

HUMANISMO Y VANGUARDIAS. EL ARTE COMO REPRESENTACIÓN DEL ARTE

José María Bonachera García

RESUMEN

De entre todos los paralelismos que pueden establecerse entre el ciclo humanista y las vanguardias heroicas de primeros de este siglo, el que aquí se plantea aborda los mecanismos, que, de alguna manera, hacen del arte el tema, la obsesión principal del arte. Las figuras de Miguel Ángel y Picasso, salvadas las distancias obvias, servirán de base para la interpretación de este ejemplo de autoconsciencia artística.

SUMMARY

There are many parallel characteristics which can be established between the humanist cycle and the heroic avantgarde movements prevalent at the beginning of this century. The present paper concentrates on the phenomenon of those mechanisms which in some way convert art itself into a topic, indeed into an obsession for the artist. We take the figures of Michelangelo and Picasso –despite the obvious differences between them– as examples of this artistic self-awareness.

Una de las diferencias más notables entre la Edad Media y el Renacimiento es la manera de entender la figura del artista: el artista como artesano anónimo del Medievo pasa a convertirse en el Renacimiento en algo parecido a una divinidad¹. En el Renacimiento se da un fenómeno totalmente nuevo hasta ahora: se trata de la difusión de una tratadística en la que el propio artista se cuestiona los interrogantes que se desprenden de su actividad formal.²

A partir del Quattrocento se advierte un proceso por el que comienza a definirse una concepción artística más moderna y que llega incluso hasta nuestros días. El fenómeno “arte” trata de marcarse los límites con respecto a la idea artística de la Antigüedad e incluso de la Edad Media.

Nuestro concepto de arte es considerablemente reducido con respecto al concepto de arte de la Antigüedad si tenemos en cuenta que gira entorno al limitado terreno de lo óptico o lo acústico³.

“Platón niega la creación del artista: poetas y pintores nos dan copias de copias, la apariencia de la apariencia del mundo; y ésta será una idea que domine durante toda la Edad Media”⁴.

Se comprende así que durante la Antigüedad y la Edad Media resultará inconcebible la idea posterior del ‘arte bello’ como unidad independiente.

Puede decirse que a partir del Primer Renacimiento la teorización de los artistas y la nueva concepción artística, que gira en torno a la definición de las artes figurativas dentro del ámbito de las artes liberales marcan una línea en el arte en la que éste dirige su propia evolución con cierta autoconsciencia, es decir, el propio arte empieza a autocuestionarse, y esto es justamente en el momento en que el Quattrocento italiano

se determina en la teoría artística el concepto de “Bellas Artes”, abriendo así el camino hacia un estado de autonomía que culmina quizás en el Barroco⁵.

El desarraigo con respecto a la metafísica conlleva en el Renacimiento una ruptura con relación a la estética medieval (que hacía prevalecer la instancia del contenido –simbolismo y alegorismo– sobre la instancia de la forma). Para Hegel, Grecia es admirada como el país de la belleza, en donde el ideal clásico alcanza su cénit gracias a un exquisito control de la forma artística, a una concordancia perfecta de lo externo y lo interno, de la forma y la idea como se ve en los dioses de la mitología representados en las estatuas⁶. Así, si no podemos referirnos a un desequilibrio en el sentido romántico que anuncia la presunta muerte del arte, sí hay que notar un desmedido interés durante el período humanista por el aspecto técnico que tomará distintos sentidos.

La técnica como fin (inconsciente) en sí mismo

Para Alberti “la función del pintor consiste en circunscribir y pintar, sobre una tabla o pared determinadas, mediante líneas y colores, la superficie visible de algún cuerpo, de suerte que, visto a una cierta distancia y desde un determinado ángulo, lo representado aparezca en relieve y tenga la apariencia de cuerpo”.

La transición de la Edad Media al Renacimiento, considerada como un fenómeno dialéctico se presenta como una operación que conserva elementos de lo precedente y, a la vez, pone fin y elimina a los mismos sedimentando en una nueva. Es decir, desde una actitud dialéctica puede decirse que no se entiende el Barroco sin el Renacimiento o éste sin el Gótico; cada uno se contiene en el siguiente.⁷ Pero de todas formas es evidente la reacción violenta al ideario medieval que se experimenta en el primer Renacimiento⁸.

