

El papel del arte para la vida. Reflexiones acerca de la funcionalidad y la autonomía de la obra de arte

Ana María RABE

Recibido: 2 de abril de 2005
Aceptado: 10 de mayo de 2005

Resumen

El arte se abre a las funciones más diversas. En principio, no se puede excluir que una obra actúe como estímulo o medio de relajación, que aporte un beneficio cognitivo o sirva a ciertos fines sociales. El hecho de que cumpla alguna función determinada, sin embargo, no convierte un producto en una creación artística, ni tampoco impide que lo sea. Es más bien la capacidad de abrir un espacio funcional y significativo ilimitado lo que distingue la autonomía y la calidad artística de una obra.

Palabras claves: arte, función, forma, autonomía, re-creación, proceso creativo

Abstract

Art opens itself to many different functions. In principle, one cannot exclude that a work of art acts as stimulant or relaxant, that it provides cognitive benefits or serves social aims. However, the fact that it fulfills a certain function does not transform a product into an artistic creation, nor does it prevents it from being art. Rather the capacity to open an unlimited functional and meaningful space is what comprises the autonomy and the artistic quality of a work.

Keywords: art, function, form, autonomy, re-creation, creative process

En el texto presente me he propuesto analizar el papel que el arte desempeña para la vida humana. No cabe duda de que éste puede cumplir, y de hecho cumple, múltiples funciones diferentes. No está en mi ánimo el negar la funcionalidad del arte.¹ Quisiera, más bien, proponer la siguiente tesis: Si bien es verdad que las manifestaciones artísticas pueden asumir todo tipo de funciones, es igual de cierto que se cierran ante la dominancia de la funcionalidad. El arte se mueve, por consiguiente, entre dos polos, uno externo y general, el otro interno y particular. Esto significa que la obra pertenece, por un lado, a un determinado contexto histórico y social y que, por otro lado, se resiste a ser descifrable.

Mi concepción del arte tiene que ver con una determinada visión de la manera en la que se constituye la identidad de la obra. Intentaré demostrar que la identidad, esto es, el potencial propio de una manifestación artística, sólo entra en vigor si se cumplen unas determinadas condiciones tanto cognitivas como perceptivas, las cuales, por cierto, son las mismas que las que permiten al hombre desarrollar su propia personalidad.² Al igual que la obra de arte, el hombre se encuentra entre dos polos; uno es particular, en cuanto que es individuo, el otro general, en cuanto que es miembro de un colectivo. Si la analogía que establezco entre la realización de la obra y la de la persona es cierta, el arte funciona como un espejo, pero no en un sentido mimético, sino como medio que le permite al hombre enfrentarse consigo mismo y activar sus más íntimos dotes creativos. El papel del arte para la vida, por tanto, es liberador, puesto que el que se conoce a sí mismo aprovechando todas las facultades cognitivas y perceptivas que tiene a su disposición, aprende a buscar por sí mismo nuevos caminos y a resistirse a fórmulas prefabricadas.

¹ Entre los autores que han estudiado a fondo la funcionalidad del arte hay que destacar el estructuralista checo y miembro del *Círculo lingüístico de Praga* Jan Mukařovský, que en los años treinta del siglo pasado intentó elaborar un concepto dialéctico de la función estética. Cf., entre otros escritos, Jan Mukařovský, *Structure, sign and function. Selected Essays* (Estructura, signo y función), edición y traducción por John Burbank y Peter Steiner, New Haven/London: Yale Univ. Press 1977; J. Mukařovský, *Signo, función y valor: estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský*, edición, introducción y traducción del checo de Jarmila Jandová y Emil Volek, Santafé de Bogotá: Plaza & Janés 2000 y J. Mukařovský, *Kapitel aus der Poetik* (Capítulo de la poética), traducción de Walter Schamschula, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1967.

² Partiendo de las cuestiones planteadas por Jan Mukařovský propuse hace años una explicación dialéctica del problema de la función estética y de la identidad personal. Cf. Ana María Rabe, "Das Kunstwerk als Zeichen der Selbstwerdung des Menschen" (La obra de arte como signo de la generación de la persona), en: *Literaria Pragensia, Studies in Literature and Culture* (Praga) 1993, p. 1-18.

1. La funcionalidad del arte

a) Estímulo y relajación

¿Qué tipos de funciones cumple el arte? Hoy en día la experiencia estética que se asocia con la recepción de una obra, es considerada por amplios sectores de la sociedad como compensación del estrés o de la rutina cotidiana. El hombre moderno siente a menudo la necesidad de desquitarse de la tensión que se va acumulando con las citas, los compromisos sociales, las obligaciones de la casa y del trabajo. Tomando el cuadro de la agitada vida cotidiana como telón de fondo, el arte ofrece una suerte de escapatoria, hasta un remedio terapéutico para rehacer la calma y el equilibrio emocional. La vida cotidiana, sin embargo, no siempre se caracteriza por el estrés, la ocupación excesiva y la saturación físico-psíquica. A veces se define precisamente por lo contrario: la monotonía y el aburrimiento. En este caso el arte debe ofrecer un servicio diferente. En vez de librar la mente de las ocupaciones y preocupaciones diarias y frenar la hiperactividad a la que se ve arrojado el hombre, debe llenar ahora un vacío y suscitar la actividad perceptiva y emocional. Según lo dicho, el arte cumple un doble papel con respecto a la vida cotidiana. Por un lado debe proporcionar alivio y relajación, por otro lado plenitud y estímulo.³ Puede que la música, el teatro y el cine, o dicho en general, las artes temporales, al hacerse dueñas de la atención del espectador durante el tiempo en el que se realizan, sean las más aptas para estos fines. Mucha gente va al cine para dejarse seducir por las imágenes de una historia a la que se entrega. Se logra así el olvido, aunque sólo sea por una o dos horas, de la vida cotidiana con sus horarios, sus citas, sus obligaciones y sus compromisos.

b) El beneficio cognitivo

Pero habrá quienes critiquen esta postura tildándola de subjetivista. Según ellos no se puede restringir el arte a emociones o percepciones particularistas.

³ Este doble efecto de relajación y estímulo que pueden producir las manifestaciones artísticas se remonta a mecanismos psicofísicos que cimentan la base de las experiencias más primarias del hombre. Aunque el arte hace amplio uso de estos mecanismos, hay que situarlos más allá del ámbito estricto del arte. Arnold Gehlen analizó en su día las causas y el funcionamiento de las primitivas experiencias placenteras que salen a la luz cuando se produce una “relajación” (“Entlastung”) de la presión cotidiana de las “necesidades” (“Bedürfnisse”). Según Gehlen, estas experiencias plenas causan temporalmente una “inversión de la dirección vital” (“Umkehr der Lebensrichtung”). Cf. Arnold Gehlen, “Über einige Kategorien des entlasteten, zumal des ästhetischen Verhaltens” (Sobre algunas categorías del comportamiento relajado especialmente estético), en: Dieter Henrich, Wolfgang Iser (ed.), *Theorien der Kunst* (Teorías del arte), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982, pp. 237-251.

Argumentan que el artista, igual que cualquier individuo, no vive en un mundo aislado, sino que forma parte de una comunidad y de un contexto histórico-social al que responde con sus actividades. De la misma manera no se puede sacar la obra del momento histórico al que pertenece, situarla en una especie de limbo atemporal y esperar que la sensibilidad perceptiva revele su esencia. Obras que al ojo o al oído le puedan parecer “similares”, en muchos casos no lo son en absoluto. Si pertenecen a épocas diferentes, podemos partir de que también su significado será diferente, ya que los contextos históricos y los mundos artísticos a los que pertenecen y en los que han repercutido de una u otra manera, son distintos. Todos estos argumentos van en contra del mero testimonio de los sentidos; hablan, en cambio, a favor de la adquisición de unos conocimientos básicos acerca de las condiciones materiales y técnicas en las que se realizó la obra en cuestión, del lugar que hay que asignarle en la cadena histórico-artística, del contexto social en el que aparece y del clima teórico en cuyo marco nació.⁴ Partiendo de que, para entender y recibir adecuadamente una obra no basta confiar en la sensibilidad perceptiva de uno mismo, sino que hace falta contextualizar, ¿qué papel esencial queda para la obra? Tal vez se pierda el aspecto de la particularidad, por parte del arte, así como el de la percepción y emoción, por parte del espectador, todo aquello que la concepción anterior había colocado en el primer plano. La función que ahora sale favorecida es reflexiva; está menos unida a la obra en particular que al arte en general, esto es, a un mundo estructurado internamente y ampliamente entrelazado con otros mundos. En la visión descrita, el arte tiene la finalidad última de aportar un beneficio cognitivo. Éste, desde luego, no se reduce meramente al conocimiento de unos datos aislados, ni a una mera erudición, sino que consiste en contribuir al conocimiento del espíritu de una época, incluida la actual.⁵

⁴ Ésta es una de las tesis básicas de la concepción de arte que Arthur C. Danto ha desarrollado en múltiples estudios desde que, con motivo de la muestra de la *Brillo Box* de Andy Warhol en la Stable Gallery en Nueva York en 1964, escribió que para “ver” lo que un objeto tiene de artístico, hay que conocer el “mundo del arte” (*art-world*) en el que aparece. Cf. Arthur C. Danto, “The Artworld” (El mundo del arte). En: *The Journal of Philosophy*. Vol. LXI, N.º. 18, 1964, pp. 571-584.

La tesis de que nuestro órgano visual produce una “comedia de confusión” cuando se dispone a dominar el ámbito del arte, cobra un énfasis especial con respecto a la pintura monocroma. En su artículo “The Historical Museum of Monochrome Art”, Danto deja en evidencia que cuadros monocromos del mismo color tienen connotaciones y significados completamente distintos, si nacieron en momentos históricos y contextos artísticos diferentes. A esto se suma el hecho de que en muchos casos es difícil percatarse a simple vista, y sin ninguna información adicional, de las diferencias materiales y técnicas que posiblemente haya entre las obras y que remiten a marcos interpretativos distintos. Cf. Arthur C. Danto, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History* (Después del fin del arte. Arte contemporáneo y el ámbito de la historia). Washington D. C.: Princeton University Press, 1997, pp.153-174.

⁵ Éste es el rol que Hegel le reserva al arte de su tiempo, aunque desde luego considera que la filosofía cumple esta función mucho mejor. En sus “Conferencias sobre estética” mantiene que el arte

c) El cometido social

Si seguimos manteniendo la necesidad de situar la obra dentro del contexto histórico al que pertenece, y si dejamos atrás el aspecto estrictamente cognitivo, llegamos al papel social del arte. Bajo esta perspectiva, el artista es visto como alguien que se dirige a los miembros de una comunidad con el fin de transmitir un mensaje, una utopía o un diagnóstico. Si sus obras consiguen revelar los defectos de la sociedad, cumplen una función crítica que pueden llegar a contribuir a fines revolucionarios. Pero también hay artistas que se ponen al servicio de los poderes reinantes haciéndose cargo de la difusión e implantación de sus respectivas ideologías. Crítico o conservador, el artista que pone su creatividad al servicio de la sociedad, posee ya una determinada postura ideológica que intenta transmitir con su obra. Gotthold Ephraim Lessing (1729 –1781), por ejemplo, creía en una sociedad más justa y humana que la que existía en su tiempo, por lo cual gran parte de su empeño artístico e intelectual consistía en denunciar la intolerancia religiosa y la arrogancia ciega de una mera erudición deshumanizada, mientras apostaba por una verdadera cultura del hombre que comportara como valores esenciales la comprensión y la tolerancia.

Hay muchos momentos en la historia del arte en los que el teatro asume el papel de educador del pueblo. Ocurre también, cuando el arte se pone al servicio del régimen establecido o de la religión reinante. Como ejemplo sirven los *autos sacramentales*, las escenificaciones de los misterios y dogmas de la teología cristiana, que persiguen un propósito claramente apologético y didáctico.

d) El arte absorbido por la funcionalidad

Antes hemos dicho que el papel social del arte consiste en transmitir un mensaje de interés general. Si pensamos en autores como Lessing o Calderón de la Barca, no tendremos ninguna duda en calificar sus obras como creaciones artísticas. Existen, sin embargo, muchas producciones que también transmiten un mensaje general, sin que estemos dispuestos a considerarlas como obras de arte. ¿Qué diría

ha perdido para siempre el papel que desempeñó para los griegos, cuando estaba intrínsecamente ligado a la religión. (Compárese su famosa tesis de que el arte desde el punto de vista de su máxima función forma parte del pasado.) Según Hegel, el espíritu de la época moderna no se caracteriza por la belleza, ni por la fe, sino por la razón. Asimismo, el arte moderno requiere más entendimiento que sensibilidad, ya que “[e]l pensamiento y la reflexión han aventajado [“überflügelt”] el arte bello.” Cf. G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* (conferencias sobre estética), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, p. 24.

La concepción del arte de A. C. Danto (particularmente su tesis del “fin del arte” y su concepto del “mundo del arte”) está intrínsecamente ligada a la visión hegeliana del papel que cumplen la filosofía y el arte en los tiempos modernos.

amos, por ejemplo, de los cuadros, las esculturas y las películas nazis? Sabemos que su fin era divulgar la ideología nacionalsocialista entre las masas. Consiguientemente, antes de considerarlas como manifestaciones artísticas, las calificaríamos como propaganda. Resulta que, cuando una obra se convierte en mero instrumento, se pierde el sentido del arte.

Pero la cuestión no es tan sencilla como podría parecer a primera vista. Allí está, por ejemplo, la obra de la fotógrafa y directora de cine Leni Riefenstahl. Entre 1933 y 1935 rodó varias películas para los nazis.⁶ ¿Es suficiente ese dato para juzgar el trabajo de Riefenstahl de aquellos años? Como auto-justificación, la cineasta ha argumentado que siempre se ha sentido atraída por la belleza, y que ésta es lo único que quería plasmar con sus imágenes. Dejemos, pues, a un lado el contexto histórico de la obra y centrémonos sólo en el producto haciendo caso omiso de datos como el hecho de que las películas fueran encargadas por los nazis, que en ellas aparezcan insignias nazis que remiten a la realidad histórica de aquella época, etc.

Vistas las películas “desde dentro”, es decir, a partir de sus propios parámetros, aparece una constante que está en el sustrato de todas las imágenes y que, además, persistirá en la obra posterior de la fotógrafa. Notamos en Riefenstahl una fascinación, incluso una obsesión con una figura mental: la idea fija de una potencia inmensa, cósmica, primitiva. Las imágenes que la cineasta y fotógrafa capta con su cámara tienen todas el mismo cometido; deben hacer traslucir esa fuerza sobrehumana que tanto atrae a Riefenstahl. En tal empresa, la apariencia física del hombre cobra un papel central. En sus películas documentales de las olimpiadas que se celebraron en Berlín en el año 1936 se nos muestran cuerpos idealizados y potenciados al máximo, convertidos a veces en esculturas heroicas, otras veces en paisajes volcánicos. Reconocemos la potencia que está en juego tanto en la energía que corre por cada vena, cada músculo de un cuerpo atlético, como en el *pathos* que transmiten las formaciones estudiadas y los movimientos perfectamente coordinados de desfiles de masa. Ante la dominancia de la fuerza y de la unidad palidece la idea de la diferencia y de lo particular. Se hace callar lo débil y deforme que la vida también ofrece, de manera que, cuando entramos en los mundos cinematográficos de Riefenstahl, tenemos la sensación de que lo único que tiene valor en el mundo es la fuerza potenciada y estilizada.

Desde luego, las imágenes de las películas de la cineasta alemana son poderosas, impresionantes, estudiadas y calculadas hasta el último detalle. El espectador

⁶ Leni Riefenstahl rodó las siguientes películas para los nazis: 1933: *Sieg des Glaubens* (“Victoria de la fe”, documentación de la quinta asamblea del partido nazi en Nuremberg), 1935: *Triumph des Willens* (“Triunfo de la voluntad”, documentación de la sexta asamblea del partido nazi en Nuremberg), *Tag der Freiheit – Unsere Wehrmacht* (“Día de la libertad – nuestra *Wehrmacht*”, documentación sobre la maniobra de la *Wehrmacht* durante la séptima asamblea del partido nazi), 1936-38: *Olympia*, parte I: *Fest der Völker*, parte II: *Fest der Schönheit* (“Olimpia”, parte I: “Fiesta de los pueblos”, parte II: “Fiesta de la belleza”).

casí no puede sustraerse del hechizo que causan.⁷ Este poder seductivo es justamente lo que interesa aquí, más que el hecho de que los nazis encargaran y utilizaran las películas de Riefenstahl y más que el tipo de ideología que pueda estar en la base del trabajo de la cineasta. Alguien que muestra en toda su obra sólo destrucción, debilidad o pobreza de tal manera que impone con sus imágenes una determinada lectura de la vida e impide otras perspectivas, no está por ello más cerca del arte que aquel que dirige toda la atención al ídolo de la fuerza. No se trata aquí de proporcionar pautas para una valoración ética, ni tampoco para un juicio estético en el sentido técnico de la palabra. Cuando se analiza el arte desde la cuestión de la funcionalidad se pueden y se deben, desde luego, resaltar los fines concretos en los que posiblemente se basa una determinada obra. No se deben, sin embargo, sacar conclusiones terminantes del tipo de función que uno haya podido descubrir. Lo que, en cambio, sí es un dato significativo, es el hecho de que prevalezca un determinado fin y que una obra imponga una determinada visión cerrando la posibilidad de otras perspectivas y funciones. Más que el tipo de idea que se intente propagar, interesa el hecho de que la imposición de una determinada directriz convierte el espectador en un mero receptor. Con ello, el diálogo entre el espectador y la obra se reduce considerablemente. Al final, la falta de diálogo repercute en la obra misma, en el sentido de que su espacio significativo se limita a lo que le permite el estrecho canal de la visión propagada.

2. En contra de la funcionalidad del arte

La subordinación bajo una determinada función, una determinada idea o unos intereses claramente calculados en muchos casos no sólo recorta la libertad del espectador, sino también la del creador. Por esta razón ha habido y hay artistas que persiguen una autonomía absoluta para el arte. Según ellos, el creador de una obra debe sacar el máximo provecho de lo que ofrece el medio de expresión elegido. En el centro están ahora el material y el proceso creativo, mientras que desaparece la finalidad de la obra. Esto significa que el artista ha de producir sólo para el arte sin tener en cuenta intereses ajenos. La postura anti-funcional, que acabamos de apuntar, se suele relacionar con el concepto del “L’art pour l’art”, que surgió en Francia en el siglo XIX.⁸

Formulado por primera vez por el filósofo francés Victor Cousin en 1836, parte

⁷ No extraña y no hay que malinterpretarlo si todavía hoy el público aplaude tras la proyección de *Olimpia*, como ocurrió este año en el cine del Museo Histórico Alemán de Berlín, donde se mostró un ciclo de películas de Riefenstahl.

⁸ Cf. Joshua C. Taylor, *Nineteenth-Century Theories of Art* (Las teorías del arte del siglo XIX), Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1987.

de que la finalidad del arte se encuentra en sí misma. Théophile Gautier (1811-1872), poeta y crítico del arte y uno de los primeros defensores de esta concepción, exigía que el artista se emancipara de la sociedad, ya que el valor artístico se hallaba, según él, exclusivamente en la figuración formal de la obra. Influyó decisivamente sobre el grupo de poetas del *Parnasse*, del cual Leconte de Lisle (1818-1894) y José María de Heredia (1842-1905) pueden considerarse sus miembros más destacados. Perseguía este círculo una lírica formalista, radicalmente opuesta a la poesía romántica y sentimental de la época. El lema del “L’art pour l’art” siguió su camino en la historia, influyendo a autores como Gustave Flaubert y Charles Beaudelaire en Francia, Oscar Wilde en Inglaterra y Stefan George en Alemania, y a corrientes artísticas como el simbolismo, el esteticismo finisecular o el formalismo. Pero esta postura ha dejado más que unas cuantas huellas puntuales en el siglo XX. Podemos incluso partir de que ha influido decisivamente en nuestra concepción del arte, así como en el ámbito de los críticos, galeristas, agentes y marchantes de arte, que se rige por sus propias reglas. Encontramos aquí la razón por la que hoy en día, el ámbito del arte es un mundo cerrado, o dicho con un término de Niklas Luhmann: un “sistema auto-poético”, que requiere el trabajo de los expertos en la materia.⁹ Encontramos, pues, en muchas críticas de arte un análisis ecléctico de aspectos técnicos y un lenguaje sumamente específico que aumenta aún más la distancia existente entre el público y el arte contemporáneo. ¿Hemos de concluir de ahí que es más fácil entender una obra clásica que el arte contemporáneo? Pensemos en la actitud más usual de un visitante de un museo, por ejemplo del Prado. ¿Qué relación suele establecer una persona no experta en arte con las obras expuestas? Lo más seguro es que vea en ellas primordialmente el aspecto de la representación. Intentará identificar personajes, reconocer acontecimientos históricos o detectar situaciones determinadas. Dedicará pocos instantes a cada obra, y así avanzará de una pieza a otra, intentando verlo todo, sin detenerse demasiado. ¿Realmente se puede decir que este tipo de contemplación revela siquiera una pequeña parte de lo que puede ofrecer una manifestación artística?

El que se fija sólo en el contenido representado, pierde las múltiples dimensiones que ofrece el arte. La obra ni se consume con aquello que representa, ni se reduce a una determinada interpretación. Si la idea del arte tiene sentido, la obra que la representa tiene que proporcionar algo que sólo ella pueda transmitir. En este sentido, el significado de una creación artística está intrínsecamente ligado a lo que durante mucho tiempo se ha llamado “forma”, es decir a momentos perceptibles a cuya generación invita la obra. Esta idea ya la defendió uno de los fundadores del formalismo ruso, Viktor Šklovský, en el año 1916. En su artículo “El arte como procedimiento” sostiene:

⁹ Cf. Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995.

Y justamente para volver a experimentar la vida, para sentir las cosas, para que la piedra pueda ser pétreo existe aquello que llamamos arte. El fin del arte consiste en enseñar a experimentar el objeto, a verlo y no a reconocerlo; el procedimiento del arte es el procedimiento de la ‘alteración’ de las cosas y el procedimiento de la forma dificultada, un procedimiento que aumenta la dificultad y la duración de la percepción, porque en el arte el proceso de la percepción es un fin en sí mismo y debe prolongarse. Mediante el arte experimentamos cómo se hace una cosa. Lo que ya está hecho, en cambio, no tiene importancia en el arte.¹⁰

El principio receptor-creativo que Šklovský defiende en su artículo sigue siendo válido hasta el día de hoy. Significa que, aparte de buscar información pertinente a la obra, al artista, a su contexto histórico y artístico, el espectador debe volver a la obra misma, ver lo que puede recibir dentro de su propio ámbito y exponerse a lo que percibe dejando atrás las ideas prefabricadas.

3. El carácter dual del arte: multifuncionalidad y autonomía

¿Dónde empieza y dónde acaba el ámbito propio de la manifestación artística? ¿Cómo se puede evitar que se malinterprete la obra, o que se filtren en la recepción aspectos ajenos que no tienen nada que ver con ella? Seguramente es imposible dar una respuesta definitiva a estas preguntas. Lo único que se puede hacer, es recordar lo importante que es estar predispuesto a descubrir cosas inesperadas, a confrontarse directamente con aquello que uno intenta entender, y a seguir buscando aspectos nuevos. Se respeta la obra cuando se reconoce que no se puede prescindir ni de su presencia, ni de un amplio y fértil diálogo con ella.

¿Significa esto que hay que renunciar a toda función que traspase las fronteras estrictas del arte? Sin duda pueden surgir experiencias muy intensas dentro del ámbito exclusivamente artístico. Pero el que se queda allí, reduce automáticamente la esfera de acción de la obra, pues la vivencia puramente estética crece y florece en un terreno alejado de la vida cotidiana.

¹⁰ Traducción de la siguiente cita: “Und gerade, um das Empfinden des Lebens wiederherzustellen, um die Dinge zu fühlen, um den Stein steinern zu machen, existiert das, was man Kunst nennt. Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der ‘Verfremdung’ der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert werden; die Kunst ist ein Mittel, das Machen der Sache zu erleben; das Gemachte hingegen ist in der Kunst unwichtig.” Viktor Šklovský, “Kunst als Verfahren” (El arte como procedimiento), en: Jurij Striedter (ed.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa* (Formalismo ruso. Textos acerca de la teoría literaria general y de la teoría de la prosa), München: Fink 1971, pp. 3-35, p.15.

No se trata de elegir entre dos alternativas incompatibles. La funcionalidad no excluye la autonomía, de la misma manera que entregarse a la obra no equivale a renunciar a las relaciones hacia fuera. Es más, el hecho de que un objeto o evento artístico sea capaz de cumplir las funciones más diversas e inesperadas demuestra justamente su fuerte potencial propio. Por tanto, la obra no deja de ser libre por abrirse a la funcionalidad. Al contrario, pierde su libertad cuando no se le concede la pluralidad funcional subordinándola a un solo fin. Pues lo que se encierra en una determinada dirección, no puede desarrollar su potencial íntimo y con ello lo propio del arte, esto es, un espacio que hace que se abran, generen, desaparezcan y vuelvan a aparecer incontables significados, visiones, vivencias y percepciones.¹¹

Si algo es arte, es justamente porque tiene un potencial funcional y significativo inabarcable. Y en este sentido, una verdadera creación artística siempre es actual, aunque tal vez haya podido cumplir un determinado papel en un momento dado. Por eso, conocer una obra de arte no equivale a abrir un libro y leer lo que se ha escrito sobre ella, sino que implica aceptar el reto de exponerse una y otra vez a la plenitud sugerente que ofrece.¹² Esto no es sólo un homenaje que se hace a la obra. En el fondo, esta actitud beneficia el desarrollo de la personalidad del espectador mismo.

4. El papel del arte para la vida

El que encierra la obra en cierta interpretación o en un determinado papel que debe cumplir, le corta las alas. Siempre que ha habido determinaciones de este tipo, el arte ha perdido su vuelo y se ha estancado. Por eso, no se ha de confundir el papel del arte con alguna función o misión específica que posiblemente tenga que realizar. El arte, que une la autonomía y lo particular con la funcionalidad múltiple y el ámbito colectivo, refleja la idea de la identidad de una persona, de la cual siempre pueden seguir brotando cualidades, vivencias y experiencias nuevas. Partiendo de

¹¹ Los conceptos complementarios de “tierra” y “mundo” que Heidegger utiliza en su escrito “Der Ursprung des Kunstwerks” (El origen de la obra) remiten al carácter dual de la obra. Cf. Martin Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 1994, pp. 1-74. En la concepción heideggeriana, el lado del “mundo” se asoma cuando la obra se abre hacia fuera, mientras la “tierra”, el lado perceptible y ocultador de la obra, aparece cuando ésta se resiste a una interpretación terminante. Cf. Ana María Rabe, *El arte y la tierra en Martin Heidegger y Eduardo Chillida*, en: *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 14, 2002, pp. 233-259.

¹² En su artículo sobre la identidad del arte, de 1961, C. Greenberg resalta que hay que repetir una experiencia y “entrenar” el gusto para juzgar y percibir adecuadamente una obra de arte. Cf. Clement Greenberg, “Die Identität der Kunst” (La identidad del arte), en: C. Greenberg, *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken* (La esencia de los tiempos modernos. Selección de ensayos y críticas), editado por Karlheinz Lüdeking, traducido por Christoph Hollender, Dresden: Verlag der Kunst 1997, pp. 309-313.

la analogía entre la obra y la persona se reconoce que ambos proporcionan un mundo inabarcable que no se reduce a una determinada función. No se les puede entender desde una sola perspectiva, sino que hay que permitir que desarrollen su propio ámbito concediéndoles la capacidad de sorprender y mostrar cosas inesperadas. Los dos florecen cuando se abre un espacio desde el cual pueden brotar incontables lazos con el mundo.

El que se acerca a una obra / a una persona desde una perspectiva preestablecida, se cierra el camino hacia su potencial más íntimo. Pronto creará haberla captado, y con ello deja escapar la oportunidad de la doble re-creación: la de re-crear, por un lado, la obra / a la otra persona, y la de re-crearse, por otro lado, a sí mismo. En cambio se gana mucho, cuando se buscan los múltiples lazos que pueda haber entre las obras de arte / las personas y el mundo.¹³ Por eso es importante no poner un punto final. La idea del arte y de la identidad personal existe para que el hombre pueda empezar siempre de nuevo. Y en ese sentido, el papel más propio que le pueda corresponder al arte y a la identidad personal está relacionado con la idea de la libertad. Las obras y las personas deben generar nuevas vías para la sensibilidad, la intuición y la comprensión, activar el potencial cognitivo y perceptivo y facilitar la creación de múltiples lazos con el mundo y con la vida.

Referencias bibliográficas

- DANTO, A. C. (1964): "The Artworld", in: *The Journal of Philosophy*, vol. LXI, N° 18, (1964), pp. 571-584.
- DANTO, A. C. (1997): "The Historical Museum of Monochrome Art", en: Arthur C. Danto, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Washington D. C., Princeton University Press, pp.153-174.
- DUCHAMP, M. (1991): "Der kreative Akt", en: M. Duchamp, *Der kreative Akt. Duchampagne brut*, traducción del francés por Serge Stauffer, Hamburg, Nautilus, pp. 9-12.
- GEHLEN, A. (1982): *Über einige Kategorien des entlasteten, zumal des ästhetischen Verhaltens*, en: Dieter Henrich, Wolfgang Iser (ed.), *Theorien der Kunst*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, pp. 237-251.
- GREENBERG, C. (1997): "Die Identität der Kunst", en: C. Greenberg, *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, editado por Karlheinz Lüdeking,

¹³ Como resalta Duchamp, "no es sólo el artista el que realiza el acto creativo; el espectador pone la obra en contacto con el mundo exterior descifrando e interpretando sus cualidades internas y aportando con ello su contribución al acto creativo." Cf. Marcel Duchamp, "Der kreative Akt" (El acto creativo), en: M. Duchamp, *Der kreative Akt Duchampagne brut*, traducción del francés por Serge Stauffer, Hamburg: Nautilus 1991, pp. 9-12, p. 12.

- traducción del inglés americano por Christoph Hollender, Dresden, Verlag der Kunst, pp. 309-313.
- HEGEL, G. W. F. (1986): *Vorlesungen über die Ästhetik*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- HEIDEGGER, M. (1994): “Der Ursprung des Kunstwerks”, en: M. Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt a. M., Vittorio Klostermann, pp. 1-74.
- LUHMANN, N. (1995): *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- MUKAŘOVSKÝ, J. (1967): *Kapitel aus der Poetik*, traducción del checo por Walter Schamschula, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- MUKAŘOVSKÝ, J. (1977): *Structure, sign and function. Selected Essays*, edición y traducción por John Burbank y Peter Steiner, New Haven/London, Yale Univ. Press.
- MUKAŘOVSKÝ, J. (2000): *Signo, función y valor: estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský*, edición, introducción y traducción del checo de Jarmila Jandová y Emil Volek, Santafé de Bogotá, Plaza & Janés.
- RABE, A. M. (1993): “Das Kunstwerk als Zeichen der Selbstwertung des Menschen”, en: *Literaria Pragensia. Studies In Literature And Culture* (Praga) 1993, pp. 1–18.
- RABE, A. M. (2002): “El arte y la tierra en Martin Heidegger y Eduardo Chillida”, en: *Arte, Individuo y Sociedad* (Madrid), vol. 14, 2002, pp. 233-259.
- ŠKLOVSKÝ, V. (1971): “Kunst als Verfahren”, en: Jurij Striedter (ed.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München 1971, Fink, pp. 3-35.
- TAYLOR, J. C. (1987): *Nineteenth-Century Theories of Art*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press.

Ana María Rabe
(Berlín)
Ana_Rabe@teleline.es