

LA OBRA DE ARTE EN LA ÉPOCA DEL ARTE SIN OBRAS

THE ARTWORK IN THE WORKLESS AGE

Leopoldo La Rubia de Prado

Universidad de Granada

Resumen: *En la actualidad apenas se habla de obras de arte, sino del arte. La condición líquida del arte actual así parece exigirlo. Por ello, las performances e instalaciones son las acciones artísticas más abundantes hoy. Aunque ahora se oye hablar mucho del arte, el campo semántico de esta noción es tan amplio que se disuelve hasta el punto de perder su significado cuando se conecta con las esferas política, social, ideológica o económica. ¿Dónde ha quedado la autonomía de la obra de arte? ¿Qué ha pasado con la obra de arte en sí misma? ¿Qué cabe esperar en un medio en el que la mercantilización lo invade todo? Como este artículo demuestra, revisar el concepto de la autonomía del arte y enfocarse en la obra de arte no empequeñece el ámbito de la misma—pertenencia ésta al pasado remoto o a la más reciente contemporaneidad.*

Palabras clave: *arte, obra de arte, autonomía, formalismo.*

Abstract: *Nowadays, one barely hears about the work of art but about art. The “liquid” nature of contemporary art seems to require it. Understandably, performances and installations are the most common artistic acts today. Even though one hears much about art now, the semantic field of such notion —art— is so wide that it dissolves itself to the point of losing its meaning when connected with the political, social, ideological, or economic realms. Where is the autonomy of the work of art? What happened to the work of art itself? What is the future in an environment where commercialization takes over? As this essay shows, revisiting the concept of the autonomy of art and focusing on the work of art itself does not narrow their scope. This applies to works of art from both the distant past and today.*

Keywords: *Art, Work of Art, Autonomy, Formalism.*

Las obras de arte valen por sí mismas y, por ello
basta que se presenten con sus cualidades propias
ARISTÓTELES: *Ética nicomaquea*, II, IV, 3

INTRODUCCIÓN

Hablar de la obra de arte desde la propia obra de arte, desde los elementos sensibles que la constituyen, representa una aproximación (no necesariamente una cerrazón) tan legítima como hablar de la obra de arte basándonos en todos aquellos aspectos extrínsecos a través de los cuales el crítico bien informado aborda el origen y el significado de la obra. Recordemos que algunos teóricos del arte abordan el significado de la obra de arte a partir de múltiples documentos y valiéndose de los más diversos instrumentos para acercarse a la mentalidad de los hombres que la produjeron. Para estos teóricos es preciso tener en cuenta la filosofía, los acontecimientos sociales y políticos, los movimientos religiosos y un largo etcétera que nos emplaza a preguntarnos cuándo sabremos lo suficiente como para interpretar una obra de arte. No parece que nunca podamos tener toda la información necesaria, con lo cual una interpretación cabal desde esa perspectiva de la obra se nos presenta esquivada¹.

La autonomía del arte forma parte de una problemática que hoy día no parece interesar y que, en mi opinión, se elude². Actualmente, pocos hablan de la obra de arte, sino del arte. La razón quizás radique en la condición líquida del arte estudiada por Z. Bauman. El arte líquido sería el que no permanece, efímero, no pretende sobrevivir al paso del tiempo ni pasar a la posteridad³, como las *performances*, las instalaciones, los *happenings*, las acciones artísticas⁴, etc.

El concepto de arte deviene, por tanto, tan complejo, incluye tantos aspectos de todo tipo que por su extensión parece ya no significar nada, o más bien un mundo donde galeristas, marchantes, coleccionistas, curadores, comisarios, críticos, gestores de todo tipo, casas de subastas, etc., pueden prescindir

¹ El filósofo alemán Martin Heidegger, autor de "El origen de la obra de arte", considera que para dilucidar qué sea la obra de arte es preciso preguntarle a la propia obra, no a la sociedad, ni a los psicólogos, ni siquiera a los historiadores del arte; su aproximación en este sentido podría considerarse autónoma.

² Recientemente moderé una mesa en un congreso sobre arte y estética, y fueron realmente escasas las ponencias en las que alguien citaba alguna obra de arte. Esta situación no es excepcional, todo lo contrario.

³ Como el arte sólido. En el otro extremo, el arte en estado gaseoso alude al fenómeno de la estetización. La belleza, divorciada en la actualidad de la obra de arte, impregna todo lo demás.

⁴ Parece claro que todo no es una obra de arte. *Las meninas* de Velázquez es una obra consagrada, pero es algo distinto a *La mierda de artista* de Manzoni, también consagrada. Ambas son distintas a una *performance* como la de M. Abramovic y Ulay dándose guantazos. Lo primero bien podría considerarse una obra de arte, lo segundo una provocación artística y lo tercero una acción arte. Todo ello forma parte del mundo del arte.

de las obras de arte sin que ese mundo, el del arte, se detenga. Vivimos en un panorama, el del arte, sin que las obras de arte sean, en realidad, necesarias. Yo no voy a tratar de ese mundo, sino de las obras de arte.

G. Lipovetsky ofrece una lectura interesante en el sentido previamente apuntado⁵, señalando cuatro grandes modelos “puros” que han organizado, en el devenir histórico, el proceso inmemorial de estilización del mundo. En primer lugar, la *artistización* fue *ritual*. Es verosímil que así fuese en el Paleolítico. La dimensión estética y formal de los bisontes de Altamira es altamente valorada en la actualidad, no en vano se atribuye a Picasso la declaración oral según la cual “desde Altamira, todo en el arte es decadencia”. En segundo lugar, señala la *estetización aristocrática*: un arte promocionado por el poder, ya sea político o religioso, sin embargo me resisto a creer que el artista aceptase mucho más del mecenas que indicaciones relativas al contenido. El artista desde que es considerado como tal plasma sus propias inquietudes artísticas en la obra de arte, donde responde desde su propia visión de la obra a problemáticas que forman parte de su particular modo de entender el arte. En tercer lugar, ya en el siglo XVIII y XIX la esfera artística es más compleja, el arte se plantea nuevas problemáticas, los artistas se emancipan, y “el arte se impone como un sistema con un elevado nivel de autonomía (...) Se autonomiza el campo artístico, los artistas reivindican con fuerza una libertad creadora para componer obras que no tienen que rendir cuentas más que a ellas mismas y que ya no se pliegan a las exigencias de ‘fuera’”.⁶ Son numerosas las reflexiones teóricas en torno a la autonomía en el siglo XIX, como es el caso de Konrad Fiedler u Oscar Wilde. Efectivamente, esta problemática —motivo en parte de este trabajo—, es decimonónica y será el lector el encargado de considerar si tratarla a estas alturas es o no, en realidad, un anacronismo, dado que asistimos en estos momentos a una cuarta fase “remodelada en lo esencial por lógicas de comercialización e individuación extremas”⁷.

En los primeros compases del siglo XX V. Kandinsky se planteó si era posible extrapolar el modo en que operaba la música al mundo de la pintura, que lo hacía desde presupuestos intrínsecos, a través de sonidos, silencios, de la forma musical, etc. De la misma manera la pintura podría operar a través de los colores, las formas y la composición sin necesidad de acudir a referentes externos. A partir de ahí se desarrolló una pintura abstracta con un importante grado de autonomía. Las pinturas de Kandinsky no son literatura pintada y son denominadas por él mismo como *Estudio*, *Improvisación*, *Composición*, en clara alusión a la música. Y no es extraño, pues ya en 1854 el musicólogo y crítico musical E. Hanslick se opuso a la concepción de que la materia o contenido de la música sea la representación de sentimientos (de hecho, si así

⁵ Cfr. Gilles LIPOVETSKY y Jean SERROY, *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, Barcelona, Anagrama, 2015, pp. 11-29.

⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁷ *Ibid.*, p. 20.

fuera, todos sentiríamos la misma emoción cuando escucháramos la misma composición, lo cual no es el caso) y sostiene que la pura forma (en tanto contrapuesta al sentimiento, o supuesto contenido) es justamente el contenido de la música, o sea, la música misma. Esto no excluye que no sintamos alguna emoción, por supuesto, pero es la forma la que busca desencadenar lo que quiera que sea, incluidas las emociones, a través de una serie de recursos. Sin forma, sin retórica no hay creación esforzada posible.

La fase final, según Lipovetsky, en la que nos encontraríamos en la actualidad, por tanto, estaría caracterizada por el mercantilismo. El arte (y tantas otras dimensiones de lo humano y no humano) se halla inmerso en un clima mercantilista atroz. El criterio de artisticidad es de índole pecuniario y el capitalismo es el caldo de cultivo donde este concepto, el de arte, se siente cómodo: “Con el triunfo del capitalismo artístico, los fenómenos estéticos (...) constituyen inmensos mercados organizados por gigantes económicos internacionales.”⁸ Vivimos, según Lipovetsky, en la época del capitalismo artístico. Precisamente por ello, algunos consideramos preciso volver sobre el concepto de autonomía, quizás por los excesos del mundo del arte, demasiado ligado al capitalismo artístico.

LA AUTONOMÍA DEL ARTE

Imaginemos a alguien a día de hoy realizando un breve diagnóstico de gran parte del arte (como conjunto más o menos amplio de obras de arte, entre otras cosas) actual con las siguientes palabras:

Es el artista mismo quien se introduce en el material, su actividad principal consiste en dejar que todo lo que quiera hacerse objetivo y obtener una figura estable de la realidad efectiva o parezca tenerla en el mundo externo se descomponga en sí y disolverlo mediante el poder de las ocurrencias subjetivas, ideas repentinas, modos chocantes de concepción. Por esto toda *autonomía*⁹ de un contenido objetivo y la conexión de la figura, en sí firme, dada por la cosa, se anula en sí, y la representación no es más que un juego con los objetos, una deformación y subversión del material tanto como un divagar de un lado para otro, un entrecruzarse de exteriorizaciones, enfoques y actitudes subjetivas a través de los cuales el autor se exhibe a sí mismo así como sus temas.

Uno se sentiría tentado a pensar que está describiendo productos artísticos que emanan de un subjetivismo absoluto por parte del artista, rayano en el narcisismo que encuentra su inspiración en puras ocurrencias que, con frecuencia, vienen revestidas de cierto aspecto cómico. Tales obras o extraen

⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁹ La cursiva es mía.

una sonrisa del espectador o representan una suerte de lenguaje privado, frecuentemente difícil de comunicar cuya condición artística radica en la propia personalidad del autor, extravagante a veces, extrovertido otras, extraño casi siempre. La cuestión es no dejar hablar a la obra en primera persona y exhibir lo que atesora sin necesidad de remitirse a todo cuanto sin serle del todo ajeno no la representa en su más íntimo ser. Pues bien, la cita anterior no es sino de Hegel¹⁰ que diagnosticaba así a parte del romanticismo ensimismado de su época en las *Lecciones sobre la estética* del primer tercio del siglo XIX. Aquel diagnóstico podría considerarse como una de las acepciones de lo que ha venido en llamarse *fin del arte*, como crítica al arte de su época, que parece perfectamente asumible para una parte importante del arte de nuestro tiempo, el denominado arte contemporáneo. No deja de ser pertinente plantearse a la luz de la crítica hegeliana al arte de su época y a la postulación del *carácter pasado del arte* qué sentido tiene hoy seguir hablando del arte¹¹.

Hegel contempló, como hemos visto en la cita precedente, el concepto de autonomía (referida al contenido de la obra), aunque no todas las acepciones de este término tienen el mismo sentido. Hegel sostiene que un contenido ha de desplegarse y configurarse objetivamente conforme a su naturaleza esencial y articularse y redondearse artísticamente en este desarrollo a partir de sí mismo¹²; en otras palabras, la autonomía del contenido responde a una dinámica interna que opera de una determinada forma, teniendo siempre en cuenta en Hegel su elevada concepción del arte como aparición sensible de la Idea. Para Hegel existen una serie de condiciones relativas a la conciliación entre forma y contenido que me parecen valiosas:

- Que el contenido a representar se preste a la representación por el arte. Es importante la pertinencia y la adecuación.
- El contenido del arte no debe tener nada de abstracto¹³. Hegel se refiere a abstracciones muertas, sin capacidad dinámica, de transformación, de cambio, dialécticas.
- Que la forma o figura sea igualmente individual y esencialmente concreta. Hay que renunciar a la idea según la cual sólo por azar se elige una forma para representar tal realidad exterior. El contenido concreto (en su estado) facilita la indicación de la forma de su realización exterior y sensible.

¹⁰ G.W.F. HEGEL, *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 2011, p. 440.

¹¹ Asumo la crítica hegeliana y recojo del filósofo alemán las recomendaciones de consecuencias poético-estéticas (relativas a la creación) que me siguen pareciendo muy operativas a día de hoy. Mantener una alta consideración, como Hegel, del arte es legítimo, seguir determinadas prescripciones de índole poético, en las que abunda las *Lecciones sobre la estética*, también.

¹² G.W.F. HEGEL, *op. cit.*, p. 440.

¹³ “Abstracto” en sentido etimológico de la palabra latina *abstrahere* (“sacar apartando”, “arrastrar”), o sea, sacar algo del objeto, retirarlo; un elemento es aislado de lo restante. A esto se opone Hegel. El enfoque hegeliano no tiene nada que ver con el arte abstracto.

En otras palabras, ni cualquier tema (contenido) vale, ni cualquier tratamiento del tema (forma) vale. Cualquier cosa no puede ser arte. La concepción hegeliana de la autonomía no parece muy distante de la aseveración kantiana, según la cual: "Cada arte presupone reglas mediante cuya fundamentación tan sólo puede un producto representarse como posible"¹⁴.

El concepto de autonomía ha sido abordado desde muy distintos enfoques. Veamos alguno de ellos antes de proseguir con objeto de ir delineando a través de las distintas aproximaciones históricas mi propia propuesta.

Uno de los enfoques que ha puesto especial énfasis en la autonomía del arte ha sido el Formalismo. Según Pérez Carreño:

El Formalismo busca para la historia del arte como disciplina científica criterios de identidad que le sean propios. Pretende definir una historia del arte que no sea la mera crónica de unos acontecimientos culturales, ligados a la historia política o social de las naciones, sino como la historia de un objeto propio, cuya evolución depende, por tanto, de su propio concepto. Concebir la obra de arte de forma autónoma implica hacer posible una historia interna y autónoma del arte. Un concepto autónomo de obra de arte, esto es, de *lo artístico en el arte*¹⁵, sería el que se refiera a aquello que poseen en común un templo griego... y un óleo de Vermeer. Tener una concepción de lo artístico permitiría reconocer la obra de arte con independencia de la función social que cumpla, sea religiosa o de otro tipo, y también de la experiencia que provoque, sea emotiva, ética o cognitiva, placentera o no¹⁶.

Cabría entonces preguntarse con qué aproximaciones contamos para dilucidar qué sea lo artístico en el arte. Hacerle la vivisección a la obra de arte buscando una hipotética condición de *artisticidad* como quien busca el gen que nos dé la clave de lo artístico se me antoja introducirnos en un mundo complejo poco prometedor, como tampoco la genética puede decirnos qué es el hombre.

Existen numerosas aproximaciones que nos pueden ir aportando pistas acerca tanto de la condición de *artisticidad* como de las relaciones entre la obra de arte con factores extrínsecos a la propia obra y la relativa autonomía que ésta pueda tener. Sobre este asunto los formalistas rusos hicieron esfuerzos de gran valor y de notables resultados.

El formalismo ruso (el Círculo Lingüístico de Moscú y la Sociedad para el Estudio de la Lengua Poética, OPOJAZ, fundados en 1915 y 1916 respectivamente)

¹⁴ Immanuel KANT, *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, p. 262.

¹⁵ La cursiva es nuestra.

