



DISEÑO Y EJECUCIÓN, LOS LÍMITES DEL ARTE

Miguel Salmerón Infante

DISEÑO Y EJECUCIÓN, LOS LÍMITES DEL ARTE

Resumen: partiendo de la premisa de que es difícil encontrar un denominador común a aquello llamado arte, el artículo busca un centro de gravitación en la propuesta de Aristóteles; en cuya noción de “*techne*” están reunidos el diseño y la ejecución como condiciones necesarias de aquello que luego acabó llamándose “arte”. Sin embargo, esta unidad ha sido especialmente puesta en entredicho por las principales corrientes del arte contemporáneo. El arte conceptual absorbe la *praxis* de la teoría, contrario a aquello que propone la *action-painting*; en tanto el *minimal-art* va un paso más allá y rompe el concepto de trama orgánica que remite a Aristóteles y que dio por sentado Alberti.

Palabras clave: arte, diseño, ejecución, teoría, *praxis*

DESIGN AND IMPLEMENTATION, THE BOUNDARIES OF ART

Abstract: Given that it is difficult to find a common denominator to what we call art, the article seeks a center of gravity in the proposal of Aristotle. The notion of “*techne*” of Aristotle is meeting the design and implementation as necessary conditions of those who later came to be called “art”. However, this unit has been especially challenged by the mainstream of contemporary art. Conceptual art practice absorbed by the theory, which proposes the opposite action painting. For its part, the *minimal-art* goes a step further, breaking the concept of organic plot refers to Aristotle and assumed Alberti.

Keywords: Art, design, execution, theory, *praxis*

Fecha de recepción: agosto 30 de 2011

Fecha de aceptación: junio 29 de 2012

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

Correo electrónico: msalmeronprof@gmail.com

DISEÑO Y EJECUCIÓN, LOS LÍMITES DEL ARTE “LEYENDO EL ARTE CONTEMPORÁNEO DESDE ARISTÓTELES”

My love she speaks like silence,
without ideals or violence,
she doesn't have to say she's faithful,
yet she's true, like ice, like fire.
People carry roses,
Make promises by the hours,
my love she laughs like the flowers,
Valentines can't buy her.
(Bob Dylan, *Love minus zero/ No limit*)

Aquí se va a abordar el problema de la definición (redefinición) del límite en las artes, que como dice Bob Dylan en la canción de 1965 que abre este artículo, está en la ausencia de límites, y no cabe más señera expresión de ese umbral consistente en la ausencia de fronteras que *el amor*. Si el amor ríe como las flores, no tiene por qué regalar rosas; no tiene que recurrir a ideales, ni a violencia, ni ha de prometer fidelidad, porque desde el amor no se puede ser infiel. Sólo llegando a la lucidez de que el margen es tan sustantivo como dubitable, éste cobra sentido. La linde con su amojonamiento del terreno precisa qué se ha de traspasar si es que se atesora coraje para ello. Mientras tanto, amando, si el valor permite hacer subsistente el devenir, se muestra lo alcanzado en el confín.

Por su carácter fronterizo, el arte como el amor ofrece un observatorio privilegiado del límite. “Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte tiene evidencia ni en sí mismo ni en su totalidad ni siquiera en su derecho a la existencia” (Adorno, 1971, p. 9). Se antoja difícil reducir a un denominador común manifestaciones tan dispares como la pintura parietal prehistórica y las instalaciones *site-specific* contemporáneas. El término arte no parece ser útil más que para definir una forma de institucionalización de una realidad antropológica mucho más amplia, la experiencia estética. “Arte” fue una denominación ajustada para esa oficialización de ciertas experiencias y actividades llevadas a cabo en Occidente desde el

Quattrocento hasta Poussin. Designar “arte” a aquello que hacía Giotto es prematuro, más aún es impropio calificar así a la propuesta romántica y quizás totalmente inadecuado emplear ese vocablo para las facturas plásticas africanas. “Lo que es universal, en un sentido *antropológico*, es la *dimensión estética*... lo que llamamos arte es una *manera específica de institucionalización de las manifestaciones estéticas*” (Jiménez, 2002, pp. 53-54).

