

## SOBRE LA INDEFINICIÓN ACTUAL DEL ARTE

José García Leal  
Universidad de Granada

*Resumen. El artículo aborda una serie de cuestiones relacionadas con la indefinición actual del arte, que afecta tanto al orden de la teoría como al de las prácticas artísticas. Se pregunta si el supuesto de que cualquier cosa puede ser una obra de arte conduce al relativismo escéptico. Comenta algunos de los motivos que lleva a esa indefinición del arte: la tendencia a la disolución de la obra de arte en la actividad artística, la tendencia a la anulación de la dimensión estética, en el doble plano de la materialidad sensible y de lo bello. Se distancia del formalismo de Greenberg y, a la vez, defiende, contra los movimientos anti-forma, la necesidad de la forma constructiva.*

1) No es aventurado afirmar que el arte atraviesa en los últimos tiempos un periodo de indefinición. Los perfiles de lo artístico parecen haberse desdibujado. Sin afirmarse en la tradición, sin un decidido arraigo en el pasado, las prácticas artísticas se lanzan a la búsqueda de nuevas posibilidades, de manifestaciones alternativas. Y lo hacen sin una clara conciencia de cuáles sean las determinaciones constitutivas del arte, cuando no en la creencia de que no existen tales determinaciones. Es éste un fenómeno que tal vez resulte ambivalente. Tiene a su favor la libertad omnímoda que proporciona a los artistas la ausencia de ataduras y cánones preexistentes. Pero, por otro lado, acaso esa libertad resulte ser puramente formal, mera ausencia de coacción externa, sin llegar a ser autodeterminación (en sentido kantiano): exigencia de que lo artístico se dé a sí mismo una ley, un principio regulador de su propio ejercicio.

En todo caso, antes de valorar positiva o negativamente el fenómeno de la indefinición del arte, conviene identificarlo y examinarlo. Para el teórico del arte, o mejor, para todo aquél que se interrogue acerca del sentido y alcance de las manifestaciones artísticas del presente, la indefinición apuntada es

sobre todo un desafío, una llamada al intento de comprender. Eso mismo es lo que aquí pretendemos avivar.

Se diría que la indefinición atañe, en primer lugar, a las fronteras del arte. Por lo mismo, no están claros los límites en donde empieza y acaba lo artístico. No sabemos muy bien si ciertos objetos deberían ser considerados obras de arte, o no.

Resulta evidente que los confines del arte se han ampliado notablemente a lo largo del siglo que acaba de concluir. Hoy se aceptan comúnmente como artísticos algunos productos que no serían aceptados como tales en épocas anteriores. Los museos de arte contemporáneo están llenos de objetos que a Leonardo o Miguel Angel, incluso a Delacroix o Manet, en modo alguno les parecerían obras de arte. Pero, últimamente, la ampliación del campo artístico se ha acelerado y dilatado súbitamente, sin transiciones escalonadas, sin asimilación gradual de los nuevos productos. De ahí que en nuestros días no se sepa muy bien si ciertos objetos son o no obras de arte. El empuje hacia la ampliación ha sido tan intenso y persistente que se han acabado desdibujando los límites del arte. Las fronteras de lo artístico se han tornado tan permeables y movedizas que apenas son reconocibles. Es más, parece cuestionarse la idea misma de que exista una línea divisoria, una demarcación de lo artístico.

Ahora bien, esto no deja de plantear problemas. La noción de arte ha sido hasta ahora decididamente inclusiva. Ha sido capaz de acoger y cubrir con su significado cosas tan distintas como las pinturas de las cuevas de Altamira, los cuadros impresionistas y los de Warhol, los *ready-mades* de Duchamp, las instalaciones de Joseph Beuys, las acciones del arte corporal y las videoinstalaciones. Pero ¿hasta donde puede la idea de arte seguir siendo inclusiva? ¿No llegará un momento en que por ser casi todo arte nada lo sea en realidad? Es decir, un momento en que la noción de arte por cubrir cosas tan desiguales o heterogéneas terminará no significando nada. ¿La falta de delimitación de lo artístico no acabará redundando en la devaluación del concepto, hasta hacer irrelevante el uso mismo del término “arte”?

Por todo ello, lo relevante, a mi entender, no es tanto la indefinición de las fronteras del arte como la indefinición de lo que cae dentro de esas inciertas fronteras. A la hora de adoptar una perspectiva filosófica respecto a la situación actual del arte, importa más la intensidad del concepto de arte que su extensión; interesan sus connotaciones y carga semántica más que su abarque o amplitud de área. En otras palabras, lo relevante no es saber si algo es o deja de ser arte, sino saber qué es lo que hace que sea arte o no lo sea: ¿por qué es arte una obra de arte?, ¿cuáles son las razones o motivos que hacen de cierto objeto una obra artística, en el supuesto de que lo sea?

Cuando se piensa que estas preguntas tienen sentido y se intenta responderlas (confiando en que ahí se centra la exigencia o tarea primordial de la Estética), cuando no se buscan respuestas en abstracto, cuando se es cons-

ciente de que la única realidad del arte es la que históricamente ha conseguido, se es consciente de que el arte sólo es lo que de hecho ha llegado a ser, no queda más remedio que afrontar antes o después el problema de la indefinición actual del arte. Se puede afrontar desde distintos ángulos y valorar de diferentes modos. Aquí, como se ha dicho, sólo nos proponemos analizar algunos de sus motivos y, en todo caso, sugerir ciertas alternativas teóricas. Pero no quiero ocultar cuál es, de entrada, mi antagonista ideológico. Ese antagonista toma cuerpo en cierto nihilismo estético para el que “todo vale por igual”. En el campo artístico, se concreta en la idea de que *cualquier cosa puede ser una obra de arte*, sea como sea, tenga las cualidades y constitución que tenga. Para que algo sea arte basta con proponerlo como tal.

Este nihilismo alza bandera, pues, de la indefinición del arte. Entiende que lo mejor que le puede ocurrir al arte es mantenerse en la indefinición. En el orden práctico, porque así se fomenta la libertad indeterminada del artista, emancipado de cualquier criterio o pauta que coarten su actividad. Y también en el orden teórico, porque se sospecha que cualquier intento de definición del arte está necesariamente condenado a las tinieblas de un esencialismo abstracto, que anula la diversidad de las obras artísticas, así como su capacidad de sorpresa e invención, de contrariar lo ya previsto. Uno de los motivos de sospecha ante tal nihilismo estético acaso sea el que representa algo así como lo culturalmente “correcto” en los actuales momentos.

2) Hay varios motivos que han llevado a la indefinición del arte. Para simplificar, digamos que unos están relacionados con las prácticas artísticas del último siglo; otros, con cuestiones y perspectivas teóricas.

