que ya hemos solucionado el problema de la educación, pero ojo, miremos dos veces. La coeducación parece conseguida y es perfecto, pero aquí ya empiezan a surgir problemas. Aún perviven problemas por el sexo, valores antiguos, como por ejemplo: hombre-decidedo, mujer-prudente; hombre-inteligente, mujer-lista, etc. Siguen existiendo los roles a la hora de encauzar hacia una educación superior: hombre-fontanería, mujer-puercultura, se sigue manteniendo el rol del hombre como sostén familiar, se les encauza hacia profesiones más ventajosas, hacia el poder, a cargos de responsabilidad.

Lo que sí parece que va mejorando es el lenguaje cotidiano: las profesiones adoptan nombres masculinizados.

Lo que sí es una constante es la consideración de que la filosofía es algo alejado del vulgo y las mujeres, es sólo para mentes "preclaras". Se presentan sólo a autores misóginos en la educación fi- ▶

losófica como Rousseau y se silencia a los autores que han hablado en contra de la misoginia. A pesar de esto las mujeres salimos beneficiadas con la Ilustración: nace el feminismo. Pese a los intentos de la intelectualidad masculina de silenciar a la filosofía feminista hemos creado un corpus filosófico extenso. Parece que los varones tienen un plus por ser varones. Debéríamos recuperar para la historia del pensamiento los filósofos que contribuyeron a eso para que esta historia no sea sólo del pensamiento masculino.

Debemos intentar quebrantar la "horma", no está todo arreglado en la legislación (como el tema de los abortos o el de los maltratos, por ejemplo). El feminismo según Valcárcel está en su tercera ola. La primera sería la Ilustración (Mary Wollstonecraft), el feminismo sería el hijo no querido de la Ilustración; la segunda sería la oleada sufragista del siglo XIX y la tercera ola sería aquella en la que estamos inmersos, la del

nidad, este sería el problema de la sociedad. Las revistas femeninas dicen qué es lo bueno y lo malo, un ejemplo de esto en la actualidad (de la mística de la feminidad) sería la serie televisiva Ally McBeal. La llave para abrir la ratonera, según Friedan, es la instrucción. Kate Millet: **Política sexual**. Parte del problema para Millet comenzó con el patriarcado, la división del trabajo por sexos. La solución al problema de las mujeres pasa por la destrucción del patriarcado. Eva Figes: **Actitudes patriarcales**. Saca a relucir la guerra hombre/mujer: las mujeres están en guerra porque no se someten. Es importante el análisis del **Emilio** de Rousseau, Sofía debía estar sometida al hombre, proporcionarle placer y atenderle. También da un repaso a Fichte, Schopenhauer, Darwin. Para ella Freud merece un capítulo especial, es peligroso y destructivo, su famoso complejo de castración del pene; según Freud las mujeres serían seres narcisistas, enfermos, infanti-

el baluarte de la opresión en la actualidad, las mujeres han de agradar al varón, es su función, esto conduce a su despersonalización, causa neurosis con respecto a su aspecto personal, estar estereotipadas; propone el control de natalidad, el amor libre, contratos de matrimonio limitados como armas revolucionarias.

La ponencia finalizó con una reflexión de Amelia Valcárcel expresada en **Rebel-des**: tenemos que consensuar una agenda de mínimos, tenemos que conseguir aquello que nos proponemos, tenemos que conseguir la igualdad real, la paridad. Hemos conseguido mucho, pero aun nos quedan objetivos inmediatos que conseguir.

Finalizada la ponencia comenzó el debate ■

14 de marzo de 2001

LITERATURA. DE LA SEMIÓTICA A LA HERMENÉUTICA (II)

Xurde Sierra Álvarez. Doctor en Filosofía. Catedrático I.E.S. (Ribadesella).

### Jorge Siena pretende que tengamos claro que es posible un acercamiento a la estética desde múltiples ámbitos.

feminismo del 68 (Simone de Beauvoir: **El segundo sexo**).

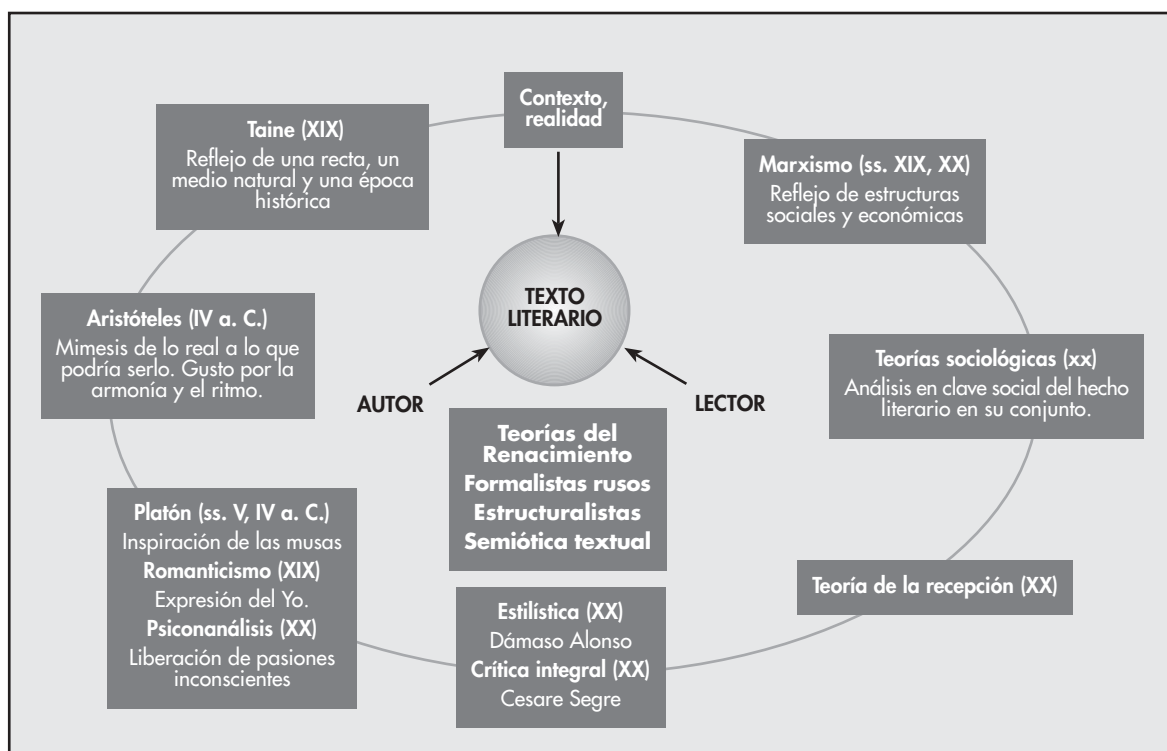
A continuación comentamos acerca de un grupo de mujeres muy representativas del movimiento: Betty Friedan: **La mística de la feminidad**. Su relato consiste en que el valor más alto alcanzable es llegar a autorrealizar la femi-

