

# TEMARI

1. Pensar *sobre*, pensar *en* i pensar *amb* imatges
2. Crisi de la representació
3. L'irrepresentable
4. La societat de l'espectacle
5. La imatge com a símptoma
6. La creació de les imatges-pensament
7. Filosofar en altres medis: pensar amb imatges



# **3. L'IRREPRESENTABLE**

Estètica i Crítica 2023

# L'irrepresentable I (normatiu):

- Allò que no debem representar, p. e., la sexualitat o la violència segons èpoques i societats
- La *Shoa*, el genocidi dels jueus pels nazis



4 No te harás imagen, ni ninguna semejanza *de cosa alguna* que esté arriba en el cielo, ni abajo en la tierra, ni en las aguas debajo de la tierra.

5 No te inclinarás ante ellas, ni las honrarás, porque yo soy Jehová tu Dios, fuerte, celoso, ...

Biblia, *Éxodo*, 20

4 »No et fabriquis ídols; no et facis cap imatge del que hi ha dalt al cel, aquí baix a la terra o en les aigües d'aquí baix.

5 No els adoris ni els donis culte, perquè jo, el Senyor, el teu Déu, sóc el Déu-gelós:

*Éxode*, 20





Medea i  
els seus fills,  
fresc pompejà





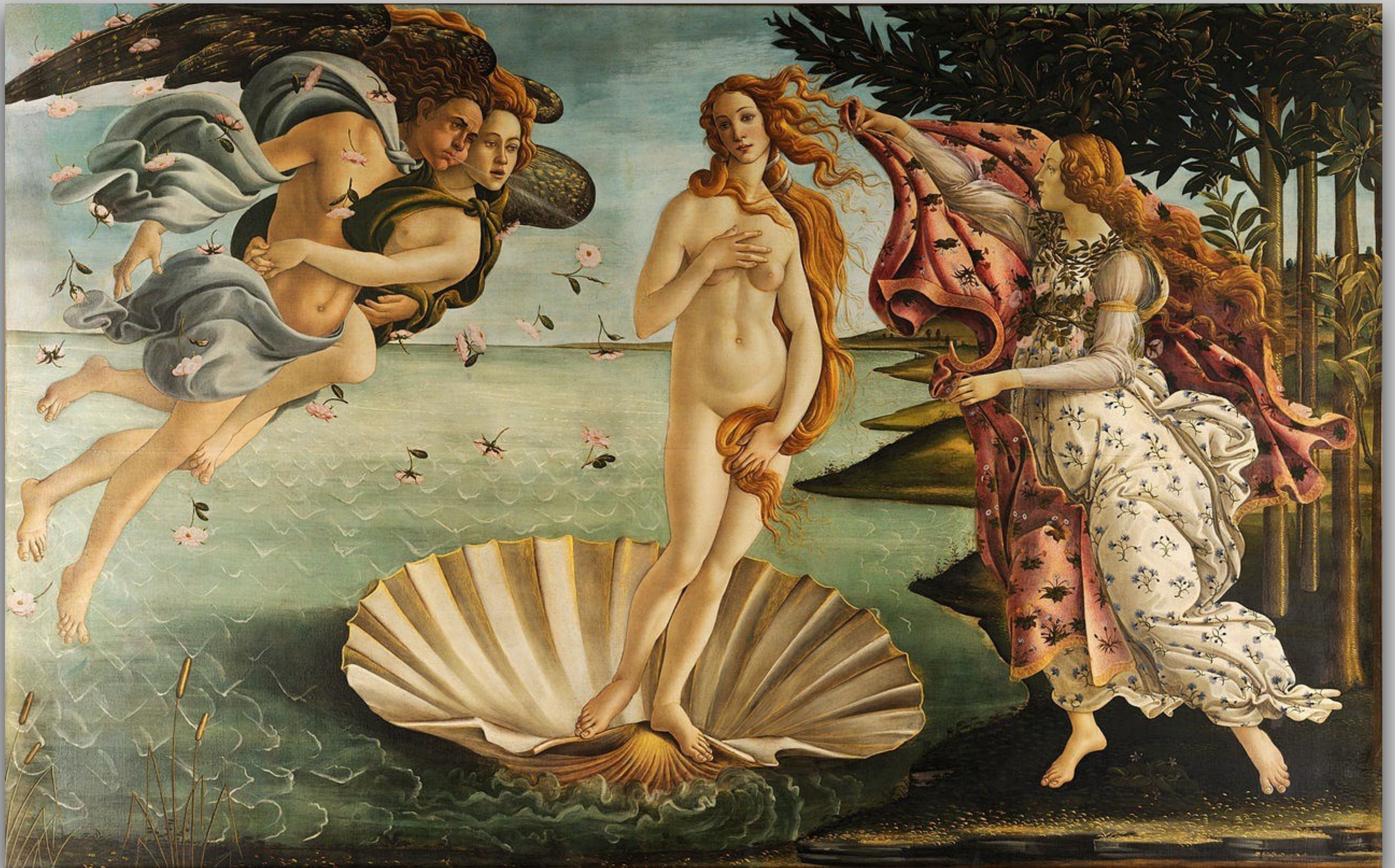
Anselm Feuerbach, *Medea*, 1870





Delacroix Medea









Cadàvers mutilats a Mèxic





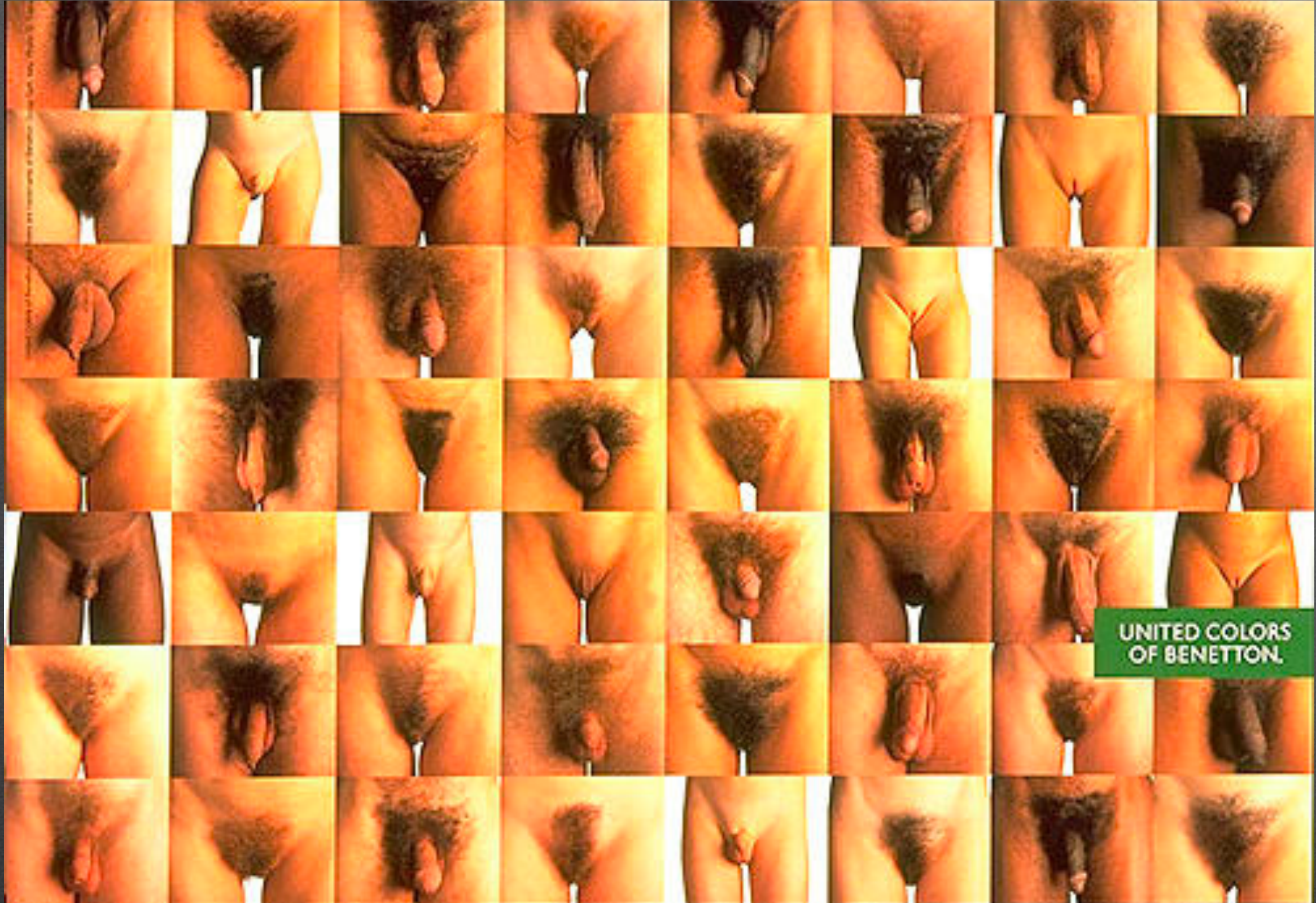
Courbet, *L'origine du monde*





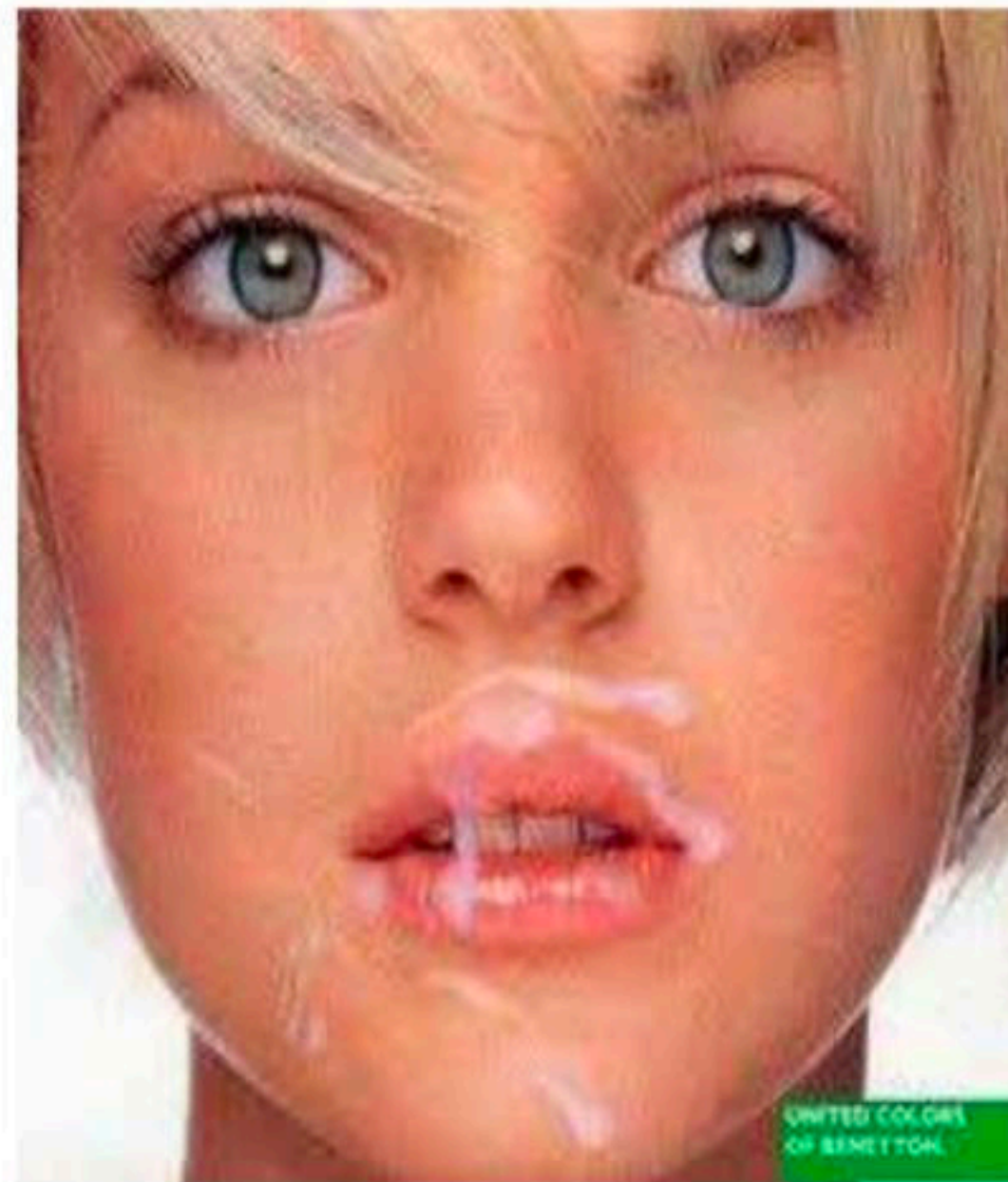
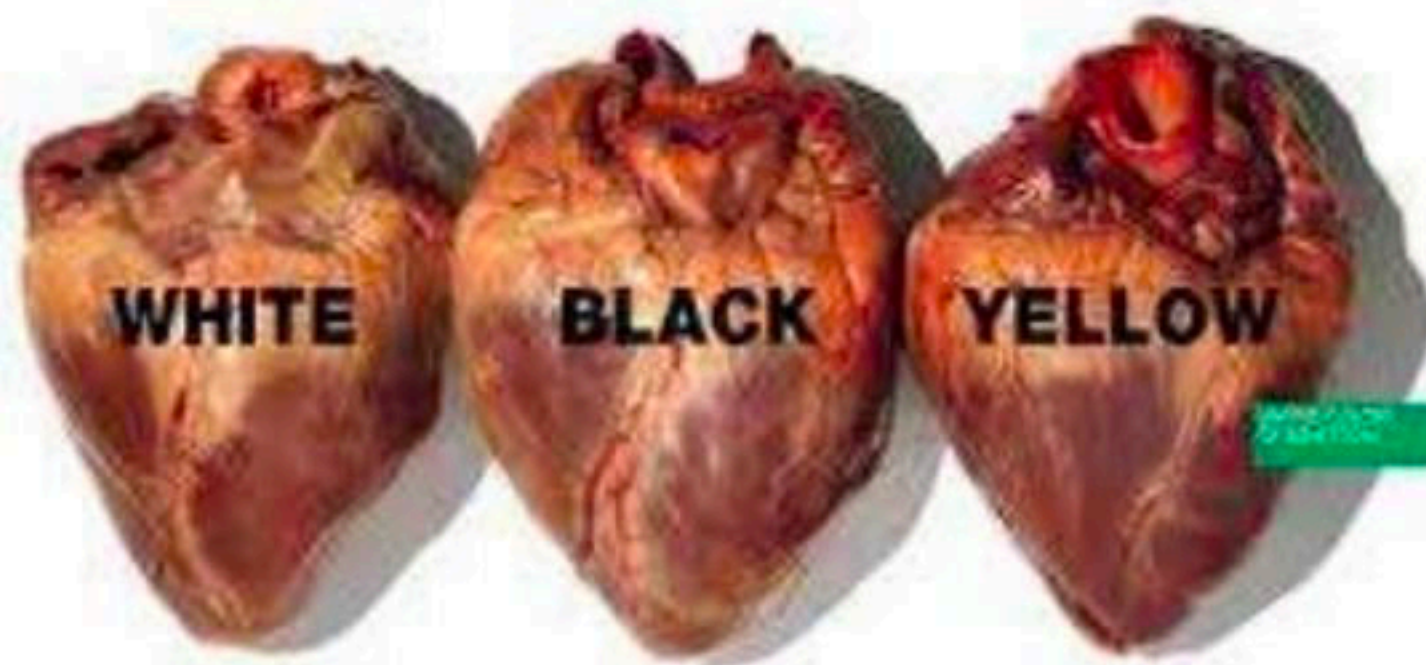
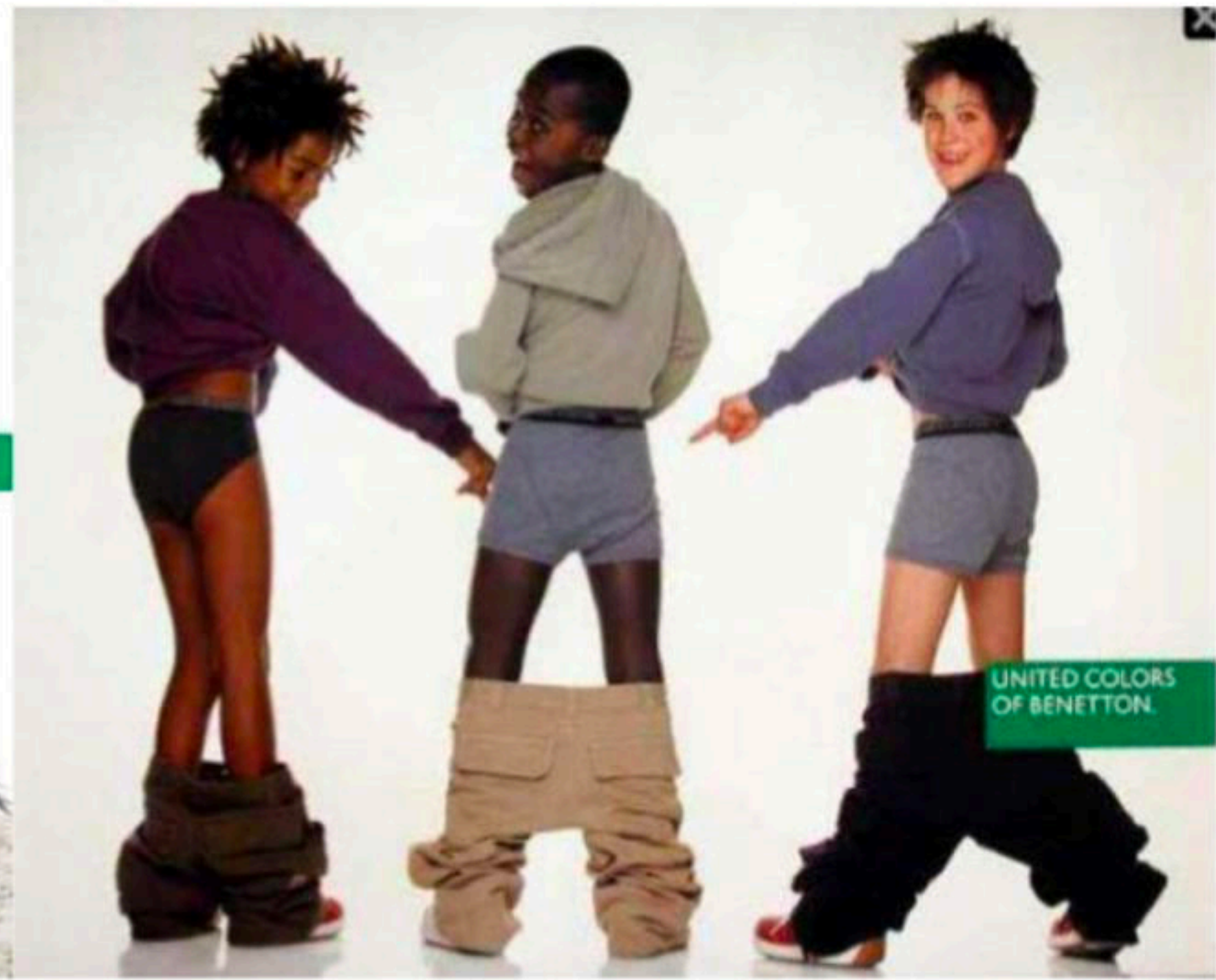
Andres Serrano,  
*Vagina Dentata*,





Oliverio Toscani (1942- )









Isabelle Caro

Oliverio Toscani, 2007









T. Frare, *La agonía de David Kirby*, 1991





Hocine, Argelia, Premio World Photo Press 1997



FOTO  
PRES  
"LA CAIXA"  
09

*Barcelona*  
Caixa Forum



Obra Social  
Fundació "la Caixa"





Martha Rosler,  
*Bringing  
the War  
Home,*  
1967-1972

















Jüdisches Museum, Berlin





pixelmädchen









Stumme Schreie. Menashe Kadishmans Installation „Schalechet“ (Gefallenes Laub) im Erdgeschoss des Jüdischen Museums, 2012

10001 peces







# La irrepresentabilitat de l'Holocaust

---

<https://www.jmberlin.de/en/unrepresentability-holocaust>



# SHOAH



UN FILM DE  
CLAUDE LANZMANN

<https://www.youtube.com/watch?v=FKqNTGmpvE8>



biblioteca de los confines  
dirigida por Nicolás Casullo

NOTA DE ENVÍO

La colección "biblioteca de los confines" pretende lo nuevo y lo viejo del tiempo de las ideas. Un tiempo inmemorial de raíz mítica poética que nunca dejó de anudar relatos para convertirse en historia de las interpretaciones, en historia de lo real. Libros de pensadores, de ensayistas, de teóricos. A la vieja ciudad letrada no dejan de arribar, o cada tanto vuelven a encenderse, obras. Ese indomable sello de autoría de quienes conjeturan cambiar con letras las más pequeñas o las más grandes circunstancias.

