



**QUASI COME UNO  
ANIMALE: ESPLENDOR  
Y DERIVA DE LA  
COMPOSICIÓN**

Miguel Salmerón Infante

## **QUASI COME UNO ANIMALE: ESPLENDOR Y DERIVA DE LA COMPOSICIÓN**

**Resumen:** este artículo reflexiona sobre la deriva de la idea de composición a través de:

- 1) La relación entre los conceptos de naturaleza y arte en Aristóteles.
- 2) La significancia de la composición en la estética clasicista.
- 3) La crítica de Kant al clasicismo basada en su noción de Juicio estético reflexionante.
- 4) La consecuencia de la respuesta rupturista del "minimal art" con el naturalismo y el antropomorfismo presente a lo largo de la historia del arte.

**Palabras clave:** composición, antropomórfico, técnica de la naturaleza, acontecimiento, espacio literal.

---

## **QUASI COME UNO ANIMALE: SPLENDOR AND DRIFTING OF THE COMPOSITION TERM**

**Abstract:** This article attempts a reflection on the drifting of the composition-term in scope of:

- 1) The relationship between nature and art by Aristotle
- 2) The pregnancy of Composition in classicist Aesthetics
- 3) The Critics of Classicism by Kant based on his notion of Reflective Aesthetical Judgement
- 4) The consequence of the break of minimal art with naturalism and anthropomorphic structures present in Art-History

**Key words:** Composition, anthropomorphic, technique of nature, event, literal space.

---

**Fecha de recepción:** noviembre 29 de 2010

**Fecha de aceptación:** enero 21 de 2011

---

**Miguel Salmerón Infante:** Doctor en Filosofía, Profesor Contratado Doctor del Departamento de Filosofía de la Universidad Autónoma de Madrid. España.

**Correo electrónico:** msalmeronprof@gmail.com

## **QUASI COME UNO ANIMALE: ESPLENDOR Y DERIVA DE LA COMPOSICIÓN**

---

Partiendo de que nada puede surgir de la nada, Aristóteles en *Física I* afirma que el ser sólo puede nacer de una unidad o de una diversidad preexistentes. Ya que el ser se dice de muchas maneras, su principio no puede ser uno, porque entonces éste no podría dar cuenta de su diversidad. Sin embargo tampoco puede tener principios infinitos, porque en ese caso los cambios a los que dichos principios podrían dar lugar serían igualmente infinitos y lo infinito no es inteligible ni en cuanto a su aspecto ni en cuanto a su tamaño, es decir, podría ser posible cualquier cosa generada desde cualquier cosa. En estas circunstancias el mundo físico sería una monstruosidad, pues todo lo que es en el mundo sublunar tiene una causa o un conjunto de causas limitadas que son responsables de una forma y un aspecto determinados. Dicho con otras palabras, desde una infinitud de principios no podría captarse la unidad y permanencia que a pesar del cambio subyace a él y lo posibilita como éste y no aquel cambio. “Lo blanco se genera de lo no blanco pero no de un no-blanco cualquiera, sino del negro o de algún color intermedio, si lo hay; y el músico se genera del no-músico, pero no de un no-músico cualquiera, sino de un a-músico o de algo intermedio si lo hay”(188a 36-188b 2).

En lo que cambia hay pues algo que permanece y algo que muta. Por ejemplo cuando el hombre a-músico llega a ser músico hay una parte de él, el sustrato, que permanece y otra de él que se ve modificada. Ello hace que “tanto aquel que llega a ser como lo que ha llegado a ser son compuestos”(190a 1-5). Este papel central que Aristóteles concede a la composición tendrá enormes consecuencias en la teoría del arte.

A los entes naturales Aristóteles los considera sustancias, o sea entes individuales que tienen en sí mismos las condiciones para ser y mantenerse en el ser. Es decir son un compuesto de materia y forma. Materia en la que se encuentra la privación y la potencia de algo y forma en la que se encuentra su acto.