EL CÓDIGO *POIÉTICO* ARISTOTÉLICO

La redefinición de límite que aportan y al que tienden las artes contemporáneas debe comprenderse cabalmente a partir del discurso, que pretende ser refutatorio del articulado, de aquel pensador cuya recepción propició que el arte obtuviera y mantuviera sus confines desde el siglo XV hasta el XVIII. La *Poética* de Aristóteles puso las bases para la inclusión de las artes plásticas en las liberales o aquellas que precisaban el concurso del intelecto. Ni la escultura ni la pintura eran simples copias o remedos que estuvieran al alcance de cualquiera; ni la poesía o la música eran consecuencia de una inspiradora posesión divina, ajena a todo arte o a todo esfuerzo.

Por el contrario, el carácter absolutamente misterioso e inaccesible de la poesía era indudable para Platón, tal y como se afirma en *Fedro* “Aquel, pues, que sin la locura de las musas acude a las puertas de la poesía, persuadido de que, como por arte, va a hacerse un verdadero poeta, lo será imperfecto, y la obra que sea capaz de crear, estando en su sano juicio, quedará eclipsada por la de los inspirados y poseos” (Platón, 2000b, 245a).

Sobre lo anterior se debe tener en cuenta que tanto uno como otro pensador parten de la base de la definición de arte en su tiempo: “arte” era para los griegos *techné* o destreza conforme a reglas. Así, Aristóteles aborda el arte alejándose de la escisión platónica.

Según el concepto de *mimesis*, o de “ficción con apariencia de realidad”, se unifican y se compactan las artes. Llevar a cabo el efecto de verosimilitud mediante una ficción o incluso obtener una apariencia convincente que no sea verosímil, no es tarea sencilla, exige cualificación. Requiere formación general y destreza en el propio arte, así como sensibilidad e imaginación (*Cfr.*, Platón, 2000b, p. 210).

¿Dónde ubicaba Aristóteles al arte en el ámbito del conocimiento? Para contestar este interrogante tiene sentido dirigirse a un lugar donde el filósofo habló del conocimiento en general. En *Metafísica* A 1-3, 980 a 20-983 b 18 Aristóteles describe el saber por medio de aquello que se podría equiparar al símil de una escalera. La imagen de la escalera es válida en cuanto remontar cada escalón superior requiere haber pasado por los inferiores.

Limitada a la receptividad de lo empírico, la *experiencia* ayuda a captar, a la memoria, a retener la técnica, a asociar; es decir, a realizar conexiones de causa y efecto; la *ciencia* a explicar; o sea, a dar cuenta del porqué de las relaciones causales, y la *sabiduría*, a fundamentarlo todo en los principios de mayor abstracción, los llamados primeros principios.

El saber preciso para producir arte es la técnica, *techne*, que consiste en una destreza conforme a reglas. La *techne* empieza a consolidarse en el mundo clásico griego cuando el vehículo del saber pasa a ser la palabra escrita. Gracias a esta forma de canalización cabe la posibilidad de un saber acumulativo y transmisible, donde las diferencias entre quien enseña y quien aprende son cuantitativas, no cualitativas. Así se lee: “Nace el arte cuando de muchas observaciones experimentales surge una noción universal sobre los casos semejantes” (Arsitóteles, 1990, 981a).

El mundo de la *paideía* es muy diferente al arcaico donde la tradición era oral, el poder tradicional y la sociedad aristocrática. En el mundo arcaico, cuya “religión olímpica es... la religión de la nobleza jónica” (Nestle, 1981, p. 29), el poeta recibía el mensaje directamente de los dioses y lo transmitía desde un nivel de superioridad privativo de él al resto del pueblo. Todavía prendido de la tradición mítica, Platón afirma: “no es una técnica lo que hay en ti al hablar bien sobre Homero, una fuerza divina es la que te mueve parecida a la piedra que Eurípides llamó magnética y la mayoría heracléa” (Platón, 2000, 533d). Como se puede comprobar, aquí se propone un modelo magnético del saber en el que los dioses ejercen de imán, Homero de conductor magnético y aquel que recita, el rapsoda, funge de cuerpo inducido. “El aedo y el adivino tienen en común un mismo don de videncia, privilegio que han debido pagar al precio de sus ojos” (Vernant, 1973, p. 91).