Escrituras que imaginan entender al hombre y las cosas. Podría aventurarse: obras que hacen el mundo. Pero extraña historia por cierto la de las escrituras. Construyen las escenas de lo que pasó, de lo que pasa, y sin embargo nunca pueden contra la realidad inmediata, contra lo que urge. Como pensó hace algunos años Sartre, "no existe libro alguno que haya impedido a un niño morir". La "biblioteca de los confines" va en busca entonces de algo de eso: literaturas que hacen el mundo, y al mismo tiempo no pueden casi nada. Desde esa conciencia extrema de lo ilusorio, por lo tanto desde la pura verdad, ofrecerá libros.

biblioteca de los confines

# LYOTARD

## HEIDEGGER Y "LOS JUDÍOS"

PREFACIO

ALEJANDRO KAUFMAN



Universitat Autònoma de Barcelona

Biblioteca d'Humanitats



la marca



obstinación por exterminar hasta el fin, al no ser políticamente inteligible, ya señala que se trata de otra cosa, que se trata del Otro. Esta política apolítica se perpetúa después de "Auschwitz" y habría que examinar por qué medios. Los hay al menos de dos tipos: unos proceden por supresión, los otros por representación. Supresión: los criminales se disfrazan de honestos comerciantes o jefes de estado, o se los "desnazifica" en el acto, o se comienza el proceso de revisión del crimen mismo (el "detalle"), se busca el *no ha lugar*. Todos los "trucos" clásicos.

Pero hacer olvidar el crimen representándolo es más apropiado, si es verdad que se trata efectivamente, con "los judíos", de algo como el afecto inconsciente del que Occidente no quiere saber nada. No puede ser representado sin ser malogrado, vuelto a olvidar, puesto que desafía las imágenes y las palabras. Representar "Auschwitz" en imágenes, en palabras, es una manera de hacer olvidar eso. No pienso solamente en las malas películas y series de gran distribución, en las malas novelas o "testimonios". Pienso en aquello mismo que puede o podría lograr mejor que nadie que no se olvide, por la exactitud, la severidad. Incluso esto representa lo que debe permanecer irrepresentable para no ser olvidado como aquello que es lo olvidado mismo. La película de Claude Lanzmann, *Shoah*, es una excepción, quizás la única. No solo porque se niega a la representación con imágenes y música, sino porque casi no ofrece testimonio en el que no se indique lo irrepresentable del exterminio, ya sea por un instante, por una alteración del timbre de la voz, la garganta que se cierra, un sollozo, las lágrimas, una salida del testigo fuera de cuadro, una alteración en el tono del relato, un gesto no controlado. De modo que se sabe que seguramente mienten, "actúan", esconden algo, los testigos impasibles, sean quienes fueren.