Entre los motivos inherentes a las prácticas artísticas se pueden señalar ciertas tendencias o líneas de fuerza del arte contemporáneo, acertadas y fructíferas en algunos de sus desarrollos, pero confusas, equívocas, quizá contraproducentes, en otros. Apuntamos algunas de tales tendencias:

Una es la que lleva a la *disolución de la obra de arte en la actividad artística*. Cabe asociar el origen de esta tendencia con el movimiento Dada, aunque no sea identificable estrictamente con éste y, desde luego, se extienda mucho más allá de él. El dadaísmo pretendía cuestionar la entidad, posición institucional y derroteros seguidos por el arte de su época, quería eliminar la condición sacralizada de la obra artística que la situaba por encima de los avatares de la vida. Y eso, porque creía en la posibilidad de cambiar el régimen de la experiencia humana o, dicho llanamente, confiaba en transformar la vida, y en esa tarea atribuía un papel especial al arte. Se trataba, pues, de dar a la actividad de cada día un alcance creativo, es decir, artístico; de hacer del arte una experiencia de libertad, de convertirlo en un espacio de subversión del orden existente y de invención de lo nuevo.

A partir de ahí tomaron cuerpo distintas propuestas a lo largo del s. XX, no siempre coincidentes en su orientación final. Se cuestionó la existencia

misma de obras de arte y, correlativamente, se propugnaron actividades artísticas que no desembocasen en la creación de una obra. A fin de cuentas, como dijo Tristan Tzara, se puede ser poeta sin haber escrito un solo verso.

Por un lado, se atacó el estatus que la sociedad burguesa atribuía a la obra artística, su persistencia como objeto de culto o veneración, disecado y distante, o sea, preservado por la distancia que le separa de la vida. Nada revelaba mejor esa distancia que el hecho de que las obras estuviesen depositadas en los museos. Su acumulación en ese espacio neutro, tras ser extraídas de su contexto originario, con la consiguiente pérdida del aura, es lo que convertía ciertos objetos, que originariamente fueron expresión de una forma de vida, en productos de consumo estético. Frente a todo ello, las invitaciones a acabar con los museos servían como metáfora del intento de acabar con las obras de arte.

Por otro lado, se propugnó el desarrollo de un antiarte. Lo que cuenta en éste no es la elaboración de obras artísticas, de productos desgajados de la acción creativa, sino el arraigo y afianzamiento de una actitud, de un comportamiento estético que atraviesa todo el curso de la vida cotidiana. La obra de arte convencional, producto cosificado y fetiche de una sociedad inerte, se convierte en blanco de invectivas y parodias. “Es fácil, dice Robert Klein, estar en contra del objeto de arte y el problema estriba en hacer arte sin renegar de esa actitud. Para dar los primeros pasos, existe una fórmula famosa, practicada desde hace siglos: la parodia, la desacralización, en suma, el envoltorio artístico del antiarte”<sup>1</sup>. Algo semejante afirma, por citar otro ejemplo, Jean Galard: “los artistas que hoy día luchan contra el fetichismo de la obra, contra el culto al bello producto terminado, nos proponen un modelo muy distinto: definen la *desproducción* de obras de arte”<sup>2</sup>. *Desproducir* el arte, descomponerlo, a ello es a lo que nosotros llamábamos “disolución de la obra de arte en la actividad artística”. Surge así un arte que es sólo acción, arte de la acción. Por lo demás, esa acción artística cumple su mejor destino cuando comporta la actividad de varias personas: no tiene un único autor; exige la intervención de muchos participantes; es comunitaria. Todo hombre es un artista, mantenía Joseph Beuys. El arte-acción queda, por tanto, muy lejos de aquel tipo de obra que convoca a un espectador distanciado, solitario, instalado en el desinterés contemplativo (el espectador defendido por Kant y, después, por todos los esteticismos que en el mundo han sido). Desde tales supuestos cobra pleno sentido la apología de los *happenings* y *performances* como posible alternativa a la obra de arte, considerada como un objeto sacralizado, reificador, pues convierte la actividad creativa en cosa muerta, destinada a la reclusión sombría en el museo.

Aunque este planteamiento se manifiesta ante todo en el orden práctico, como uno de los motivos que conducen de hecho a la actual indefinición del

---

<sup>1</sup> R. KLEIN, *La forma y lo inteligible*, Madrid, Taurus, 1982, p. 369.

<sup>2</sup> J. GALARD, *La muerte de las Bellas Artes*, Madrid, Fundamentos, 1973, p. 11.

arte, tiene también su correlato teórico. Defiende entonces que lo artístico no es la obra, el producto, sino la actividad creadora. Da primacía a la actividad sobre la obra o, en otros términos, retrotrae el sentido de la obra de arte a la actividad que la causa. Reduce el ser objetivo de la obra a un ejercicio subjetivo. Se inscribe de ese modo en una vieja perspectiva teórica: la que explica el arte desde las determinaciones subjetivas de la creación y, a la vez, como diría Heidegger, entiende la creación sólo como ejercicio vital.

Por mi parte, confieso que no comparto la perspectiva subjetivista. Antes bien, entiendo que la reflexión estética ha de estar centrada en la obra de arte, que debe partir de la observación de las obras realmente existentes, que debe atenerse al devenir histórico del arte, a lo que el arte ha llegado a ser históricamente, pero a partir de ahí tiene que saltar a la pregunta ontológica por la naturaleza del arte. Desde la obra de arte es desde donde se entiende la actividad creativa, pues esta última sólo adquiere pleno sentido a la luz del objeto que produce. Así, la obra producida determina las peculiaridades de la actividad productora, la gobierna y explica. Sin embargo, no es este el momento para justificar ese punto de vista alternativo. Baste con dejar constancia de la contraposición teórica de ambas perspectivas. Y apuntar que ahí se pone en juego uno de los envites importantes de la estética.

A propósito de la tendencia genérica a disolver la obra en la actividad, tal vez sea oportuno recordar la distinción de Aristóteles entre la *praxis* y la *poiesis* artística. Mientras la primera es una actividad cuyo fin es ella misma, se cumple en sí misma, de modo que no cabe distinguir la acción del resultado de la acción, la segunda, la *poiesis* artística, es una actividad destinada primordialmente a la construcción de un objeto, distinto y separable de la acción creadora. La actividad artística se proyecta fuera de sí, sólo se cumple en la elaboración de un objeto antes inexistente. Quiere ello decir que en la *praxis* importa únicamente la dimensión subjetiva de la acción, al contrario de la *poiesis*, en la que cuenta sobre todo el resultado que se consigue en forma de obra artística. Por tanto, y de hacer caso a Aristóteles, con la pretensión de que la obra de arte se disuelva en la actividad no se conseguiría otra cosa que empobrecer la actividad artística, anularla en lo que tiene de más propio o específico. Así, por mucho que uno se haga cargo de los aspectos positivos implicados en la idea vanguardista de devolver el arte a la vida, en la defensa de una actitud estética que impregne el transcurrir de la vida cotidiana, no conviene olvidar que la acción artística alcanza su decisiva razón de ser cuando desemboca en la creación de una obra.

Para que no parezca que nos hemos empantanado en una discusión abstracta, para introducir alguna referencia concreta, recordemos que la primacía de la actividad respecto a la obra fue un principio inspirador de la *action painting* de la escuela de Nueva York. Para los autores que participaban en dicha corriente la pintura era ante todo un ejercicio de afirmación personal, que se llevaba a cabo a través del acto corporal de pintar en el que el pintor se enfrentaba a un material –el lienzo–, con la ayuda de otro material –la pasta

de los colores—. Y dentro de ese proceso, según la condensada expresión de Harold Rosenberg, “la obra es el hacer no la cosa hecha”. O lo que es lo mismo, el acto de pintar tiene mayor entidad artística: es más determinante, importa más que el cuadro. Este último se supone que es sólo el paisaje que queda tras la batalla. Aunque luego no resulte cierto que las obras de Pollock sean mera huella o vestigio, recuerdo o evocación, de la actividad imprevista y descontrolada que los originó. En los cuadros de Pollock aflora claramente su composición y ajuste estéticos.

3) Otro de los motivos de la indefinición actual del arte es la pretendida renuncia a la dimensión estética que propician algunas corrientes artísticas contemporáneas. Esa renuncia tiene, a su vez, distintas vertientes, que a veces apuntan en dirección contraria.

La renuncia a lo estético, en su doble acepción de presencia sensible y de forma bella, tiene su más firme precedente en Marcel Duchamp. Su postura hay que entenderla dentro del marco de la oposición a lo que él llamaba pintura meramente “retiniana”<sup>3</sup>, la pintura que sólo se ofrece a la visión, sin apelar a otros dominios de la mente, que únicamente representa la apariencia externa, la superficie coloreada de las cosas, que tiene pues como ideal el que la imagen pictórica sólo sea un calco de la imagen que se forma en nuestra retina por efecto de los rayos de luz que desprenden los objetos. En suma, la pintura sin más alcance que el efecto visual. Una pintura, asimismo, que halaga al ojo, que se quiere agradable y atractiva. En palabras de Duchamp, “yo quería alejarme del acto físico de la pintura. A mi juicio el título era muy importante. Me dediqué a poner la pintura al servicio de mis objetivos, y alejarme de la ‘fiscalidad’ de la pintura. En mi opinión Courbet había introducido en el siglo XIX la influencia del aspecto físico. A mí me interesan las ideas –y no simplemente los productos visuales–. Pretendía devolver la pintura al servicio de la mente. Y, por supuesto, mi pintura quedó encasillada inmediatamente como ‘intelectual’ y ‘literaria’”<sup>4</sup>.

Duchamp no acepta que su pintura sea de carácter intelectual. Rechaza el intelectualismo en el arte. Lo rechaza en el sentido de que el arte no puede explicarse con palabras, no puede ser objeto de una fría comprensión racional. Al contrario, cree que a la obra artística la envuelve un halo de misterio, que convoca al yo integro del espectador en una actitud de entrega receptiva. “El arte, nos dice, no puede ser entendido con el intelecto, sino que se siente como una emoción que presenta algunas analogías con una fe religiosa o una

<sup>3</sup> “Pienso que la cualidad común a todo el arte moderno desde el impresionismo, desde que empezó a usarse la palabra, más o menos, se basa en un esteticismo común que yo llamo retiniano. Por retiniano entiendo que en el momento en que alguien es impresionista, la pintura se dirige a la retina y se detiene en ella [...] Con retiniana quiero decir que no llega en absoluto a la materia gris. Se detiene en la retina”: M. DUCHAMP, “Mesa Redonda de la Costa Oeste”, en *Acto* (nº 0), p. 106.

<sup>4</sup> M. DUCHAMP, *Escritos. Duchamp du Signe*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 153.

atracción sexual: un eco estético [...] Lo importante es diferenciar gusto de eco estético. El gusto procura una sensación, no una emoción estética [...] Muy al contrario, la 'víctima' de un eco estético está en una posición comparable a la de un hombre enamorado o a la de un creyente que automáticamente rechaza su ego exigente y, desvalido, se rinde a una fuerza placentera y misteriosa"<sup>5</sup>.

Ahora bien, en Duchamp se da la paradoja de querer hacer compatible esa recepción emotiva y secreta, por un lado, y el carácter de una obra artística que trasciende el plano sensorial (retiniano) o, incluso, una obra cuyas ideas no llegan a adquirir una plena materialización sensible. Se ha comentado en ocasiones la influencia de Duchamp en el surgimiento del arte conceptual a finales de los años sesenta del pasado siglo. Parece cierto que el influjo existió, aunque no baste por sí solo para explicar el nacimiento y trayectoria posterior del arte conceptual. Creo que la comentada influencia puede cifrarse en un punto: la idea que forma el núcleo de la obra de arte no tiene por qué adoptar una presencia sensible, no tiene por qué encarnarse en imagen perceptiva o retiniana. Es más, el componente sensible, por lo que tiene de halago fácil al ojo del espectador, por su propensión a la belleza formal, puede resultar un obstáculo para la revelación íntegra de la idea.

El principio básico del arte conceptual declara que la idea basta por sí sola para constituir una obra de arte, aun cuando esa idea no se materialice o se construya sensiblemente. Según Duchamp, "un artista podía emplear cualquier cosa –un punto, una línea, un símbolo más o menos trivial– para expresar lo que quisiera decir"<sup>6</sup>. Para huir del fisicalismo, la pintura tenía que recurrir a signos abstractos, signos carentes de la transparencia de la imagen, signos que significasen la idea por vía de sugerencia, sin llegar a mostrarla en figura sensible. Se trata de signos que requieren ser descifrados, y cuyo desciframiento siempre resultará tentativo, incierto. El arte conceptual ha usado y, en ocasiones, abusado de este criterio. Y digo "abusado" porque en Duchamp las ideas de la obra artística siempre se recogen en un fondo de misterio, mientras que ciertas manifestaciones del arte conceptual pretenden formular explícitamente sus ideas, a través del título de los cuadros o de los catálogos adjuntos, sin privarse del más enardecido verbalismo.

Tanto algunas versiones del arte conceptual propiamente dicho, como el conceptualismo difuso que subyace a otras corrientes artísticas posteriores, han llevado en las últimas décadas a cierta *desmaterialización* de la obra de arte. Es una de las formas en que se cumple la renuncia del arte a la dimensión estética. Y, sin duda, algo que contribuye a la indefinición del arte.

Claro que el artista conceptual daría dos respuestas a lo anterior. Primera, que lo que hay que evitar es justamente la producción de objetos artísticos. En este punto conecta con lo dicho anteriormente respecto a la disolución de

<sup>5</sup> M. DUCHAMP "Mesa Redonda de la Costa Oeste", p. 98.

<sup>6</sup> M. DUCHAMP, *Escritos. Duchamp du Signe*, p. 152.

la obra de arte en la actividad artística. Le da además un nuevo acento al añadir que no se deben producir objetos porque así se evita que el arte se convierta en mercancía, producto de compra y venta, mero valor comercial. La segunda respuesta sería que el conceptualismo busca precisamente acabar con la definición convencional de arte. Según Joseph Kosuth, uno de sus más destacados practicantes y teóricos, “la definición ‘más pura’ del arte conceptual sería decir que constituye una investigación de los cimientos del concepto ‘arte’, en lo que éste ha venido a significar actualmente”<sup>7</sup>. El arte se convierte con el conceptualismo en reflexión sobre el arte. Deviene teoría o definición del arte. Y si eso es el arte en su generalidad, una obra de arte particular no puede ser sino “una especie de *proposición* presentada dentro del contexto del arte como comentario artístico”<sup>8</sup>. Una proposición, una idea: con eso basta; la obra es la idea.

No es este el momento de comentar que la tarea que se asigna el conceptualismo, la de convertir el arte en filosofía del arte, es algo que ya fue pronosticado por Hegel, en torno a 1820, como uno de los recorridos del devenir artístico por el que habría de consumarse la muerte del arte. Lo que me importa ahora es resaltar que la identificación de la obra con la idea se hace al precio de la renuncia a lo sensible –renuncia a lo retiniano, en el caso de la pintura–, con la consiguiente pérdida de lo que había sido más específico del arte o de la pintura. El triunfo del conceptualismo ha tenido hondas repercusiones en la situación actual del arte. Ante todo, hace que desde el plano sensible sea muy difícil (imposible, a veces) distinguir el arte y el no-arte. Se pretende que la diferencia entre ambos dominios dependa de lo mental, de las ideas aportadas, sin que jueguen papel alguno las cualidades estéticas o aquello que el ojo puede ver. “El ojo por sí solo es incapaz de penetrar en el sistema intelectual que hoy sirve para distinguir entre los objetos que son arte y los que no lo son”<sup>9</sup>.

No pretendo que Duchamp sea el responsable último en este acaecer de las artes. Es más, me parece enteramente saludable su denuncia del arte que se enquistaba en la apariencia externa, deslumbrado por el brillo superficial de la belleza. Llevaba toda la razón en que *la pintura no debe detenerse en la retina*. Pero, al margen de Duchamp, determinadas prácticas artísticas han supuesto la disociación de la idea y lo sensible. La obra se desmaterializa en la proporción en que pierde su componente sensible. Y sin arraigo en lo sensible, la idea queda como algo flotante, vago, una idea supuesta, no elaborada, que aleatoriamente se le puede atribuir, o no, al objeto desmaterializado. Por ese camino, no es sólo que resulte difícil distinguir el arte y el no-arte, sino que aún es más difícil entender una supuesta obra artística. De hecho, muchas

---

<sup>7</sup> J. KOSUTH, “Arte y Filosofía, I y II”, en G. BATTCOCK (ed.), *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 74.

<sup>8</sup> *Ibíd.*, p. 68.

<sup>9</sup> H. ROSENBERG, “Arte y palabras”, en G. BATTCOCK (ed.), *La idea como arte*, cit. p. 119.

obras conceptuales sólo son empiezan a ser accesibles a partir de algo externo a ellas, de los discursos que las comentan, de los documentos adjuntos, de los catálogos o las declaraciones del autor. Y una pregunta malintencionada: ¿se tendría el mismo interés en acceder a esas obras si no se presentasen revestidas del manto reverencial del arte, si sus autores no se atribuyesen la condición de artistas, si los objetos no se exhibiesen en salas de arte, es decir, si no invocaran los rendimientos de la tradición artística que precisamente pretenden impugnar?

En mi opinión, si bien la pintura no debe detenerse en lo retiniano, tampoco puede prescindir de ello. Ni mera idea ni imagen reductoramente retiniana, la pintura es la encarnación plástica de la idea. Una idea inseparable de lo sensible, pues sólo en su presentación sensible tiene carácter artístico. Para el comercio de las ideas abstractas hay ya otros ámbitos de conocimiento, mucho más eficaces a ese respecto de lo que nunca pueda alcanzar el arte. El mejor logro a que éste puede aspirar es el de avivar las ideas, hacerlas más penetrantes y luminosas justamente porque les da concreción y figura sensible.

4) Decíamos antes que el alejamiento de lo estético afecta a su doble acepción de presencia sensible y de forma bella. En efecto, otra de las tendencias de algunos sectores artísticos del siglo XX es la que propone la renuncia a forma bella. Dicha renuncia remite con frecuencia a esa idea trivializadora de la belleza que ya se ha apuntado. Desde el arte conceptual, el mismo Joseph Kosuth argumenta la separación del arte y la estética en los siguientes términos: “un ejemplo de objeto puramente estético es cualquier objeto decorativo, ya que la función primaria de la decoración es ‘añadir algo para hacer otra cosa más atractiva; adornar; ornamentar’, y esta actividad está relacionada con el gusto”<sup>10</sup>. Bajo ese punto de vista, lo estético y la belleza son asimilables al ornamento y la decoración. Desde tal supuesto, no es extraño que el arte quiera desligarse de la forma bella.

Pero creo que esa es una idea degradada de lo estético y de la forma bella. Contra ella me atrevo a sugerir dos tesis, que espero no suenen demasiado provocativas. Primera, *no hay obra de arte sin forma constructiva*; segunda, *la belleza de la forma artística viene dada por ser huella y exponente de un significado*.

La tesis de que no hay arte sin forma constructiva, requiere hoy día algunas precisiones iniciales sobre el tipo de forma a que nos referimos. Pues parece cierto que cierta clase de formas ha perdido razón de ser en nuestra época. Por ejemplo, la ruptura de los cánones clasicistas de belleza, o de las formas musicales basadas en la tonalidad, son antes que nada un signo de los tiempos, la expresión de unas exigencias históricas, o como diría Hegel, de las necesidades espirituales del momento. Como tantas veces se ha repetido,

<sup>10</sup> J. KOSUTH, “Arte y Filosofía, I y II”, cit., p. 64.

al no vivir inmersos en una cultura orgánica, totalizadora, sustentada en un orden absoluto de fundamentación, carecen de sentido las formas totalizadoras, las que podríamos llamar formas "orgánicas"<sup>11</sup>.

Formas orgánicas son aquellas que dependen de un orden *a priori*, y en las cuales el todo es anterior a las partes. El todo decide el lugar y el sentido de cada una de las partes; las partes son lo que llegan a ser por su inclusión en el todo. Un elemento (por ejemplo, un color, una línea determinada, una proporción, un compás musical, etc.) determina cual ha de ser el próximo elemento, y éste a su vez el siguiente, y así sucesivamente. Bien es cierto que siempre podrá haber variaciones en la composición, siempre se adoptarán modalidades parcialmente nuevas; pero incluso éstas están ya relativamente previstas y autorizadas. En suma, las formas orgánicas dejan escaso lugar a lo imprevisto. Aunque eso sí, dejan suficiente lugar a la variación para que con las mismas formas orgánicas se puedan componer obras mejores y peores. Por más que esas graduaciones de valor no vengan dadas por las formas orgánicas sino por el talento, la inspiración, la destreza, algo que como se sabe la naturaleza reparte en modo desigual.

De otro lado, la preeminencia del todo suele acompañarse de la tendencia a convertir las pautas de construcción formal en preceptos rígidos, inamovibles, suprahistóricos. Se instaura así un canon apriorístico, un conjunto de normas preexistentes que regulan el proceso de creación de la obra particular. Por todo ello, las formas orgánicas han desaparecido casi por completo de las prácticas artísticas del presente.

¿Y qué decir de la armonía? ¿Lleva razón Adorno cuando advierte que "en el ideal de armonía olfatea el arte una cierta complicidad con el mundo de lo establecido"<sup>12</sup>? ¿La armonía, o mejor, esa peculiar armonía que resulta de las formas orgánicas, supone en el campo estético la total exclusión de lo dispar y heterogéneo, lo discordante, lo irreductiblemente plural? ¿Resuena en las formas orgánicas, como también sugiere Adorno, un orden de cosas extraartístico, un orden socio-político caracterizado a su vez por el principio de dominio y opresión que anula toda discrepancia? Es fácil advertir que todas estas preguntas son demasiado complejas: aquí nos limitamos a formularlas, dejándolas abiertas.

Frente a las formas orgánicas es ya un lugar común la defensa de la fragmentación de la forma (en paralelo a la de los contenidos simbólicos). La condición fragmentaria de la forma, se dice, es un reflejo fiel de la fragmentación cultural en que estamos inmersos. Es la realidad misma la que está fragmentada, o mejor, es fragmentario el sentido que atribuimos a lo real. Así las cosas, a la obra de arte sólo le cabe ser montaje de fragmentos.

---

<sup>11</sup> Puede verse al respecto: Peter BÜRGER, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987, pp. 112-ss.

<sup>12</sup> Th. W. ADORNO, *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1971, p. 210.

A muchos les parece que la fragmentación es algo irrebalsable en el mundo moderno. ¿Realmente lo es? ¿O acaso es llegado el momento de denunciar esta valoración uniformemente positiva de lo fragmentario, de denunciar lo que pueda haber de acomodaticio y complaciente en esa postura? Por ahora sólo nos importa subrayar que también el montaje de fragmentos, por más que respete lo que hay en los fragmentos de disperso, de heterogéneo, de disonante, es una maniobra constructiva. Es selección y ajuste de elementos, o sea, una conjunción de partes regida por una forma unitaria. En suma, *es una forma constructiva*. En ella cabe incluso la discordancia. Pero la discordancia sólo tiene sentido dentro de una unidad relacional.

No se debe confundir sin más forma orgánica con forma constructiva. Aquella es sólo una posibilidad entre otras de la forma constructiva, una posibilidad a la que el arte renunció hace tiempo. Desde entonces, la forma constructiva ha debido adoptar otras variantes. En algunas ocasiones es más abierta; en otras, más cerrada. En unas se acentúa más el impulso centrípeto, el que lleva a la concentración, a la resolución unitaria; otras veces se impone el impulso centrífugo, el que conduce a la dispersión y la pluralidad. Son estos dos impulsos contrarios que coexisten en la obra de arte, que se complementan e interaccionan. Su necesaria coexistencia hace que no se imponga completamente ninguno de los dos, y así no se caiga, de un lado, en la forma orgánica ni, de otro, en la aniquilación de la forma.

Sin embargo, la tesis de que *no hay obra de arte sin forma constructiva* está muy lejos hoy día de una aceptación generalizada. Antes bien, la exclusión de toda forma constructiva ha sido propugnada en algunas corrientes artísticas a partir de los sesenta: rebelión contra las formas en el informalismo, anti-forma, antiarte. Como alternativa, la tendencia a “naturalizar” el objeto artístico, a convertirlo en mera cosa, simple acumulación de fragmentos tomados del entorno, trozos de materia, piedras o desechos urbanos, imágenes de periódicos o grabación neutra de ruidos, lo que sea, un trozo de realidad sin más. Se supone que lo único que importa es dejar ser a los materiales, mantenerlos en su identidad previa, para que expresen sus propias virtualidades y disposiciones, o bien, descontextualizarlos, cambiarlos de lugar para que sorprendan con su reubicación. En todo caso, dejar los materiales como están, no imponerles forma constructiva alguna, pues le basta con su materialidad, con su presencia elemental, para encontrar un eco estético.

El eclipse de la forma, según Julian Bell, se debe a dos factores principales. Uno es la propensión a “valorar el proceso y el gesto contra la forma y el producto”, o sea, lo que nosotros hemos comentado como disolución de la obra en la actividad artística. El otro factor es “el deseo de los pintores de conectarse con el contenido básico de la modernidad: el aspecto distintivo de la gente y de las cosas de su época. Muchos pintores del período de auge económico de finales de los cincuenta y principios de los sesenta pensaron que ese aspecto consistía en imágenes dadas, en el mundo que llegaba al espectador en formatos aplanados, a través de instantáneas fotográficas, publicidad y

pantallas de cine y de televisión<sup>13</sup>. Lo que se busca es, pues, incorporar a la pintura, al arte, elementos de la vida cotidiana, especialmente los que nos asaltan con mayor asiduidad y son más característicos de nuestra época, es decir, las imágenes de la publicidad y el cine, la televisión o la tecnología digital.

Nada hay que objetar a eso. A fin de cuentas, tampoco es un fenómeno de última hora. La inclusión de trozos de periódicos y otros materiales empieza con el cubismo y los *collages* surrealistas. Robert Hughes, a propósito del dadaísta Kurt Schwitters, habla de “la aceptación voraz del mundo de lo no artístico dentro del arte”, comentando cómo en los años veinte Schwitters, “en vez de pintar trastos viejos, los trasmutó en arte”. Pero añade que al integrar los trastos viejos en su obra, al reunir los desperdicios urbanos, “su sistema de composición se inspiraba en un firme modelo cubista-constructivista”<sup>14</sup>. Ahí está la clave de la cuestión: lo que trasmuta los trastos viejos en obras de arte es el trabajo de la forma compositiva. Objetos de desecho, iconos publicitarios, imágenes del mundo de la informática o la cibernética, todo cabe en la obra de arte. Pero ha de quedar trasfigurado por la forma artística.

La renuncia a la forma hace de la obra artística un anodino acopio de materiales, trozos de realidad, supuestas ideas o ingredientes de cualquier tipo, que acaso resulten llamativos en su inmediatez, pero carecen de gravedad significativa. O al menos, que sólo aportan el significado preartístico que ya tenían, sin que la obra de arte les añada uno nuevo. El mero registro o transcripción de un hecho, un dato, sonido o efecto sensible, la recogida de cosas o imágenes, no les da una nueva significación, más allá del efecto sorpresa. No les da la densidad simbólica que es constitutiva del gran arte.

Un problema derivado de la ausencia de forma constructiva en ciertas manifestaciones autoproclamadas obras de arte, es la pérdida de especificidad, la indistinción de la imagen artística, su confusión con cualquiera otra de las imágenes que nos invaden a diario. Hay que repetir, a este propósito, que lo problemático no es la inclusión en la obra de arte de imágenes preexistentes, fotografías, imágenes de la publicidad, del cine, etc. Lo cuestionable es la falta de especificidad de la imagen artística resultante, la que se construye a partir de las imágenes ya dadas. Vivimos en un mundo en el que proliferan las imágenes hasta la sobreabundancia. Su profusión hace con frecuencia que resulten superfluas, o sea, que queden inadvertidas. Si la imagen artística no adquiere especificidad, difícilmente logrará retener la atención. En un entorno abarrotado, saturado por la propagación de imágenes, la imagen artística se anula como tal, se banaliza si no ostenta una presencia especial, aunada a un fuerte contenido simbólico. El arte no puede competir con la publicidad o los medios de comunicación en alcance extensional: no tiene su capacidad expansiva, la facultad de llegar a todos lados. Por eso, debe competir en intensidad simbólica y en presencia figurativa.

---

<sup>13</sup> J. BELL, *¿Qué es la pintura?*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2001, pp. 142 y 136-39.

<sup>14</sup> R. HUGHES, *El impacto de lo nuevo*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2000, pp. 63-66.

Todo ello no obsta para que se introduzcan en el arte nuevas técnicas y texturas, para que se les den a sus imágenes nuevos soportes. La reivindicación de especificidad de la forma artística no está en contra de los intercambios entre el arte y otros dominios culturales. Puede haber espacios en los que concurren y se integren procedimientos artísticos, científicos, técnicos o industriales, publicitarios o de diseño. Puede haberlos, y quizás sean fructíferos. Pero el arte no tiene por qué renunciar a ser arte. La frontera entre el arte y el no-arte no está en el uso del video, la electrónica o la tecnología digital, no está en los instrumentos ni materiales de que se sirve, sino en la peculiaridad de los procedimientos simbólicos y de la forma constructiva del arte. Y no se olvide que la forma es la puerta de entrada tanto para sentir como para entender la obra artística.

A todo esto, se dirá que nos hemos olvidado de la belleza. No es así. Sólo que entendemos la belleza artística como el resultado de haber impuesto significación a unos materiales, como el resplandor sensible de esa significación. En la forma bella se refleja el logro de haber dado materialidad, cuerpo sensible, a una idea, plasmándola en la piedra o el mármol, en el lienzo y los pigmentos, en el sonido. Una vez que quedó atrás la noción clasicista de belleza, que la igualaba con los cánones de orden, proporción y armonía, *la construcción plástica del significado* es lo que se expone en la obra como forma bella. De ahí la segunda tesis antes enunciada: *la belleza de la forma artística viene dada por ser huella y exponente de un significado*. Así pues, la forma no cuenta sólo por ella misma, sino por la significación que a su través se construye. O mejor, la forma es el modo de elaborar y organizar los significados. En palabras de Adorno, "la obra de arte realmente conseguida es aquella cuya forma procede de su contenido de verdad"<sup>15</sup>.

5) La obra de arte sigue sobreviviendo por ahora a los intentos de disolverla en la actividad artística. Pero el arte posmoderno, el que se rebela contra la modernidad artística que confluye en el expresionismo abstracto, el arte que se inicia con el *pop*, ese arte cae en la indefinición porque pierde cada vez más su especificidad en el plano formal. La pierde porque renuncia a la dimensión sensible o estética, a la peculiaridad de sus imágenes, a la forma artística. Pero la indefinición actual del arte resulta también, curiosamente, del extremo contrario, de la hipertrofia de la forma a que se da lugar en ocasiones, del formalismo resultante de la exclusión de cualquier contenido simbólico.

Viene de lejos la idea de que las formas artísticas sólo existen como puras formas, cuyo sentido y disposición responden a su propia lógica interna, a motivos exclusivamente formales; y, por lo mismo, son formas ajenas a cualquier contenido simbólico. Es así que la pintura, la escultura o la música no simbolizan nada, o sea, no expresan, representan ni ejemplifican nada. No aluden o hacen referencia a nada distinto de ellas mismas.

<sup>15</sup> Th. W. ADORNO, o.c., p. 248.

Las teorías formalistas que se dieron a comienzos del siglo XX propugnaron que las formas artísticas son *autosignificantes*: se significan a sí mismas. Son formas que llaman la atención sobre las propias formas y sólo sobre ellas. No tiene más razón de ser que la de hacer notar cómo están hechas, cuáles son sus principios organizativos, su presencia y cualidades sensibles. Donde otros dicen que las formas artísticas no significan nada, estas teorías dicen que lo que significan las formas son las propias formas. Pero por lo ya dicho, mi opinión es del todo contraria. Contra las teorías formalistas, pienso que las formas artísticas no se significan a sí mismas. *Si las formas significan algo es porque simbolizan algo distinto de las propias formas.*

En el orden de los hechos, diferentes corrientes artísticas de nuestro tiempo han tomado derroteros más o menos formalistas. Se han pintado cuadros cuyo único propósito (y lo que es peor, cuyo único resultado) parece haber sido el de explorar nuevas concordancias de colores. Se han compuesto músicas sin más pretensión que la de revelar las virtualidades tímbricas o las posibilidades combinatorias de los sonidos. ¡No es de extrañar que hayan acabando aburriendo a sus contempladores u oyentes!

Pero hay una curiosa versión del formalismo que ha servido de contraejemplo a grandes sectores del arte conceptual y otras corrientes afines. Me refiero a la lectura formalista que hace Clement Greenberg de la modernidad artística. Es una lectura que durante años ha sido tomada por algunos como dogma de fe y por otros, por los artistas y críticos que se rebelaron contra el expresionismo abstracto americano, ha sido vista como descripción y recuento de lo que hay que evitar en el arte.

De acuerdo con dicha lectura, la pintura moderna fue evolucionando en el sentido de una paulatina supresión de la profundidad espacial del cuadro. La superficie del cuadro queda reducida a apariencia superficial, rompiendo con el espejismo de un espacio tridimensional. Los planos que daban profundidad al cuadro, produciendo la ilusión de un espacio real, se allanan hasta no quedar más que el plano externo que coincide con la superficie del cuadro. La realidad que representaba el cuadro retrocede hasta convertirse en apariencia de luz y colores, mero efecto de superficie. “La historia de la vanguardia, afirma Greenberg, es la de una progresiva aceptación de la resistencia de su medium; esa resistencia consiste principalmente en que la superficie de la pintura plana rehúsa ser ‘agujereada’ en busca del espacio realista de la perspectiva. Al aceptarlo así, la pintura no sólo se libra de la imitación –y con ello, de la ‘literatura’– sino también de la confusión entre pintura y escultura que se sigue de la imitación realista”<sup>16</sup>. Se libra también de la referencia a las cosas del mundo. Es decir, abandona la representación realista.

---

<sup>16</sup> CL. GREENBERG, “Towards a Newer Laocoon”, en *The Collected Essays and Criticism* (Volume 1), Chicago and London, The University of Chicago Press, 1986, p. 34.

Atrás quedaba el cuadro-ventana (en el que Alberti y Leonardo habían cifrado el ideal renacentista de la pintura), el cuadro que funcionaba como una ventana desde la que se contemplaba el mundo, por efecto de la introducción de la perspectiva geométrica que lograba que viésemos tres dimensiones donde sólo había dos. La vanguardia lo sustituye por el cuadro que es y sólo quiere ser superficie plana<sup>17</sup>. El cuadro en el que domina lo plano (la planitud, *flatness*) es aquél en el que ha desaparecido la ilusión de un ámbito de realidad. Al suprimirse la visión en profundidad, por la que lo real cobraba presencia en el cuadro, ya sólo importan los ritmos, tensiones y consonancias de superficie, la interacción de formas, líneas y colores dentro del plano bidimensional, formas y colores que no aluden a nada, que sólo llaman la atención sobre sí mismos.

Desde este supuesto la música se convirtió en un modelo para las demás artes, al juzgar las vanguardias históricas que era un arte puramente formal, ajeno a cualquier otra cosa que no fuese la sensación auditiva. Al igual que la música, las otras artes debían definirse exclusivamente por el sentido o facultad que cada una pone en juego. Así, la pintura tendría que definirse sólo por el ojo, o sea, por la sensación visual. La pintura habría de empezar y acabar en la sensación visual. El medium de la pintura (su soporte material, o sea, el lienzo; sus útiles, o sea, los pigmentos de color; sus condiciones plásticas; etc.) se resuelve y consume en el orden físico de la sensación visual. “El cuadro o la estatua se agotan a sí mismos en la sensación visual que producen. No hay en ellos nada que identificar, nada con que relacionarlo o sobre lo que pensar, sino sólo aquello que se puede sentir”<sup>18</sup>. Por eso, lo que hay que pintar es lo que el ojo ve, no lo que conjetura la mente o fantasea la imaginación.

El desarrollo lógico de esa tendencia ha llevado a la pintura abstracta. Un tipo de pintura que a Greenberg le merece la siguiente consideración: “lo mejor del arte abstracto es también lo mejor del arte de nuestro tiempo”<sup>19</sup>. Aunque se encarga de precisar que eso no supone que la abstracción haya de ser válida para siempre. Se trata, mas bien, de constatar una línea evolutiva, que hace que el arte siempre sea inteligible en continuidad con el pasado, y por la cual la pintura moderna ha desembocado en la abstracción. Y constatar la posición de excelencia alcanzada por la pintura abstracta en la época en que él escribió sus artículos más relevantes.

Pues bien, los análisis de Greenberg merecen distintas consideraciones. En principio, su diagnóstico sobre la planitud, en tanto referido únicamente a las

<sup>17</sup> “La acentuación de la ineluctable planitud de la superficie se mantenía, sin embargo, como lo más fundamental del proceso por el que el arte pictórico se juzgaba y definía a sí mismo en el Modernismo. Pues la planitud era única y exclusiva del arte pictórico”: Cl. GREENBERG, “Modernist Painting”, en *The Collected Essays and Criticism*, (Volume 4), 1993, p. 87.

<sup>18</sup> Cl. GREENBERG, “Towards a Newer Laocoon”, cit., p. 34.

<sup>19</sup> Cl. GREENBERG, “Abstracto y representacional”, en *Arte y cultura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p. 128.

formas y técnicas constructivas de la pintura moderna, tiene sin duda una parte importante de verdad. En efecto, el espacio bidimensional predomina en gran parte del arte contemporáneo. Desde hace tiempo, el cubismo<sup>20</sup> redujo el volumen de los objetos a perspectivas diversas integradas en una superficie plana. Para mostrar la realidad de un hecho histórico, el bombardeo de Guernica, Picasso se sirve igualmente de formas planas: en su cuadro se sigue aludiendo a objetos y situaciones reales, pero ha desaparecido la ilusión de un espacio real que los contenga. Dentro de esa tendencia a la planitud, Rosalind Krauss ha comentado la presencia ubicua de la retícula en el arte contemporáneo, señalando que esa estructura plana y formal se ha convertido en “emblema de los anhelos modernos en el ámbito de las artes visuales”<sup>21</sup>.

No sólo es verdad que gran parte de la pintura ha optado por la planitud. En cierta medida, es una opción legítima y defendible. Algunas de las exigencias y pretensiones vinculadas a la pintura plana están plenamente justificadas. Lo están, sobre todo, cuando apuntan a lograr la autonomía del arte en sus temas, motivos y procedimientos. Cuando niegan que la pintura sea un mero instrumento de comunicación de algo que preexiste a la pintura, un simple receptáculo de ideas preconcebidas. Y está igualmente justificada la rebelión de la pintura plana contra el realismo imitativo, contra los criterios que la reducen a una copia o reflejo pasivo de la realidad preexistente, una simple llamada de atención para reconocer las cosas en la presencia que ya tenían, de tal modo que se hace de la semejanza o el parecido externo el valor supremo de la pintura.

La modernidad artística ha reivindicado hasta la saciedad que el cuadro cuenta o vale por sí mismo, por la visión que crea e instaura, o sea, por el modo en que hace ver lo que antes no se veía, lo que a partir del cuadro logramos ver con nuevos ojos. El cuadro no es un cristal transparente que desvíe sin más la mirada hacia lo que hay tras él; exige que la atención se concentre en el propio cuadro para descubrir en su interior la nueva presencia que otorga a los hechos y cosas del mundo. La pintura moderna se inicia con el rechazo de la copia servil y del criterio de la semejanza. Ya lo dijo Merleau-Ponty: “la pintura moderna, como en general el pensamiento moderno, nos obliga a admitir una verdad que no se parezca a las cosas, que no tenga

<sup>20</sup> “En la fase sintética del cubismo, sin embargo, la superficie ha pasado a ser finalmente la única certidumbre, y las imágenes se reintegran, al ser extraídas de la profundidad ficticia y achatadas contra la superficie como siluetas, para certificar así que la superficie del cuadro coincide ‘realmente’ con la extensión sin costuras del campo visual”: Cl. GREENBERG, “Acerca del papel de la naturaleza en la pintura moderna”, en *Arte y cultura*, p. 162.