El tránsito del mundo arcaico al clásico se materializa en una serie de modificaciones: del poeta se pasa al filósofo, del saber místico a la *paideía*, de la tradición oral a la escrita, de lo religioso sacerdotal a lo laico. Todo es muy diferente a Platón en Aristóteles. Este último, quien ya es un hombre de la época de la *paideía*, considera la *techne* una actividad intermedia; y ocuparía el peldaño de la mitad de la escalera. Así, en primer término no sería tan teórica como la ciencia o la filosofía, desinteresadas y vertidas a la verdad. Por otra parte, no sería tan fáctica ni reducida a una acción como la de respirar, que es una conducta innata. Tampoco sería tan simple como andar, conducta que se aprende de un modo vicario o sólo con observarla en otros. El arte es *poiesis*, producción artefactual y por lo tanto implica teoría y *praxis*.

Los entes que son por *techne* pertenecen al mundo sublunar, el mundo de los entes corruptibles y susceptibles de cambio. En el mundo sublunar aparte de los entes por *techne* están los entes por *fisis*. Estos últimos llevan el principio que los mantiene en su ser en sí mismos. Sin embargo los entes por *techne* llevan su

principio inicialmente, fuera de sí. Una acción contingente, que puede ser y no ser voluntaria, que implica una toma de decisión y que orienta la acción en un sentido, hace que recaiga una forma sobre la materia para dar lugar a una nueva entidad. Esa entidad tendrá ahora una sustancialidad de la que antes carecía, cuando sólo era materia y forma inconexas o en el mejor de los casos, sólo materia y forma yuxtapuestas.

Con todo, las cosas que son por *techne* muestran similitudes respecto a aquellas que son por *fisis*. Así:

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 (Aristóteles, 1995, 199a).

Por el contrario en lo tocante a la teoría de la causa, Aristóteles propone una sugerente variación. De las cuatro causas aristotélicas, la material y la formal son intrínsecas a las cosas naturales. Lo que es por *fisis* es plena e inequívocamente *ousía*. Tal vez un ente por *fisis* necesite una causa motora o eficiente diferente de sí para alcanzar el ser, por ejemplo unos progenitores. Sin embargo, el modelo o causa formal le viene dado por características genéricas; y el ser *ousía* de la cosa natural por la condición de *sinolon* al tratarse de un inseparable compuesto de materia y forma. No obstante, inicialmente materia y forma se hallan disociadas en la cosa artificial; mientras por su escisión, la cosa todavía no se remonta más allá de su potencialidad. Hay un momento en que lo técnico no es nada más que proyecto. En lo que es por *techne* todavía se da un desgajamiento del principio material, el de individuación; y en la forma, el de especificidad. En lo artificial se encuentra con un *sinolon* por derivación; no obstante se halle con un ser derivado, éste no está privado del carácter de *sinolon* en un sentido fuerte.

El arte es, pues, para Aristóteles una *poiesis*, una producción que implica la reflexión teórica (*theoria*) que induce a llevar una acción (*praxis*) consistente en infundirle una forma determinada a una materia para que de la conjunción de forma y materia surja un nuevo ser, un artefacto, un ente por *techne*.

Pues bien, la tesis fuerte a defender es que la teoría del arte que sirve de soporte a su institucionalización clásica es la de Aristóteles, expuesta durante el escrito y acabada de resumir líneas más arriba. Por otra parte, se defiende una tesis correlativa a saber, que toda redefinición del límite en las artes contemporáneas sólo puede llevarse a cabo en una dialéctica refutatoria de los presupuestos aristotélicos.

Para empezar, se ejemplificará cómo se concretiza el credo aristotélico. Sin duda el lugar de mayor fortuna receptiva de la *poiesis* aristotélica se encuentra en La Academia Real Francesa de Pintura y Escultura. La noción de *poiesis* será acogida fielmente por Charles Le Brun en su juicio sobre *La recogida del maná por los israelitas* de Poussin. En Conferencia leída el 5 de noviembre de 1667, Le Brun hizo un estudio definido y separado de cada grupo y distinguió especialmente el primer plano, dominado por la mujer a la izquierda, alegoría de la caridad; y del segundo plano donde se encuentra Moisés. Sin embargo, lo que más admirará Le Brun de este lienzo es la resolución afortunada de las tensiones entre la verdad y la fidelidad histórica.