En cuanto a las cosas que son por *téchne* (τέχνη), Aristóteles instrumenta una analogía con respecto a las que son por *phýsis* (φύσις).

...si una casa hubiera sido generada por la naturaleza, habría sido generada tal como lo está ahora por el arte. Y si las cosas por naturaleza fuesen generadas no sólo por la naturaleza sino también por el arte, serían generadas tales como lo están ahora por la naturaleza. Así ambos se esperan entre sí. En general en algunos casos el arte completa lo que la naturaleza no puede llevar a término, en otros imita a la naturaleza (199a, 9-20).

Sin embargo con respecto a la teoría de la causa Aristóteles hace una interesante transposición. De las conocidas cuatro causas aristotélicas hay dos, la material y la formal, que son intrínsecas a las cosas naturales. Lo que es por *phýsis* (φύσις) es plena e inequívocamente *ousía* (οὐσία), tal vez necesita una causa motora o eficiente diferente de sí misma para llegar a ser, como por ejemplo unos progenitores, pero no necesita de más modelo o causa formal que aquel que por ser de un género y no de otro le corresponde. Todo ello está asegurado por la condición de *sýnolon* (σύνολον), por la condición de compuesto inseparable de materia y forma que es propio de las cosas naturales. Sin embargo inicialmente materia y forma están escindidos en la cosa artificial. Por su escisión la cosa todavía no va más allá de su potencialidad. Lo técnico no es de momento nada más que proyecto. En la cosa que es por *téchne* (τέχνη) todavía se da un desgajamiento del principio material, llamado por los escolásticos principio de individuación y su forma recibía la etiqueta de principio de especificidad. Las cuatro causas van a actuar sobre ella como en todo proceso de cambio sustancial, pero en lo artificial nos encontramos con un *sýnolon* (σύνολον) por derivación, aunque la condición de derivado no le va a quitar el carácter de *sýnolon* (σύνολον) en un sentido fuerte.

La causa formal de las cosas que son por *téchne* (τέχνη), es inicialmente extrínseca a ellas, se trata de un modelo situado en la mente de aquel que las fabrica, que a su vez, como tal, es causa eficiente. Sin embargo esta exterioridad de las causas formales y eficientes no se mantiene una vez que se ha dado lugar a la obra. La causa formal, inicialmente fuera de ellas, luego se incorpora a las mismas convirtiéndose también en su causa final, la causa eficiente, deja de identificarse con el artesano o artista, para penetrar en el artefacto y mantenerlo en el ser.

La obra cobra vida por sí misma y establece una relación *quasi* orgánica consigo misma pues obtiene de sí las condiciones para ser y subsistir. En el caso del arte esto queda muy claro con la centralidad que atribuye Aristóteles a la *fábula*, aquello que hace que la obra sea aquello que es. Pero la vida que ha obtenido la obra de arte crea una nueva exterioridad *quasi ecológica* con aquel que entra en contacto con ella, al inaugurar un flujo semiológico potencialmente infinito, pero que de hecho por el desgaste del lenguaje, por el desgaste de la forma obstruyente, acaba

barrenada, avejentada y finalmente aniquilada como la propia vida. Pues al fin y al cabo lo importante en la *fábula* no es lo que nos quería contar, sino lo que de hecho nos cuente y nos siga contando.

Es obvio que la propuesta de Aristóteles es realista desde el punto de vista ontológico, cree que el orden al que tiende la naturaleza está efectivamente en ella; e igualmente su propuesta es teleológica. Ante la pregunta de Leibniz, ¿por qué algo más que nada?, Aristóteles optaría por algo, opta por el *Théos* (θεός), aunque se trate de un dios reducido a los primeros principios de razón suficiente y de conformidad. En *Física II* Aristóteles recoge el eterno vaivén del pensamiento entre el azar y la necesidad

...¿qué impide que la naturaleza actúe sin ningún fin para lo mejor, que sea como la lluvia de Zeus, que no cae para que crezca el trigo, sino por necesidad? (...) ¿Y que impide que las partes de la naturaleza lleguen a ser también por necesidad, que los dientes incisivos lleguen a ser por necesidad afilados y aptos para cortar y los molares planos y útiles para masticar el alimento, puesto que no surgieron así por un fin, sino que fue una coincidencia? (198b, 16-25).

Pero Aristóteles expone la cuestión como una disyunción excluyente, o lo uno o lo otro, a diferencia de Kant quien declara su impotencia para ir más allá de una disyunción incluyente en las antinomias. La casualidad sólo tiene sentido como excepción de la necesidad.

Pues no parece un resultado de la suerte ni de la mera coincidencia el hecho de que llueva a menudo durante el invierno, pero sí durante el verano; ni que haga calor en verano, pero sí en invierno. Así pues, ya que se piensa que las cosas suceden o por coincidencia o por un fin, y puesto que no es posible que sucedan por coincidencia ni que se deban a la casualidad, sucederán entonces por un fin (199a,1-5).

De todos modos en el propio Aristóteles parece atisbarse un reconocimiento tácito de la convencionalidad de la propuesta o tal vez de su no convicción plena en ella "También las artes producen la materia (...) y nosotros hacemos uso de las cosas como si todas existieran para nuestro propio fin"(194a, 33-35). Tal vez esa realidad del fin reconocida como verdad ontológica, no sea más que un constructo con el que se de una impronta antropomórfica y halagüeña a una realidad refractariamente indiferente como la onerosa indiferencia del dios.

La *Poética* de Aristóteles aporta un material teórico absolutamente revolucionario. Como bien se sabe, este escrito integra la poesía en el conjunto de las actividades técnicas imitativas bajo el concepto de *mímesis* (μίμησις). Si la escultura, la pintura y la música son artes imitativas, la poesía también lo es. Esta inclusión tiene dos

consecuencias inmediatas: el ennoblecimiento de las otras artes y la tecnificación de la poesía.

Aristóteles dota de prestigio a las otras artes porque la imitación en la que consisten no es copia o mera copia, sino la creación de una ficción dotada de verosimilitud, verosimilitud que exige una capacidad intelectual no meramente reproductiva. Aristóteles convierte la poesía en arte y de esta manera establece como condición necesaria en ella la destreza y el hábito de trabajo para la combinación de los elementos (palabras y versos) con un sentido coherente y compositivo (Cf., Jiménez, 2002).

Frente a la afirmación de Platón de que aquel que pretendiese hacer poesía por el arte era un pobre diablo, pues estimaba que la poesía no era arte sino locura divina o posesión. Aristóteles considera la poesía una labor que puede ser ardua y laboriosa. Así independientemente de que lo bello como atributo del ser pueda ser simple, la verosimilitud que ha de instrumentar el arte se ejerce en el mundo subllunar y el campo de batalla de la misma es lo compuesto, aquello que debe ser re-compuesto de un modo coherente y convincente, pues es mejor lo convincente ficticio que lo real que no convenza (Cf., Vilar, 2003: 101).

## 1. TEORÍA CLASICISTA DE LA COMPOSICIÓN

La relación de contigüidad entre arte y naturaleza y de poesía y pintura serán los fundamentos de la teoría humanista del arte, a la que tendríamos que llamar con más propiedad: teoría antropomórfica.

Lo que parece definitivo es la apuesta por lo compuesto, es decir por una antología de lo compuesto, y de la circunscripción de la belleza a esta región de lo ente. Si Aristóteles se centraba en el arte, absteniéndose de hablar de la belleza, situada en un transmundo inefable, Alberti va más allá y dice que la belleza es una cualidad de las cosas compuestas, que, por lo que él sabe son las únicas que existen. Para Alberti, el gran precursor del clasicismo estético, la proporción, o relación de las partes entre sí, y la armonía, o relación de las partes con el todo, no sólo son síntoma de la belleza, como decía Plotino, sino que son la misma belleza. Alejado de toda trascendencia Alberti hace su famosa proclama que es título de este escrito la obra de arte es "Quasi come uno animale". El arte será de más calidad en cuanto mejor compuesto esté, sea de forma más adecuada a su fin y esté dotado de mayor autosuficiencia. "L.B.Alberti exigía que el pintor hiciera converger todas las partes de su obra hacia una belleza única" (Tatarkiewicz, 1990: 56).

En *De pictura* el propio Alberti mantuvo tres rotundas afirmaciones que marcan una línea de continuidad con este credo y de consolidación del mismo.

La primera es que la mejor pintura era la que representara una *historia*, una acción humana significativa. Esto concordaba con la convicción de Aristóteles según la cual la naturaleza humana en acción debía ser objeto de imitación tanto de los pintores como de los poetas.

La segunda afirmación de Alberti era no menos significativa, el pintor en su formación aparte de estudiar geometría, debía leer a los clásicos de la literatura, especialmente a los retóricos, por la excelente comprensión que tenían de la idea de composición y la modélica puesta en práctica que hacían de ella.

En la tercera, Alberti apunta a que el arte ha de fundarse en una *mímesis* selectiva, es decir, el arte tiene como referencia y modelo la naturaleza y especialmente la naturaleza humana, pero no la naturaleza tal como es, sino como debiera ser. Aquí Alberti desarrolla la idea de Aristóteles según la cual la poesía (especialmente la tragedia) es superior a la historia, porque es más general y más filosófica.

Esta idea será seguida consecuentemente por Charles Le Brun cuando al valorar *La recogida del maná por los israelitas* justifica los añadidos, supresiones y representación simultánea de momentos sucesivos que hace Poussin. Su defensa se basa en que en arte hay una verdad, la artística, que está por encima de otra verdad, la histórica (Cf., Fiedler, 1991: 67). También reivindica que a la historia sólo se le reconoce una superioridad como motivo sobre la naturaleza muerta, el paisaje o el retrato, porque da mayor juego al artista y le propone un reto más arriesgado (Cf., Barasch, 1991: 264). La historia entra en el arte como inventario de acciones humanas relevantes, pero no relevantes bajo el criterio externo de la importancia que le concedan las crónicas, sino como acción naturalmente relevante. Acción que en cuanto más posibilidades dé para dotarla de expresividad, hacer que sugiera movimiento y conferirle coherencia consigo misma, será preferentemente objeto del arte. Todo este proceso de transmutación de fragmento extra artístico en realidad artística ha de ser llevado a cabo siguiendo dos conceptos guía que son: el de decoro, o adecuación motivo-tratamiento (que hace alusión a la relación del arte con el mundo externo), y el de composición o adecuación de los elementos del todo pictórico entre sí (concepto sin duda más intra artístico). Según el cumplimiento de estos dos criterios, cualquier elemento de un cuadro ya fuera formal o expresivo debía, como parte lógica de un orden racional, contribuir indefectiblemente a la idea dramática central.

A la teoría antropomórfica del arte, que llega a su culminación con la estética de las Academias, se le pueden achacar dos errores: la inflexibilidad con la que en ocasiones impuso sus planteamientos; y la ingenuidad ontológica de creer, presente en la naturaleza, la armonía y la proporción que el arte tomaba como motivo.

## 2. LA TÉCNICA DE LA NATURALEZA EN KANT

De esta última ingenuidad estaba totalmente exento Kant. Para él no es que el arte sea como la naturaleza, sino que la naturaleza es como el arte. No es que el hombre se encuentre con un orden preexistente y admirado por éste lo represente, sino que el hombre prefigura un orden, lo postula para la naturaleza y hace una analogía de dicho orden deseado al que llama arte.

En la primera introducción a la *Crítica del Juicio*, Kant nos recuerda que nuestra facultad de conocer está dividida en tres partes: el entendimiento que versa sobre lo general, el juicio subsumción de lo particular en lo general y la razón consistente en la determinación de lo particular. El entendimiento, apoyándose en conceptos a priori que él mismo genera espontáneamente, se sirve de las observaciones fragmentarias aportadas por la sensibilidad para articularlas en conceptos de elaboración mediata. Su mediatez consiste en su carácter sintético, pero estos conceptos no pierden ni un ápice de aprioridad pues las categorías también contribuyen a su constitución. La facultad de juzgar también tiene como materia de trabajo las observaciones, pero en este caso observaciones de relaciones conceptualmente definidas, éstas permiten dar lugar a leyes. Finalmente de estas leyes la razón deduce su articulación en ideas o síntesis últimas.

Kant se pregunta si la Facultad de Juzgar puede dar lugar a sus propios principios a priori. Inicialmente parece difícil que lo haga pues no genera ni conceptos ni ideas propios, ni se mueve en el ámbito de lo trascendental, sino en el de lo empírico. Lo único que esta facultad puede generar es un concepto de naturaleza que presupone que ésta se conforma con nuestra facultad de juzgar. Esta presuposición de una facultad en la naturaleza, u ordenación en función de unas leyes particulares (en cuanto empíricas) es a lo que Kant llama **técnica de la naturaleza**.

Posteriormente Kant conecta la facultad de juzgar con el sentimiento del placer y displacer. Desde este sentimiento sólo se consideran las representaciones en relación con el sujeto que parte de un concepto general llega a una representación dada, es decir, específica. La facultad de juzgar reflexionante tiene un principio al que se puede denominar de varias maneras: regularidad de la naturaleza, teleología o finalidad de la naturaleza o, con una terminología más propiamente kantiana, **técnica de la naturaleza**.

La Facultad reflexionante de juzgar, al operar con fenómenos dados para colocarlos bajo conceptos empíricos de cosas determinadas de la naturaleza, no lo hace esquemáticamente, sino técnicamente, mas no de un modo mecánico, como instrumento manejado por el entendimiento y los sentidos, sino artísticamente, según un principio general, pero a la vez indeterminado. En este punto Kant



empleará ya dentro de la propia *Crítica del Juicio* una brillante fórmula que, a su vez, tiene ciertos tintes aporéticos, **generalidad sin concepto**.

La primera modalidad de la Facultad de Juzgar reflexionante es el juicio estético. Hay un juicio estético sensible que se relaciona con un objeto pero no con su conocimiento, sino con los sentimientos de placer y displacer, por ejemplo “El vino es agradable”. Sin embargo hay un juicio estético en el que se relaciona un objeto con su conocimiento, pero sin que este conocimiento, en cuanto determinación, se dé. En este juicio la Facultad de juzgar, sin disponer de un concepto para una intuición dada, unifica la imaginación con el entendimiento y percibe la relación de ambas facultades, que constituye la condición subjetiva y meramente empírica de la facultad de juzgar. En el juicio estético de reflexión la sensación que se produce es la que realiza en el sujeto el juego armónico de las facultades de conocer al ayudarse mutuamente.

La otra modalidad es el juicio teleológico que juzga acerca de la finalidad en las cosas de la naturaleza consideradas como fundamento de la posibilidad de las cosas en cuanto fines naturales. El juicio teleológico alude a la técnica orgánica o concepto de la finalidad para la posibilidad de las cosas mismas no sólo a modo de representación.

Kant reconoce que esta finalidad no se puede afirmar de la naturaleza, pero sirve para los fines de investigación de la naturaleza. Establecer que en la naturaleza hay fines o establecer que no los hay es hacer un juicio determinante de lo que sólo puede ser reflexionante. O, dicho de otro modo, sería decantar indebidamente la balanza de un lado o de otro en la tercera antinomia.

Así pues las conclusiones de la *Crítica del Juicio* son las siguientes:

- a) Es la propia Facultad de juzgar la que presupone un libre juego de las facultades en nuestro conocimiento que a su vez es principio a priori de la misma facultad de juzgar.
- b) Es la propia facultad de juzgar la que establece una finalidad en la misma naturaleza para posibilitar su investigación.
- c) El arte es una analogía no de la naturaleza en sí, sino del modo en que hemos articulado la naturaleza para los intereses de nuestro conocimiento (facultad) y nuestro saber (*ergón*, actividad investigadora) “Sólo en los productos del arte podemos tomar conciencia de la causalidad de la razón con respecto a los OBJETOS, que por ello se llaman fines o conforme a fines, y llamar técnica a la razón con respecto a ellos resulta adecuado a la experiencia de la causalidad de nuestra propia facultad” (Kant, 1984: 90).
- d) En consecuencia el juzgar la belleza artística tendrá que ser considerado en lo sucesivo como una mera consecuencia de los principios que fundamentan el juicio sobre la belleza natural.

Comoquiera que no hay naturaleza en sí, sino que la naturaleza está estructurada según los principios de nuestro juicio, juzgar sobre la belleza artística no requerirá ni operaciones ni actitudes diferentes a las empleadas para juzgar la belleza natural. Y es que la misma naturaleza es un constructo creado por nuestro juicio reflexionante sirviéndose de una **generalidad sin concepto** y de una **finalidad sin fin**. El juego libre de las facultades, que, al subsumir lo particular en lo general y darle expresión a lo general mediante lo particular, nos habilita para obtener una imagen coherente de la naturaleza produciendo por ello placer, se reproduce en el arte, con la interpenetración de motivo (particular) y concepto (general). El Juicio, artífice de esa obra llamada naturaleza, queda ejemplificado en el genio, artífice de esa analogía de la naturaleza llamada obra de arte. Que la analogía de ese sistema de la naturaleza constituido por el Juicio tenga el carácter de composición es obvio.

### 3. LA NEGACIÓN MINIMAL

Quizás un precursor de las claves de la recusación que hace el minimal de la composición pueda encontrarse en Heidegger. No hay que olvidar que su propuesta es pensar contra el humanismo, “pero esta oposición no significa que semejante pensar choque contra lo humano y favorezca a lo inhumano (...) Sencillamente, piensa contra el humanismo porque éste no pone la humanitas del hombre a suficiente altura” (Heidegger, 2001: 38).

Por su parte el primer *minimal art*, que se desarrolla en los 60 con los trabajos de Carl Andre, Donald Judd, Sol Lewitt y Robert Morris, constituye un claro ejemplo de que la labor artística puede generar por sí misma juicios reflexionantes constitutivos de filosofía (Cf., San Martín, 1997: 364). La aportación teórica de la reflexión activa del arte *minimal* consiste en una muy consecuente crítica del antropomorfismo presente en el pensamiento y en el arte de las tradiciones occidentales y lo hace atacando dos ideas centrales presentes en dicha tradición: la de verticalidad y la de composición. No es casual que el arte *minimal* fuera en sus comienzos un movimiento escultórico, pues así ejerció su reflexión lingüística en aquel arte en el que para la tradición es más inexcusable la presencia humana. El *minimal* intuye con lucidez que la presencia humana se encuentra no sólo donde hay un tronco con cabeza y extremidades, sino dondequiera que aparece la idea de organismo: la composición jerárquica entre las partes, a la vez distintas entre sí y subordinadas al todo. De esta manera la pregunta clave para los minimalistas es ¿Cómo evitar la composición orgánica?

Una respuesta tajante es la de Carl Andre con su violación sistemática de la verticalidad de la escultura. La escultura figurativa ha sido tradicionalmente vertical, imita la postura erguida del *homo erectus* y permite al espectador a la vez enfrentarse e identificarse con ella, “cara a cara”. La escultura abstracta

preserva (incluso refuerza) la dominante vertical. Según Hegel, la verticalidad en escultura es espiritual. El hombre, tan pronto como despierta su conciencia (de la infancia) en cambio, se desembaraza de la vinculación animal al suelo y se pone de pie. “Este estar de pie es un querer, pues si dejamos de querer estar de pie, nuestro cuerpo se desplomará y caerá al suelo”. Es decir a esta valoración de la posición erguida como símbolo de la autoconciencia se opone el **Minimal**. Sobre sus planchas explica Andre: “Mi idea de una pieza de escultura es una carretera [road]”. Andre invita a los espectadores a pisar sus esculturas, a caminar sobre ellas como si fueran caminos o alfombras. Si nos fijamos aquí se nos ofrece un rasgo concluyente del antiantropomorfismo del *minimal*: la referencia de Andre al cuerpo humano es metonímica (por contigüidad, la contigüidad del pie y la plancha) no metafórica (por semejanza, por iconicidad).