les, obsesionados con su carencia de pene. La educación y la lucha por los saberes adquiridos es la solución de Figes. Sulamith Firestone: **La dialéctica del sexo**. Suaviza la actitud ante Freud. Las mujeres seríamos el proletariado del proletariado, nuestra biología nos ha llevado a nuestra situación. El amor es



Lo primero que Jorge Sierra pretende que tengamos claro toda la sesión es que es posible un acercamiento desde múltiples ámbitos a la estética (histórico, literario, filosófico...). El problema surge cuando uno de estos ámbitos intenta abarcarlo en exclusividad. Nosotros nos vamos a centrar en el literario.

Continuamos distinguiendo entre dos tipos de comunicación, la ordinaria y la literaria: donde la "situación" son todas aquellas relaciones que se den entre el emisor y el receptor y aquellas coordena- ▶



das que se den en el espacio y el tiempo; el "emisor" posee un conocimiento de un mundo en concreto donde se produce la comunicación y el "receptor" es aquel que descodifica e interpreta el mensaje.

En el cuadro indicado más arriba vemos diferentes concepciones que se han tenido del texto literario a lo largo de la historia.

Estas no son teorías excluyentes, o no deberían serlo. Se puede cambiar de una concepción a otra o integrar una a otra.

La situación hace unos años en la facultad de filología era complicada ya que estaba dividida en dos enfoques opuestos: el enfoque semiótico y el enfoque historicista (ambos grupos no eran homogéneos). Esto nos conduciría a una pregunta: ¿Quién va a orientar la literatura ahora? Tomemos como paradigma el enfoque de T.Kuhn en **Dia-**

### lética entre paradigmas científicos:

Seguidamente vemos un modelo de análisis textual. Este no es el modelo de grandes semióticos como Umberto Eco, este es un análisis literario puramente lingüístico, no es totalmente válido ya que no tiene resultados productivos.

La experiencia literaria es real, epistemológica. La lectura de textos literarios podría (en caso extremo) cambiar el mundo real. El texto es algo más que palabras.

El teórico de la literatura puede aspirar a la objetividad, pero no debe renunciar a su historicidad ni a su subjetividad.

Ahora veremos qué ocurría hasta la década de los 80 en las facultades de filología en España.

Las teorías de la recepción surgirán a partir de H. R.Jauss. No surgen como un

todo homogéneo, son más bien un batiburrillo que debemos saber combinar para no crear un sin-sentido (aquí nos enfrentaríamos al problema de la inconmensurabilidad). Aquí la ponencia quedó interrumpida hasta la siguiente sesión y a continuación se llevó a cabo un debate ■

21 de marzo de 2001  
LITERATURA. DE LA SEMIÓTICA A LA HERMENÉUTICA (II)  
Xurde Sierra Álvarez. Doctor en Filosofía. Catedrático I.E.S. (Ribadesella).

Retomando lo hablado en la anterior sesión, Jorge Sierra comenzó tratando el tema del legado dejado por el *Formalismo ruso*. Lo primero que deberíamos tener claro al hablar de este tema es el concepto de desviación, que sería típico del tema que estamos hablando; esto sería lo que separa el discurso lite- ▶

rario del ordinario. También es importante en el *Formalismo* el concepto de intertextualidad, esto es, cuando una obra del siglo XX puede influir en nuestro concepto del contexto histórico en que se mueve una obra del siglo XV. La lectura de un texto moderno podría recondicionar la lectura de un texto clásico. La literatura evoluciona rompiendo el automatismo de la literatura vigente. Esto, según los *formalistas*, sería romper el horizonte de expectativas.

La historicidad y relatividad del juicio estético en el *Formalismo ruso* hace que conecte con la *hermenéutica*. Según los *hermenéuticos* la teoría literaria debe ser parcial necesariamente; el teórico no puede renunciar a ello por su propia historicidad. El lector *proyecta* su propia historicidad sobre el texto literario, su subjetividad, con esto surgiría el concepto de horizonte-perspectiva: el lenguaje constituye un filtro para la existencia del mundo, configura nuestra visión del mundo. En la actualidad, esto ya estaría superado, porque la visión *hermenéutica* es extremista. Tenemos un ejemplo de esto en **Verdad y Método** de Gadamer: "La estructura del mundo es lingüística". Como hemos podido comprobar hasta ahora, la literatura aportaría un valor a nuestro conocimiento del mundo, esto siempre según las teorías alemanas.