Nicolas Poussin, La caída del Maná, ca. 1637

En este juicio se aceptan y aplauden añadidos y supresiones; y la representación simultánea de momentos sucesivos que hace Poussin. Así, se confirma que en el arte la verdad artística ha de prevalecer sobre la verdad histórica. La historia es acogida en el arte como repertorio de acciones humanas relevantes más allá de la importancia conferida en las crónicas, naturalmente notables. Es decir, acciones que ofrezcan más posibilidades de dotar de expresividad y sugerir movimiento a la obra. Esas dotes retan al arte a proveer de coherencia a la acción. Es por eso que estas actividades serán materia preferente del arte.

El proceso de conversión de un fragmento extraartístico en una realidad artística ha de ser llevado a cabo siguiendo dos conceptos guía: el de decoro, o ajuste motivo-tratamiento (que alude a la relación entre arte y mundo externo), y el de composición o correlación entre los componentes del todo pictórico (noción inmanente e intraartística). El cumplimiento de estos dos criterios exige y justifica simultáneamente la inclusión en la obra de arte de todo elemento formal o expresivo que funja la lógica de un orden racional y contribuya a la idea dramática central. Como decía Aristóteles: “Hay que preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble y los argumentos no hay que ensamblarlos a base de elementos irracionales, sino que en la mayor medida posible nada irracional deben tener o, en caso contrario, que sea fuera de la fabulación...pero no dentro del drama” (Aristóteles, 2002, 1460a).

Resulta muy interesante la última frase, es decir cómo se remite la irracionalidad fuera del arte. En el arte se debe aspirar a que los elementos estén bien engarzados. La racionalidad del arte es inmanente a él mismo y a su forma; de ahí que el arte sea una actividad autónoma. La *poiesis* artística consiste en *theoria* y en elegir motivos y ordenación formal más adecuada; y en *praxis*, actuar sobre la materia para representar esos motivos y articular ese orden.

LA ABSORCIÓN DE LA PRAXIS POR LA TEORÍA EN DUCHAMP



Marcel Duchamp, Fuente, 1917

El arte contemporáneo es en parte más complejo y parcialmente más sencillo que el del pasado. Es más complejo porque no tiene trama o no requiere de ella para ser llamado arte; y es más sencillo porque su referente inmediato es el presente: "Las expresiones contemporáneas se configuran de un modo bastante más simple y directo respecto a las del arte del pasado, ya que el arte contemporáneo tiende más que nunca a una verificación con el presente, y por muchas implicaciones culturales e ideológicas específicas que comporte, se dirige fundamentalmente a la dimensión antropológica básica del hombre" (Crispoli, 2000, p. 58).

En 1917 se creó en Nueva York la *Society for Independent Artists*. Una modesta suscripción de seis dólares permitía mostrar las obras y colgar cuadros allí siempre y cuando estos fueran aceptados por el comité de selección. Marcel Duchamp presentó un urinario de uso masculino firmándolo con el seudónimo de R. Mutt y le puso por nombre *Fuente*. La Sociedad, a pesar de estar habituada ya al lenguaje de las vanguardias, jamás expuso la obra. Sin duda alguna el aspecto más provocador de la propuesta duchampiana no fue la obscenidad, ya presente en el arte del XIX, o la banalidad, acogida por el surrealismo, sino la corrosión que la *Fuente* duchampiana ejerció en los miembros del comité selectivo fue la carencia de factura artística. Bien consciente de ello Duchamp, en el segundo número de la revista *The Blind Man*, editada por él junto Beatrice Wood y H.P.Roché defiende a Mutt: "El hecho de que Mr. Mutt haya modelado o no la *Fuente* con sus propias manos carece de importancia. La ha ESCOGIDO. Ha tomado un artículo de la vida diaria y ha hecho desaparecer su significación utilitaria bajo un nuevo título. Bajo este punto de vista le ha dado un nuevo sentido" (Mink, 2002, p. 63).