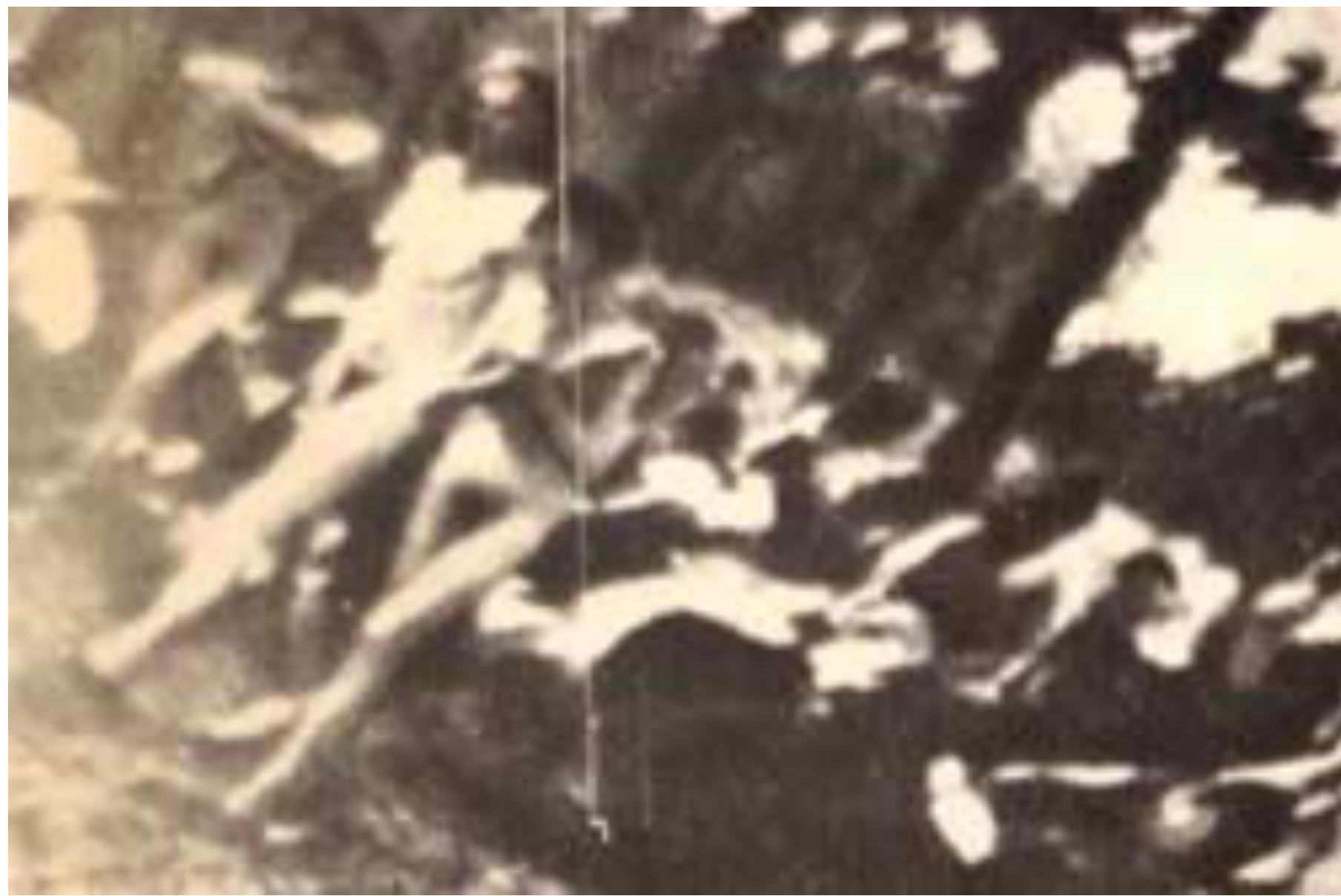
Al representar, se inscribe en la memoria, y eso puede parecer una buena protección contra el olvido. Es, creo, lo contrario. Solo puede olvidarse en el sentido corriente, lo que pudo inscribirse, porque se podrá borrar. Pero lo que no está inscripto por falta de superficie susceptible de inscripción, por falta de una duración y de un lugar donde se sitúe la

inscripción -aquello que no tiene una localización en el espacio ni el tiempo de la dominación, en la geografía y la diacronía del espíritu seguro de sí, porque no es sintetizable-; digamos: lo que no es materia de experiencia porque las formas o formaciones de la experiencia, aun inconsciente, aquella que produce la represión secundaria, le son inaptas e ineptas, eso no se puede olvidar, no se expone al olvido; eso sigue presente "sólo" como una afección que ni siquiera se logra calificar, como un estado de muerte en la vida del espíritu. Es *necesario*, por cierto, es necesario inscribir, en palabras, en imágenes. Imposible escapar a la necesidad de representar. Sería incluso un pecado, creerse santo, salvo. Pero una cosa es hacerlo para salvar la memoria, y otra el intento de preservar el resto, lo olvidado inolvidable, en la escritura.

Es de temer que la representación-palabra (libros, reportajes) y la representación-objeto (películas, fotos) del exterminio de los judíos, y de "los judíos", por los nazis traigan de vuelta aquello que persiguen a la órbita de la represión secundaria en lugar de dejarlo olvidado fuera de todo estatuto, en el "interior". Que se convierta, al representarse, en una "represión" ordinaria. Se dice que es una gran masacre, ¡qué horror! Hubo otras, por supuesto, "incluso" en la Europa contemporánea (los crímenes de Stalin). Se apela finalmente a los derechos humanos, se grita "nunca más" y ya está. Arreglado.

El humanismo conviene a ese arreglo, porque es del orden de la represión secundaria. Solo se puede formar una idea del hombre como valor si se proyecta hacia afuera su desdicha como provocada por causas, que bastará con aplicarse a transformar. "Los judíos", según mi hipótesis, testimonian que la desdicha del espíritu, su servidumbre a lo no realizado, les es constitutiva. De ellos emana solamente esta angustia que "nada calmará". Que el pensamiento encubre una falta que ni siquiera le falta. Y que si puede esperarse progresar en la libertad, es por supuesto contra ese sentimiento, pero gracias a él, sumergido en él. Ahora bien, la solución final consiste en exterminar ese sentimiento y con ello el secreto del pensamiento, incluso occidental. Su revés. Destruye el revés del pensamiento. Un revés que no está en ninguna parte, que no está más atrás que abajo, lo hemos dicho. Un sentimiento





*Sonderkommando*  
Photographs, 1944



# *Sonderkommando* Photographs



















Zoran Mušič, 1909-2005



la dependencia causal de la cultura planteada como cuestión sobre una mera y clara dependencia, tiene hoy algo de primitivo. No hay duda de que, en última instancia, ese primitivismo afecta también al método inmanente, arrastrado por su objeto hasta el bajo nivel de éste. La cultura materialísticamente aclarada no se ha hecho materialísticamente sincera, sino sólo más baja. Con su propia particularidad, ha perdido también la sal de la verdad, que consistía en otro tiempo en su contraposición a otras particularidades. Si se la pone ante la responsabilidad que recusa no se consigue más que una prueba de enfática retórica cultural. Por su parte, la cultura tradicional, en bloque, es hoy nula, por haberse neutralizado ella misma y haberse dispuesto y confeccionado a la medida de los intereses; su herencia, reivindicada por los rusos con aparente piedad, es superflua, inútil en general a causa de un proceso irreversible; es un verdadero objeto de ludibrio, y en esto llevan sin duda razón los negociantes de la cultura de masas que pueden aludir a ello mientras la negocian en baratijas. Cuanto más total es la sociedad, tanto más cosificado está el espíritu, y tanto más paradójico es su intento de liberarse por sí mismo de la cosificación. Hasta la más afilada conciencia del peligro puede degenerar en cháchara. La crítica cultural se encuentra frente al último escalón de la dialéctica de cultura y barbarie: luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema, y este hecho corroe incluso el conocimiento que dice por qué se ha hecho hoy imposible escribir poesía. El espíritu crítico, si se queda en sí mismo, en autosatisfecha contemplación, no es capaz de enfrentarse con la absoluta cosificación que tuvo entre sus presupuestos el progreso del espíritu, pero que hoy se dispone a desangrarlo totalmente.

Adorno,  
*Prismas*,  
(1951)  
1955



## Paul Celan - Todesfuge (1948)

Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends  
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts  
wir trinken und trinken  
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng  
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt  
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete  
er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift seine Rüden herbei  
er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde  
er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz  
Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts  
wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends  
wir trinken und trinken  
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt  
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete  
Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng  
Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt  
er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau  
stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz auf  
Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts  
wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends  
wir trinken und trinken  
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete  
dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen  
Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland  
er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft  
dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng  
Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts  
wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland  
wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken  
der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau  
er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau  
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete  
er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft  
er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus Deutschland  
dein goldenes Haar Margarete  
dein aschenes Haar Sulamith

Negra llet de la matinada la bevem al vespre  
la bevem al migdia i al matí la bevem a la nit  
bevem i bevem  
cavem una fossa en els aires dellà el jaç no estreteja.  
A casa hi ha un home que toca serpents que escriu  
que escriu quan fosqueja a l'adreç d'Alemanya els teus cabells daurats Margarida  
ho escriu i surt a l'eixida i llambregen els estels xiula els seus mastins que  
vinguin  
xiula els seus jueus que surtin fa cavar una fossa a la terra  
ens mana toqueu ara a la dansa  
Negra llet de la matinada et bevem a la nit  
et bevem al matí i al migdia et bevem al vespre  
bevem i bevem  
A casa hi ha un home que toca serpents que escriu  
que escriu quan fosqueja a l'adreç d'Alemanya els teus cabells daurats Margarida  
Els teus cabells cendrosos Sulamita cavem una fossa en els aires dellà el jaç no  
estreteja  
Crida caveu més a fons el terror uns i altres canteu i toqueu  
aferra el ferro a la corretja el branda els seus ulls són blaus  
caveu més a fons amb els càvecs uns i altres no entretingueu la dansa  
Negra llet de la matinada et bevem a la nit  
et bevem al migdia i al matí et bevem al vespre  
bevem i bevem  
a casa hi ha un home els teus cabells daurats Margarida  
els teus cabells cendrosos Sulamita toca serpents  
Crida toqueu més dolç la mort la mort és un mestre vingut d'Alemanya  
crida raseu més fosc els violons i muntareu com a fum en l'aire  
i tindreu una fossa entre bromes dellà el jaç no estreteja  
Negra llet de la matinada et bevem a la nit  
et bevem al migdia la mort és un mestre vingut d'Alemanya  
et bevem al vespre i al matí bevem i bevem  
la mort és un mestre vingut d'Alemanya el seu ull és blau  
t'encerta amb bala de plom en el punt just t'escau  
a casa hi ha un home els teus cabells daurats Margarida  
ens aquissa els matins ens fa do d'una fossa en l'aire  
toca serpents i somnia la mort és un mestre vingut d'Alemanya  
els teus cabells daurats Margarida  
els teus cabells cendrosos Sulamita





Anselm Kiefer, *Margarethe*, 1981





Gerhard Richter, *Birkenau*, 2014, oil on canvas







a quien acuñó la fórmula *l'art pour l'art*, no debía de ser muy propenso a catarsis de esa clase. Incluso poemas de tanta ambición y virtuosismo como *La leyenda del nacimiento del libro Tao-te-king en el camino de Lao-Tse a la emigración* adolecen de la teatralidad de la perfecta llaneza. Lo que los por él considerados clásicos aún denunciaban como idiocia de la vida campesina, la consciencia mutilada de los miserables y oprimidos, se convierte para él, como para un ontólogo existencialista, en la vieja verdad. Toda su obra es un trabajo de Sísifo para compensar de alguna manera su exquisito y distinguido gusto con las heterónomas reivindicaciones de palurdo que él en vano esperaba asumir.

No querría yo quitar fuerza a la frase de que es de bárbaros seguir escribiendo poesía lírica después de Auschwitz: en ella se expresa negativamente el impulso que anima a la literatura comprometida. La pregunta de un personaje de *Morts sans sépulture*, «¿Tiene sentido vivir cuando hay hombres que te machacan hasta romperte los huesos?» es también la de si el arte es en general todavía posible; si la regresión de la misma sociedad no entraña una regresión intelectual en el concepto de literatura comprometida. Pero también resulta verdadera la contestación de Enzensberger\*\* en el sentido de que la literatura debe afrontar precisamente este veredicto, es decir, ser de tal modo que no se entregue al cinismo por su mera existencia después de Auschwitz. Es la propia situación de la literatura la que es paradójica, no solo la actitud de uno hacia ella. El exceso de sufrimiento real no tolera ningún olvido; hay que secularizar el «*On ne doit pas dormir*» de Pascal. Pero ese sufrimiento, la consciencia de la aflicción como dice Hegel, también exige la continuación del arte que él mismo prohíbe; casi en ninguna otra parte sigue encontrando el sufrimiento su propia voz, el consuelo que no lo traicione enseguida. Los artistas más importantes de la época se han atenido a esto. El radicalismo absoluto de sus obras, precisamente los momentos proscritos como formalistas, les confiere la terrible fuerza de la que carecen los poemas inútiles sobre las vícti-

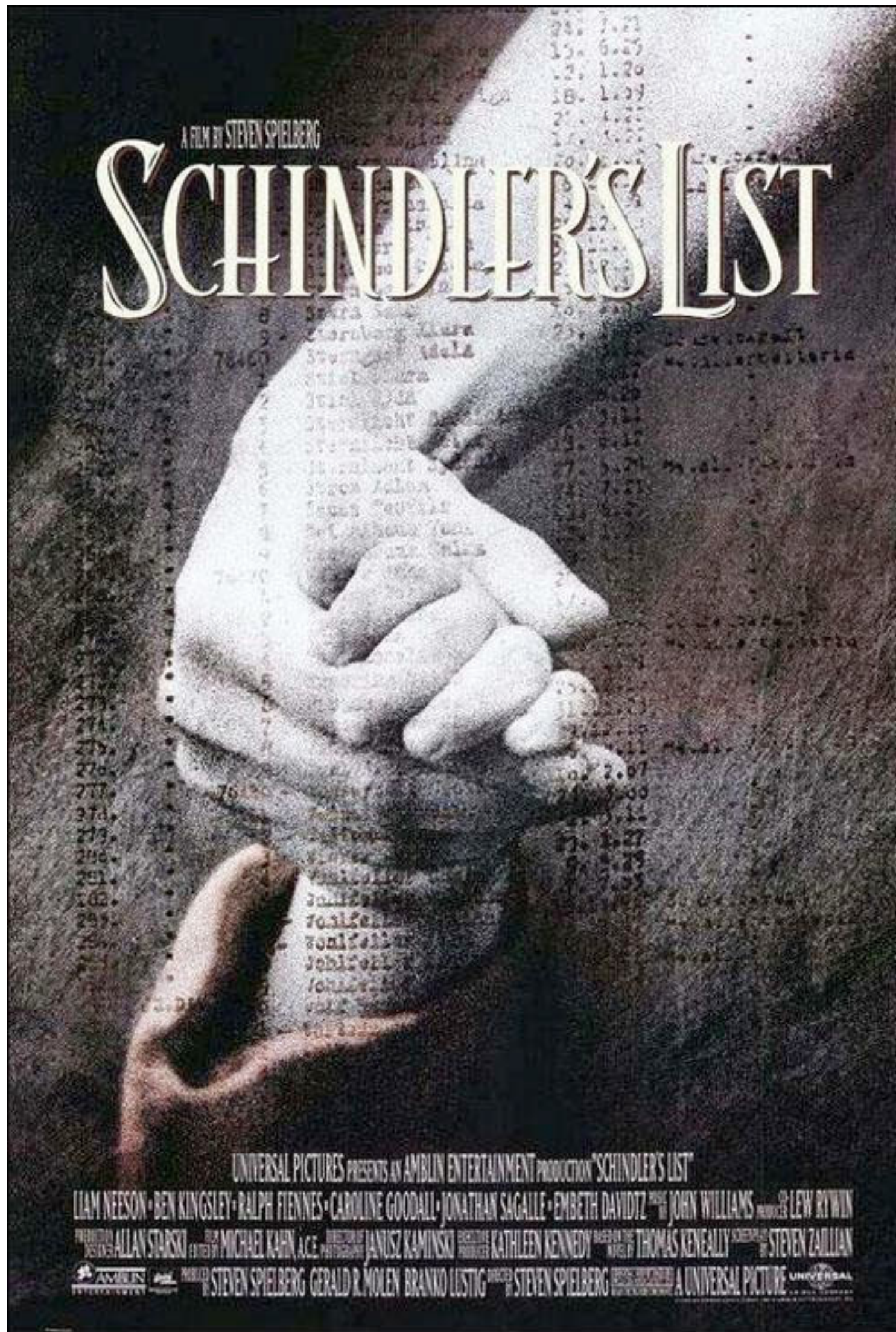
\* Ed. esp.: *Muertos sin sepultura*, en Sartre: *loc. cit.*, p. 238. [N. del T.]

\*\* Hans Magnus Enzensberger (1929): periodista, poeta lírico y ensayista alemán. Miembro junto con entre otros Heinrich Böll o Günther Grass del «Grupo 47», la de Enzensberger ha sido una de las voces más críticas con el conformismo cultural y moral de la Alemania del «milagro económico». Premio Príncipe de Asturias 2002 de Comunicación y Humanidades. [N. del T.]

mas. Pero incluso *El superviviente de Varsovia* sigue cautivo de la aporía a la que, forma autónoma de una heteronomía amplificada hasta convertirse en el infierno, se entrega sin reservas. La composición de Schönberg se acompaña de algo desagradable. No se trata de aquello que irrita en Alemania porque no permite reprimir lo que a toda costa se querría reprimir. Pero al, pese a toda la dureza e intransigencia, convertirse en imagen, es como si se estuviera ofendiendo el pudor ante las víctimas. Con éstas se prepara algo, obras de arte, que se ofrece como carroña al mundo que las asesinó. La llamada elaboración artística del desnudo dolor físico de los derribados a golpe de culata contiene, se tome la distancia que se tome, la posibilidad de extraer placer de ello. La moral que prohíbe al arte olvidarlo ni por un segundo se desliza en el abismo de lo contrario a ella. El principio estético de estilización, e incluso la solemne plegaria del coro, hace sin embargo que parezca que el destino impensable tendría un sentido cualquiera; es transfigurado, pierde algo del horror; con esto sólo ya se inflige una injusticia a las víctimas, mientras que sin embargo un arte que se apartara de ellas sería inadmisibile desde el punto de vista de la justicia. Incluso el sonido de la desesperación paga su tributo a la afirmación atroz. Obras de estatura menor que aquellas las más elevadas son, pues, también aceptadas de buena gana: una parte de la reelaboración del pasado. Al convertirse incluso el genocidio en posesión cultural dentro de la literatura comprometida, a ésta le resulta más fácil seguir desempeñando su papel en la cultura que produjo el asesinato. Hay un signo distintivo de tal literatura que casi nunca engaña: a propósito o no, siempre deja entrever que, incluso en las llamadas situaciones extremas, y precisamente en ellas, lo humano florece; de ahí resulta a veces una lúgubre metafísica que llega a optar por el horror convenientemente maquillado como situación límite por cuanto ahí aparece la peculiaridad de lo humano. En este cómodo clima existencial la distinción entre verdugos y víctimas se disipa, pues unos y otras están expuestos en la misma medida a la posibilidad de la nada, la cual, por supuesto, en general es más llevadera para los verdugos.

Los partidarios de esa metafísica, la cual entretanto ha degenerado en una mera broma intelectual, truenan como antes de 1933 contra el afeamiento, la distorsión, la perversión artística de la vida, como si los autores tuvieran la culpa de aquello contra lo que protestan, cuando lo que escriben se pone a la altura de ese extremo. Una anécdota









1997





1998





2008





**El artista sueco Carl Michael von Hausswolff dijo que había utilizado cenizas que tomó de los hornos de cremación en Majdanek, un campo de concentración nazi en el este de Polonia, en una visita que realizó en 1989.**















Peter Eisenman, *Memorial als jueus d'Europa*, Berlin, 2005























Leni Riefenstahl

<http://youtu.be/GHs2coAzLJ8>

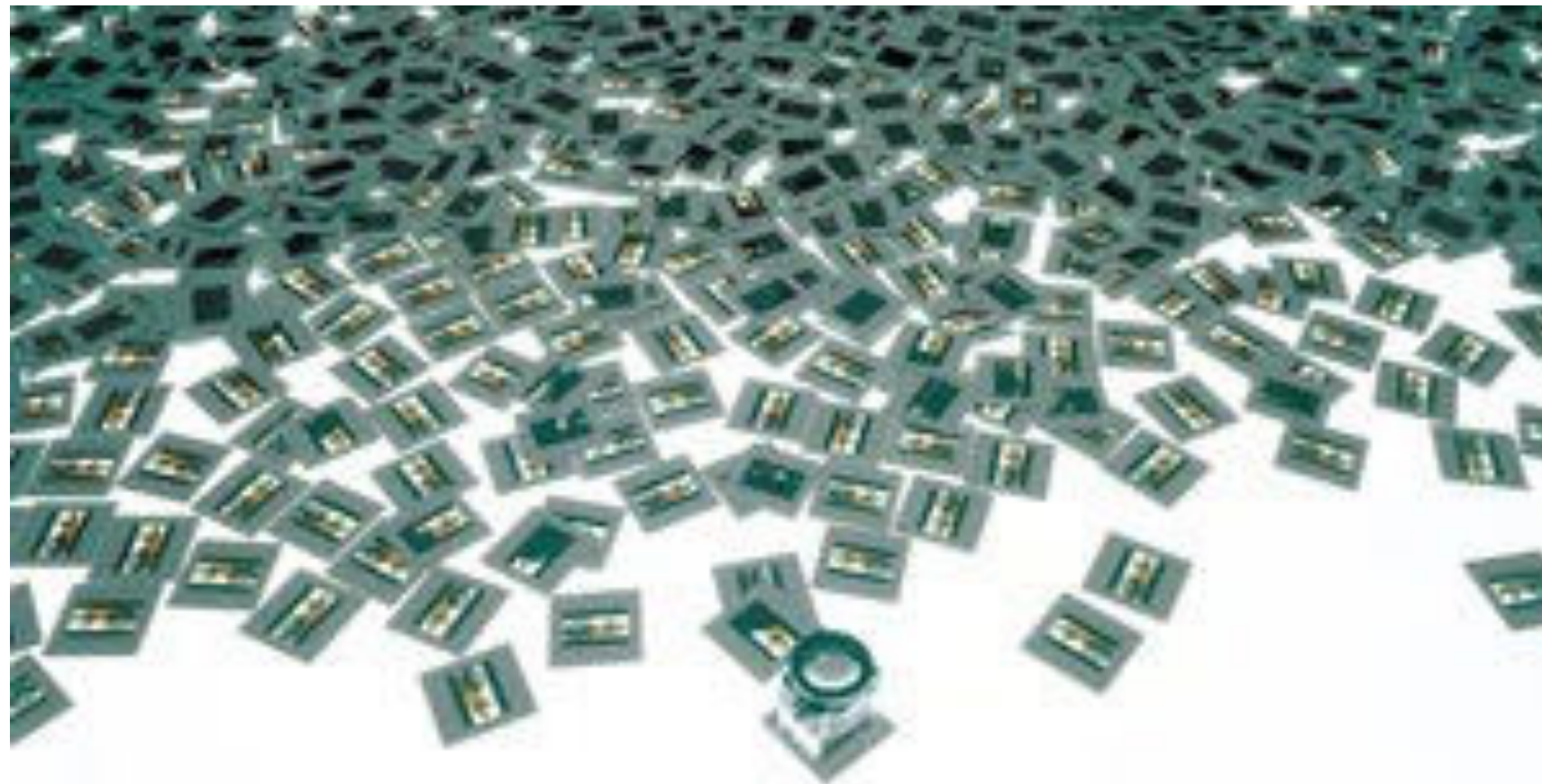
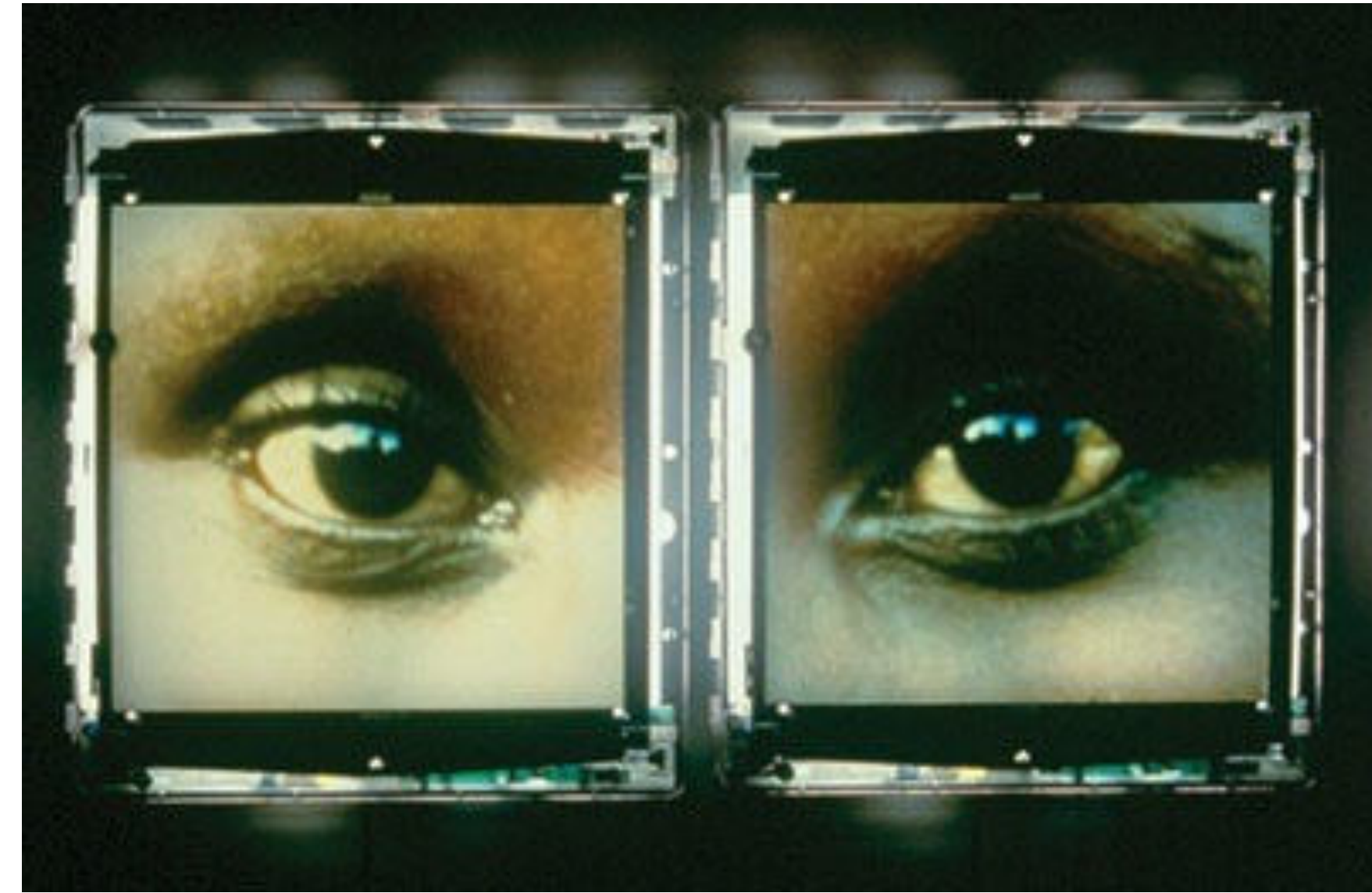
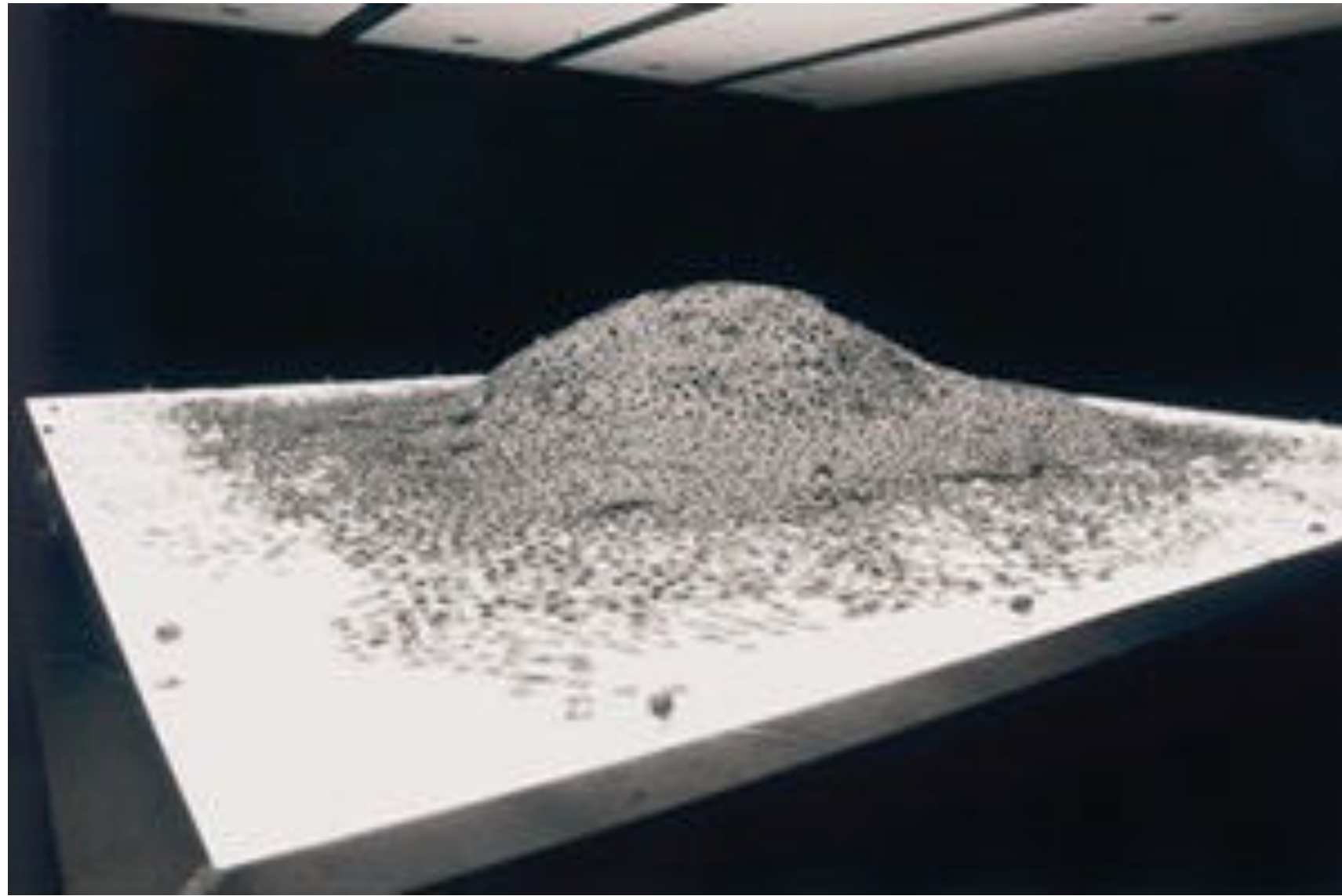
<http://youtu.be/M7IkHejeEYI>



“La Shoah no planteja més que problemes d’irrepresentabilitat relativa, d’adaptació dels mitjans i els fins de la representació. Quan se sap què es vol representar –a saber, per a Claude Lanzmann, el real de l’increïble, la igualtat del real i l’increïble– no hi ha propietat de l’esdeveniment que prohibeixi la representació, que prohibeixi l’art, en el sentit mateix de l’artifici. No existeix l’irrepresentable com a propietat de l’esdeveniment. Només existeixen eleccions. Elecció del present contra la historització, elecció de representar la comptabilitat dels mitjans, la materialitat del procés, contra la representació de les causes. Cal deixar en suspens les causes que tornen l’esdeveniment rebel a tota explicació per un principi de raó suficient, ja sigui ficcional o documental”.

Jacques Rancière, *Le destin des images*, 2003, p. 145.





Alfredo Jaar,  
*Los ojos de Gutete Emerita*,  
1996





Sophie Ristelhueber, *W.B.*, 2005











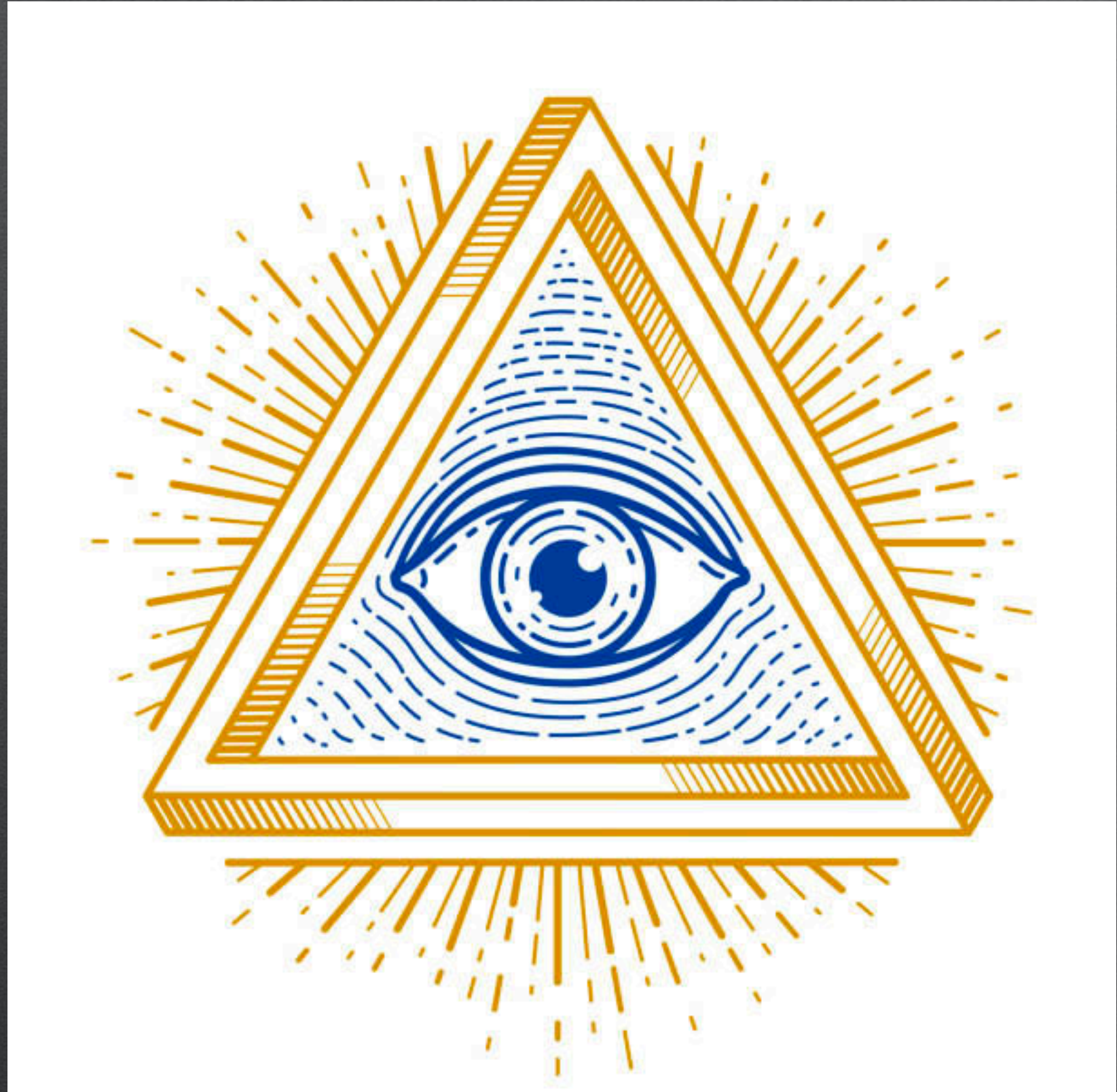
# L'irrepresentable II: ontològic i epistèmic):

- El problema filosòfic més general aquí és el dels límits del nostre accés al món
- El problema de l'irrepresentable en imatges és paral·lel al mateix problema en l'àmbit del llenguatge
- L'impensable, l'incognoscible, l'incomprensible, l'inconceptuable, l'inefable, l'inexpressable
- Dir i mostrar

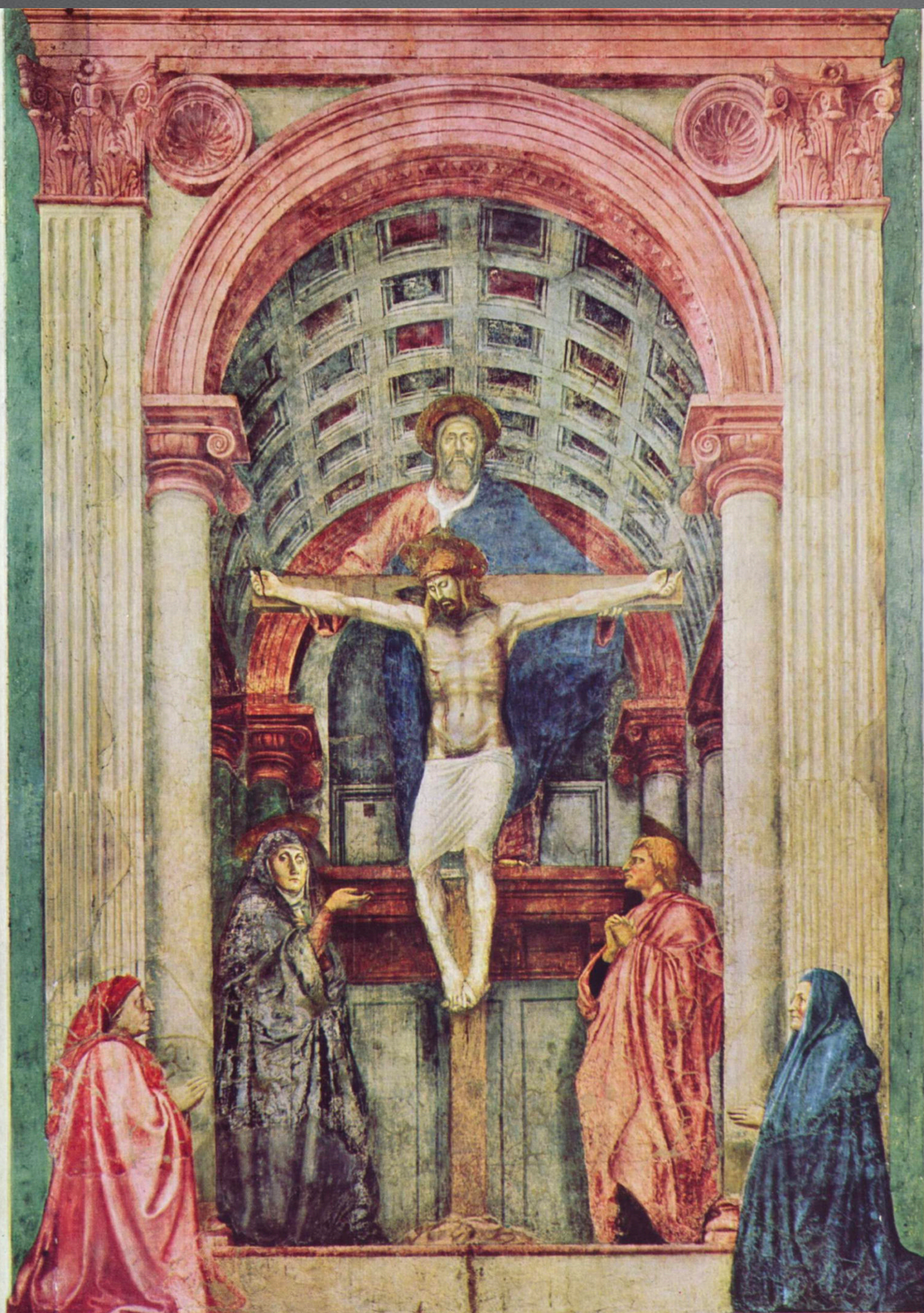


- Allò que no és materialment representable, p. e., déu, l'absolut, la llibertat, ...







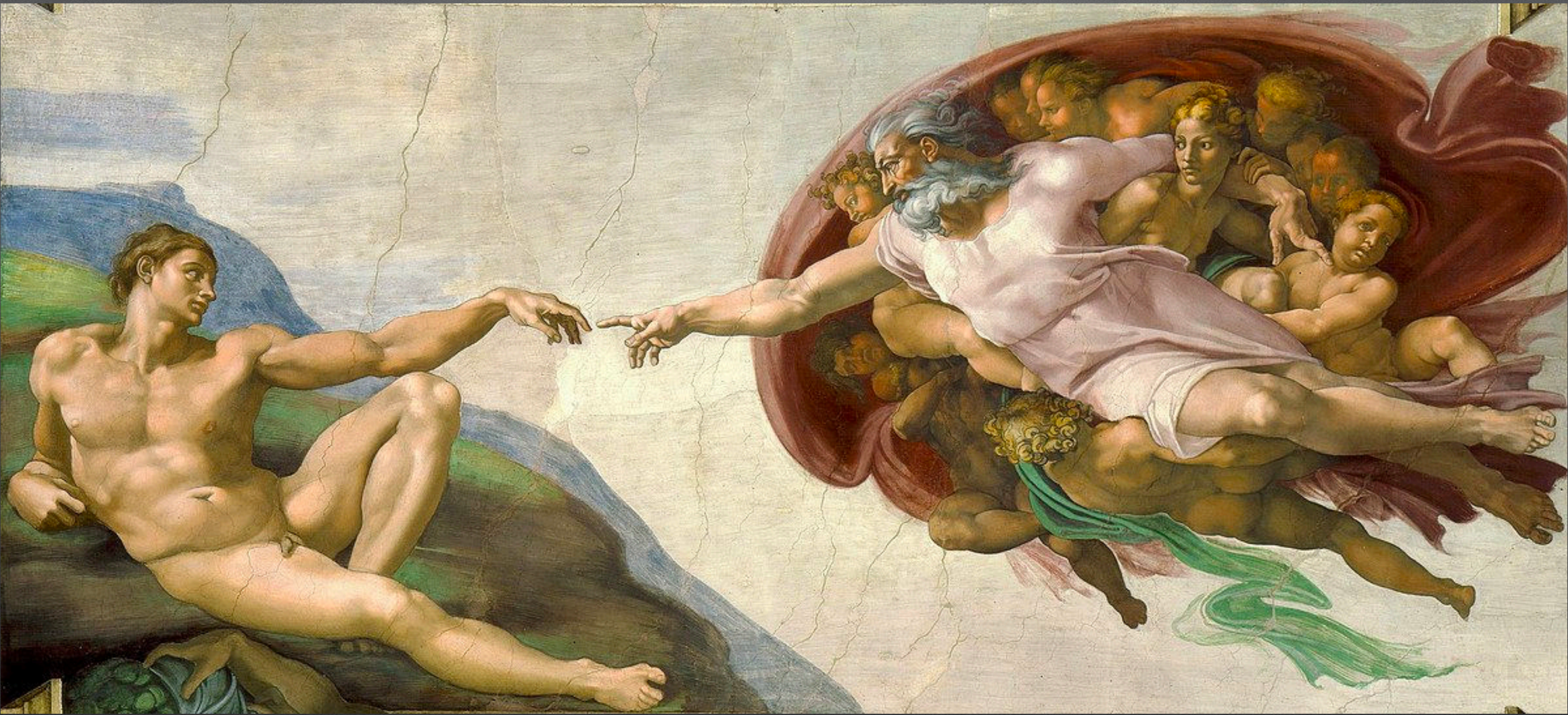


Masaccio, *Trinitat*,  
Santa Maria Novella  
Florència, 1427











En el estado jurídico, pues, el mundo ético y su religión zozobraban en la conciencia cómica, y la conciencia desdichada es el saber | de *toda esta pérdida*. Se le han perdido tanto el valor que se daba a sí misma por su personalidad inmediata como el de su personalidad mediata, la *pensada*. Asimismo, ha enmudecido la confianza en la ley eterna de los dioses y en los oráculos, que permitían saber lo particular. Las estatuas son ahora cadáveres de los que se ha esfumado el alma que las animaba, y los himnos, palabras de las que ha escapado la fe; las mesas de los dioses están sin comida ni bebida espiritual, y sus juegos y festines no le devuelven a la conciencia la jubilosa unidad de sí con la esencia. A las obras de las musas les falta le fuerza del espíritu, a quien la certeza de sí mismo le brotaba del aplastamiento de los dioses y los hombres. Ahora son lo que son para nosotros: bellos frutos arrancados de los árboles, un destino amistoso nos los ofrecía como los regalaría una muchacha; no hay la vida efectiva de su existencia, no hay el árbol que los sostenía, ni la tierra y los elementos que eran su substancia, ni el clima que constituía su determinidad, o el cambio de las estaciones que dominaban el proceso en el que llegaban a ser. — Así, el destino, con las obras de ese arte, no nos da su mundo, ni la primavera y el verano de la vida ética en la que florecían y maduraban, sino, únicamente, el recuerdo velado de esa realidad efectiva. — Por eso, nuestra actividad al disfrutarlos no es la del servicio divino por el que a nuestra conciencia le adviniera su verdad perfecta que la llenase, sino que es la actividad exterior que frota estos frutos para quitarles las gotas de lluvia o el polvo, y que, en lugar de los elementos internos de la realidad efectiva de lo ético, que los rodea, produce y les insufla espíritu, erige el amplio andamio de los elementos muertos de su existencia exterior, del lenguaje, de lo histórico, etc., no para hacerse una vida dentro de ellos, sino sólo para imaginarlos dentro de sí. Pero igual que la muchacha que nos ofrece el fruto que ha arrancado es más que la naturaleza del fruto desplegada en sus condiciones y elementos, en el árbol, el aire, la luz, etc., que ella ofrece de manera inmediata, al reunir todo esto, de un modo superior, en sus ojos radiantes y conscientes de sí<sup>175</sup> y en su gesto de ofrenda, del mismo modo, el espíritu que nos ofrece esas obras de arte es más que la vida ética y la realidad efectiva de ese pueblo, pues él, el espíritu, es el *recuerdo que interioriza* al espíritu que estaba todavía *enajenado, exteriorizado*<sup>176</sup> en ellos:

175 *Selbstbewusst*. En realidad, resuena aquí el significado corriente de la palabra en alemán, que no es tanto el filosófico de «autoconsciente» como el de «orgullosa», «seguro de sí mismo», «confiado». Mantengo la traducción literal de «consciente de sí», por el paralelo con el espíritu unas líneas más abajo.

176 *Veräussert*. En realidad, *veräussern* es sinónimo de *entäussern*, pero Hegel sólo utiliza este verbo aquí.

Pero si por una parte le concedemos ahora al arte esta elevada posición, ha igualmente de recordarse por otra que el arte no es, ni según el contenido ni según la forma, el modo supremo y absoluto de hacer al espíritu consciente de sus verdaderos intereses. Pues, precisamente por su forma, también el arte está limitado a un determinado contenido. Sólo hay una cierta esfera y fase de la verdad susceptible de ser representada \*\* en el elemento de la obra artística; su propia determinación debe todavía implicar emerger a lo sensible y poder ser en esto adecuada a sí, a fin de ser un contenido auténtico para el arte, como es el caso, p. ej., de los dioses griegos. Frente a esto, hay una captación más profunda de la verdad, según la cual ésta no es ya tan afín y propicia a lo sensible como para poder ser asumida y expresada por este material de modo adecuado. De tal índole es la aprehensión cristiana de la verdad, y sobre todo el espíritu de nuestro mundo actual o, más precisamente, de nuestra religión y de nuestra formación racional: aparece más allá de la fase en que el arte constituye el modo supremo de ser consciente de lo absoluto. La índole peculiar de la producción artística y de sus obras ya no satisface nuestra necesidad suprema; ya no podemos venerar y adorar las obras de arte como tocadas por la divinidad; la impresión que nos producen es de índole más sesuda, y lo que suscitan en nosotros ha todavía menester un criterio superior y verificación diversa. El pensamiento y la reflexión han sobrepujado al arte bello. Quien guste de entregarse a las lamentaciones y las quejas puede considerar este fenómeno como una corrupción y atribuirlo a la prevalencia de las pasiones y de los intereses egoístas que hacen desaparecer la seriedad del arte tanto como su jovialidad; o bien se puede echar la culpa a la inopia de los tiempos que corren, a las complicadas circunstancias de la vida civil y política, las cuales impiden que el ánimo, prisionero de mezquinos intereses, se libere a los fines superiores del arte, dado que la inteligencia misma está al servicio de esta inopia y de sus intereses en ciencias que sólo tienen utilidad para tales fines, y se deja inducir a la perseverancia en esta esterilidad.

Sea cual sea la actitud que frente a esto se adopte, lo cierto es que el arte ha dejado de procurar aquella satisfacción de las necesidades espirituales que sólo en él buscaron y encontraron épocas y pueblos pasados, una satisfacción que, al menos en lo que respecta a la religión, estaba muy íntimamente ligada al arte. Ya pasaron los hermosos días del arte griego, así como la época dorada de la baja Edad Media. La cultura reflexiva de nuestra vida actual nos crea la necesidad, tanto respecto a la voluntad como también respecto al juicio, de establecer puntos de vista generales y de regular desde ellos lo particular, de tal modo que formas, leyes, deberes, derechos y máximas universales valgan como fundamentos de determinación y sean el principal agente rector. Pero, tanto para los intereses del arte como para la producción artística, nosotros en general exigimos más bien una vitalidad en la que lo universal no se dé como ley y máxima, sino que funcione como idéntico al ánimo y al sentimiento, del mismo modo que la fantasía contiene lo universal y lo racional como puestos en unidad con un fenómeno sensible concreto. Por eso, dadas sus circunstancias generales, no son los tiempos que corren propicios para el arte. El mismo artista en ejercicio no sólo sufre la seducción y el contagio de la conspicua reflexión que le rodea, de la rutina general del opinar y juzgar sobre el arte, para que introduzca más pensamientos en su trabajo mismo, sino que toda la cultura espiritual es de tal índole que él mismo está inmerso en tal mundo reflexivo y sus relaciones, y no podría abstraerse de ello con voluntad y decisión, ni tampoco afectar o llegar, mediante particular educación o abandono de las relaciones de la vida, a un aislamiento particular que compensara de lo perdido.