Otra propuesta rupturista con el antropomorfismo dominante en nuestra tradición es su recurso a un orden mínimo, no compuesto, sino agregado, mera suma; no interior, sino exterior, no orgánico, sino mecánico. Es el orden de la continuidad (de la repetición, variación y progresión) de la serie, un orden descrito por Donald Judd con la fórmula: “One thing after another”. Alberti apoyaba su noción **quasi animal** de obra de arte en su concepto de **concinnitas**, en la certeza de que en una obra de arte merecedora de ese nombre, cualquier añadido o supresión de un elemento supondría una fractura irreparable del todo artística. Donald Judd viene a decirnos justo lo contrario, la interrupción de sus estructuras modulares puede producirse en cualquier momento y el añadido, prolongarse hipotéticamente hasta el infinito.

Sin embargo la eliminación del antropomorfismo en el arte es todavía más sutil y más neta en el arte *minimal*. El arte *minimal* es una denuncia mucho más consecuente que la apuntada por Heidegger de la conciencia objetivista, teórica y técnica del mundo occidental. El arte *minimal* recusa el predominio espurio que ha logrado la verdad lógica sobre la ontológica en nuestra tradición.

En primer lugar es importante recordar que el *minimal* intenta romper el axioma de obra como totalidad en sí misma dominante en la tradición desde el concepto aristotélico de **fábula**. El énfasis en la forma interna de la obra y en lo que hay dentro de la obra, objetiva la obra, viene a decir al espectador “ahí estás tú, ahí está el ser”, viene a sancionar la tradicional oposición de sujeto y objeto, y en consecuencia, nuestra relación con la obra de arte como juicio subjetivo sobre ella. Frente a esta posición el *minimal* pone de relieve su relación con el espacio circundante y con el espectador. De ahí que se sustituya la idea de composición, que subraya las relaciones internas, por la de instalación, que prima las externas. Todo ello desde la firme convicción que hay que entender nuestra relación ontológica con el ser como una inmersión, nuestra relación gnoseológica con él como una continuidad. Al respecto es la distinción entre **real space**, **illusionistic space** y **literal space**. El **real space** es el espacio absoluto, objetivo y newtoniano,

espacio como receptáculo. El *illusionistic space* es el espacio del arte tradicional, creador de la ilusión de profundidad allá donde no está efectivamente presente con técnicas tales como el modelado, la perspectiva, las gamas cromáticas, etc. El *literal space* es el espacio constituido por la mera situación de un objeto en el *real space*, con una abierta renuncia a toda generación de ilusión. Las instalaciones con tubos de neón de Dan Flavin no crean un espacio ilusorio nos hacen tomar conciencia de que la luz es el fluido por donde nos movemos. De ahí que el lema del arte *minimal* sea *presence and place*. Esta voluntad artística de literalismo por más que parezca gnoseológicamente simplista lleva consigo una resistencia a no dejarse llevar por la ilusión clásica, ni por la alusión romántica, que no habían remitido, sino que incluso se habían intensificado, con las vanguardias históricas. Al fin y al cabo nos encontramos aquí con un rechazo tanto del antropomorfismo del cuerpo, como con el del antropomorfismo del espíritu. Es el objeto el que crea su propio espacio e interpela al espectador haciéndolo partícipe del mismo. Robert Morris decía que la simplicidad de las formas geométricas con las que trabajaba buscaban obtener sensaciones gestálticas fuertes, que nos ofrecen la totalidad sin mediaciones. Aquí Morris alude a los poliedros simples, como cubos y pirámides, que presentan la máxima resistencia a que se los afronte como objetos con partes separadas. Estas formas carecen aparentemente de líneas de fractura para dividirlos y establecer relaciones entre partes. Igualmente la supresión de los pedestales por Andre busca esa inmersión en el ser, para que de él se nos abra una correlación de *noesis* y *noema*.