He aquí el dogma del credo del arte conceptual. Según Aristóteles y aquellos quienes configuraron el código clásico de arte a lo largo de siglos, el arte consistía en *poiesis*. Con *Fuente* se le priva al arte de una acción sustantiva e identificada con el aspecto final de la obra. La factura, la elaboración o la ejecución relacionadas con un artefacto pasan a ser accesorias. La única acción asociada al urinario ha sido su apropiación, la firma de la que se la ha dotado y la presentación a un certamen. Todo ello no es nada más que una serie de acciones subsidiarias de un proceso intelectual de des-contextualización y re-contextualización de un objeto. Mediante su gesto Duchamp afirma que el arte puede consistir exclusivamente en conceptualizar. De los dos polos de la *poiesis* aristotélica, *theoría* y *praxis*, Duchamp elige el teórico, suprime la acción casi por completo y la reduce prácticamente a cero. Ya no se puede hablar de una *theoría* y una *praxis* integrada, sino de una *praxis* sometida a la *theoría*, que no tiene más valor que la de dar los pasos marcados por ésta para que se produzca el proceso semiótico de redefinición de los límites artísticos. Todo ello aparte de los aspectos colaterales de ridiculización y crítica del mundo que el arte pueda llevar consigo. Por su parte la teoría y el juego conceptual se han acentuado tanto y tienen una exteriorización tan precaria en la *praxis* artística y en la obra misma, que se cae en el peligro de mover el arte por unas zonas que bordean la autorreferencialidad.

LA ABSORCIÓN DE LA TEORÍA POR LA PRAXIS EN POLLOCK

Hay otra posibilidad de ruptura de la *poiesis* aristotélica apuntada intensamente por el arte moderno, que consistiría en la acentuación hipertrofiada del otro componente: la *praxis*. Harold Rosenberg acuñó el término *action-painting* cuyos parámetros teóricos entendían la pintura como una forma de acción más significativa que el resultado final de la obra:

A painting that is an act is inseparable from the biography of the artist. The painting itself is a "moment" in the adulterated mixture of his life—whether "moment" means the actual minutes taken up with spotting the canvas or the entire duration of a lucid drama conducted in sign language. The act-painting is of the same metaphysical substance as the artist's existence. The new painting has broken down every distinction between art and life (Rosenberg, 1952, p. 22).

—La pintura que es un acto es inseparable de la biografía del artista. La pintura misma es un momento en la adulterada mezcolanza de su vida, ya sea que momento significa los minutos empleados en el manchado del lienzo o la duración de un lúcido drama llevado a cabo en lenguaje de signos. La pintura-acto tiene la misma sustancia metafísica que la existencia del artista. La nueva pintura ha roto la distinción existente entre arte y vida—

En el elenco de pintores que encarnaban esta forma de proceder estaban los pertenecientes al expresionismo abstracto y, por encima de todos, Jackson Pollock. El arte según Aristóteles imita a la naturaleza en algunos casos; y en otros, completa aquello que la naturaleza no ha podido acabar (Cfr., Aristóteles, 1995, 199a). Aquí cabría preguntarse qué actitud se aviene más a la naturaleza, qué actitud es más natural, la de quien sigue el aspecto diseñador de la naturaleza o la de quien sigue su acción. Para Aristóteles es básico el orden que otorga la forma al *sinolon*. Así en *Física* dice: "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" (1995, 188a 36-188b 2).

La anterior noción de naturaleza como orden parece subyacer al reproche de Hans Hofmann a Pollock acerca de que este último apenas trabajaba con la naturaleza. En un principio la sola-*pictura*, que tanto ponderaba Greenberg como propuesta de su obra, así como su carácter aparentemente caótico, invitan a corroborar ese juicio de a-naturalismo. Recordemos que Pollock respondió "Yo soy la naturaleza" (Pollock citado por Emmerling, 2003, p. 48). Para él lo importante era actuar desde adentro hacia afuera como lo hace la propia naturaleza. Al ver *Full Phatom Five* no se está espontáneamente llevado a trazar analogías con la estructura modular de la fachada de Santa María Novella de Alberti. Tampoco nuestro primer impulso es el de ver en el lienzo una similitud con el orden presente en la morfología anatómica

de ciertos animales. Más bien vemos “al músico generarse del a-músico”, más bien intuimos una manifestación del azar. Algo así como si éstas y otras obras de Pollock pudieran reducirse a un gesto de culto a Dioniso, pues adorando al dios, como bien dice Lesky, el gesto y el ritual coinciden; identificación análoga a la de Rosenberg entre el pintar y la pintura.