<sup>21</sup> El sentido que le atribuye es el siguiente: “la retícula declara la autonomía de la esfera del arte. Allanada, geometrizada y ordenada, la retícula es antinatural, antimimética y antirreal. Es la imagen del arte cuando éste vuelve la espalda a la naturaleza. En la monotonía de sus coordenadas, la retícula sirve para eliminar la multiplicidad de dimensiones de lo real, reemplazadas por la extensión lateral de una única superficie”: R. E. KRAUSS, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, p. 23.

modelo exterior, ni instrumentos de expresión predestinados, y que sea sin embargo verdad”<sup>22</sup>.

Pero, por otra parte, la defensa formalista de la pureza de la pintura, su confinamiento exclusivo en la sensación visual, supone un planteamiento reductor que limita esencialmente las posibilidades del arte pictórico. Es la posición antitética del conceptualismo antirretiniano que comentamos anteriormente. El error de ambos deriva de lo que tienen de parcial y limitativo. En su rigidez, ambos contribuyen a la pérdida de identidad de la pintura, a su indefinición. Si frente al conceptualismo defendíamos el arraigo ineludible de la pintura en lo retiniano, frente al purismo formalista hay que defender que la sensación visual es sólo un medio para ver más allá de lo que refleja la retina. La atracción permanente que sobre nosotros ejerce la gran pintura se debe a que consigue ese propósito, presente incluso en el arte abstracto. Por eso nos seducen Kandinsky o Rothko.

No estoy de acuerdo con el parentesco que establece Greenberg entre planitud y formalismo. De la planitud constructiva no se sigue en modo alguno que la pintura contemporánea deje de ser representativa y, mucho menos, que pierda su condición simbólica. En primer lugar hay que decir que un cuadro que merezca ese nombre siempre simboliza algo, ya sea porque representa el mundo exterior o porque expresa el mundo interior. La pintura abstracta está claramente inclinada a la expresión de estados anímicos, pero también puede expresar cualidades genéricas, tendencias, impulsos indeterminados y, en general, todo aquello que se resiste a tomar imagen sensible. En definitiva, los cuadros abstractos tienen que simbolizar algo si no quieren quedar reducidos a mero adorno o decoración, a formas arbitrarias, inanes, insignificantes. En otras palabras, la pintura abstracta no es reductible a formalismo.

La planitud puede ir, de hecho ha ido, de la mano de la expresión y de la representación. No es cierto que los cuadros a la altura de nuestro tiempo ni hayan sido ni deban ser sólo abstractos, que hayan prescindido ni tengan que prescindir de la representación. Al margen ya de Greenberg, en la crítica de los últimos tiempos a la representación artística hay mucho de ambigüedad e insuficiencia teórica. Hay falta de teoría y exceso de verbalismo en muchas de las reflexiones sobre el arte que acompañan a las corrientes pictóricas de las últimas décadas. Para empezar, convendría diferenciar la representación de la copia imitativa. Diferenciar, asimismo, la representación del realismo, pues hay tanto representaciones realistas como representaciones que no lo son. Por ejemplo, la pintura de Picasso casi siempre es representativa, pero muy raramente realista, al no estar basada en la semejanza visual o la equivalencia perceptiva.

<sup>22</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Signos*, Barcelona, Seix Barral, 1964, p. 69.

No veo por ningún lado que tenga sentido hablar, como hace Hal Foster<sup>23</sup>, de una posmodernidad pictórica conservadora y otra progresista, en el entendido de que progresista es aquélla que rechaza la representación. Claro está que resulta igualmente confusa la declaración de Lyotard, cuando denuncia que la representación pictórica de lo real es inevitablemente cómplice del logocentrismo y la metafísica dominantes en la cultura occidental.

Quiere todo ello decir que la indefinición actual del arte se debe también a motivos propiamente teóricos, no sólo a orientaciones de las prácticas artísticas. Hay recientemente problemas de indefinición que están relacionados con la ambigüedad teórica que a veces acompaña al arte, y que se manifiesta de forma más o menos explícita en sus propuestas estéticas. Por parte de quienes teorizan sobre el arte existe cierta prevención frente a las cuestiones ontológicas acerca de la naturaleza del arte; se evita comprometerse con la pregunta de *¿qué es por sí mismo el arte?* Se supone erróneamente que dicha pregunta implica necesariamente el abismarse en un esencialismo abstracto, ahistórico, reificador. Es así que proliferan las teorías externalistas del arte, las que lo definen no por sus cualidades o constitución internas, sino por las relaciones que al arte mantiene con algo que no es él mismo, ya sea con el productor, con el receptor o con el contexto externo.

La perspectiva en la que yo me comprometería, de llegar la ocasión, sería la de una definición simbólica del arte. En ella, sin descartar la función de la actividad artística, se le da primacía a la obra, considerada un depósito de significación, que en su recepción práctica hay que activar y prolongar. Esa teoría descarta de entrada el formalismo y el conceptualismo. El primero, por razones obvias. El segundo, porque desde su origen romántico el símbolo se opone a la alegoría, en la medida en que ésta está atravesada inmediatamente por el concepto y la significación antecedentes: se abre a una transparencia intelectual sin misterio y sin encarnadura sensible. Tal como el conceptualismo antirretiniano. Mientras que el símbolo queda atrapado en el elemento sensible.

Por encima de todo, la definición simbólica mantiene que la gran obra de arte se mide por su poder de revelación o descubrimiento, por su innovación cognitiva. Al menos, por su poder de insinuación, de sugerencia; por hacernos atisbar algo; por proponer búsquedas; por insinuar una flecha, una indi-

---

<sup>23</sup> H. FOSTER, "Polémicas (post)modernas", en J. PICÓ (ed.), *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza, 1988, p. 249-62. Acaso lo distintivo de la posmodernidad sea más bien la reducción del mundo a fenómenos de superficie, no ya como la reducción constructiva aparejada con la planitud de la pintura, sino como reducción efectiva en la comprensión posmoderna de lo real: reducción de los hechos y las cosas a sus aspectos externos, a su apariencia. Así, al menos, es como lo entiende Fredric Jameson (*Teoría de la postmodernidad*, Trotta, Madrid, 1996, p. 31): "Pero existen otras diferencias significativas entre lo moderno y lo posmoderno, entre los zapatos de Van Gogh y los de Andy Warhol [...] La primera y más evidente es la aparición de un nuevo tipo de ausencia de profundidad, un nuevo tipo de superficialidad en el sentido más literal, quizá el supremo rasgo formal de todas las postmodernidades".

cación de sentido en la que indagar. Aun cuando no nos dé a saber algo en forma conceptual y determinante, el arte mantiene siempre su capacidad de evocación. Así, nos requiere y congrega en torno al sentido emergente; nos convoca y asoma a lo que de algún modo resulta inaprensible. Y todo eso porque nos conmueve, sin renunciar a una compensación hedonista.