En la teorización artística se observa una preocupación por la forma que se va separando del problema del contenido. El aspecto técnico deviene el “surplus de doctrina” del que habla Umberto Eco pero en un sentido inverso, o sea, los artistas buscan que las obras se justifiquen en sí mismas, en su propia consistencia formal. Del anterior texto de Alberti se desprende un deseo de conocimiento, de teorización que parte de los problemas técnicos que se le plantean en su actividad artística pero que desemboca de nuevo en el propio aspecto técnico de la obra; parte de la forma y va hacia la forma. No se trata de una teorización sobre la idea, sobre lo interno en el arte, sino de un actuar y un reflexionar científicamente *sobre el hacer y con el hacer mismo*, como apunta Formaggio¹⁰.

Sin embargo, la preocupación dominante oscilará durante el primer Renacimiento dentro del campo del rechazo a la abigarrada concepción artística medieval (después se verá cómo la segunda generación materializa y codifica las instituciones de la primera)¹¹. Quizá se trate todavía de un “sentar las bases” para la nueva poética renacentista. Es decir, aunque en un Cennini en el límite de estos dos períodos, o en un Ghiberti anunciador de gran parte de estas ideas se contengan ya las alusiones a liberar el arte figurativo de los vínculos con el oficio (y consecuentemente de su servilismo al reino de las ideas), en Alberti encontramos aún los síntomas de esa reacción antes que la aplicación “práctica” de su teoría. Me refiero a una aplicación en la que el resultado de sus investigaciones e ideas sea una poética enteramente artística en el sentido cerrado del que habla Hegel. La sobrevaloración del contenidismo durante la Edad Media ha sido invertida pero se encuentra aún en un estado previo a su “utilización”.

De un trabajo artístico al servicio de la idea hemos pasado a una situación en la que la teoría se encuentra al

servicio de lo formal pero en una especie de simbiosis en la que el origen de las especulaciones es la experiencia, la técnica en el sentido de manifestación sensible, y ésta deviene la justificación de sí misma y en sí misma.

Alberti pone en guardia contra el empleo del oro puro y se alinea así contra el uso de su época¹²; “se toma la molestia de consignar las principales medidas del hombre”; determina la reducción a la media aritmética *alejándose* de cualquier tipo de concepción idealista o neoplatónica. No queda demasiado claro en Alberti hasta qué punto está más por aspirar al desarrollo de un nuevo ideario que se mueva como arte de una manera orgánica como por romper con el peso de la tradición medieval a toda costa, incluso, como pasara con Leonardo, *sacrificando el arte en favor del arte*.

Leonardo recrimina la búsqueda de lo bello universal en detrimento de la individualidad, de la realidad:

“Un hombre puede estar bien proporcionado, tanto si es grueso o pequeño, delgado o grande, o no es ninguna de las dos cosas; y quien no perciba esta variedad, ejecutará sus figuras según un modelo único, para que se parezcan todos hermanos, y ello es muy condenable”¹³.

Leonardo da el paso decisivo en el proceso humanístico pero su desarrollo como investigador influyó constantemente sobre su desarrollo artístico coartándolo con frecuencia y acabando por ahogarlo¹⁴.

Leonardo no nos dice que tengamos que representar una inundación o una tormenta; o la noche, sino *cómo* tenemos que representarlas; no nos dice que esto tenga ningún significado trascendente, ni siquiera que tenga algún sentido (salvo el hecho, quizás, de representar la naturaleza como tal).

Leonardo acompaña a los condenados en su camino al cadalso para estudiar sus fisonomías contraídas por la angustia y dibujarlas en su album. Un interés ajeno al arte, el de experimentar, fortalece el interés artístico, resultando después perjudicial para la obra de arte¹⁵.

Leonardo deja inacabadas casi todas sus obras, coge los pinceles de mala gana y termina por abandonar la pintura¹⁶.

Frente al racionalismo de Alberti y el afán investigador de Leonardo cuyas obras parecen no significar mucho más que la ilustración de sus teorías sobre el arte, la actividad de Miguel Angel no puede encuadrarse en este primer latigazo de euforia. Miguel Angel se entregó a la belleza más que a la verdad científica; combinó la observación de la naturaleza con la doctrina platónica sobre la belleza¹⁷.

Habla de la revelación de Dios a través de la belleza. Llegó a diseccionar cadáveres y a tener un conocimiento amplio de la naturaleza, incluso su fe en la belleza material era profunda:

“El corazón tarda en amar lo que el ojo no ve”¹⁸

Sin embargo nunca hizo de esa pantalla externa el fin –ni siquiera inconscientemente– de su arte. En un momento determinado ni el mismo significó el fin de todo:

“Ahora sé cuánto la afectuosa fantasía que hizo del arte mi ídolo y mi rey estaba equivocada (...) ni pintar ni esculpir podrán calmar mi espíritu; vuelto enteramente hacia este amor divino que abrió los brazos en cruz para acogernos”¹⁹.

Pero antes de llegar a estas conclusiones, Miguel Angel no hace suyo el credo leonardesco o albertiano de representar plásticamente el universo de acuerdo con los sentidos y no con los datos cualitativos del espíritu; o al menos no lo hace suyo como último fin sino como medio, y no hablo de un medio para desencadenar una teoría sobre el arte o lograr la categoría tan ansiada de la liberalidad del arte. No compartió nunca la importancia que otros artistas del Renacimiento habían dado a las reglas en la pintura.

Condena la rigidez del tratamiento de la proporción en la figura humana diciendo que “no se pueden establecer reglas y realizar figuras humanas tan regulares como postes”²⁰.

La actividad de Miguel Angel no se mueve *hacia* el arte sino *desde* el arte.

Con el comienzo de las vanguardias heroicas a principios del siglo XX se articula –de una manera más rotunda– una etapa dentro de la gran máquina del arte en la que éste celebra su mayoría de edad, su autonomía en el desmontaje autorreflexivo sobre sus propias estructuras, es decir, un fenómeno que en términos más amplios se conoce como el *retorno del lenguaje*. El crítico John Barth destaca la importancia que se le da al lenguaje y a la técnica frente al contenido. El arte se convierte en un discurso sobre la problemática del lenguaje²¹.

Desde Schiller, el Romanticismo y Hegel, el “arte como reflexión va tomando cada vez más consciencia de las posibilidades que deparan al artista los medios expresivos en cada una de las artes”²².

Para Marchán, “la obra artística se convierte en la premisa de la metáfora de los lenguajes artísticos, considerados en el siglo XX como los nuevos dominios de la investigación estética y sobre todo de la experimentación artística”²³.

Este replique del arte sobre sus propios códigos lingüísticos es lugar común en todas las artes. Señala Marchán que no es difícil estimar hasta qué punto afecta a las artes plásticas un fenómeno que en términos puramente lingüísticos origina desde el siglo XVIII un desdoblamiento entre los *valores referenciales* en consonancia con las exigencias del discurso y los *valores formales*, “que imponen a los sonidos, las sílabas, las raíces, etc., un régimen distinto al de la representación”²⁴. (Esta es la separación –o la inversión de términos– que sucede en el Renacimiento frente a la Edad Media; en el Medioevo: contenido, alegoría, símbolo. En el Renacimiento, todo lo contrario).

En consecuencia, y haciéndolo extensivo al resto de las artes, la propia entidad del signo, del lenguaje empleado abre un nuevo horizonte de contenidos, una escala de valores no absorbidos por la estructura lógica del pensamiento abierta al conocimiento de la realidad exterior.

En poesía son frecuentes conceptos referentes a las bellas formas, la manipulación del lenguaje en un sentido sencillamente evocador, la carencia de tema, la “obra pura”, el “puro estilo”, etc., llegando, ya dentro del siglo XX, a exponentes mucho más radicales como las poesías puramente fónicas de los dadaístas; propuestas que revelan “una liberación del lenguaje y de la forma respecto a un tema, a una representación, a un orden o verdad preexistentes, es decir, a la supuesta estructura originaria, consustancial con el lenguaje”²⁵.

No se cultiva ya en el arte un enunciado transparente, fácilmente comunicable; la expresión del contenido, la significación misma coincide con su propia sintaxis.