A Dioniso no le bastan solamente la oración y el sacrificio, el hombre no se encuentra para con él en la relación, a menudo fríamente calculadora del toma y daca, sino que él quiere al ser humano entero, lo acapara para su servicio y lo eleva por medio del éxtasis por encima de todas las miserias del mundo. El que sea el dios del vino indica sólo una parte de su naturaleza. La vida de la naturaleza que todo lo penetra, toda su fuerza creadora está personificada en este dios. En su servicio orgiástico, la naturaleza misma saca al hombre de la incertidumbre de su existencia, lo arrastra hacia el interior del más profundo reino de su maravilla de la vida, y hace que experimente de una forma nueva lo que esta significa. Por muy extenso que haya de ser este intento de expresar en palabras la naturaleza del dios, una cosa hemos querido dejar clara: el elemento básico de la religión dionisiaca es la transformación (Lesky, 2001, p. 99).

Sin embargo, no es tan evidente que la obra de Pollock, sobre todo su parte más brillante y reconocida de 1947 a 1950, sea el resultado de un individuo retraído de la naturaleza y cuyos logros principales se deben a delirios alcohólicos. Hay que recordar que tal momento de su obra comienza a fraguarse cuando él y Lee Krassner se trasladan a vivir a Long Island donde el contacto con la naturaleza hace que la paleta del pintor se aclare y enriquezca. Esta reubicación va de la mano del engrandecimiento de sus formatos, algo que sin duda logra gracias a la disposición de más espacio para la creación. La orgánico de la obra de arte no consiste sólo en el cumplimiento canalizado de un plan trazado como por un código genético, también las propias varianzas estadísticas de este código y la mutación proponen que la naturaleza y el arte, si aspira a emularla, son más bien un azar sujeto a una necesidad.



Jackson Pollock, Full Fathom Five, 1947

LA SUPRESIÓN DE LA TRAMA EN EL MINIMAL ART

En *Poética*, se dice: “el argumento es el principio y como el alma de la tragedia” (Aristóteles, 2002, 1450a). El argumento era como el entramado en el que todo cobraba un sentido propio en la unidad semánticamente autónoma que es la obra de arte. Siguiendo la estela aristotélica de relación entre arte y naturaleza, Worringer entendía la historia del arte como el vaivén de un péndulo entre la abstracción y la empatía. La abstracción es una postura retraída que formaliza, recorta y reduce a un mínimo el contacto con la realidad externa. Por su parte, la extrovertida empatía, el sentimiento afirmativo que despierta la corporalidad, proyecta emocionalmente la armonía que se siente en relación con el propio cuerpo en la composición de la obra artística. “La fórmula más sencilla para caracterizar esta forma de la vivencia estética es: el goce estético es un autogoce objetivado. Gozar estéticamente es gozarme a mí mismo, proyectarme a él, penetrar en él con mi sentimiento” (Worringer, 1975, p. 19).

Por su parte, el primer MINIMAL ART desarrollado en los 60 con los trabajos de Carl Andre, Donald Judd, Sol Lewitt y Robert Morris, se constituye en un claro ejemplo de que la labor artística puede generar por sí misma juicios reflexivos constitutivos de filosofía. El aporte teórico de la reflexión activa del arte *minimal* consiste en una muy consecuente crítica del antropomorfismo presente en el pensamiento y en el arte de la tradición occidental; y hace esta contribución mediante el ataque a dos ideas centrales de Occidente: la de verticalidad y la de composición.