Considerado en su determinación suprema, el arte es y sigue siendo para nosotros, en todos estos respectos, algo del pasado. Con ello ha perdido para nosotros también la verdad y la vitalidad auténticas, y, más que afirmar en la realidad efectiva su primitiva necesidad y ocupar su lugar superior en ella, ha sido relegado a nuestra *representación*\*. Lo que ahora suscitan en nosotros las obras de arte es, además del goce inmediato, también nuestro juicio, pues lo que sometemos a nuestra consideración pensante es el contenido, los medios de representación\*\* de la obra de arte y la adecuación o inadecuación entre ambos respectos. La *ciencia* del arte es por eso en nuestro tiempo todavía más necesaria que para aquellas épocas en que el arte, ya para sí como arte, procuraba satisfacción plena. El arte nos invita a la consideración pensante, y no por cierto con el fin de provocar arte de nuevo, sino de conocer científicamente qué es el arte.

Pero en cuanto nos planteamos la aceptación de tal invitación, nos asalta la ya mencionada sospecha de que si el arte constituye en cierto modo un objeto apto en general para consideraciones filosóficamente reflexivas, no lo es, propiamente hablando, para consideraciones sistemáticamente científicas. Pero esto entraña de entrada la falsa idea de que puede haber una consideración filosófica que no sea también científica. Aquí sólo diré brevemente sobre este punto que, sean cuales sean las ideas que se puedan tener sobre la filosofía y el filosofar, yo estimo el filosofar completamente inseparable de la científicidad. Pues la filosofía tiene que considerar un objeto según la necesidad, y por cierto que no solamente según la necesidad subjetiva o según una ordenación, clasificación, etc., externas, sino que tiene que desplegar y demostrar el objeto según la necesidad de la propia naturaleza interna de éste. Sólo esta explicación constituye en general lo científico de un análisis. Pero por lo demás, en la medida en que la naturaleza lógico-metafísica de un objeto implica esencialmente la necesidad objetiva del mismo, puede, y de hecho debe, el rigor científico ceder en la consideración aislada del arte. — que tantos presupuestos tiene por una parte respecto a su contenido como por otra respecto a su material y elemento, con lo cual el arte siempre roza la contingencia—, y sólo en relación con el esencial proceso interno de su contenido y de sus medios de expresión ha de recordarse la configuración de la necesidad.

Pero en cuanto a la objeción de que las obras del arte bello se sustraen a la consideración científicamente pensante debido a que tienen su origen en la fantasía carente de reglas y en el ánimo, e, incalculables en su número y multiplicidad, sólo ejercen su efecto sobre el sentimiento y la imaginación, es esta una confusión que todavía parece ser de peso. Pues, de hecho, lo bello artístico se manifiesta de forma explícitamente opuesta al pensamiento y que éste, para actuar a su manera, se ve precisado a desbaratar. Esta idea es coherente con la opinión de que lo real en general, la vida de la naturaleza y del espíritu, se estropean y mueren por la acción del concebir, de que, con el pensar sujeto a conceptos, en vez de acercárenos se nos alejan más aún, de modo que, al utilizar el pensamiento como *medio* de captación de lo vivo, el hombre más bien se desvía de *este* fin mismo. No es aquí el lugar para hablar exhaustivamente de esto, sino sólo para señalar el punto de vista que podría ser la causa de esta dificultad, imposibilidad o desatino.

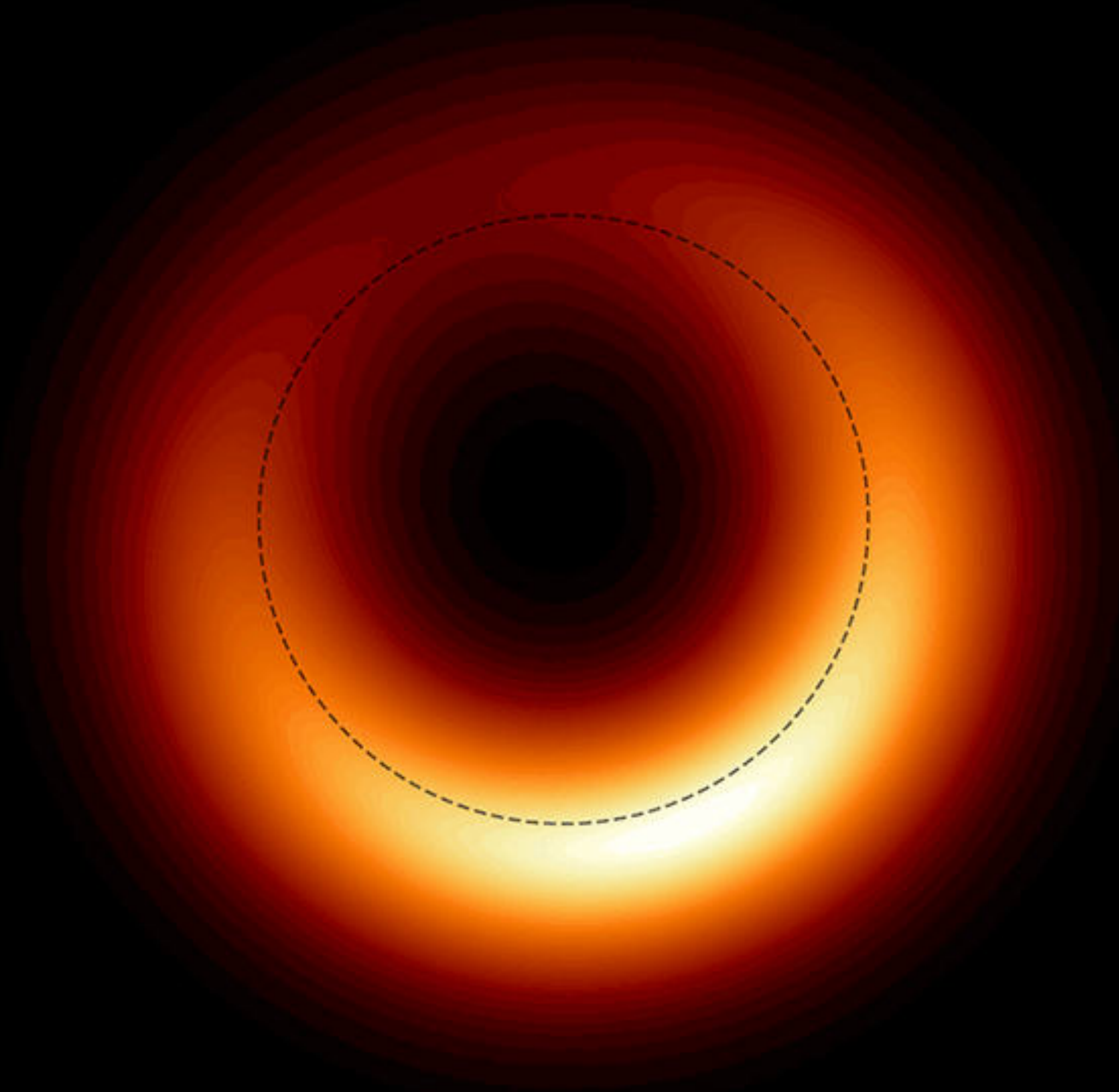
Se concederá, pues, de entrada que el espíritu es capaz de tomarse en consideración a sí mismo, de tener una consciencia, y ciertamente una *que piense* sobre sí misma y sobre todo lo que en ella se origina. Pues es precisamente el *pensar* lo que constituye la naturaleza esencial más íntima del espíritu. En esta consciencia pensante sobre sí y sus productos, por mucha libertad y arbitrio que siempre puedan tener éstos, el