La poesía, la pintura, la escultura ya no son tanto una acumulación de imágenes, transformaciones y sublimaciones del material preexistente como una combinación de efectos acústicos en conexión con las propias posibilidades de la materia.

Se trata en definitiva de la disociación de la tradicional unidad entre la forma y el contenido. Una disociación que, en contra de lo que de vacío pudiera acarrear el mero repliegue del lenguaje sobre su propia sintaxis, nos impulsa sobre todo a creer en el proyecto operativo expresado en la obra de arte, en la “idea” de un modo de formar²⁶, por encima incluso del propio objeto formado.

En determinados momentos artísticos, la obra de arte no significa nada, sencillamente *es*. El pintor intenta ante todo conseguir que hable la pintura misma mientras en la poética tradicional es el pintor quien habla a

través de la pintura²⁷. Comparando una pintura de historia, por ejemplo, con una pintura abstracta encontramos actitudes radicalmente divergentes si reparamos en que, mientras un artista tradicional construye, elabora y, finalmente, obtiene la obra, un pintor moderno dispone los materiales en forma tal que son ellos mismos quienes se muestran; este artista pretende crear no *con* los elementos dados sino *desde* los elementos mismos²⁸.

Si antes de la irrupción de las primeras vanguardias el proceso de avance en lo que a técnica artística se refiere se presentaba de una manera, digamos, natural, a partir de los primeros años del siglo XX se produce una espectacular presión en el campo de la experimentación pictórica (artística en general) hasta el punto de que, si en los estilos precedentes el aspecto puramente técnico o formal no pasa de desempeñar un papel de medio, de herramienta, en los movimientos que ahora nos arrollan se observa un deseo de convertir el medio técnico en un fin, de hacer del lenguaje una pantalla de su mensaje. Nos encontramos ante una pléyade de artistas que no descubren nuevos valores plásticos sino que se lanzan en su búsqueda, la provocan, convirtiendo el juego plástico en la piedra angular de todos sus presupuestos.

Las tendencias y descubrimientos se suceden de una manera tan celérica como los acontecimientos, como la propia historia en una especie de aproximación al optimismo –motivaciones sociales al margen– renacentista. Cobran entidad primordial conceptos como el de la originalidad, el antiacademicismo y, sobre todo, la ruptura con la tradición a todos los niveles. Vauxcelles declararía que el fauvismo no fue más que “una violencia y confusa reacción contra el estado de cosas existentes”²⁹.

El fauvismo es, acaso, el primer movimiento que lanza su pregón de manera directa sobre los espectadores apoyándose no ya en un argumento concreto sino en la dinámica misma de su poética.

Características similares en este sentido presenta el fenómeno cubista al margen del paradigma picassiano.

Picasso articula durante el primer tercio del siglo el comportamiento de las técnicas no sólo pictóricas. La experiencia cubista es para Picasso rica en descubrimientos formales hasta ahora inéditos; sin embargo, Picasso supera pronto los límites del cubismo desembocando en poco tiempo en un eclecticismo desconcertante; un eclecticismo no libre de una abierta ironía que es testimonio de su deseo de conocimiento que consigue doblegar a los motivos de su inspiración los modos expresivos más diversos³⁰.

Picasso, como en cierto modo hiciera Miguel Angel al relegar a un segundo plano el afán investigador propio de su época, pone en órbita los descubrimientos y las instituciones de la vanguardia.

“No, la pintura –dice Picasso– no está hecha para decorar apartamentos, es un *instrumento* de guerra, defensiva y ofensiva, contra el enemigo”.

Se trata, como ocurrirá más tarde con el realismo crítico en relación al pop, de ese fenómeno en el que el artista o los artistas ponen en juego una serie de elementos plásticos y teóricos que en un momento dado derivan de una función estética o de lenguaje –no en el sentido de comunicación– hacia otra, si se quiere, más práctica o de aplicación inmediata.

En este sentido, los testimonios son muy diversos: “Detesto la descomposición de la luz –escribía Ensor–; el puntillismo tiende a matar el sentimiento y la vida fresca y personal. Repruebo todo amaneramiento, método o modelo y todas las medidas, semimedidas o la enseñanza forzada. Todas las reglas, todos los cánones artísticos vomitan muerte...”³¹

Enzo Cucchi dice de Boccioni: “Boccioni es un santo, es un gran personaje, es una persona a la que no podemos dejar de querer. Ha dicho dos o tres cosas sobre el arte, fantásticas, sobre Picasso y el picassianismo, cosas increíblemente importantes y todavía actuales, pero como pintor ha dado poco, nada, su obra no vale

nada, formalmente no es bueno”³². El futurismo ha absorbido de la vanguardia los elementos que le son útiles para lo que parece presentarse como una simple ilustración visual de sus ideas³³.

*El arte, un círculo dentro del gran Círculo*³⁴

Si antes me refería a la técnica como un fin en sí misma frente al alegorismo medieval, indago aquí sobre el empirismo científico y optimista del Renacimiento como medio no sólo para acceder al ansiado estado de libertad dentro del ámbito de las artes figurativas sino para transformar el arte de una insospechada, o involuntaria al menos, en una disciplina científica. Digamos que en un intento de dotar al arte de una base científica acaba resultando una reconversión del arte en “ciencia”.

Lo que más nos interesa del tratado de Cennini es una primera alusión a liberar el arte figurativo de los vínculos del oficio, del *ars mechanica*. A Ghiberti le interesa sobre todo la óptica y “resulta casi conmovedor ver el celo con el que el viejo artista se aventura por el mar de la especulación científica. Su tercer comentario es un intento de determinar las bases teóricas del arte. Alberti cultiva sobre todo la aspiración de abandonar el terreno del oficio, de acercarse al ideal vitrubiano, al *ars liberalis*. Es necesario encerrar el arte en reglas; su fundamento debe ser ante todo la teoría de la perspectiva y de las proporciones; Alberti llega a decir que las obras de la Antigüedad son imperfectas a causa de la falta de penetración en los problemas de la perspectiva” (SCHLOSSER).

Hasta entonces, las artes figurativas quedaban relegadas entre las artes mecánicas por estar privadas de una base teórica o científica, como la música, a la que Leonardo recurre en un deseo de adecuar la pintura a su rigor científico.

Sin embargo, “no son Brunelleschi, ni Ghiberti, ni Donatello quienes descubrieron la importancia de la geometría para las artes. La geometría euclidiana y el punto de fuga eran conocidos antes de ellos. Lo nuevo, lo revolucionario es la interpretación plástica de las fórmulas. Ninguna geometría condiciona, en sí, ningún arte”³⁵.

Las obras frías, racionalizadas y muchas veces inacabadas de Leonardo devienen la pantalla, el puente para transformar lo mecánico de las artes en elemento científico, o mejor, en ciencia, sin más. Lo que verdaderamente cobra valor en este primer estudio del Humanismo es esa conversión del arte en ciencia y de la ciencia en arte. El papel secundario de la imagen, reflejo de la idea en la Edad Media, parece haber sido radicalmente manipulado de cara a un condicionamiento de la naturaleza de carácter empírico pero no esencialmente alterado si atendemos al hecho de que la obra no representa más allá de la justificación tangible del bagaje teórico —La aventura del arte estriba en la entrada del aspecto material, en el reconocimiento del concepto en la materia—³⁶. La diferencia radica en que en el Medievo, la imagen era, de una forma alegórica o simbólica, el reflejo de una idea en el sentido platónico y a partir del Quattrocento es el propio arte convertido en teoría, en ciencia, liberado de su mecanicidad quien recibe el fruto de sus investigaciones.

Umberto Eco se hace la siguiente pregunta: “si la obra de arte se reduce a un manifiesto poético, y a través de él a un manifiesto filosófico acerca del modo de ver las cosas a través del arte, si, por consiguiente, la obra de arte se convierte en soporte de conocimiento, ¿en qué se diferenciará el modo de proceder del arte del de la ciencia o la filosofía?”³⁷

En el arte contemporáneo, y, en cierta manera, en la esencia de la euforia investigadora quattrocentista, instauradora de un nuevo espacio y un nuevo orden de cosas, el objeto formado desaparece frente al modelo formal que en él quiere manifestarse. La forma se nos presenta como “vehículo” de una poética. La obra se presenta como *formación concreta* de una poética, que puede enunciarse también por otros caminos. Es decir, el problema de la poética se ha convertido en el problema central y la obra debe ser considerada fundamentalmente como la explicitación de una poética.

Ante una “muerte del arte” provocada por la devaluación del valor estético frente al valor cultural hay que entender una muerte no en el sentido de “fin” sino de disolución-resolución.

Formaggio sitúa los antecedentes de este tema en Schiller, Novalis, Federico Schlegel y Hölderling a través de las interpretaciones hegelianas al respecto. En Novalis se halla completamente desarrollada esta concepción que orientaría más tarde todas las poéticas contemporáneas: “La poesía de la poesía, poesía transcendental a la que se añade la consciencia del realizador que se manifiesta conscientemente en la acción y en la obra de arte; y he aquí que ya se ha puesto en marcha, con toda su riqueza de significados y su fecundidad instrumental para la interpretación del devenir contemporáneo del arte en las artes, esta operación cultural de autorreflejo estético que es al mismo tiempo arte y arte del arte, representación y representar del representar, duplicación dialéctica de los planos de consciencia, en definitiva, que a través de la negación, la muerte, la muerte de la muerte, el desengaño cada vez más evidente y desalienante, describe la idea total de la liberación artística que ha impulsado todo el arte contemporáneo en sus sucesivas contradicciones internas”³⁸.

Sucede una muerte que en términos hegelianos propugna, más que una subordinación del arte, una transición a las formas superiores del espíritu: la religión y la filosofía y no una muerte en el sentido crociano de fin de una determinada forma de arte. Hablamos ahora del arte como un círculo dentro del gran Círculo.

Para Vattimo, la muerte del arte significa dos cosas: en un sentido fuerte y utópico, el fin del arte como hecho específico y separado del resto de la experiencia; en un sentido débil o real, la estetización como extensión del dominio de los medios de comunicación de masas³⁹.

Más atrás, Hauser entiende que la amenaza del arte y el indicio de su disolución se ve en la circunstancia de que el arte resultaría inútil y sin valor en nuestra era científico-tecnológica⁴⁰.

Cuando Miguel Angel reniega del arte o Leonardo abandona la pintura no declaran la inutilidad del arte, pero sí se están aventurando de alguna manera a proclamar la importancia de una racionalización de su propia actividad artística, de una transformación en conceptos ya sea de orden religioso o de carácter científico.

JOSÉ MARÍA BONACHERA GARCÍA,
Licenciado en Bellas Artes y prepara su Tesis Doctoral
bajo la dirección del profesor Rubio Lapaz