Según la *Fenomenología*, habría dos conceptos básicos: el de *Intencionalidad*, la obra de arte es un objeto intencional; y el de *Retención*, cuando dotamos de sentido a algo que leemos gracias a la

perspectiva que nos ha ofrecido algo leído con anterioridad, esto sería un movimiento hacia atrás, volvemos sobre algo que hemos leído. Este concepto sería casi igual que el concepto de *Retroalimentación* de los *Constructivistas*:

En el *Estructuralismo checo* encontramos los conceptos de *Artefacto* (el texto en sí o como materialidad) y el de *Objeto estético*, que sería una concretización del anterior. Lo importante sería ver como se convierte el *Artefacto* en *Objeto estético* a través de la experiencia del mundo y la experiencia literaria. Habría factores comunes a un tiempo que interesan para el análisis de una obra de arte u *objeto estético*. El *Artefacto* son instrucciones para que la obra sea acabada por el receptor. Esto daría lugar a una dispersión de la concreción que a su vez, daría lugar a dos límites: la experiencia social suele ser compartida (cultura social común); y el propio texto, que llevaría de la mano al propio lector.

Posteriormente, Jorge Sierra se adentró en cuestiones más prácticas, y tomó los textos de *Canción del jinete*, de Lorca y *La casa de Asterión*, de **El Aleph**, de Borges, como ejemplos para comentar una obra literaria. Tomamos como línea a seguir la *Regla "f"*, de Schmidt: meternos en el mundo interior del texto, suspender nuestras condiciones de verdad y buscar la realidad del texto a tratar. Y así lo intentamos hacer ■

28 de marzo de 2001

*BREVE HISTORIA DE LOS ARTISTAS ASTURIANOS (I)*

Luis Feás Costilla. Periodista y comisario de exposiciones.

Según Feás, la intención no es dar una visión sobre el arte asturiano, tan solo pretende dar una relación de artistas asturianos, clasificados no solo mediante un criterio de calidad, sino también de importancia, de señalamiento podríamos decir. Habría incluso artistas de los cuales no podemos hablar porque no están investigados.

Carreño Miranda: S. XVII. Se formó fuera de Asturias; muy joven se marcha a Madrid con su padre, un comerciante de cuadros y allí realiza todos sus estudios y desarrolla la mayor parte de su obra. Fue pintor de rey y pintor de cámara, cumplió el mismo papel que anteriormente habría ocupado Velázquez, pero esta vez en la corte de Carlos II. Siempre lo retrató en el Salón de Espejos del Real Alcázar. Carreño Miranda incluso llegó a ser alcalde de Hijosdalgo, de su Villa natal: Avilés.

El S. XVII fue especialmente yermo para la pintura asturiana, ya que la población era eminentemente rural y la nobleza y el clero no estaban muy interesados por ella. Asimismo, el XVIII tampoco fue un siglo muy bueno para la pintura astur, aunque aún se dio una especie de barroco tardío (en la segunda mitad del siglo). Encontraríamos aquí a pintores autodidactas como Granda y versiones ingenuas de modelos barro- ▶

cos. En esta segunda mitad del siglo mejora un poco la situación que rodea al mundo pictórico ya que aumenta el nivel cultural y las elites, nobleza y clero, se vuelven más cosmopolitas.

Aquí se daría el llamado "efecto Feijoo", que le dará una nueva forma a la cultura. Se trataría de buscar el cosmopolitismo y huiría del arte mediático; se trataría de buscar un arte superior que formara parte de un mundo superior. Se busca abrir Asturias a toda España. Sustituiríamos ahora la pintura por imaginería y retablos, que era lo que se demandaba, hablamos de:

Luis Fernández de la Vega: el primero que habló de él fue el mismísimo Jovellanos, que es el que nos aporta todos sus datos conocidos; le consideraría como uno de los mejores escultores de la época. Encontraríamos en este Jovellanos el compromiso de la nobleza para impulsar el arte.

En esta época se empiezan a abrir los talleres y se lleva a cabo una enseñanza reglada, uniforme. En 1785 se crea la Escuela de Dibujo de Oviedo (Juan Nepomuceno Cónsul). Sin embargo, este impulso renovador ilustrado no llegó a rendir sus frutos por vicisitudes políticas.

José Grajera y Herboso: realizó sus primeros estudios en la escuela de dibujo para después continuarlos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Posteriormente viajó a París, Roma... Participó en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, certámenes que servían para la presentación pú-

blica de artistas, daban un prestigio que permitía vivir del arte.

Dionisio Fierros: fue el primer pintor romántico asturiano. Siendo muy joven se trasladó a Madrid, donde su talento fue descubierto por los Marqueses de San Adrián, los cuales le ayudaron proporcionándole profesores, como Madrazo, del cual llegó a ser ayudante. Fue un gran costumbrista, pero no del costumbrismo astur, es considerado como el padre del costumbrismo gallego, es más, nun-



### El llamado "efecto Feijoo" le dará una nueva forma a la cultura asturiana, más cosmopolita.

ca llegó a pintar un tipo astur. También es iniciador del costumbrismo salmantino y un gran retratista.

Ignacio León y Escosura: comenzó como costumbrista, pintaba tipos asturianos. Luego evolucionó hacia cuadros tipo casacón, son cuadros de situaciones anteriores a su siglo, pequeños. Pintor muy prolífico se hizo famoso por *La calle de Rivoli el 23 de mayo*. También fue muy conocido en América. Acabó su vida como anticuario profesional.

En este siglo XIX encontramos un tipo de pintor asturiano nuevo: el bohemio, son los artistas del fracaso, como Telforo Fernández Cuevas, que proviene de una familia de pintores. Pobre, estafalario, su vida acabó trágicamente. Un buen paisajista y pintor de bodegones, los cuales pintaba a cambio de comerse lo que pintaba.

Julia Alcayde: autodidacta. Ganadora de varias medallas en la Nacionales de Bellas Artes. Una pionera de la pintura española.

En este siglo también surge una gran figura como es Darío de Regoyos: viaja por Europa y se establece en Bruselas. Expone en el Salón de los Independientes de París y en las Nacionales de Bellas Artes. Su estilo es postimpresionista, sencillo en las formas y vivo en el color. A partir de 1890 pasa largas temporadas en Bilbao y por eso

se le llega a considerar como un pintor vasco. Fue un gran cosmopolita, nos queda su libro *La España Negra*.

La llamada generación de los 60 (también en este siglo XIX) estaría formada por un grupo de pintores que salen de Asturias para formarse y amplían sus estudios en Roma, aunque sin perder el contacto con su región natal.

Luis Menéndez Pidal: pintor realista. Realiza cuadros pequeños tomados siempre del natural. Hace un costumbrismo nostálgico. Es un pintor con mucho éxito, ganador de muchas medallas en la Nacionales de Bellas Artes, incluso la de honor. Fue académico de la Real de Bellas Artes.

Juan Martínez Abades: De similar formación que el anterior. Destaca como un excelente marinista, es un pintor de anécdota, del momento. Ganador de segunda medalla de Nacional de Bellas ▶

Artes. En sus últimos años compuso música popular, cuplés.

También podemos encontrar pintores con similar formación, pero que regresan a Asturias y acaban sus días aquí, como Tomás García Samperdro, José Uría y Uría, pionero de la pintura social española. Como no fue reconocido, se volcó en la enseñanza, llegando a ser director de la Escuela de Artes y Oficios de Oviedo.

Ventura Álvarez Sala: es el artista que más veces concurrió a la Nacional de Bellas Artes. Ganó la primera medalla con *El pan nuestro de cada día*. Este artista sí que cosechó un gran éxito.

Con la Generación de los 70 iniciamos el proceso renovador.

Evaristo Valle: autodidacta. Un gran viajero; va a París, donde toma contacto con el postimpresionismo. Sus cuadros trascienden la mera anécdota para hacer auténtica crítica social. Podríamos calificarlo de simbolista.

### **El expresionismo y la ironía serán las características del arte de vanguardia asturiano anterior a la guerra civil.**

Nicanor Piñole: se formó académicamente. Es el pintor que más autorretratos tiene. Su afán renovador fue reconocido en 1925.

José Ramón Zaragoza: se formó en Roma. De técnica divisionista, *El tríptico de Prometeo* fue muy reconocido. Posteriormente se aburguesa y abandona finalmente la pintura en 1925.

Nicolás Soria: usa las for-

mas de la tradición aunque posee también un cierto talante renovador (pero sólo hasta cierto punto).

Mariano Moré y Paulino Vicente son renovadores del costumbrismo asturiano. También son asiduos de las Exposiciones Nacionales.

El periodista asturiano Fernando Vela ayudó a introducir la Vanguardia en España. En 1927 escribió *El arte al cubo*, defendiendo un tipo de arte irónico. En Asturias lo que hubo fue el expresionismo: Evaristo Valle, un hombre angustiado, padecía agorafobia. Desde siempre practica la ironía para hacer crítica social. Esta ironía también la encontraríamos en Nicanor Piñole, que posee un expresionismo dulce. Vela escribió sobre éste: "Busca lo original del modelo, un humanismo delicado y blando".

Antonio Rodríguez García, Antón: crea una escultura renovadora y unos tipos caricaturescos, máscaras.

Faustino Goico-Aguirre: conoce la Vanguardia parisina

Palacios: *Oviedo en llamas*, que contribuye a la entronización de Oviedo como símbolo de resistencia para el franquismo ■

4 de abril de 2001

*BREVE HISTORIA DE LOS ARTISTAS ASTURIANOS (II)*

Luis Feás Costilla. Periodista y comisario de exposiciones.

Luis Feás quiso comenzar esta reunión tratando un tema que nos habíamos dejado en el tintero la pasada semana: el paisaje en el XIX. Esto sería lo que caracterizaría el arte en Asturias posterior a la guerra. Su introducción es tardía y se consolidaría paralelamente a la sociedad burguesa. Si hablamos de autores, comenzaríamos por los no asturianos, como Villamil: *La cueva de Covadonga*; Carlos de Haes, cuyo mayor logro fue el de crear escuela y una gran demanda entre el público burgués, también fue el primero en decir que había que salir al campo, había que vivir la experiencia al aire libre, acabó recayendo en Picos de Europa.

El estilo propiamente asturiano del XIX es el "regionalista", sería la reproducción fiel de la naturaleza en su estado más puro, suele ir con figuras en primer término. Este estilo nace con el retraso de casi una década con respecto al resto del país. Una personalidad muy importante en lo que se refiere a este estilo sería Tomás G. Sampedro, promotor de la colonia artística de Muros, es importante porque sería el primer intento serio de hacer una pintura totalmente natural, en contacto con la natu- ▶



y se impregna del postcubismo. Fue un escultor de izquierdas, lo que le trajo numerosos problemas.

Se crean las Exposiciones Avilesinas, algunas de mucha importancia para el arte asturiano: Luis G. Bayon y Alfredo Aguado. Aparece Aurelio Suárez, un gran surrealista.

La última obra a destacar para finalizar esta sesión sería una de Joaquín Vaquero

raleza, sin embargo este intento sólo duró seis años.

El maestro de Tomás G. Sampedro, Casto Plasencia, convivía con él y, al hacerlo, quedó prendado de la desembocadura del Nalón; Plasencia creyó en la necesidad de una escuela de pintores por esa zona. El estilo de esa comunidad fue muy influenciado por la escuela de Millet, es una pintura campesina que siempre integra figura, esta es idealizada, suelen ser hermosísimas campesinas. Allí, los pintores podían disfrutar de la vida, sus obras se verían siempre reflejadas de esa vitalidad. Fue una experiencia fallida por la prematura muerte del maestro en 1890. Gracias a estos artistas, habitualmente residentes en Madrid, se dio a conocer el paisaje del Nalón.

Por su parte, Martínez Abades está considerado como el marinista por excelencia del Cantábrico.

A Florentino Soria podríamos considerarlo como el segundo paisajista puro, no integra a la figura humana en sus obras. Fue profesor de instituto en Baeza, Soria y Gijón.

Casariego y Tamayo fueron los más importantes de la posguerra: Casariego debuta en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1916, pintó toda Asturias, con preferencia por Salinas o Somiedo, dejó muchos discípulos. El caso de Tamayo es semejante. Ambos sólo pintaron al natural, abarcando todos los lugares pintorescos de Asturias. Les gustaba ayudar a los principiantes. Muchos los consideran los fundadores de una

escuela pictórica ovetense.

Durante muchos años se pensó que la pintura campesina era la netamente asturiana, pero también podríamos decir eso de otra de tipo irónico, satírica. Luis Pardo o Aurelio Suárez son unos de los exponentes de este tipo



### **El arte abstracto llegó a Asturias en 1957, con una exposición del grupo El Paso organizada por la Caja de Ahorros de Asturias**

de arte. La obra de Pardo es muy expresionista, dramática; desde 1954 fue profesor del Instituto Jovellanos y en 1958 fundó su propia escuela.

Orlando Pelayo fue el protagonista del exilio después de la guerra civil. Primero fue a Orán y luego a París. Hacia 1956 empieza a hacer una obra abstracta, después tenebrista. En fin, fue un gran expresionista.

Hacia los años 40, en Asturias, el panorama empieza a cambiar y comienzan a hacerse frecuentes exposiciones: una Nacional en la Universidad de Oviedo; otra del RACE, en la Felguera, a los maestros vivos como Evaristo Valle y Nicanor Piñole. A la consolidación del arte astur contribuye la Caja de Ahorros de Asturias, cuya actividad expositiva no cesa hasta hoy. En 1957 llegaron a traer al grupo El Paso. Este grupo fue el máximo exponente de la pintura en España. Aquí colabora Antonio Suárez, considerado abstracto aunque posteriormente deja traslucir bodegones y paisajes.

En 1957 se consolida la pintura abstracta y se dan a

conocer nombres como Elías Benavides o Bernardo Sanjurjo, Vallina, Paco Fernández...

Otro grupo es el "Equipo 57", muy influido por la obra de Oteiza. Buscaban una obra colectiva, sin individualismos ni subjetivismos propios de la burguesía. Introdu-

cen un estadio geométrico, constructivista. Vienen a ser como una alternativa al grupo El Paso. Aquí podemos mencionar a Alejandro Mieres, que ha ejercido una labor proselitista muy importante, es constructivista, geométrico, muchas veces sus obras semejan maquetas arquitectónicas, en una lectura figurativa. No es un purista, lo que tal vez podríamos decir de él es que le gusta hacer análisis experimentales.

Joaquín Rubio Camín, autodidacta, comienza siendo un pintor figurativo. En el 62 obtiene el primer premio en el Certamen Nacional de Artes Plásticas. Su obra escultórica sería racionalista. Sus angulares le dieron la fama, los ordena de forma constructivista. También trabaja la madera.

El año 57 es muy productivo en lo que se refiere a la Vanguardia en España. José Ortega empieza con un realismo socialista. Empieza el género de denuncia social y política (60 y 70), son obras de fuerte expresionismo y militancia campesina que en Asturias representa Manuel García Linares.

A Úrculo podríamos en- ▶

clavarlo dentro del Pop, aunque eso no le guste. También trabajó en esto Ramón Rodríguez. Carlos Sierra, en la línea de Antonio López, es uno de los representantes del realismo contemporáneo asturiano.

En los 70 empieza a haber tantos artistas que se empiezan a agrupar: *Astur 71*, cuenta con una participación mayoritaria de escultores, aunque también participaron pintores como Mieres. Destaca Navascues, escultor y excelente dibujante, pero su actividad fue muy limitada, sólo ocho años hasta su suicidio en el 79; está muy olvidado Fernando Alba, estuvo enfrentado con las autoridades, trabaja con las chapas de hierro y también con troncos viejos de madera. Es una actitud

que carecen de una clara definición artística: Ayala, Onza, etc. El más importante de todos estos grupos es ABRA, fundado en 1980 por Ángel Nava, colaborador de este seminario. Hacen una invocación a lo asturiano. Un componente de este grupo es Hugo O'Donnell, el cual lleva a cabo una obra geométrica, mimética, que no tiene nada que ver con la trayectoria que hasta el momento parecía seguir el grupo; otro componente de este grupo a destacar es M<sup>a</sup>Jesús Rodríguez, la cual usa el cartón como material predominante, en un principio con apariencia de pizarra o carbón.

A partir de los 80 se intentó llevar a cabo una proyección del arte asturiano, la cual no tuvo éxito. Se intenta expor-

quiere mostrar el mundo neolítico con grandes monumentos megalíticos, también quiere reflejar el mundo de los castros; Gil Moran es monocromático, trabaja con el hierro y el carbón; Redruello comenzó como pintor, ahora realiza arte objetual; Luis Rodríguez-Vigil, este es un "raro", recuerda a Solana, pero no se le sabe ubicar, pinta extraordinariamente, muy barroco y surrealista, lleva a cabo obras enormes, de iconografía especial y de una cierta intención irónica.

Hablando del arte astur nunca podríamos olvidar la cerámica asturiana, que cuenta como mayor exponente a la Escuela de Cerámica de Avilés; y tampoco debemos olvidar la excelente labor que están llevando a cabo numerosos fotógrafos artísticos asturianos. También

contamos con notables representantes de un Body-art, digamos que light, como Cuco Suárez o Paco Cao ■

### El concepto de "norte" puede ser el nexo de unión entre los diferentes artistas asturianos.



ecologista, intenta hacer una abstracción geometrizable.

También tenemos al grupo *Arte en Asturias*, creado con una intención de rechazo al arte tradicional, se disolvió en un año porque prevalecieron intereses individualistas frente al grupo.

Los 70 fueron los años de implantación de los estudios universitarios de Bellas Artes y se forman talleres artísticos como "Taller 3" o el Experimental de Humberto. En los años 80 se consolida esta situación creando el Museo de Bellas Artes, la Fundación-Museo Evaristo Valle, el Museo Antón, el Museo Piñole... Y se generan nuevos grupos

tar el concepto de norte, un nexo de unión entre muchos artistas: el hierro, el carbón, el bosque, la naturaleza. Algunos de los que adoptaron este concepto fueron: Núñez, Pelayo Ortega, Pastor... Ortega es más irónico, cercano a lo infantil, figurativo, defiende sus influencias de Valle y Piñole. Melquiades Alvarez es un paisajista conceptual; Miguel Galano también paisajista, de la zona de Tapia, es además un excelente retratista; Mojardín lleva a cabo una obra heterogénea, también es un excelente grabador; Manzano usa materiales propios del Arte Povera, como la parafina, en algunas obras

2 de mayo de 2001

*DISMINUCIÓN Y DUALIDAD*

Lluís Álvarez. Profesor de Estética y Teoría de las Artes en la Universidad de Oviedo

En un primer momento, el título de esta ponencia parecería un poco esotérico, pero, como diría el propio autor, es más simple de lo que parece.

La segunda modernidad se caracterizaría por tener un núcleo estético, que llegaría al culmen con Nietzsche y con el último Kant con su **Crítica del Juicio**: "La naturaleza no tiene fin". Según es- ▶



tos, la naturaleza se parecería a una obra de arte porque no tiene fin. Nietzsche llegaría a decir que la vida no tiene sentido; este es el culmen de la metafísica occidental, estaríamos aquí para nada. Pero nuestra vida sí que tendría sentido desde nuestra argumentación, tendríamos una clara afinidad con el empirismo radical del siglo XVIII (David Hume).

El tema que puede ser modificado por la estética sería el de la identidad y diferencia: parecen contextos fenomenológicos sin contacto con la historia, la tendencia sería a mantener un contacto ahistórico. Desde un punto de vista filosófico la identidad es imposible, desde la hermenéutica lo que habría es dualidad. La diferencia se da como disminución y esto nos lleva al tema del espacio ontológico.

Realidad.- Es homogénea, no aprensible.

Espacio ontológico.- Viene a ser un punto medio, no un compromiso. Es la realidad que disminuye y es dual. Es el ámbito de la experiencia que se reconstruye mediante la interpretación de la historia.

Experiencia empírica.- Sí es aprensible aunque demasiado dispersa. Es EMIC, la diferencia cada sujeto con conciencia. Desde una perspectiva ETIC, esto es opaco.

El concepto filosófico más cercano al de espacio ontológico es uno enunciado por Heidegger: el horizonte de la verdad epocal. La historia no es lineal, sólo contada por vencedores; esto quizá sea así, pero a la historia hay que someterla a una dura crí-

tica, entonces surge la idea de historia no lineal. Tanto la historia como la verdad pasan por diferentes etapas: historia de la verdad de los antiguos, historia de la verdad de los cristianos e historia de la verdad de los modernos.

El espacio ontológico está hecho para admitir la historia debilitada en un sentido histórico. ¿Cuál es su composición? La conciencia del espa-



### La definición del espacio ontológico nos permitirá explicar los conceptos “disminución” y “dualidad”.

cio cosmológico y geográfico (¿dónde se cree la gente que vive?) y la vigencia de ideales valorativos de salvación (¿dónde vamos?). Estos serían los dos niveles básicos homogéneos. Según esto, la proveniencia (¿cómo fue la historia?) del espacio antropológico (siempre hablando de una historia debilitada, heideggeriana) es: relativamente discontinua, relativamente local y relativamente subjetual. Todo esto conlleva la dualidad, porque es autónoma y no va a ningún sitio en particular, por esto es interpretable.

La modernidad es la época de la heterogeneidad: es la primera vez que el espacio filosófico coincide con el espacio cosmológico real, también esto es disminución, los valores de nuestro espacio cosmológico son heterogéneos. Esta disminución es y no es el concepto de *gestell* de Heidegger (imposición), es la tendencia del ser a convertirse en técnica, es un movimiento objetivo.

Hay dos tipos de disminu-

ción y dualidad:

Primera disminución: del espacio ontológico.

Segunda disminución: ética o disminución cualitativa de la violencia.

Primera dualidad: negativa. Negación del dualismo metafísico (no hay dos mundos ni dos accesos al conocimiento, uno superior y otro inferior en sí).

Segunda dualidad: positiva.

Afirmación de un único ámbito de la experiencia plural y afirmación de la heterogeneidad principal: la del discurso/acción. Pluralidad horizontal de lo diverso, se rompe la verticalidad medieval.

Nivel de alcance discurso/acción: preferimos mantenernos en la heterogeneidad, esta dualidad no es disoluble en el ámbito de la modernidad, no así en la época medieval.

Un ejemplo de una situación empírica dual sería el siguiente: solución indecidible entre teorías científicas de distinto paradigma, que fuerza a la elección de una de ellas dividiendo el juicio de los expertos. Un caso así sería a lo que nos vendríamos refiriendo para intentar explicar la disminución y la dualidad. ■

9 de mayo de 2001

POÉTICA Y CINE

Vicente Domínguez García.  
Profesor de Filosofía en la  
Universidad de Oviedo

Según los criterios que un purista en la materia tendría, que Hegel o Platón no se ocuparan del cine sería una razón suficiente para no intentar analizarlo desde una óptica filosófica, pero para nosotros esto no es así. Nosotros podríamos encontrar un cine tanto filosófico como científico, político, etc. El pensamiento expresado en el cine es propiamente filosófico, encontraríamos natural absolutamente la relación entre cine y filosofía. Es más, el movimiento filosófico tiene un claro segmento cinematográfico; por supuesto, esta prefiguración no tiene nada que ver con que el mito de la caverna es una prefiguración del cine,

no da para más, pone en boca de Sócrates un mito: las imágenes toman el testigo de los argumentos.

Este cambio estilístico ha desconcertado desde siempre, al margen de consideraciones como las de Gadamer o Droz. Platón lo hace continuamente, pero, ¿qué necesidad hay de esto, de suspender el discurso argumentativo por imágenes? En realidad, nos hacemos esta pregunta por que no somos griegos, un griego entendería que una discusión de ideas es una serie de imágenes: *idein*, significa ver, una idea; *idea* es lo que se ve, el aspecto de algo. Platón hacía lo que se debía hacer con las ideas: mostrarlas, enseñarlas.

El cine es imagen-sonora-narrativa. ¿Qué se narra fundamentalmente? Conductas humanas, la manera en la que se conduce en diversas situaciones el hombre. Entonces,

ideas, la construcción de mitos.

Para ejemplificar todo lo anterior, vimos un montaje realizado por el propio Vicente Domínguez sobre *Vidas cruzadas*, un excelente film realizado por Robert Altman. Aparte de lo dicho anteriormente debe quedar claro que no estamos diciendo en ningún momento que todo el cine transmita ideas, esto no es posible.

Por último nos quedamos con la siguiente reflexión de Ortega: *No hay vida sin interpretación* ■

16 de mayo de 2001

UNA APORTACIÓN A UNA TEORÍA DE LAS HUMANIDADES

Cesáreo Villoria. Doctor en Filosofía. Catedrático I.E.S. (Oviedo).

Al buscar un sentido a las humanidades vemos que nos hallamos en un callejón sin salida. El proyecto más ambicioso se iniciaría en el siglo XIX con el historicismo de Husserl y Dilthey; en el siglo XX tratarían este tema Heidegger y Gadamer, este último expondría sus teorías en **Verdad y método**.

Asimismo, encontraríamos el discurso moderno-postmoderno insuficiente, es necesario superar la idea dominante de que el saber humanístico es de tipo metafísico y nihilista, por el contrario sería un saber histórico-técnico y la universidad ha de ser el último reducto del fortalecimiento de las humanidades. La pérdida de este sentido es característica de la modernidad (Weber), ya que la crea- ▶

### Nos quedamos con la siguiente reflexión de Ortega: "No hay vida sin interpretación".



es más, suponer esto es suponer que el Fedro es una prefiguración de la aeronáutica.

Seguidamente analizaremos el vínculo entre cine y filosofía: la reflexión filosófica incluye un momento logos (palabras) y un momento imágenes, se pasa al último momento cuando el autor considere que con las palabras ya ha dicho todo lo que tenía que decir. Platón entendió esto como nadie; en muchos de sus diálogos obliga a sus personajes a discutir, y cuando considera que esta discusión

narra imitaciones de conductas, es decir, es arte imitativo. Esto coloca al cine en una clase aparte que Aristóteles coloca en arte imitativo de música, palabra y ritmo, se distingue porque imita con esos tres componentes; las imágenes producidas por la imitación de estos están habitadas de movimiento. Lo que nos permite imitar conductas es la imagen en movimiento. A través del cine podemos ver el amor, el odio, la envidia, el valor, esto es, si está bien hecho nos permite ver

ción de sentido es ante todo social y la modernidad en esto ha fracasado.

El humanismo es un concepto delimitado, proviene del Renacimiento. Este concepto aún está vigente en forma de los derechos del hombre.

Heidegger escribe en su **Carta sobre el humanismo** que hay que superar la idea sustancialista (metafísica) del hombre. Sabemos mucho del hombre como cosa, pero no del hombre como hombre. La idea del hombre del humanismo surge paralela a la proclama de que Dios ha muerto, esta idea será expresada por Nietzsche, surge la idea del superhombre, pero esta idea sería demasiado heroica.

El individuo es importante como reacción contra el sistema, según Heidegger esto sería posible, la actividad humana debe ir dirigida como una reacción. El nuevo humanista debe instalarse en la constitución del Estado y este a su vez tiene que ver con la creación de nuevas formas de Estado y con la colectividad.

Podemos integrar los saberes en dos grandes campos:

a) Las humanidades: lo inconmensurable. Se contraponen a las ciencias de la naturaleza. El programa de las ciencias humanas sería escrito por Stuart Mill. Heidegger consideraría como fundamental para entender el papel de las humanidades la reducción existencial del conocimiento.

b) La filosofía: es la idea de una *ratio in differendo*. La ciencia pierde sentido y puede ser instrumentalizada de cualquier modo, la ciencia necesita a la filosofía pues ésta sigue siendo administradora de la unidad de la razón,

y junto a esta unidad es donde existe la diferencia.

"*Ratio in differendo*": esto nos dice que el discurso no se agota en sí mismo, es racional ■

23 de mayo de 2001

ORTEGA Y LAS VANGUARDIAS

Máximo Martín Serrano.

Catedrático de Filosofía

I.E.S. (Oviedo).

Ortega expresaría su opinión sobre las Vanguardias en su obra **La deshumanización del arte**, a través de esta trataría de captar su esencia. Pero antes debemos conocer el trasfondo artístico en el que se mueve, que sería el siguiente.

**Realismo:** A partir del siglo XIX se produce una ruptura en el arte, la realidad social se ve expresada en las obras artísticas, el artista se eleva como la voz del pueblo e intenta influir en la toma de conciencia social. Se rechazaría de plano el período anterior romántico. Artistas de esta época serían Daumier, Millet o Courbet. La figura clave en este tiempo es la humana.

El carácter unitario del realismo entra en crisis con el fracaso de la Comuna de París, tras esto la sensibilidad artística cambia, los artistas se sienten opuestos a la sociedad. Esto le sucede por ejemplo a Van Gogh; en su primera etapa fue pintor realista, tal y como le enseñaron sus maestros, hasta que llega a París y se encuentra con el **Impresionismo**, y le gusta como estilo, no los artistas que lo llevaban a cabo. Intentan reflejar la impresión del momento, otros

que llegan a la situación de Van Gogh, de crisis interna fueron Ensor, Munch, etc., intentan llegar a nuevos caminos.

Los artistas posteriores al 1870 reniegan de la sociedad contemporánea, se evaden de ella, es una fuga en toda regla: Gauguin se "escapa" a la Polinesia, Kandinsky se va a África... Buscan otros valores: sensualidad, erotismo, misticismo, crueldad, y nuevos temas, como es el caso de Moreau. Sorprende el éxito de los pintores ingenuos, espontáneos, puros, se sobrevaloraron los valores infantiles, como es el caso de Rousseau.

Surge un nuevo interés por el arte arcaico, bárbaro, simple, en especial por la escultura negra. Este arte primitivo influyó en el cubismo (por la pureza de sus líneas) y en el expresionismo (terror, amenaza de los fenómenos, sentimiento trágico de la existencia).

**Expresionismo:** Es un movimiento que surge como reacción contra el positivismo, el naturalismo y el impresionismo a finales del XIX. Lo real es el objeto de una vivencia interna, el artista se expresa en su obra, sus sentimientos, vivencias (Matisse).

Arraiga sobre todo en Alemania, donde quisieron potenciar el reino inalienable del espíritu (Nolde, Klimt). Buscan la emoción y las sensaciones primarias, fortalecer la espontaneidad. Kandinsky aboga por una purificación del espíritu, no por su desbocación, ahondar lo recóndito por lo recóndito. Rompe con la frustración anterior. Posteriormente el movimiento se extendió también por Bélgi- ▶

ca, Italia y toda Europa. Lo que intentan es hacer hincapié en el mundo interior, pero existe un sentimiento traumático.

**Cubismo:** Se ven inmersos en las corrientes científicas, como por ejemplo en la fenomenología de Husserl. La esencia está en las formas geométricas, esto para las artes plásticas y la gramática para la escritura. Dentro del movimiento hay muchísimas tendencias, podríamos citar a Picasso o Seurat por poner un ejemplo. Picasso quería mantener un contacto con la realidad, con volúmenes reales. Se pierde la perspectiva renacentista, ahora los espacios son nuevos, pueden superponerse, alejarse... Picasso y Cézanne se ven influidos por la escultura negra y el arte ibérico.

Lo que podemos señalar como punto iniciador del cubismo son *Las señoritas de Avignon*, cuadro de Picasso. El volumen y la estructura son los dos grandes temas del cubismo, el color pasaría a un segundo grado, se empiezan a usar colores neutros. También hubo poesía cubista, donde se expone la realidad para luego componerla libremente, destacarían los *Caligramas*, de Apollinaire, buscaba impresionar visualmente.

**Futurismo:** El futurismo es de origen italiano y uno de sus grandes difusores fue Marinetti. El futurismo se centra en la idea de progreso, de aceptar los cambios industriales y el progreso técnico, se afirma la audacia, se busca la sorpresa, el escándalo. Les encanta el tema automovilístico. Para ellos ninguna obra que

no tenga carácter transgresor es arte. La guerra sería la única higiene del mundo, desprecian a la mujer, abogan por la destrucción de los museos y las academias. Cantan a la revolución proletaria.

**Dadaísmo:** 1916, Zurich, Cabaret Voltaire, en este marco nace Dadá, nace de una revolución común de los jóvenes, miran el mundo con ojos nuevos. Dadá niega lo establecido, la única vía posible es la negación de toda la realidad. Proclaman la inutilidad del arte y de la misma cultura, son antiartísticos, aculturales... Debe fluir la espontaneidad, toda manifestación artística sería una claudicación al orden. Llegan al punto de sostener que es Dadá el que destruye a Dadá (Picabia). Un dadaísta fue el creador de la pintura de la inmundicia, se creaba con materiales de desecho. En Alemania también aparecen, su objetivo es crear la ira y el rechazo, lo cual consiguen la mayoría de las veces.

Hausmann fue el creador del fotomontaje, que más tarde trascendió su sentido dadaísta y llegó incluso en un componente de la lucha antihitleriana.

**Surrealismo:** Es una superación dialéctica del Dadaísmo, la libertad viene dada por los planteamientos de Freud o Marx. Bretón será un exponente de esta corriente. La clave de ésta es la tendencia a la manifestación de lo onírico (Dalí).

Otras corrientes rupturistas de la vanguardia serían el creacionismo, el ultraísmo, etc. Este es el marco en el que Ortega se mueve. Intenta filiar el nuevo arte analizan-

do sus caracteres: rebelión de lo anterior, negación de la tradición... Esto es el nuevo arte, una sensibilidad vital nueva. Son minorías creadoras y una masa popular que se mantendría así hasta mediados del XX.

Considera como referentes del nuevo arte a Stravinski, en música; Pirandello, en teatro; Mallarmé, en poesía; Expresionismo, Cubismo, Dadaísmo, Picasso, en las artes plásticas. No es cierto que sólo tenga en cuenta a las artes plásticas al hablar de Vanguardia, menciona a Stravinski o al art nouveau de la arquitectura, por ejemplo. No es un inductivista.

El nacimiento de estas corrientes es el agotamiento de la visión estética tradicional: el Realismo, que ya no estimulaba a los jóvenes creadores como a Wagner o Zola o Zurbarán. Hay que buscar el arte en la vida cotidiana y plasmarlo en la obra, el arte es objetivar el movimiento de lo cotidiano.

Esta caracterización de Ortega la consideraríamos adecuada, la clave del arte nuevo es la deshumanización, no encontramos nada relacionado con lo humano. El síntoma de esto es su carácter impopular, esto es evidente, el arte humano es comprensible, por esto, al no serlo el arte nuevo no es comprensible y por lo tanto impopular. Se va contra la realidad. Es un arte anti-burgués, el arte por el arte, un arte de ideas. Ha de ser irónico, intrascendente, como un juego o un deporte. El arte pierde su patetismo, gusta de lo prehistórico, como por ejemplo en el caso del cubismo. ■