Teniendo en cuenta lo anterior, no es casual que el arte *minimal* fuera en sus comienzos un movimiento escultórico, pues así ejerció su reflexión lingüística en aquel arte donde tradicionalmente es más inexcusable la presencia humana. El *minimal* intuye con lucidez que tal existencia se encuentra no sólo donde hay un tronco con cabeza y extremidades, sino dondequiera que aparece la idea de organismo: la composición jerárquica de las partes 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 enfrentarse e identificarse a la vez 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), 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” (Cfr., Hegel, 2007, p. 574). Esta apuesta del arte

como constancia de la autoconciencia está presente también en Lipps, Worringer "Sólo hasta donde exista esta proyección sentimental, son bellas las formas. Su belleza consiste en que en la idea me realice yo libremente en ellas. En cambio, si no soy capaz de esta realización o si en la forma o en su contemplación me siento sin libertad interior, inhibido, sujeto a una coacción, la forma es fea" (Lipps citado en Worringer, 1975, p. 21).

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 se fija, aquí se 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 la tradición occidental 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". El *minimal* propone romper definitivamente con la composición en el arte. Las palabras de Judd se oponen frontalmente a las de Aristóteles expuestas en *Poética* "pues hay gran diferencia entre que una cosa suceda a causa de otra o después de otra" (Aristóteles, 2002, 1452a). Alberti apoyaba su noción *quasi animal* de obra de arte en su concepto de *concinnitas*, por 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 artístico. Donald Judd dice justo lo contrario, la interrupción de las 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 neta en el arte *minimal*. El arte *minimal* es una denuncia mucho más consecuente que la apuntada por Heidegger de la conciencia objetivista, teoreticista y técnica del mundo occidental. "La técnica mecanizada sigue siendo hasta ahora el resultado más visible de la esencia de la técnica moderna, la cual es idéntica a la metafísica moderna" (Heidegger, 1998, p. 63). En esta tradición el arte *minimal* recusa el predominio espúreo que ha logrado la verdad lógica sobre la ontológica.

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 su interior, la objetiva, le dice al espectador "ahí estás tú, ahí está el ser", sanciona la tradicional oposición de sujeto y objeto; y en consecuencia, la 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 de que hay que entender la relación ontológica con el ser como una inmersión y la relación gnoseológica con él como una continuidad. Al respecto es la distinción establecida entre *real space*, *illusionistic space* y *literal space*.

El *real space* es el espacio absoluto, objetivo y newtoniano; en síntesis el espacio como receptáculo. El *illusionistic space* es el espacio del arte tradicional, creador de la ilusión de profundidad allá donde no la hay, 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 forman un espacio ilusorio sino que crean la idea de que la luz es el fluido donde uno se mueve. De ahí que el lema del arte *minimal* sea *presence and place*. Esta voluntad artística de literalismo por más que parezca gnoseológicamente simplista implica una resistencia a no dejarse llevar por la ilusión clásica, ni por la alusión romántica, que más que recibir, se intensificaron con las vanguardias históricas. Al fin y al cabo se encuentra 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 y lo hace partícipe de él. Robert Morris decía que con la simplicidad de las formas geométricas busca obtener sensaciones gestálticas fuertes, que ofrecen la totalidad sin mediaciones. Aquí Morris alude a los poliedros simples como cubos y pirámides, que presentan la máxima resistencia al enfrentamiento de objetos con partes separadas. Estas formas carecen aparentemente de líneas de fractura divisorias y establecen relaciones entre sus partes. Igualmente, la supresión de Andre de los pedestales busca esa inmersión en el ser para que él se abra a una correlación de *noesis* y *noema*.

Por si fuera poco los principales artistas minimales leyeron la traducción al inglés de la *Fenomenología de la percepción* de Merleau-Ponty que data de los años sesenta; para quien la visión tiene lugar en el mundo y es un hecho que pertenece al mundo mismo. Por eso la visión no es simplemente la propia, referida sólo a la capacidad de ver, sino que presupone que el mundo se muestra y posee una continuidad con el hombre y su percepción. Pero debido a que siempre se ven las cosas que hay en el mundo a cierta distancia, se cree estar separado de ellas. La propia capacidad de ver deforma la visión de la continuidad con la realidad visual. “La realidad es un tejido sólido, no aguarda nuestros juicios para anexarse los fenómenos más sorprendentes ni para rechazar nuestras imaginaciones más verosímiles. La percepción no es ni una ciencia del mundo, ni siquiera un acto, una toma de posición deliberada, es el transfondo sobre el que se destacan todos los actos y que todos los actos presuponen” (Merleau-Ponty, 2000, p. 10).