- Allò que es tenia per irrepresentable: els forats negres

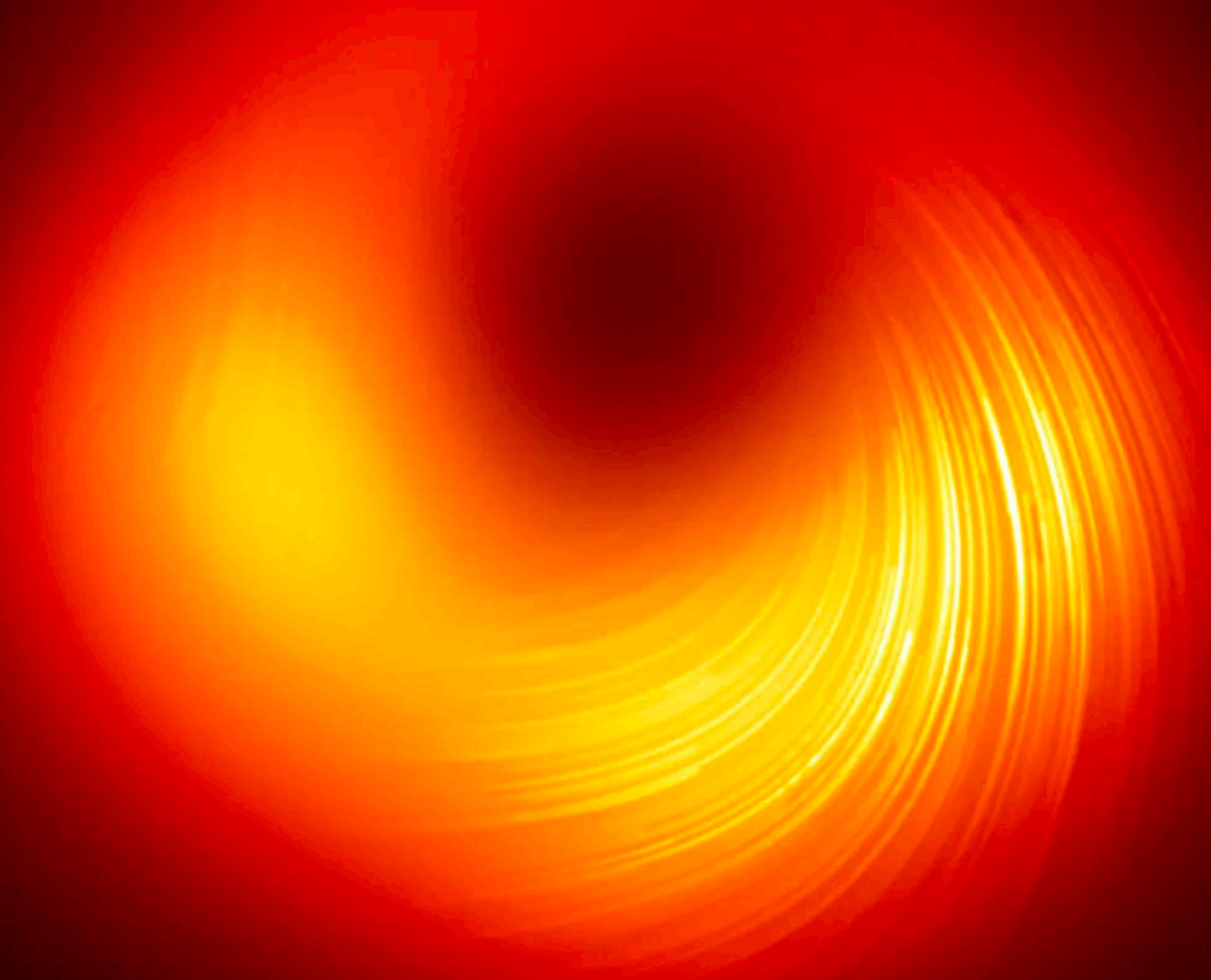


2009



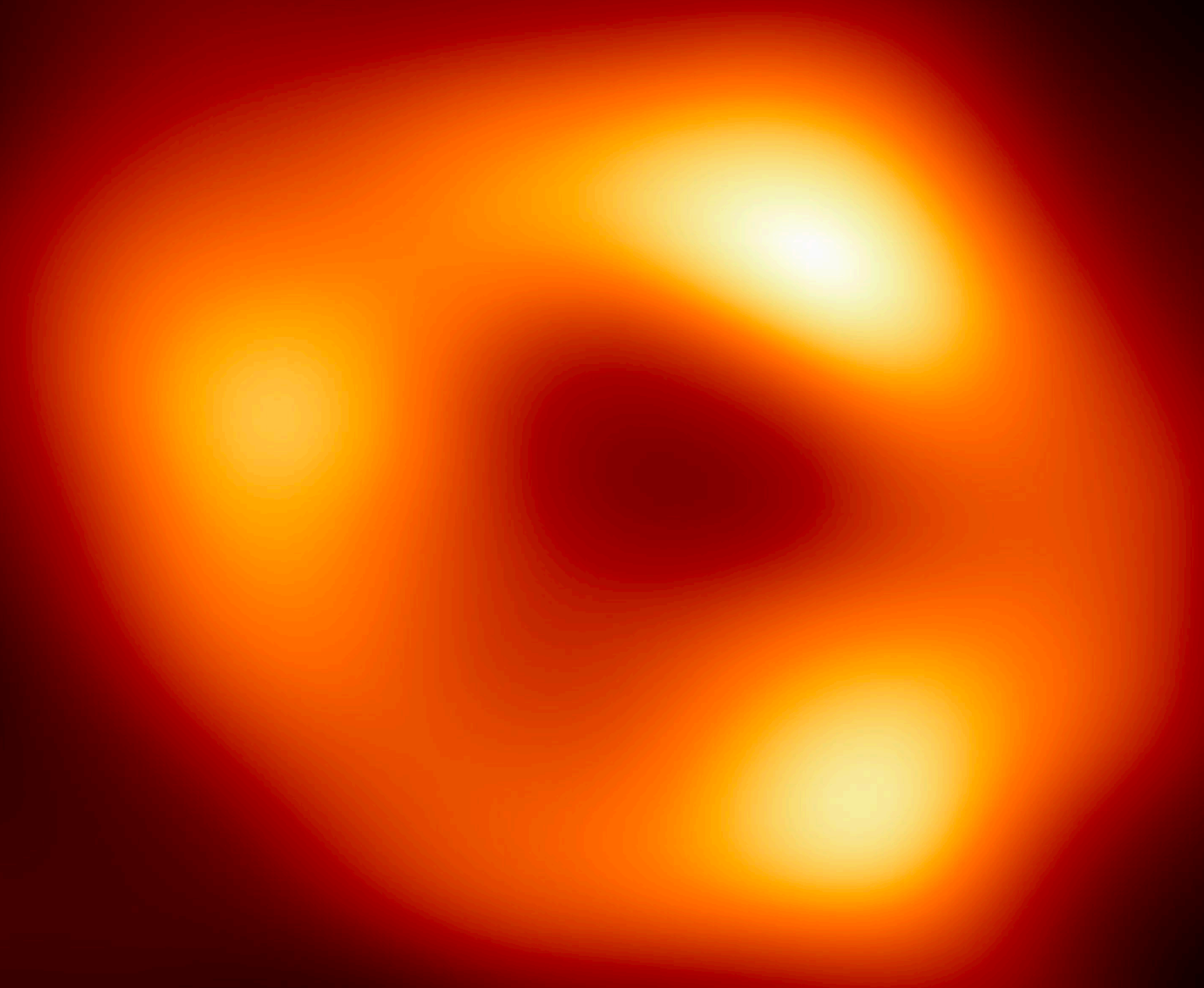
Forat negre al centre de la galàxia M87





Forat negre al centre de la galàxia M87 amb llum polaritzada





Sagitari A\*, el forat  
negre supermassiu  
al centre de la  
Vía Làctea

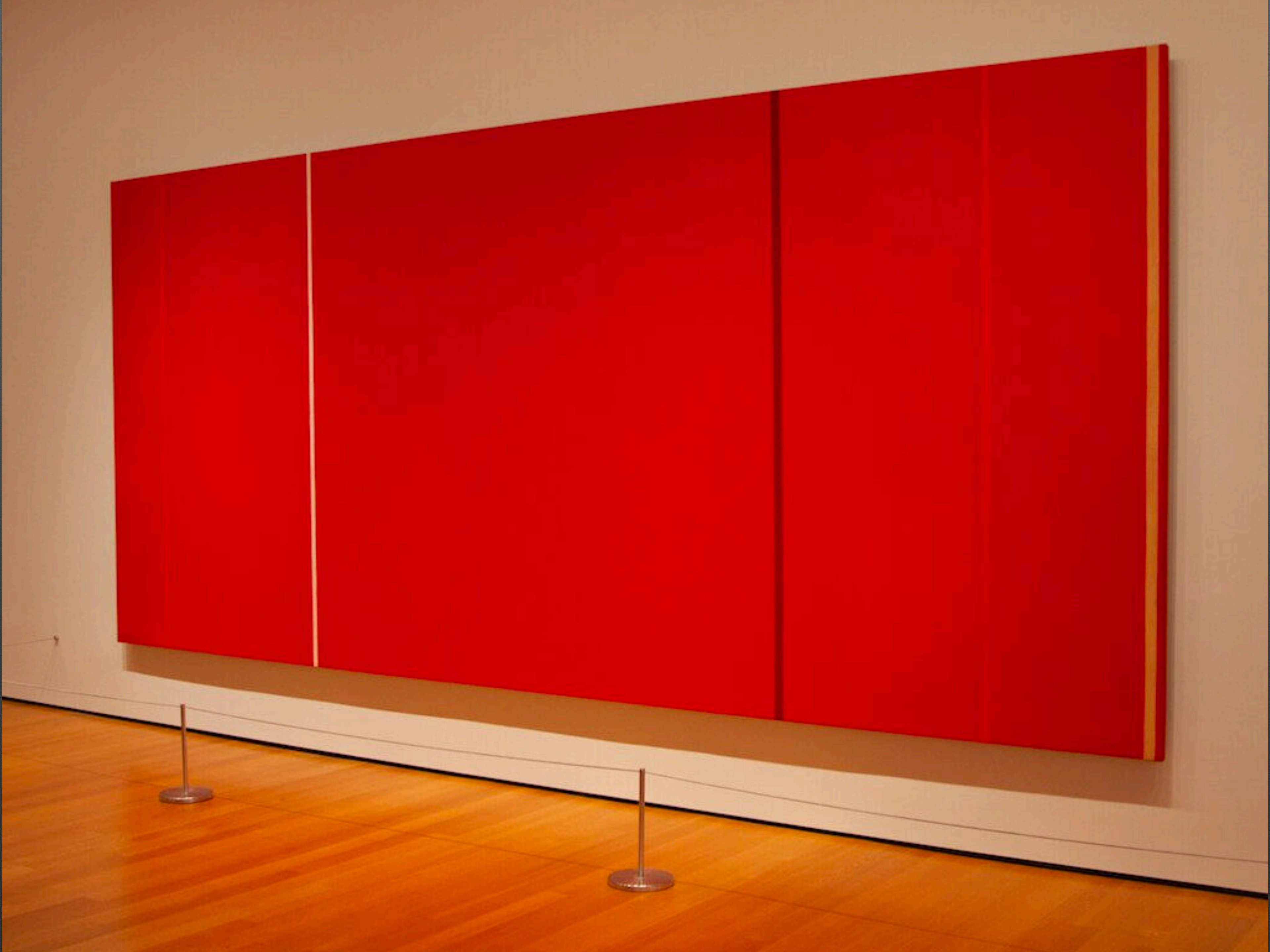


- El la modernitat el problema de la irrepresentabilitat en imatges ha estat elaborat en la categoria del **sublim**
- El Sublim en Kant
- El Sublim en Lyotard

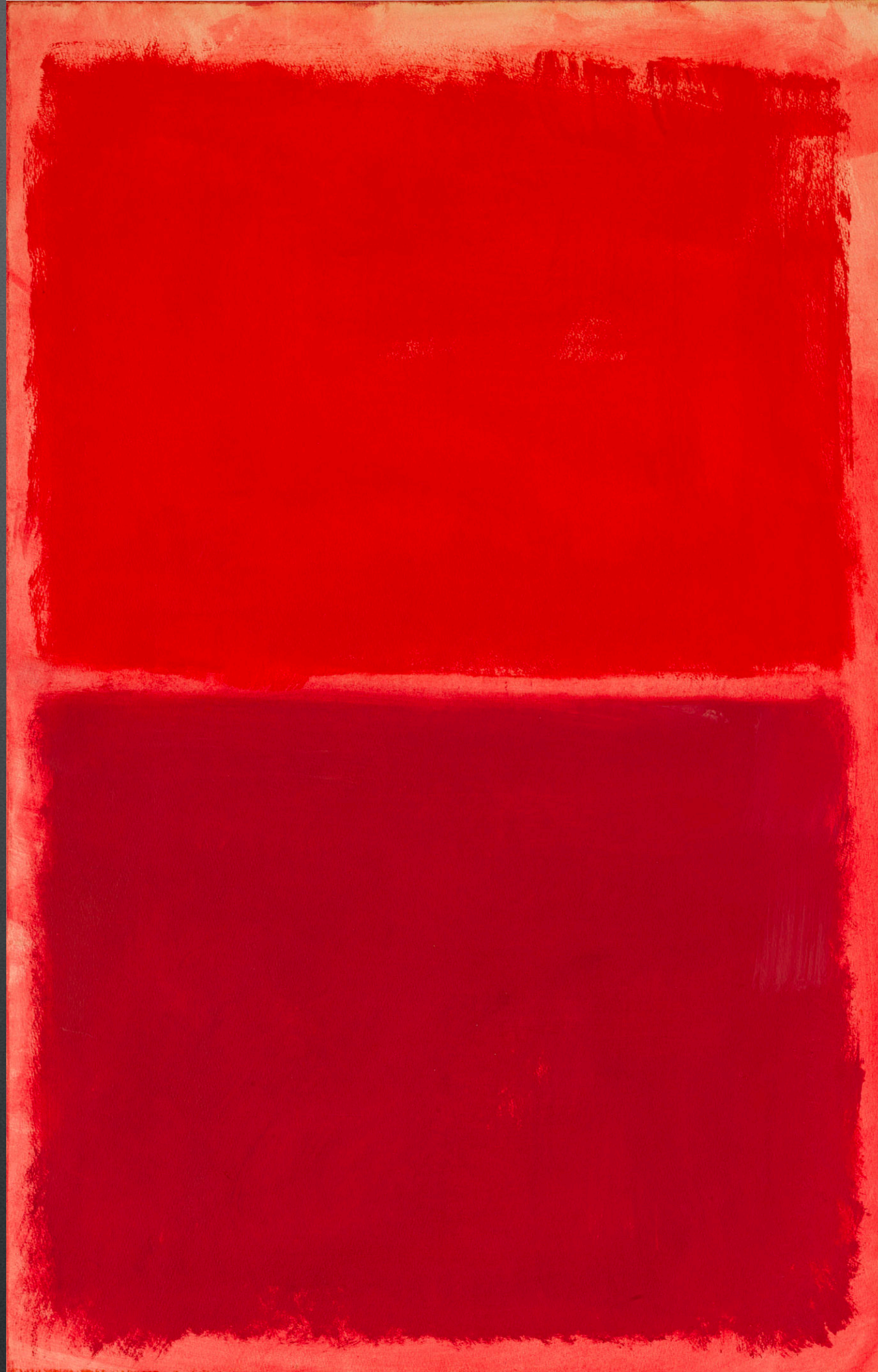












Mark Rothko  
*Untitled*  
*(Red on Red)*,  
1969



estilísticos, conocidos es puesta en juego sin la preocupación de mantener la unidad del todo. Se experimentan nuevos operadores narrativos. La gramática y el vocabulario de la lengua literaria ya no son más aceptados como datos, parecen más bien academicismos, rituales salidos de una piedad (como decía Nietzsche) que impide que lo impresentable sea alegado.

He aquí, pues, el diferendo: la estética moderna es una estética de lo sublime, pero nostálgica. Es una estética que permite que lo impresentable sea alegado tan sólo como contenido ausente, pero la forma continúa ofreciendo al lector o al contemplador, merced a su consistencia reconocible, materia de consuelo y de placer. Sin embargo, estos sentimientos no forman el auténtico sentimiento sublime, que es una combinación intrínseca de placer y de pena: el placer de que la razón exceda toda presentación, el dolor de que la imaginación o la sensibilidad no sean a la medida del concepto.

Lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolación de las formas bellas; al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable. Un artista, un escritor posmoderno, están en la situación de un filósofo: el texto que escriben, la obra que llevan a cabo, en principio, no están gobernados por reglas ya establecidas, y no pueden ser juzgados por medio de un juicio determinante, por la aplicación a este texto, a esta obra, de categorías conocidas. Estas reglas y estas categorías son lo que la obra o el texto investigan. El artista y el escritor trabajan sin reglas y para establecer las reglas de aquello que *habrá sido hecho*. De ahí que la obra y el texto tengan las propiedades del acontecimiento; de ahí también que lleguen demasiado tarde para su autor, o, lo que viene a ser lo mismo, que su puesta en obra comience siempre demasiado pronto. *Posmoderno* será comprender según la paradoja del futuro (*post*) anterior (*modo*).



# RESUM TEMA 3

- El problema general dels límits del nostre accés l'accés al món
- El que no es pot dir I el que no es pot mostrar
- L'irrepresentable I (normatiu): allò que no debem representar, p. e., la sexualitat o la violència segons èpoques i societats
- L'irrepresentable II (ontològic i epistèic): allò que no és materialment representable, p. e., déu, l'absolut,...
- El discutible cas de la Shoa