¹⁶ Francisca PÉREZ CARREÑO, "El Formalismo y el desarrollo de la historia del arte", en *Historia de las ideas estéticas de las teorías artísticas contemporáneas II*, ed. Valeriano Bozal, Madrid, Visor, 1999, p. 256.

se interesó específicamente por la evolución de las formas y las tradiciones literarias. Para Ejxenbaum el procedimiento metodológico del materialista histórico era inadmisibile: “centra su atención en las causas externas: los llamados factores subyacentes, económicos, sociales o sociopsicológicos (...) Ningún fenómeno cultural puede reducirse a, o derivarse de, unos hechos sociales de orden diferente. Explicar la literatura en términos de sociología o economía significa negar la autonomía y el dinamismo interno de la literatura –en otras palabras, renunciar a la evolución en razón de la génesis–”¹⁷.

Es común a todos los enfoques de los defensores de la autonomía la valoración de la obra de arte, ya sea ésta literaria o de otro tipo, por aspectos que emanan de la propia configuración (intrínseca) de la obra. A nadie escapa que una obra se gesta en un contexto histórico, político, económico, cultural, etc., y que una aproximación a la obra desde esos enfoques es absolutamente legítima, pero terminará diciéndonos más sobre dicho contexto que sobre la obra misma. Como decía Šklovskij: “En mi obra teórica me he ocupado de las leyes internas de la literatura. Para servirme de una metáfora industrial, no me intereso por la situación del mercado mundial del algodón o por la política de los monopolios, sino únicamente por las técnicas del hilado y el tejido.”¹⁸ No se niega el contexto ni la importancia de los enfoques contextuales, pero concentrarse en ello es negarle la autonomía a una obra que pretende encontrar su condición artística en ella misma y no en cuestiones tanto infraestructurales como superestructurales. Para J. Mukarovský, vinculado al Círculo de Praga, otra escuela de corte formalista y estructuralista, el signo artístico presenta un desdoblamiento: el signo actúa como símbolo sensible para el artista y como significación para la conciencia colectiva; o sea, que el signo artístico cumple dos funciones, unas simbólicas y estéticas que exigen un análisis formal, y otras, prácticas y teoréticas, que exigen un análisis sociológico. Los propios formalistas rusos terminaron aceptando esa vertiente sociológica que, sin embargo, no podríamos concluir como esencial en la configuración en cuanto a la morfología, la técnica, los recursos o las estrategias constructivas de la obra.

Theodor Adorno ofrece en su teoría estética una visión de la autonomía diferente, pero que ha sido muy influyente, en la que paradójicamente, la autonomía aparece vinculada a lo social. Adorno, acaso influido por Kant en lo que respecta a la belleza como finalidad sin fin, nos presenta una funcionalidad sin función (*functionlessness*) del arte en un contexto o situación social. El arte autónomo tiene como “objetivo” el de la creación de algo sin propósito directo, en cambio, tiene una función social directa. El arte autónomo constituye una práctica autónoma que no está al servicio de otra práctica. Es un

¹⁷ Víctor ERLICH, *El formalismo ruso. Historia-doctrina*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 155.

¹⁸ *Ibid.*, p. 170.

fin en sí mismo. La autonomía del arte en Adorno no depende de cuestiones extrínsecas, pero, al mismo tiempo, tiene un papel liberador dentro de la sociedad. El arte es libre, y su libertad es garantía de libertad para el hombre en una sociedad opresiva y cosificadora. En Adorno la autonomía del arte no está desligada del compromiso, pero sin comprometer nada. Su compromiso no responde a instrumentalización alguna y sin embargo lleva en su seno la semilla de hacernos más conscientes de nuestra realidad. El socialismo real intentó instrumentalizar el arte para sus propios propósitos; politizó el arte. El arte puede tener consecuencias políticas, pero las consecuencias vienen después, no pueden ser la condición de la obra.

Para terminar con esta sección, señalar que una manera de tratar la obra desde sí misma, como autónoma, es la deconstrucción.

LA OBRA DE ARTE

Que muchos autores que estoy mencionando hayan puesto el énfasis en determinados aspectos de la obra de arte no significa que el resto de vertientes no presenten un legítimo interés, e incluso de mayor relevancia unos sobre otros para muchos críticos. La obra de arte puede ser abordada desde tres vertientes de manera aislada o imbricadas. La dicotomía forma y contenido no es siempre suficientemente operativa y generalmente presenta más problemas de los que soluciona. En un número considerable de obras de arte podemos detectar una vertiente sensible (salvo en determinadas propuestas conceptuales donde la idea es, según sus defensores, ya arte, lo que nos conduce a pensar que quizás el mundo del ensayo le sea más propio). Numerosas obras, asimismo, transmiten afectos, desencadenan emociones, nos mueven, no nos dejan indiferentes e incluso nos transmiten alguna forma de conocimiento.

La obra de arte desde sus distintos modos de operar aborda aspectos de la realidad, tanto extrínseca como intrínseca (la realidad de la obra misma y su problemática, su construcción, las cuestiones que el propio medio plantea, etc.) ofreciéndonos un acceso privilegiado y un modo de explorar la realidad propio muy diferente al de otras vertientes de la praxis humana, como la ciencia. En ocasiones terminan ofreciéndonos resultados análogos, eso sí, desde distintos presupuestos y con modos de operar muy distintos, aunque a veces no tanto. Con frecuencia el arte ha incluido una vertiente *a priori* cercana a presupuestos científicos y matemáticos que la propia ciencia ha descubierto o desarrollado siglos después, como es el caso del arte ornamental nazarí y sus desarrollos estéticos, geométricos y matemáticos¹⁹. Estaríamos, por tanto, ante

¹⁹ El arte ornamental nazarí tuvo una enorme influencia tanto en la obra de Escher, como también en Eusebio Sempere y el Op Art.

una vertiente cognitiva. Finalmente, esas vertientes, la sensible, la vertiente emotivo-afectiva y la cognitiva precisan de una determinada construcción morfológica, de unas técnicas y recursos, de una determinada forma, de una vertiente, en definitiva, formal que contribuye y articula que esas vertientes afectivo-emotiva y cognitiva logren su propósito. La construcción sensible sería la que desencadena (salvo en el arte conceptual lingüístico o tautológico) lo afectivo y lo cognitivo, pues concurren en lo orgánico, que no es fácilmente separable. Los afectos y el conocimiento se nos ofrecen en otros muchos ámbitos de nuestra vida, como en el amor, en el dolor ante una pérdida; o el conocimiento nos lo proporciona nuestra propia experiencia o la ciencia, por ejemplo. Sin embargo la obra de arte desde su medio (artístico) opera de otro modo, constituyendo la propia forma (o expresión artística) un ámbito de una fertilidad asombrosa, pues no cualquier forma es igualmente eficaz para transmitir aquellos contenidos emotivo-cognitivos u otros que no tienen por qué trasmitirnos ningún afecto, sino que pretenden, como es el caso del arte experimental, explorar las distintas posibilidades de un medio con resultados en ocasiones notables que, posteriormente, van a ser utilizados por artistas más volcados a lo emotivo y/o cognitivo. En cualquier caso, concentrarse en la forma (medios de expresión) o en el contenido (objeto expresado) exclusivamente parece un dualismo poco operativo, al menos en muchos casos. Es, quizás, más eficaz pensar en términos de unidad del 'cómo' y el 'qué', como la formulara Žirmunskij²⁰.

En la literatura imaginativa, el contenido —emocional o cognoscitivo— sólo se muestra a través del medio (*medium*) de la forma, y por lo tanto no puede examinarse provechosamente, ni siquiera concebirse, fuera de su revestimiento artístico. "Amor, dolor, trágica lucha interior —escribía Žirmunskij—, una idea filosófica, etc., no existen en poesía *per se*, sino sólo en su forma concreta." Žirmunskij advirtió debidamente contra la tendencia a una crítica puramente extrínseca, consistente en desgajar las emociones o ideas incorporadas en la obra poética de su contexto literario, y así examinarla en términos psicológicos o sociológicos. "En el arte literario, los elementos del llamado contenido —proseguía Žirmunskij—, no tienen una existencia independiente, ni están exentos de las leyes generales de la estructura estética; sirven de 'tema' poético, 'motivo' artístico o imagen, y como tales participan del efecto estético en el que la obra literaria se articula"²¹.

La importancia de la forma, independientemente del rechazo que, al parecer, suscita el concepto en muchos críticos de piel muy fina, es fundamental, de la misma manera que concentrarse en la mera forma, algo que es perfectamente legítimo, podría desvirtuar la comprensión cabal de la obra. A propósito

²⁰ Viktor ŽIRMUNSKIJ, "Zdači poètiki", en *Voprosy teorii literatury*, Leningrad, 1928.

²¹ Victor ERLICH, *op. cit.*, p. 267.

de esa praxis interpretativa concentrada en el llamado ‘contenido’ Šklovskij sostenía: “la gente que trata de ‘resolver’ las pinturas como si de crucigramas se tratara, quisieran eliminar la forma del cuadro para verlo mejor”²².

Tanto Žirmunskij como Jacobson equiparaban el ‘material’ de la literatura con su trama verbal. “El poeta, se decía, trabaja con su lengua, del mismo modo que el músico lo hace con los tonos y el pintor con los colores. Esta idea inmanente era más coherente con la insistencia de los formalistas en el carácter de independencia (*self-contained*) de la obra literaria”²³. El propio Kandinsky entró de lleno en la temática en torno al ‘qué’ y el ‘cómo’ llamando la atención a los artistas cuyas obras siguen por el camino del ‘cómo’, que sólo es comprensible a los mismos artistas, que empiezan a quejarse de la indiferencia del espectador hacia sus obras²⁴. Para Kandinsky “Este ‘qué’ es el contenido que sólo el arte puede tener, y que sólo el arte puede expresar claramente por los medios que le son exclusivamente propios”²⁵, y esos medios constituyen el ‘cómo’. Más adelante, Kandinsky deja claro su proyecto: “La pintura, con ayuda de sus medios, evolucionará hacia el arte en el sentido abstracto y alcanzará la composición puramente pictórica. Para esta composición dispone de dos medios: 1. Color, 2. Forma”²⁶. Literatura y pintura, arte en definitiva bajo un mismo paraguas teórico y práctico. Lo cierto es que en sus *Lecciones sobre la estética*, el propio Hegel hace mención constante a la literatura. Aquellos planteamientos formalistas han seguido desarrollándose bajo un nuevo paradigma en los EEUU como es el caso del *New Criticism*²⁷.

Hasta aquí hemos puesto de relieve la importancia de la forma (la morfología, los recursos, las técnicas, la construcción, etc.) y que ésta está en estrecha relación con el contenido pues justamente el modo de presentar el contenido y si éste consigue llegar a su público estará en función de la eficacia del recurso utilizado en la obra, por tanto poner el énfasis en el recurso y en las técnicas utilizadas será poner en valor aquello que hará que la obra de arte consiga su

²² Viktor ŠKLOVSKIJ, *Literatura i kinematograf*, p. 7.

²³ Victor ERLICH, *op.cit.*, p. 271.

²⁴ Independientemente de que yo no estoy totalmente de acuerdo con esa aseveración, la idea de Kandinsky tomada prestada del ámbito de la música de “los medios que le son exclusivamente propios” es acertada y es la misma que ponen de manifiesto tanto Žirmunskij como Jacobson. Creo, en otra dirección, que el camino del ‘cómo’ es totalmente legítimo y tremendamente fértil, como puse de manifiesto en mi estudio sobre Stella y Kandinsky en “Autonomía del arte y abstracción. Frank Stella o la culminación del proyecto de Wassily Kandinsky”, en *La aventura de la abstracción. Fenomenología de la abstracción en el arte desde el Paleolítico a las Neovanguardias*, Granada, Comares, 2015, pp. 121-153.

²⁵ Vasili KANDINSKY, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Paidós, 2010, p. 31.

²⁶ *Ibid.*, p. 56.

²⁷ El movimiento no tuvo nombre hasta la aparición de *The New Criticism* (1941), de J. C. Ransom. Este paradigma crítico de la teoría crítica literaria angloamericana insistía en el valor intrínseco de la obra de arte y se oponía a la práctica crítica de aportar datos históricos o biográficos sobre la interpretación de una obra.

objetivo, su comunicabilidad y operatividad. La obra de arte por tanto poseerá un aspecto constructivo, arquitectónico si se prefiere consistente en una serie de recursos que cada medio posee y que responden al hecho de que el autor los utilice para hacer frente a la eficacia de la obra que se sustantivará en transmitir determinados contenidos, incluida la exhibición más o menos explícita de los recursos utilizados que pueden ser en sí mismos tremendamente atractivos. Esa eficacia será muy distinta independientemente del tema tratado, aunque, como se desprende de la lectura de Hegel no todo puede ser tratado y no todo lo tratado se ha de abordar de la misma manera. Un tema concreto puede haber sido tratado de manera eficaz y ofrecer unos resultados notables y ese mismo tema haber sido tratado con recursos inadecuados y ofrecer pobres resultados. De ello se desprende que el tema en sí mismo no es lo central, en principio, de la obra, que se convierte en central a través de su adecuado tratamiento, el efecto y operatividad de los recursos. En ocasiones un recurso sencillo puede llegar a ofrecer un resultado sobresaliente y, por el contrario, la utilización de un excesivo arsenal de recursos ofrecer un resultado mediocre. En todo caso, la operatividad de los recursos, así como la eficacia (o la fertilidad) del juego entre ellos va a lograr un mayor grado de efectividad en la recepción de la obra. El modo en que resuene la obra en el interior de cada quién en función de sus conocimientos, de su *background* existencial y vivencial así como de su estado de ánimo o sucesos que le hayan podido ocurrir recientemente escapa si no totalmente, sí en gran medida a la eficacia del recurso y a su construcción formal, pero el sustrato está ahí.

La obra de arte es una respuesta por parte del artista a una cuestión que éste se plantea que puede ser de muy distinta índole. Ya hicimos mención a las vertientes del arte: emotiva, cognitiva y formal, fundamentalmente. El artista, inclusive si está ejercitando algún tipo de praxis artística de gran inmediatez, como André Masson, quien preconizaba la libre asociación, la libertad creativa y la fecundidad del *automatismo*, está llevando a cabo una interpretación tanto del arte como de la realidad muy elaborada que es la respuesta a una serie de cuestiones que previamente se ha planteado. El automatismo, por ejemplo, no puede plasmarse bajo una forma de elaboración lenta como es la propia del fotorrealismo. Por eso, la pintura de acción (*action painting*) no precisa del caballete y sí del piso para extender la tela sobre la que se ejerce el acto de pintar, acaso un aquelarre sobre el cual determinadas técnicas como el goteo (*dripping*) son más adecuadas para una pintura donde el proceso es tan o más importante que el resultado, donde la inmediatez propia de determinados surrealismos (no de todos) queda patente. Ese acto de pintar se convierte en una suerte de *performance* que responde a unos planteamientos meridianamente claros que son el resultado o la respuesta a cuestiones que el autor se plantea. Pero no siempre podemos saber qué pretendía el autor ni el significado de su obra. Lo que sí podemos hacer es especular coherentemente a la luz de nuestros conocimientos en torno a la obra, para lo cual la historia del arte

y la evolución y el desarrollo de los recursos tanto del 'qué' como del 'cómo' y la interacción entre ambos son esenciales. Lo cierto es que tiene que existir algún planteamiento previo por parte del artista y una subsiguiente respuesta. Habremos legítimamente de preguntarnos a qué pretendía responder con su obra (plasmarse la idea de alegría, transmitirnos la idea de desolación de la generación del fin del S. XIX, sumergirse en problemas plásticos como el de si la pintura debe ser táctil o caracterizada por la planitud –*flatness*– teorizada por Greenberg, etc.). Evidentemente algo ha de haber querido transmitirnos. La obra ha de responder a alguna problemática concreta (o difusa) por parte del autor y por ello esa respuesta requiere un esfuerzo. Dilucidar a qué responde una obra y el modo en que lo hace es una tarea legítima y central.

La obra de arte requiere modos artísticos (no tanto científicos. No precisa del método hipotético deductivo, por ejemplo) o lo que es lo mismo: un medio que le sea propio. El ser humano precisa de una atmósfera con un nivel adecuado de oxígeno en forma de gas, ese es nuestro medio, el que nos es propio. La obra de arte precisa de su medio, por abierto y dialogante que éste pueda ser. El ser humano podría respirar oxígeno líquido, pero ese no es su medio y sí el de los peces. Determinar la articulación entre lo que percibimos a través de nuestros sentidos (lo que vemos, leemos u oímos), el modo en que nos afecta (que es más amplio que la mera transmisión de afectos o emociones, aunque puede incluirlas) o, en su caso, el conocimiento que nos trasmite desde su construcción morfológica puede proporcionarnos el sentido de la obra como respuesta esforzada por parte del autor a una serie de cuestiones que éste se plantea y que, evidentemente, no es una mera repetición de algo ya existente. De nada nos vale a estas alturas que mañana alguien diga que ha descubierto la penicilina, pues esto ya lo hizo Fleming en 1928. Los antibióticos, desde entonces han evolucionado y generación a generación van dando respuesta a los problemas que plantea la compleja fisiología humana. Si alguien volviese a pintar la *Gioconda* en realidad no estaría aportando mucho. El lugar de lo peculiarmente artístico hay que buscarlo no en la psique del autor o del lector, sino en la obra misma y en las respuestas que nos proporciona. Dejemos hablar a las obras de arte, soberanas, aunque no independientes; que sean ellas las que nos proporcionen a través de lo que percibimos su poliédrica condición estético-artística.

LAS OBRAS DE ARTE

Es la hora de permitir a la obra de arte mostrarse y exhibir lo que de artístico atesora y la diferencia respecto a otras manifestaciones de la praxis humana que por otros medios o en otros ámbitos pueden llegar a transmitir ideas y sensaciones similares. La muerte de un amigo puede transmitirnos un sentimiento terrible de angustia y tristeza, una obra de arte también, aunque de distinto(s) modo(s) sin necesidad de que ocurra tan terrible acontecimiento,

como Ortega y Gasset muestra en “Unas gotas de fenomenología” en *La deshumanización del arte*. La historia nos puede mostrar la terrible condición del ser humano de finales del siglo XIX previa a la Primera Guerra Mundial, la Revolución rusa, la Segunda Guerra Mundial, los estragos del antisemitismo, del nazismo y el stalinismo; *El grito* de Munch también. Para Aristóteles, la poesía (la creación artística) posee una consideración más elevada que la historia porque presenta hechos que derivan del carácter mismo de los personajes y no como la historia, que describe actos en gran medida determinados por azares externos:

[L]a función del poeta no es narrar lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, y lo posible, conforme a lo verosímil y lo necesario. Pues el historiador y el poeta no difieren por contar las cosas en verso o en prosa (pues es posible versificar las obras de Heródoto, y no sería menos historia en verso o sin él). La diferencia estriba en que uno narra lo que ha sucedido, y otro lo que podría suceder. De ahí que la poesía sea más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía narra más bien lo general, mientras que la historia, lo particular²⁸.

Para mostrar en qué medida la obra exhibe su condición de artisticidad he escogido una serie de obras que me llaman la atención y que muestran una serie de aportaciones, de problemas que el autor resuelve²⁹ admirablemente y que exhiben su indiscutible condición artística y su autonomía. De todas ellas haré un breve análisis.

Que el mundo del arte actual se haya volcado en un arte (en ocasiones, sin obras) de precario nivel artístico, de una condición artística fronteriza y centrado en lo pecuniario como criterio de artisticidad no significa que no haya artistas de gran talento en todos los ámbitos (pintura, cine, fotografía, etc.).

El pasado nos brinda obras de gran valor, como la *Procesión religiosa, mujeres veladas* (*Veiled women*), del S. I., esculpida en mármol, de 130 centímetros, es un fragmento de un bajorrelieve del templo de Bel en Palmira, destruido por el Estado Islámico. En este relieve aparecen con claridad tres mujeres envueltas en un velo conformado por trazos geométricos circulares como óvalos, ovoides y elipses. Sus rostros no están representados al detalle, sino de

²⁸ ARISTÓTELES, *Poética*, Barcelona, Icaria, 2000, p. 35.

²⁹ En *La configuración del tiempo* (Madrid, Nerea, 1988), George Kubler, discípulo de Henri Focillon, sostiene lo siguiente en relación a lo que considera una obra de arte: “Cualquier obra de arte importante puede considerarse como un acontecimiento histórico o como una esforzada solución de algún problema (...) La cuestión importante es que cualquier solución señala la existencia de algún problema para el que han existido otras soluciones, y que es muy probable que se inventen otras soluciones para este mismo problema” (p. 91). Cuando Kubler habla de problemas —terminología no excesivamente afortunada— entiendo que se refiere a las cuestiones que un artista se plantea plasmar en su obra: desde resolver la integración de una obra arquitectónica en la naturaleza a cómo plasmar con trazos geométricos la tristeza, por ejemplo.

manera abstracta; de ese modo, como si de una fórmula se tratara representa a la mujer (y no a tal mujer). Este bajorrelieve a medio camino entre la figuración y la abstracción responde en gran medida a principios estéticos neoplatónicos, como gran parte de la estética medieval. El *Timeo* es uno de los diálogos de Platón pertinente respecto a la abstracción geométrica. En él hace referencia a la geometría y a los ‘cuerpos perfectos’, pero es en el *Filebo* donde Platón deja el asunto meridianamente claro, y refiriéndose a la belleza la caracteriza en términos geométricos: “líneas rectas o circulares y a las superficies o sólidos procedentes de ellos”³⁰. Respecto a la belleza y su autonomía señala “Esas cosas no son bellas relativamente, como otras, sino que son siempre bellas por sí mismas”³¹. Finalmente, en relación a los colores puros, a los que no tienen mezcla, a la pureza, escribe: “los relativos a los colores que llamamos bonitos; a las figuras”³². En definitiva: la verdadera belleza estaría compuesta por trazos geométricos, colores puros y formas abstractas, lo que coincidiría con numerosas propuestas como el arte ornamental islámico, y hasta con estilos de vanguardia y neovanguardia como el neoplasticismo, el arte concreto o la abstracción pospictórica. Platón, por tanto, se halla a la base de la morfología abstracta.

La *Cúpula de la Catedral de Santa María de las Flores*, en Florencia, S. XV, diseñada por Filippo Brunelleschi. Durante mucho tiempo, la catedral careció de cúpula. Se trataba de una estructura que nadie pensaba que se pudiera construir. Brunelleschi pasó casi dos décadas estudiando en Roma, examinando las estructuras más relevantes de la ingeniería romana, tales como el *Panteón de Agripa*. Tras esto, regresó a Florencia, donde diseñó una cúpula que prescindía de los tradicionales muros de carga, soportes de madera y andamios interiores. La solución de Brunelleschi fue construir dos cúpulas, una dentro de la otra. Desde dentro de la catedral se vería la hermosa cúpula decorada, pero desde fuera la cúpula exterior serviría a un propósito más funcional, para proteger la cúpula interior y darle un aspecto más magnífico. Para fundamentar esta cúpula se instalaron piezas de mármol en los ángulos de su estructura octogonal, uniendo dichos ángulos con una construcción de ladrillo de 90° de inclinación. El problema era en este caso que la cúpula se sostuviera pese a estar construida sin soportes internos, para lo cual debía encontrarse el modo de mantener los ladrillos en su sitio y soportar el peso de la mampostería. La solución que Brunelleschi encontró para ello fue una técnica muy ingeniosa de disposición de ladrillos basada en ángulos, colocación y fricción, y utilizada en la antigua Roma para decorar. En dicha técnica, denominada “disposición en forma de pez”, se colocan los ladrillos en diagonal, ubicando un ladrillo corto entre cada dos ladrillos largos, lo que reparte el peso horizontalmente, evitando que la cúpula se desplome. Brunelleschi no era un simple artesano

³⁰ PLATÓN, *Filebo*, en *Diálogos Vol. VI*, Madrid, Gredos, 2002, p. 95.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

conocedor de las técnicas arquitectónicas que en cada momento debía aplicar. Brunelleschi era un artista capaz encontrar la solución a problemas que la propia obra planteaba.

A lo largo del Renacimiento (y el Barroco) arquitectos, pintores y escultores desarrollaron numerosas técnicas que plasmarían en sus obras más allá de que la gran mayoría de sus obras fueran de encargo o promovidas por mecenas. El arte y los artistas operaban de manera autónoma, aportando sus propias soluciones e imprimiendo su manera de entender el arte así como sus inquietudes formales a la obra. Cuesta creer que el Cardenal Federico Cornaro encargara el *Éxtasis de Santa Teresa* a Gian Lorenzo Bernini presentando un rostro con ese aspecto; la teatralidad, el dramatismo, el modo de resolver los planteamientos del autor, el estilo, en definitiva, era cosa del autor.

Tras la escultura y la arquitectura pasemos ahora a manifestaciones artísticas del presente, como es el cine, un arte joven, de poco más de cien años desde su nacimiento cuyos códigos y recursos han ido desarrollándose en un escaso periodo de tiempo en comparación con otras artes. La existencia de la industria del cine apenas ha aportado nada significativo, la cantidad no ha generado automáticamente calidad y el potencial del cine-arte (que es muy distinto a la industria del entretenimiento) sigue siendo enorme.

Los textos fílmicos en que los recursos artísticos adquieren una relevancia esencial son innumerables. Muchos responden a escuelas y propuestas, como el cine expresionista alemán, el cine negro, *Nouvelle Vague*, el *Free Cinema*, el Nuevo Cine alemán, *Dogma*, entre otros. Voy a hacer mención a tres filmes muy distintos donde los recursos artísticos formales y narrativos ofrecen un especial interés, como es el caso de *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), *Duel* (Steven Spielberg, 1971) y *Tristram Shandy* (Michael Winterbottom, 2005).

Psycho o *Psicosis* es un film en blanco y negro de bajo presupuesto que trata sobre un esquizofrénico que alberga una doble personalidad y una de ellas se apodera de la otra y se convierte en un asesino. El tema no es gran cosa, pero se va a tornar más interesante abordando alguno de los recursos artísticos utilizados por su director, como ocurre en la conocida escena de la ducha. En su habitación, Marion calcula algunas cifras en un papel y posteriormente lo echa al inodoro; después, se quita la bata y las zapatillas, y se mete en la bañera para darse una ducha. Mientras disfruta de su ducha, alguien cuya sombra parece ser de una mujer mayor sigilosamente abre la puerta del baño, retira violentamente la cortina del baño, Marion grita y es apuñalada reiteradas veces hasta que muere. Ya muerta, rasga la cortina de la ducha y cae sobre el borde de la bañera. La ducha sigue funcionando, llevándose el agua la sangre por el desagüe. Un primer plano muestra su ojo, desde donde la cámara se va alejando y girando sobre sí misma. Esta escena de alrededor de dos minutos y medio es de una efectividad sobresaliente. Se rodó en siete días y contiene

más de 71 ángulos de cámara y 50 planos, en su mayoría de detalle, aunque la parte del asesinato, la de mayor intensidad, transcurre en unos 30 segundos.

Los recursos expresivos por parte de la actriz Janet Leigh revelan lo angustioso de la escena. El contorno de la figura del asesino subraya el anonimato. El aquelarre de ángulos y planos transcurre a una velocidad vertiginosa. La tensión se acrecienta al incluir en la banda sonora la partitura compuesta por un grupo de violines que repiten una y otra vez de manera obsesiva el mismo sonido que acompasa a las puñaladas. La tensión de un instrumento de cuerda como el violín contribuye a la tensión de la escena; cada nota repetitiva del violín es como una puñalada más. Tras haber asestado la última puñalada Marion va cayendo hacia la base de la ducha deslizando su mano abierta con los dedos totalmente desplegados, señal de estar ya todo perdido; contrae la mano y cuando yace sentada, desfallecida, vuelve a elevarla para agarrarse a lo único que le queda, la cortina, ésta es arrancada, los ganchos saltan, lo cual es una metáfora de la vida que Marion está a punto de perder. Cae la cortina, cae el telón. Del goce del agua templada a la muerte a sangre fría. El agua sigue fluyendo, pero la vida ya no. Agua y sangre, ambas corren irremisiblemente al desagüe, un vórtice antesala de la oscuridad que le espera. El desagüe se solapa con la pupila, símbolo de vida y de la percepción sensorial; toda la belleza femenina concentrada en un ojo ahora carente de vida. El agua corre, fluye, las nubes sobre la casa se deslizan bajo un cielo aterrador y Norman acude a ver lo ocurrido. Se encuentra con Marion asesinada en el suelo, la lámina de un pájaro, símbolo por su capacidad de volar de la libertad y la vida, cae al suelo. La vida, —segada en unos instantes como consecuencia de un cruce de caminos, producto de un error que Marion estaba dispuesta a subsanar—, no da una segunda oportunidad. El destino ha tenido su última palabra.

Los recursos cinematográficos (b/n, los ángulos, los planos, la velocidad a la que transcurren los distintos planos, el ensamble de instrumentos de cuerda, etc.), quizás no tan complejos, pero sí tremendamente eficaces y elaborados han merecido nuestra atención en sí mismos, de manera autónoma, artística. El propio concepto de eficacia y el énfasis en los recursos artísticos y constructivos nos situaría desde el plano teórico en una suerte de *formalismo pragmático* como explicación teórica del modo en que opera la labor artística. La historia cobra cuerpo a través de la construcción de una escena de menos de tres minutos rodada a lo largo de 7 días, como una solución esforzada —sobre la base del conocimiento de unos recursos eficazmente utilizados— a cómo transmitir la angustia, la tensión y el suspense. La escena de la ducha, es decir, lo más artístico e innovador de *Psicosis* es el comienzo de *Psicosis II* (Richard Franklin, 1983), una mediocre película donde básicamente sólo se salva la actuación de Anthony Perkins. La secuela no logra ni de lejos crear la atmósfera angustiosa de su predecesora. Para Roger Fry: “las cualidades formales influyen en su reacción ante una pintura, aunque pasen, casi inmediatamente, de ellas a

otras consideraciones³³. Aunque Fry se refiera a la pintura, el mecanismo es extrapolable a otras vertientes de las artes. Los elementos artísticos se tornan así en emociones por intermedio de la fisiología, es decir, el artista provoca reacciones físicas a través de impresiones en la retina o en la mente o en la psique, en la forma en que resuena en el interior del espectador, y como cada cual tiene una interioridad distinta, la resonancia es distinta. Eso explicaría que, como el interior de cada cual también va cambiando con el tiempo, lo que no te llamaba la atención en un momento dado sí lo haga en otro momento.

Clive Bell desarrollaría su concepto de *forma significativa*, pertinente en este contexto. La forma del arte —en la pintura, por ejemplo— en tanto combinación de líneas, colores y espacios, es la causa de la emoción estética. Dicho de otro modo: el rasgo distintivo del arte es la creación de formas significantes, “una organización de formas dentro de un significado completo de una emoción particular”³⁴. Kandinsky desarrolla una suerte de teoría del color en *De lo espiritual en el arte*. Así, el artista ruso encuentra una relación estrecha entre aspectos formales como el color y reacciones en el espectador: “el amarillo irradia fuerza, adquiere movimiento desde su centro y se aproxima casi perceptiblemente al espectador”³⁵ Eva Heller en su *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón* profundizaría este desarrollo previo de Kandinsky. Naturalmente, no se pueden desgajar los aspectos constructivos y los recursos formales de la historia, como en el caso de *Psicosis*, aunque muchos artistas han logrado en sus propuestas poner el énfasis a través de un fértil experimentalismo en el recurso. El estudio del recurso y el modo en que opera es, no obstante, esencial. Desarrollar la *potencialidad significativa del recurso artístico* nos introduce en el corazón de lo artístico. Esta potencialidad está en condiciones de lograr una repercusión semántica, emotiva o cognitiva.

Duel (Spielberg, 1971), rebautizada como *El diablo sobre ruedas*, narra la persecución sin motivo aparente de un automóvil por parte de un camión cisterna. Nada más lejos de la realidad de lo que en realidad representa esta historia. *Duel* significa duelo, un duelo del protagonista, David, consigo mismo. El camión cisterna es su némesis y representa el encuentro del conductor del turismo con la horma de su zapato. David no logra, a lo largo de la película, desembarazarse del camión cisterna, que es como una pesada losa que le acompaña en todo momento y que lo hace enloquecer. La forma de vida de David, un común hombre de negocios y padre de familia de clase media, es pautada, anodina, falsa, como la del protagonista de *En la consulta del médico*, de Dino Buzzati. David huye de sí mismo, pero lo acompaña su doble con intenciones aviesas. El duelo es un duelo a muerte, alguien tiene que acabar con la vida del otro para sobrevivir. El desenlace es ingenioso. David sobrevive,

³³ Roger FRY, *Visión y diseño*, Barcelona, Paidós, 1988, p. 172.

³⁴ Clive BELL, *Art*, Londres, Oxford University Press, 1987, p. 229.

³⁵ Vasili KANDINSKY, *op. cit.*, p. 72.

su forma de vida debe morir, lo que le lleva a la reflexión, a examinar qué ha estado ocurriendo para que todo haya desembocado en una situación tal. Al atardecer sigue sentado reexaminando su vida, probablemente para que nunca más reaparezca otro “camión cisterna”.

Duel fue, como *Psicosis*, rodada con un presupuesto mínimo y desarrolla una historia en un clima de tensión con pocos personajes y tomas muy audaces. La persecución que se desarrolla a lo largo de gran parte del film tiene como escenario una zona desértica; y poco antes de finalizar, aparece como en *Psicosis* la aportación musical que intensifica la sensación angustiosa, pero lo curioso es que son, básicamente las mismas notas de la película de Hitchcock en claro homenaje de Spielberg al director británico. La persecución culmina cuando David provoca un accidente entre su vehículo y el camión cisterna. También Kafka presenta, en *Descripción de una lucha*, otro duelo que no es más que el enfrentamiento de un personaje consigo mismo intentando dilucidar si ser escritor o una persona común. Alguien debe de morir, pues para Kafka la literatura es una actividad excluyente.

En la película de Spielberg la fuente generadora de suspense es cómo el director refleja el perfil psicológico del protagonista y la agresiva actitud del camionero bajo un clima extraño en el modo de presentar la acción. Spielberg consiguió un pulso narrativo y un tono épico asombroso pues la película es una metáfora presentada desde un marco de extrañamiento (*ostranénie*, *остранение*), un mecanismo muy estudiado por formalistas rusos tales como Viktor Šklovskij, quien señala: “La finalidad del arte es proporcionar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; el procedimiento del arte es el procedimiento de singularización de los objetivos y el procedimiento que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción”.³⁶ Para Francisco La Rubia “la ‘deshumanización’ de Ortega no es, en realidad, otra cosa que la famosa *ostranenie* de los formalistas rusos (...) Ortega no se queda corto: hay que distinguir, estilizar, desrealizar, deformar, estrangular, deshumanizar, destruir y vencer sobre lo vivo”³⁷.

Otra película donde la cuestión constructiva y los recursos artísticos son esenciales es *Tristram Shandy* (Michael Winterbottom, 2005), basada en la novela homónima de L. Stern, una falsa autobiografía en la que el narrador se interrumpe constantemente y apenas pasa del momento en que nació. Caracterizada por su propio autor como una “antinovela” en la medida en que no obedece a regla alguna ni se ajusta a convenciones formales, se aleja deliberadamente de las características de su género.

³⁶ Viktor ŠKLOVSKIJ, “El arte como procedimiento”, en *Formalismo y vanguardia. Textos de los formalistas rusos*, vol. 1, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1973, p. 96.

³⁷ Francisco LA RUBIA, “La cuestión del género literario: El ‘Ortega vanguardista’ y los formalistas rusos”, en *Una encrucijada española. Ensayos críticos sobre Miguel de Unamuno y José Ortega y Gasset*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, p. 205.

Los formalistas rusos se ocupaban de aquellas obras literarias cuyo único contenido era la forma. Šklovskij utilizó *Tristram Shandy* como piedra de toque del arte del novelista. El atractivo de Stern estaba para Šklovskij en su capacidad parodística y en su burla de los esquemas narrativos convencionales. Los recursos como colocar el prólogo en medio del libro, la jocosa ‘omisión’ de varios capítulos, son testimonio elocuente de su aguda conciencia de la forma literaria³⁸: “Es este tomar nota de la forma, violándola, lo que constituye el contenido de la novela”³⁹. Precisamente éste es el aspecto del arte de Stern que incomoda a los críticos o lectores que esperan de un novelista que les cuente una historia coherente y cautivadora y no que les ‘ponga un recurso al descubierto’. Adaptar la novela de Stern al cine es terriblemente complejo. El resultado sobresaliente. La conciencia de la forma se activa cuando, como he mencionado previamente, descubres que, en ocasiones, el contenido es la forma.

Los ejemplos literarios de aportaciones significativas e innovadoras que responden a inquietudes relativas a la forma son innumerables. La conciencia de la forma es indispensable a la percepción estética. Ya hice mención al poco conocido y hermético, justamente por la forma empleada por el autor, relato de Kafka denominado *Descripción de una lucha* del cual me he ocupado con mayor profundidad en otras publicaciones⁴⁰. También *Ulises* de James Joyce sigue por estos derroteros, así como *Rayuela*, de Cortázar, *Niebla*, de Unamuno o *Ferdydurke* del escritor polaco Witold Gombrowicz, y tantas otras. La audacia experimental de estos y muchos otros autores son la base de la narración de autores menos audaces que, sin embargo, han aprovechado estas innovaciones para sus propios propósitos.

El siglo XX ha sido particularmente fértil en desarrollos innovadores, preocupados por los recursos artísticos, la vertiente constructiva de la obra y por las inquietudes que el propio medio planteaba a los autores, empezando por el propio replanteamiento de las fronteras de la obra artística y del propio concepto de arte, para lo cual la teoría se ha materializado en objetos como los *ready mades* que pretendían hacernos entender (o al menos mostrar) la complejidad del fenómeno. Tanto en las vanguardias como a día de hoy encontramos obras de arte notables en la pintura, la escultura, el teatro y la música, pero también en propuestas que se desarrollaron en la época de las neovanguardias (años 60) que ofrecen nuevas formas de entender el arte como el conceptualismo y la *performance*.

Justo cuando comencé a analizar algunas de las obras de arte que me parecían relevantes para este capítulo me introduje a través de la escultura,

³⁸ Victor ERLICH, *op.cit.*, p. 276.

³⁹ Viktor ŠKLOVSKIJ, *O teorii prozy*, Moskva, 1929, p. 180.

⁴⁰ Como en “El problema de la comunicación y el concepto de realidad en *Descripción de una lucha*: el compromiso kafkiano con la literatura”, en Elizabeth SÁNCHEZ GARAY, *Vanguardias y neovanguardias artísticas: un balance de fin de siglo*, México, D.F., Plaza y Valdés, 2003, pp. 57-79 o en *Kafka y el cine*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011, pp. 161-171.

concretamente de un relieve de hace dos mil años. Dos mil años después sigue habiendo esculturas de gran interés que responden a cuestiones muy diferentes tratadas desde perspectivas muy personales por parte de los artistas del siglo XX y XXI. Es legítimo preguntarnos qué aporta una obra de arte determinada en un momento concreto de la historia del arte. Y también es legítimo concluir que si una obra no aporta nada desde alguna de las vertientes que hemos señalado previamente —esto es, no nos transmite nada en el plano afectivo, no comunica información y repite lo ya conocido— su valor es cuestionable. Hay aportaciones en el pasado de gran valor centradas en aspectos formales y compositivos de la obra. Así, las diferencias entre la obra de Giotto y la de Leonardo son notables en cuanto al uso del color, las proporciones o la perspectiva, por ejemplo. El artista se puede plantear cuestiones de este tipo, pero también ser particularmente audaz y experimental e intentar cuestionarse las fronteras del propio medio. Así, Calder

Calder visitó el taller de Piet Mondrian (...) [y] se quedó maravillado y asombrado ante lo que vio ahí: lo que vio fue una enorme pared blanca de la que colgaban unos tableros rectangulares pintados de amarillo, rojo, azul y varios grises que formaban una composición. Sintió, sin embargo, que algo faltaba en esa perfección compositiva: una perfección muerta porque completa y para siempre inmovilizada. Una desazón que su anfitrión también compartía. Calder le preguntó a Mondrian si no sería mejor si esos elementos de color pegados y fijados a la pared pudieran moverse; moverse cada uno con un ritmo distinto, con su propia velocidad⁴¹.

La audacia de Calder al plantearse extrapolar la propuesta neoplasticista al campo de la escultura introduciendo la cualidad plástica del movimiento real en la escultura (estática) daría lugar al denominado *arte cinético*. Esta es una de las aportaciones de este importante artista. Calder amplió el espectro de acción de la escultura, como Stella lo haría también al explorar los límites impuestos a través del concepto de planitud (*flatness*) desarrollado por Greenberg para la pintura realizando lo que él mismo denominó *sculptural painting* ampliando las fronteras del propio medio a través de una suerte de diálogo entre pintura y escultura; sin fundamentalismos. Stella también está preocupado por determinadas cuestiones plásticas que le preocupaban a Mondrian, pero da soluciones diferentes. Para Michael Fried, comparando las obras de Mondrian y Stella, dice de las de éste último: “ofrecen soluciones más coherentes a un problema formal particular”⁴².

Desde esta perspectiva ya pueden plantearse cuáles son las aportaciones artísticas de muchos otros autores, un criterio mucho más eficaz que el pecuniario, el cual está más relacionado con el funcionamiento del mundo del arte que con las obras de arte. En la actualidad, el joven artista nipón Tomohiro

⁴¹ Zygmunt BAUMAN, *Arte, ¿líquido?*, Madrid, Ediciones Sequitur, 2007, pp. 11-12.

⁴² Michael FRIED, *Arte y objetualidad*, Madrid, Visor, 2004, p. 295.

Inaba, se ha sentido atraído por el hierro como material. En su obra, el hierro entra en diálogo con el alambre y sus esculturas de caballos, por ejemplo, aparecen entretrejidas, donde la solidez del hierro va desmaterializándose en lo liviano del alambre hasta la práctica desaparición de las formas sólidas y su representación diríase subatómica en términos de la composición de la materia. El espectador tiene que completar la obra que aparece sugerida haciendo del vacío forma, donde la forma es también el vacío. Una propuesta aparentemente muy diferente es la de la conceptualista Rachel Whiteread. En términos generales, existen dos tipos de conceptualismo: el lingüístico o tautológico (Joseph Kosuth) y el de los medios, como es el caso de Whiteread. Los primeros rechazan la vertiente estética e incluso reducen a la mínima expresión la materialización sensible. Los conceptualistas de los medios no. La poética de Whiteread podría considerarse una *estética del vacío*. En su obra *House*, aparece materializado el vacío, lo inmaterial; aparece materializado aquello que en una casa nos permite movernos y respirar, es decir, aquello que está entre la pared, el techo y el suelo, prescindiendo en la obra del revestimiento, pues representa una frontera. No busquemos en la obra de Whiteread la belleza de las formas, sino la belleza de la idea materializada inteligentemente. El tratamiento del vacío en Inaba y en Whiteread es muy diferente, pero, al mismo tiempo, complementario.

Las aportaciones de las vanguardias y neovanguardias representan una revolución en el campo de las artes, como fue el desarrollo de la abstracción en el siglo XX. El cubismo, en estrecho diálogo con la abstracción (procesos abstractivos), el futurismo que plasmó el movimiento y el incesante *fluir* en el seno de la propia pintura fueron fértiles desarrollos. La *Mujer desnuda bajando escaleras* de Duchamp es un interesante ejemplo. Duchamp no era un gran artista, pero sí un gran teórico y desde luego una pieza fundamental para entender el arte contemporáneo. Sus *ready made*s representan un caso fronterizo dentro de lo que consideramos obras de arte. Un caso paradigmático es *La fuente*. Que sea o no arte es irrelevante. La importancia de ese objeto es indiscutible no tanto por sus valores estéticos, valores de los que básicamente carece, sino porque representa un acontecimiento tras el cual la concepción de qué es el arte ya nunca fue la misma. *La fuente* presenta una serie sustanciosa de problemas. En primer lugar, si la obra de arte precisa como condición indispensable la vertiente artesanal. La respuesta es que no. En segundo lugar, si la obra de arte precisa ser bella. La respuesta nuevamente es no y, en tercer lugar, si la obra de arte debe ir más allá de la impresión creada en la retina del espectador. Duchamp fue muy crítico con el denominado arte retiniano (se refería fundamentalmente al neoimpresionismo). Duchamp con estas reflexiones (y muchas otras) puso las bases de un arte contemporáneo que ampliaba de esta manera sus fronteras. El posterior arte conceptual que desarrollaría Joseph Kosuth en *Arte y filosofía I y II* en gran medida influido por Duchamp iría más lejos aún, proponiendo en su versión tautológica o lingüística que la obra de arte podía prescindir de la vertiente estética, es decir, de la materialización

sensible y de la belleza, suponiendo que la idea ya es arte. La otra cara de estas reflexiones fue el desarrollo de un mundo del arte sin obras de arte, pues la idea, según los conceptualistas, ya es arte.

Aunque el arte hoy apenas precise de obras de arte, lo cierto es que éstas existen. Sigue habiendo excelentes artistas concentrados en su obra y lo que tienen en común con otras propuestas más de corte conceptual, para los que la obra de arte es cosa del pasado, es que a ambas se las puede interpelar y exigirles explicaciones sobre su condición artística. Las respuestas, según el tipo de obra estarán más en una línea puramente artístico-estética y otras en una línea más teórico-artística.

CONCLUSIONES

El devenir del arte hasta los primeros compases del siglo XX se centra en su aspecto esencial en obras de arte de indudable y contrastado interés. A partir de algunas propuestas de vanguardia centradas en el dadaísmo, la obra de arte comienza a entrar en crisis, entendida ésta como cambio de rumbo en el estado de cosas. En la actualidad se siguen haciendo obras de arte, pero también el mundo del arte ha visto cómo propuestas reacias a la belleza e incluso a la vertiente sensible del arte irrumpen en el panorama de las ferias y bienales en todo el mundo. Sigue habiendo obras de arte, pero ahora no ocupan un papel hegemónico, sino que conviven, y no en igualdad de condiciones y trato, con otros objetos y acciones artísticas fronterizas. ¿Pueden convivir? Creo que sí, pero es preciso centrarse en ellas mismas, en ambas, e interpelarlas con objeto de encontrar su condición artística apelando a sus recursos y a en qué medida dichos recursos ofrecen una eficacia y operatividad en el espectador, más allá del narcisismo de determinados autores y de la manipulación por parte de agentes al servicio de un mercantilismo que desvirtúa al arte.

Leopoldo La Rubia de Prado
Universidad de Granada
Departamento de Filosofía I
Edificio de la Facultad de Psicología
18011 Granada
llarubia@ugr.es