NOTAS

1. En *La Estética en la Cultura Moderna*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1982, Simón Marchán aprecia que para Hegel el artista aparece en el momento en que el artesano se transforma en trabajador espiritual y conquista un grado elevado de consciencia sobre sus propios actos creativos.
2. En este sentido véase SCHLOSSER, J. *La Literatura Artística*, Madrid, Cátedra, 1976.
3. SCHLOSSER, J. *La literatura...*, así lo afirma poniendo el ejemplo del arte de la jardinería, generalmente descuidado pero con pleno valor en sistemas más antiguos.
4. *Ibid.*
5. GIVONE, S. *Historia de la Estética*, Madrid, Tecnos, 1990, se plantea los siguientes interrogantes: “¿Qué significa reducir el arte a una dimensión de *maravilla e invención* sino liberarlo de finalidades miméticas (por tanto también didácticas y hedonistas) y devolverlo a la libre e inagotable producción de significados? ¿Y qué significa disolver lo real en los juegos de la poesía y de la imaginación, en los artificios del lenguaje, en el torbellino de las metáforas, lanzadas a un infinito punto de fuga, como quería Góngora, sino que el propio universo simbólico y mitológico se libera a sí mismo y, por tanto, reconocerle el mismo estatuto que a la realidad?”
6. MARCHAN, S. *La Estética...*
7. HAUSER, A., *Dialéctica de lo Estético*, Vol. 3 de *Sociología del Arte*, Barcelona, Labor, 1977.
8. Al menos en lo que respecta a la ruptura con el lenguaje plástico, pues Francastel se pregunta en *Sociología del Arte*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, con respecto a la configuración del nuevo contenido humano so no será un abuso atribuir a algunos, aunque hayan sido genios, lo que por definición no ha podido ser sino la obra de siglos; si no será exagerado el papel de un Brunelleschi o de un Alberti cuando se los hace autores de una renovación tan grande del lenguaje humano.
9. ECO, U. *La definición del arte*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1970.
10. FORMAGGIO, D. *Arte*, Barcelona, Labor, 1976.
11. FANCASTEL, P. *Sociología...*
12. SCHLOSSER, J. *La literatura...*
13. DA VINCI, L. *Tratado de Pintura*, citado por Blunt, A. en *Teoría de las Artes en Italia*, Madrid, Cátedra, 1985.
14. FREUD, S. *Psicoanálisis del arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
15. *Ibid.*
16. *Ibid.*
17. Blunt, A. *Teoría...*
18. *Ibid.*
19. *Ibid.*
20. *Ibid.*
21. MARCHAN, S. *La estética...*
22. *Ibid.*
23. *Ibid.*
24. *Ibid.*
25. *Ibid.*
26. Eco, U. *La definición...*
27. RUBERT DE VENTOS, X. *El arte ensimismado*, Península, Barcelona, 1978.
28. *Ibid.* Este autor señala que la significación de una obra de arte puede ser figurativa, simbólica y decorativa. En la primera representación la obra se inhibe en favor de lo representado quedando la forma en cuanto tal borrada por su propia figuración. La nueva voluntad artística vio la figuración como un suicidio, como una colaboración de la obra en su no ser tomada en consideración como tal. Se trata, pues, de separar el binomio imagen-sentido a fin de que la imagen sea reconocida como imagen..., poniendo fin a su poder de alienación, de afirmar lo autónomo de la forma, su puro valor geométrico, prescindiendo de toda designación externa. Si para Rubert esta primera significación representa un peligro de alienación objetiva, la segunda es una amenaza de alienación subjetiva, alejándonos de la “pura contemplación estética” tanto las vivencias personales propias como el

mundo imaginativo que la obra haya podido sugerirnos (este es el esquema de la concepción artística medieval, por ejemplo). En la tercera significación, la amenaza de ser considerada como elemento ornamental se cierne sobre la obra, especialmente cuando desaparece toda figuración. Ya Kandisky –nos recuerda Rubert– calificaba el arte decorativo de “confusión de calidoscopio, creada por los juegos fortuitos de la materia y no por el espíritu”.

29. Citado por DE MICHELI, M. en *Las vanguardias del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.
30. MARRERO, V. *Picasso y el monstruo*, Edición de la Universidad Complutense, 1985.
31. DE MICHELI, M. *Las Vanguardias...*
32. MARCHAN, S. *Del arte objetual al arte concepto. (Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna)*, Akal, Madrid, 1986.
33. Valga como aclaración de esta idea una cita de José Luis Brea de su obra *Nuevas estrategias alegóricas*, Madrid, Tecnos, 1991, en la que (por supuesto salvando las distancias y lo radical de este ejemplo), refiriéndose a la obra “Urinals” de Robert Gober, dice que a nadie “se le ocurriría afrontarla como *representación* de un objeto *real* como, digamos, *escultura figurativa* que *representa un urinario*. Bajo ese punto de vista supongo que nadie querría, en todo caso, atribuirle interés particular alguno”.
34. He querido titular este epígrafe de la misma manera que Simón Marchán lo hace dentro del capítulo VII de su obra *La estética en la cultura moderna*, p. 165, para establecer de antemano las directrices de mi discurso.
35. FRANCASTEL, P. en *La sociología...*, añade que estos artistas sólo excepcionalmente imponen a su obras la fidelidad a los métodos que exponen en sus trabajos teóricos: “formados en el culto de la nueva ciencia difícilmente la emplean”.
36. FORMAGGIO, D. *Arte*.
37. ECO, U. *La definición...*
38. FORMAGGIO, D. *Arte*.
39. VATTIMO, G. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura pormoderna*. Gedisa, Barcelona, 1990.
40. HAUSSER, A. *¿Estamos ante el fin del arte?*, Vol. 5 de *Sociología del arte*, Labor, Barcelona, 1977.