Por si fuera poco los principales artistas minimalistas leyeron la traducción al inglés de la *Fenomenología de la percepción* de Merleau-Ponty que data de los años 60. Para quien la visión tiene lugar en el mundo, es un hecho que pertenece al mundo mismo. Por eso nuestra visión no es simplemente la nuestra, referida sólo a nuestra capacidad de ver, sino que presupone que el mundo se nos muestra y posee una continuidad con nosotros y con nuestra percepción. Pero debido a que siempre vemos las cosas que hay en el mundo a cierta distancia, creemos estar separados de ellas. Nuestra propia capacidad de ver nos deforma la visión de nuestra continuidad con la realidad visual (Planteamiento este que por cierto es deudor de la noción del color propuesta en la *Teoría de los colores* de Goethe).

El propio Carl Andre, sirviéndose de una pulcra terminología fenomenológica hace una afirmación que apunta a la última frontera de la sutileza antiantropomórfica del arte *minimal* "El fracaso de la inteligencia plástica tiene su origen en la confusión del carácter visible de las cosas con nuestra capacidad de verlas" (Buchloh 1980: 70).

Como decíamos al principio el arte *minimal* intuye que no sólo se da presencia humana cuando estamos ante una cabeza, un tronco y unas extremidades, sino cuando opera la idea de composición. Pero también evidencia que el que la composición opere, obedece a la acción objetivante de una conciencia, que

hipertrofia la verdad lógica, nos deja atrapados en la abstracta oposición sujeto-objeto y escinde con violencia el continuo noético-noemático (Cf., Merleau-Ponty, 1964: 106).

El *Minimal*, que aporta una brillante reflexión ejercida desde la propia acción artística, afirma que el hombre se ha proyectado en el arte y especialmente en la escultura, no sólo con su propio cuerpo, sino de un modo más sutil con la idea de composición y de un modo aún más sutil con su conciencia objetivante  $\Phi$

## REFERENCIAS

Alberti, Leon Battista (1999). *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Traducción y edición de Rocío de la Villa, Madrid: Tecnos.

Aristóteles (1995). *Física*, Traducción y Edición de Guillermo R. Echandía, Madrid: Gredos.

Barasch, Moshe (1991). *Teorías del arte de Platón a Winckelmann*, Madrid: Alianza.

Buchloh, Benjamin (1980). *Carl Andre/Hollis Frampton: 12 Dialogues 1962-1963*, Nueva York: Halifax.

Fiedler, Konrad (1991). "El origen de la actividad artística", En: *Escritos sobre el arte*, Madrid: Visor.

Heidegger, Martin (1995). "El origen de la obra de arte", En: *Caminos del bosque*, Traducción de Helena Cortñes y Arturo Leyte, Madrid: Alianza.

Jiménez, José (2002). *Teoría del arte*, Madrid: Tecnos.

Kant, Immanuel (1984). *Crítica del Juicio*, Traducción de Manuel García Morente, Madrid: Espasa Calpe.

Merleau-Ponty, Maurice (1964). "Sobre la fenomenología del lenguaje", En: *Signos*, Barcelona: Seix-Barral.

San Martín, Francisco Javier (1997). "Últimas tendencias: las artes plásticas desde 1945", En: Ramírez, Juan Antonio (ed.), *Historia del arte*, tomo 4, El mundo contemporáneo, Madrid: Alianza.

Tatarkiewicz, Wladyslaw (1990). *Historia de seis ideas*, Madrid: Tecnos.

Villar, Gerard (2003). "La producción estética", En: Xirau, Ramón/Sobrevilla, David (eds.), *Estética*, Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía, Tomo 25, Madrid: Trotta.