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, p. 70).

Como se decía al principio, el arte *minimal* intuye que no sólo se da presencia humana cuando se está ante una cabeza, un tronco y unas extremidades, sino cuando opera la idea de composición. Pero también evidencia que la composición opera gracias 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. En este sentido, para "Morris es prioritario señalar hacia la experiencia en la que el objeto llega a reconocerse como tal, a la relación sujeto y objeto" (Pérez Carreño, 2003, p. 191).



Carl Andre, Equivalent VIII

Se ha convertido en una idea inveterada que en el origen del arte, tal y como en la religión, en la magia y en todas las instituciones culturales humanas, prima el énfasis en que la vida humana va mucho más allá de la duración de una sola existencia. Esa tendencia vive en el hombre y según Giedion está en el espinazo de la dignidad humana; y él la denomina: "exigencia de continuidad" (Giedion, 1981, p. 23).

Igualmente, en el límite de esa idea, y tal vez como auténtica ruptura a la que muchas manifestaciones artísticas de hoy en día querrían operar se encuentra la figura de Nietzsche; y muy especialmente su noción del eterno retorno, propuesta en el parágrafo 341 del Libro IV de la GAYA ciencia: "¿Y si un día o una noche, se introdujese un demonio en tu máxima soledad y te hablase así: «Esta existencia, tal como la arrastras y la has arrastrado hasta este momento tendrás que recomenzarla de nuevo y recomenzarla sin cesar...»? ¿No te arrojarías al

suelo, rechinando de odio y maldiciendo a ese demonio? A menos que hayas vivido un instante prodigioso con lo que le responderías « ¡Eres un dios: en mi vida había oído palabras tan divinas!»”(Nietzsche, 1973, p. 146).

Así, se vuelve a donde se empezó, y a aquello que más merece la pena volver: al amor...ϕ

REFERENCIAS

Adorno, T. (1971). *Teoría estética*. Madrid: Taurus.

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

Aristóteles (1990). *Metafísica*, Edición trilingüe de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.

Aristóteles (2002). *Poética*, Edición de Antonio López Eire. Tres Cantos: Istmo.

Buchloh, B. (comp.). (1980). Andre, C., Frampton, H. *Twelve Dialogues*. Nueva York: Halifax.

Crispoliti, E. (2000). *Cómo estudiar arte contemporáneo*. Madrid: Celeste.

Emmerling, L. (2003). *Pollock*, Köln/ London/ Los Ángeles/ Madrid/Paris/ Tokio: Taschen.

Giedion, S. (1981). *El presente eterno: Los comienzos del arte*. Madrid: Alianza.

Hegel, G. (2007). *Lecciones sobre la Estética*. Tres Cantos: Akal.

Heidegger, M. (1998). “La época de la imagen del mundo (1938)”. En: *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza.

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

Lesky, A. (2001). *La tragedia griega*. Barcelona: El Acanalado.

Merleau-Ponty, M. (2000). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.

Mink, J. (2002). *Duchamp. 1887-1968. El arte contra el arte*, Köln/ London/ Los Ángeles/ Madrid/Paris/ Tokio, Taschen.

Nestle, W. (1981). *Historia del espíritu griego*. Barcelona: Ariel.

Nietzsche, F. (1973). *En torno a la voluntad de poder*. Antología de Manuel Carbonell. Barcelona: Barral.

Pérez, F. (2003). *Arte minimal. Objeto y sentido*. Boadilla del Monte: Antonio Machado.

Platón (2000). *Diálogos I, Apología, Critón, Eutifrón, Ion, Lisis, Cármides, Hippias menor, Hippias mayor, Laques, Protágoras*. Madrid: Gredos.

Platón (2000). *Diálogos III, Fedón, Banquete, Fedro*. Madrid: Gredos

Rosenberg, H. (1952). "The American Action Painters" en *Art News* 51, (8). New York: Horizon.

Vernant, J. (1973). *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. Madrid: Taurus.

Worringer, W. (1975). *Abstracción y naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica.