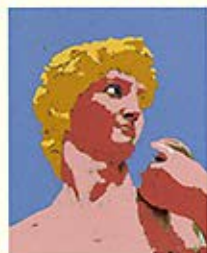
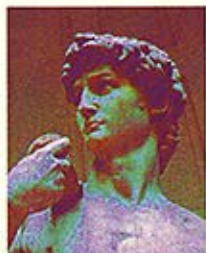
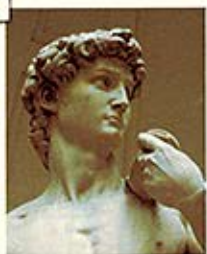


José Jiménez

Teoría del arte



neo METROPOLIS

TECNOS/ALIANZA

José Jiménez
Teoría del arte



bla de quién lo hizo. Del mismo modo que *la obra refleja la mente del artífice*, una vieja idea que aparece ya en Filón de Alejandría (20 a.C.-50 d.C.), que a su vez probablemente recogía ideas estoicas mucho más antiguas. Según Marsilio Ficino (1474, X, 4 / II, 69-70), «en las pinturas y en los edificios brillan el plan y la habilidad del artífice. Se percibe en ellos además la disposición y, en cierta medida, la figura del alma misma. Pues en las obras de este género la inteligencia (*animus*) se expresa y se representa, como el rostro de un hombre que al mirarse en un espejo se refleja en el espejo». Pero entonces, y en la medida en que todo artífice permanece presente en su obra, el Creador «pudo, supo y quiso hacer su obra tan semejante a sí como fuera posible» (Ficino, 1474, I, 5 / I, 66). En realidad, en último término, Marsilio Ficino concibe el mundo como una *teofanía*, como una manifestación de Dios.

Ahora bien, si el mundo se considera fruto de la acción divina y el hombre es capaz de llegar a comprender esta acción, entonces hay en el propio hombre una dimensión divina, que tiene la máxima expresión en su inteligencia y en su alma. Pues, según Ficino (1474, XIII, 3 / II, 226), ninguna obra puede ser comprendida si no se posee el mismo grado de inteligencia del artífice que la produce: «cualquiera no puede descubrir cómo ha sido realizada una obra construida con arte por un hábil artífice, sino quien posee talento igual. Nadie que no esté dotado de un ingenio (*ingenium*) semejante podrá comprender la obra de Arquímedes. [...] Puesto que el hombre ha visto el orden del movimiento de los cielos, su progresión y sus proporciones o sus resultados, ¿cómo podría negarse que posee casi el mismo ingenio que el autor de los cielos y que podría, en una cierta medida, hacer cielos, si encontrara instrumentos y una materia celeste?». Despuntada aquí, nítidamente, la concepción de *la obra humana*, de *la obra de arte*, *como creación*, equiparable a la obra de Dios, a partir de la equiparación del «ingenio» divino y humano, una reformulación característicamente ficiniana del principio de la identidad de las inteligencias, recurrente en la tradición platónica.

Toda la actividad «creativa» del hombre se contempla en una perspectiva unitaria. El ser humano no sólo utiliza todos los materiales del universo, como si estuvieran a su servicio, en las obras de arte, sino que además los embellece, lo que no hace ningún animal (Ficino, 1474, XIII, 3 / II, 224-225). Y hay que tener en cuenta, además, que el hombre «cumple el papel de Dios», con su capacidad de dominio de la tierra y de los animales, y en la medida en que «la providencia universal» es propia de Dios y el hombre gobierna, cuida y dirige a todos los seres de la tierra, ya sean seres vivos o no. Así que, según Ficino (1474, XIII, 3 / II, 225), por todo ello, el hombre es «en cierta medida un dios».

Podemos ahora comprender el gran «giro», auténticamente revolucionario, que tiene lugar, en el Renacimiento, con esta síntesis de platonismo

la Antigüedad Clásica y los siglos medievales, pero incorpora otras dos determinaciones fundamentales para comprender qué es una obra de arte. En primer lugar, que los destinatarios de las obras son los seres humanos, y que por ello éstas son una síntesis «más o menos sensible»; esto es, aunque Hegel no lo reconozca: *conceptual* y *sensible* a la vez, en *imagen*, de sentidos y significaciones. Pero, además, las obras de arte tienen una *teleología inmanente*, una *finalidad interior* y *autónoma*.

Pretender delimitar *qué es una obra de arte*, establecer una «definición» general o universal, lo que implica hacer de la categoría una *formulación normativa, apriorística*, es una empresa vana, condenada de antemano al fracaso. La propia práctica de las artes desborda cualquier intento de poner límites ideológicos al desarrollo de su actividad. Pero, además, la idea del valor «eterno» de las grandes obras de arte no se sostiene, precisamente porque la determinación *temporal* es uno de los aspectos centrales que hace de ciertos productos humanos «obras de arte».

La pretendida duración supra-histórica de las obras es, en el fondo, un espejismo ideológico, de tipo similar al que ve en la propiedad privada una institución económica connatural a la especie humana. Como señaló T. W. Adorno (1970, 234), «la idea de la duración de las obras es una imitación de las categorías de la posesión: es efímera y burguesa. Fue ajena a muchos períodos y grandes obras».

Paradójicamente, la capacidad de las obras de arte para ir «más allá» del tiempo en que fueron producidas tiene que ver con su fuerza para sintetizar, a través de un flujo nunca plenamente consciente, lo que el ser humano «vive» y «espera» en ese tiempo, despojándolo de elementos ocasionales. Por eso me ha parecido siempre una de las comprensiones más profundas del carácter ontológico de las obras de arte la que plantea Adorno (1970, 232), cuando subraya que éstas «no son ser, sino devenir», cuya continuidad vendría exigida «teleológicamente por sus momentos singulares», por su propio núcleo temporal. *Devenir*, *metamorfosis*, y no ser, ni esencia ideal. Las obras perduran cuando alcanzan la proyección universal de su singularidad, algo que es siempre cambiante, dinámico.

Lejos, por tanto, de intentar una «definición» forzosamente genérica de la obra de arte, intentaré, en la línea abierta por Hegel, señalar todo un conjunto de determinaciones que han caracterizado el uso de la categoría *obra* en nuestra tradición artística:

① En primer lugar, se entiende que la obra es un *objeto* producido (lingüístico, plástico, sonoro, o la mezcla o combinación de esos elementos entre sí), incluso una «cosa».

② Junto a lo anterior, y precisamente en su dimensión material, sensible, la obra de arte se concibe como expresión de un contenido *espiritual*, lo

Volveré a analizar con más detenimiento todas estas cuestiones en los capítulos siguientes. Pero ya ahora, y a modo de síntesis, conviene intentar presentar un pequeño esquema de esa gran transformación de los aspectos que determinan la categoría obra de arte:

- | | | |
|-------------------------|---|-------------------------|
| 1) de la objetualidad | → | a la crisis del objeto, |
| 2) de la espiritualidad | → | al carácter mundano, |
| 3) de la definición | → | a la indeterminación, |
| 4) de la clausura | → | a la apertura, |
| 5) de la unidad | → | a la serialidad. |

Podría incluso agregarse un nuevo factor, que tiende a desdibujar la asociación secular de la obra de arte con un «hacer». La proliferación de imágenes y representaciones sensibles en nuestro mundo, la «hiperdeterminación» estética de nuestra vida cotidiana, están en la raíz de una creciente concepción de la actividad artística como un acto de elección, selección o descontextualización, y no ya tanto como producción de «algo nuevo». Un aspecto éste que se encuadra en lo que más arriba he llamado «tendencia general a la emancipación de la imagen de soportes sensibles específicos», y al que volveré de nuevo en los capítulos siguientes.

Dicho todo esto, queda abierta sin embargo todavía una cuestión crucial: ¿qué es lo que confiere a un producto o a una propuesta artística el valor y el reconocimiento de «obra de arte»?

La respuesta demanda varios pasos. Para que algo sea reconocido como «obra de arte» es preciso antes que nada su aceptación institucional como tal, que se produzca su inserción y encuadramiento en los canales institucionales del arte. Este fenómeno suele producir auténtico malestar, e incluso vértigo, en ciertas mentalidades bajo el miedo a que puedan existir obras maestras ignoradas o genios incomprensidos y rechazados por «el sistema», que acabarían así perdidos para el patrimonio artístico de la humanidad. Una vez más, con ello se ignora que el arte es, en sí mismo, una convención, una forma concreta de institucionalización de la experiencia estética: las convenciones cambian y fluctúan, y lo mismo cabe decir respecto a lo que se sitúa dentro o fuera, o respecto a lo que se valora en mayor o menor medida.

Pero, en sentido estricto, no hay obra artística fuera de la institución «arte», lo mismo que no hay planetas fuera de los correspondientes sistemas estelares. El miedo al no reconocimiento de la gran obra y/o el gran artista secretos es un residuo de la concepción esencialista del arte, por la que se sigue estimando que las manifestaciones artísticas «genuinas» se im-

esta
ha
e imha
Caralhad
por
a principal
a que
se
refere
o
ambos
hai e houbos sempre muitas obras de arte e
muitos seus artistas.

ponen, o deben imponerse por sí mismas, independientemente de las condiciones y de los contextos de cultura específicos.

Ya he argumentado suficientemente hasta qué punto ese tipo de concepciones tergiversan en profundidad la dinámica del arte, su impulso vital, abierto y cambiante. Hay que tener en cuenta, además, que el encuadramiento institucional de las propuestas como obras *requiere tiempo, a veces mucho tiempo*. Y que el «filtro» de los expertos que, obviamente, puede ser equivocado con mucha mayor frecuencia cuanto menos distancia temporal existe, tanto por problemas de «perspectiva», como por la mediatización de todo tipo de intereses, tiende a resultar mucho más ajustado a la larga, cuando la distancia temporal sedimenta suficientemente las propuestas, los juicios y las valoraciones. *En materia de gusto, no hay mejor juez que el paso del tiempo.*

Además de esa imprescindible aceptación institucional, para que una propuesta sea reconocida como obra, es necesario que presente una *intencionalidad* dirigida a ello: que se trate de una elaboración concebida para tal fin, y no una mera broma, o un chiste, por ejemplo. Utilizo aquí este término no en el sentido más inmediato de «intención», como deseo o voluntad de hacer algo o perseguir un objetivo, sino en un sentido más profundo, filosófico. *La intencionalidad artística*, que confiere a una propuesta el carácter de obra, presupone la puesta en cuestión de la percepción habitual del mundo, así como de la inserción funcional y meramente comunicativa, también habitual, de las imágenes y los objetos en nuestra experiencia de la vida.

Relacionada directamente con la anterior, estaría finalmente la última condición que considero necesario mencionar para que podamos hablar plenamente de obra de arte consumada, en un sentido pleno: que la propuesta alcance enteramente *una autonomía de sentidos, de significados*. Es decir, que la obra, perteneciente al universo de la imagen, se configure como «un mundo» en sí misma, autosuficiente en su coherencia y articulación internas.

Conviene no olvidar que, como hemos visto, en la génesis de la categoría obra de arte, su comparación con el mundo creado juega un papel principal y recurrente. Algo que, incluso en un mundo laico como el nuestro, los propios artistas han tenido siempre muy presente. Como puede apreciarse en estas hermosas y profundas consideraciones de Vasily Kandinsky (1913, 24): «Pintar representa un choque estruendoso entre diferentes mundos, que están llamados a crear, dentro y fuera de la lucha, juntos, el nuevo mundo, que se llama obra. Cada obra se produce técnicamente igual a como se creó el cosmos, por medio de catástrofes, que componen finalmente, mediante el rugido caótico de los instrumentos, una sinfonía que se llama música de las esferas. Creación de obras es creación de mundos.»

sueños y esperanzas, su anhelo de un mundo alternativo. Es decir, las distintas figuras que, en su variación, forman *la leyenda del artista*, expresan *ideales de cultura* que las comunidades humanas demandan de aquellos en quienes depositan la responsabilidad del trabajo creativo, de la actividad artística. Por eso, en un sentido profundo, podemos encontrar un hilo conductor en esa gran variedad de tipos de *la leyenda del artista*, dos rasgos recurrentes en su tipología: *diferencia* y *ejemplaridad*.

Con distintos registros y formulaciones, desde que se concibe y valora antropológicamente *la producción de imágenes* en sí misma, las comunidades humanas ven esa actividad como algo distinto de las demás actividades. Es una tarea no encaminada primariamente al sustento, o a resolver necesidades materiales. Tampoco a la adquisición teórica de conocimiento, aplicable también después en muy diversos planos al universo de la vida y la experiencia. La producción artística de imágenes empieza y termina en sí misma, tiene una finalidad circular, autónoma. Pero, con ello, «crea» o fabula mundos alternativos que sirven de contraste y ponen en cuestión el estado de cosas del mundo, la materialidad de la vida cotidiana. *Diferencia*, actividad no materialmente productiva.

¿Por qué y para qué, entonces, teniendo en cuenta las necesidades humanas, las carencias de todo tipo, necesita la sociedad del arte, que, entiéndase bien porque la cuestión resulta decisiva: no tiene nada que ver en su sentido más profundo con lo suntuario ni lo ornamental, y de los artistas? Aquí incide el segundo aspecto mencionado, *la ejemplaridad* que, bajo figuras diversas, se reclama de los artistas. Aunque se trate de mundos imaginarios o virtuales, el artista tiene en su mente y en su cuerpo la posibilidad de *dar vida*, y ello entraña asumir una responsabilidad y un riesgo considerables. No hace falta recurrir a la imagen ya anacrónica del dios «creador». Basta pensar, en términos humanos, que ese dar impulso a la vida implica un itinerario hasta los registros más profundos de la existencia, un descenso hasta la no vida, un proceso prolongado de contacto y conocimiento de la vida y la muerte, de eros y tánatos, en definitiva. Sólo así se puede dar aliento vital a la imagen, y hacer que ésta nos interpele con su carácter de espejo que nos permite ver más allá.

3. LA CRÍTICA DE ARTE

Lo mismo que sucede con «el público», *la crítica* tiene una datación específicamente moderna entre los componentes del arte, resultado de la cristalización del sistema de las bellas artes de la que hemos hablado en el Capítulo III. Las primeras exposiciones artísticas regulares se organizaron en Francia, por la Academia, a partir de 1673 con el nombre de «salones». En ellas podían exponer sólo los artistas miembros de la Academia. An-

Teoría del arte plantea un ajuste conceptual de las categorías de análisis y una nueva delimitación de los aspectos y manifestaciones que configuran en la actualidad la escena artística. Se trata de buscar una correspondencia en el plano teórico

con lo que el arte es en nuestro tiempo, en lugar de seguir recurriendo a ideas y formulaciones que remiten al pasado, a un horizonte de la representación hace ya mucho tiempo definitivamente superado en nuestra cultura, en esta era de la imagen global.

El libro está concebido para servir como texto de apoyo para la docencia e investigación en *Teoría del arte*. Pero está igualmente pensado como un texto de lectura amena y sugestiva, apoyado en ejemplos e imágenes concretos, que permita a las personas interesadas en comprender y disfrutar el arte de nuestro tiempo realizar una especie de viaje a ese universo, que a la vez atrae y desconcierta. Se trata de dar respuesta —o, mejor aún, de fijar los términos para que cada uno pueda darla por sí mismo— a cuestiones tan habituales hoy como: «pero ¿esto es “Arte”?», «¿por qué se considera esto “Arte”?», «¿quién lo determina así?».

