

Forma/contenido y objeto artístico

Form / contents and artistic object

*Josep Monferrer i Guardiola
Licenciado en Historia del Arte,
máster en Historia del Arte y Cultura Visual
y doctorando en la Universitat
de València-Estudi General.
Ex docente de la USAT.*

Resumen

En el decurso de la historia, los filósofos y pensadores han elaborado diversas teorías para explicar el ser y la esencia del arte; es decir, la realidad del arte a partir de su existencia como consecuencia de la actividad del hombre, ya que el arte sólo se da como resultado de las acciones de los seres humanos. Las corrientes de pensamiento han ofrecido diferentes respuestas en función de las circunstancias concretas de cada época y, desde mediados del siglo XIX, ha tenido suma importancia la llamada reflexión formalista, en la que destacan sobremanera los intelectuales germánicos. Con todo, si se analiza el fenómeno, al final no hay más remedio que regresar a la filosofía griega por cuanto, *mutatis mutandis*, el planteamiento formalista poco añade a lo que en su tiempo ya dejó planteado Aristóteles con su conocida teoría del hilemorfismo.

Palabras clave: Forma, contenido, estética, espacio, formalismo, romanticismo, materialización, sujeto, concepto, hilemorfismo.

Abstract

In the course of history, philosophers and thinkers have developed various theories to explain the being and essence of art; that is, the reality of art from its existence as a result of human activity, and that art exists only in humans. Schools of thought have offered different answers depending on the specific circumstances of each era and since the mid-nineteenth century, had called formalist critical reflection, which greatly emphasize the German intellectuals. However, if the phenomenon is analyzed in the end no choice but to return to Greek philosophy, because *mutatis mutandis*, the formalistic approach adds little to what in his time and let Aristotle raised his famous theory hilemorfismo

Keywords: Form, content, aesthetics, space, formalism, romanticism, realization, subject, concept, hilemorfismo.

Introducción

Durante la segunda mitad del siglo XIX y también en el XX, se da una larga corriente de pensamiento entendida como reflexión formalista, a la que más tarde seguirá otra considerada como reflexión lingüística. Aquélla, la formalista, se nutre evidentemente en raíces kantianas,¹ tal como se lee en la Crítica del juicio (1700): “En todas las bellas artes el elemento esencial consiste, no hace falta decirlo, en la forma,”² la cual, de alguna manera, ha

seguido vigente en la corriente de pensamiento defendida por Clement Greenberg,³ centrada en la llamada veracidad del lienzo y los aspectos bidimensionales del espacio. Conocida como formalismo, es una reacción tanto contra la visión hegeliana del arte como contra la estética del romanticismo; es por ello que en la presente colaboración literaria se estudian la forma y su relación con el contenido en la obra de arte.

Materialización de la forma

Por lo general, una obra de arte tiene un contenido concreto, que posibilita al espectador identificarla. Veamos, a manera de ejemplo, un cuadro de una virgen; sin un contenido concreto, no sería un cuadro sino, en todo caso, un bastidor destinado a convertirse en cuadro. El contenido, por tanto, *forma* parte esencial de la obra de arte, porque sin él ésta no existe; así, a manera de ejemplo, el contenido, *formado* por la representación de una virgen determinada, le da una *forma*, que permite reconocerla y, consiguientemente, diferenciarla de otra virgen de advocación distinta, o de la misma virgen pintada por otro artista.

Materialización de la forma concreta

Sin embargo, esta *forma* concreta puede *materializarse* de diversas maneras en función de los materiales que utilice el artista y, de hecho, siempre sucederá de una manera específica y concreta, porque sin materialización no existe la obra de arte. Hay, por tanto, dos grandes aspectos de la *forma* a considerar: a) los materiales y b) el contenido. Tanto los primeros como el segundo son inseparables: *El contingut neix com a tal en l'acte mateix en què neix la forma, i la forma no es res més que*

*l'expressió acomplida del contingut.*⁴ Por consiguiente, resulta necesario hacer un pequeño análisis tanto de los materiales como del contenido.

Análisis de los materiales

Pueden clasificarse en:

a) Primarios, como colores, texturas, aceites y acuarelas, o medios lingüísticos en las obras literarias.

b) Secundarios, bien remotos, tales como materiales, humanos, descriptivos, el medio ambiente, el contexto en que se desarrolla; bien próximos, como las experiencias concretas, las referencias vivenciales del sujeto, etc.

Materialización del contenido

En este campo, se puede hablar de tres sentidos diferentes: el referencial –real, histórico, o físico–, el *argumental* y el *temático*.

Contenido referencial

Es el más elemental de todos; por ejemplo, un rostro en un cuadro constituye una connotación. Un referente real puede ser un paisaje existente; un referente histórico, un paisaje desaparecido. El referente real lógicamente radica en el exterior de la obra.

1 Para Emmanuel KANT, a diferencia de Platón y Santo Tomás que sostienen la unidad de lo bello y lo bueno, su juicio estético no aporta conocimiento del objeto. Por lo que respecta a Platón, conviene no olvidar que jamás expuso una teoría definida sobre las artes visuales; sin embargo, ningún otro filósofo ha influido tanto como él en el pensamiento artístico.

2 BORRÁS GUALIS, Gonzalo Máximo, 1996, p. 24.

3 Clement Greenberg (1909-1994), ensayista y crítico norteamericano de arte, autor de Avant-Garde and Kitsch.

4 “El contenido nace como tal en el mismo acto en que nace la forma, y la forma es la expresión ya realizada del contenido.” Vide: PAREYSON, Luigi, 1997, p. 68.

Contenido argumental

Forma parte esencial de la obra de la misma manera como lo hace un argumento en una novela; en consecuencia, nos encontramos ante un elemento interno y esencial para la obra, a la manera de la piedra clave que sostiene la bóveda de una arquitectura de modo que, sin ella, la construcción se desploma.

Contenido temático

Equivale a la idea fundamental, al resumen de la argumentación. Fundamental, sin duda, por tratarse de un elemento nuclear interno.

Unidad dual, o dualidad unitaria

Esta especie de unidad dual, o dualidad unitaria –forma/contenido– en la obra de arte nos lleva a recordar que hay tratadistas que la desarrollan en una triple dimensión; así, leemos: “En la obra de arte entran tres ingredientes diversos: 1. Forma encarnada

en materia; 2. Idea, esto es, asunto en las artes visuales y 3. Contenido. La integridad constituida por estos tres elementos es actualizada en la experiencia estética verdadera.”⁵

En la afirmación de Lafuente Ferrari⁶ no parece existir contradicción con la tesis de Pareyson⁷, sino más bien una explicitación en un apartado del contenido temático, en un “ingrediente” diferente. El contenido se toma como motivo, como tema o como pretexto inspirador de la obra. Para Hegel,⁸ lo importante de la idea es el mensaje, lo que se quiere comunicar. En definitiva, los valores vitales predeterminan sobre los valores físicos y el contenido se convierte en el motivo fundamental de la estructuración de la obra; forma y contenido se presentan unidos inseparablemente de manera que el contenido nace en el mismo acto en que nace la forma. La forma es, por consiguiente, la expresión completa del contenido.

Matices en la noción del contenido

Pareyson distingue tres conceptos en la noción de contenido.

Primer concepto

Él lo llama sujeto; equivale al argumento o cuestión tratada; viene a ser como el referente o denotato. Puede entrar a formar parte cualquier cosa atractiva; es la parte fuerte, la más importante del contenido. Cualquier obra de arte figurativo necesita un argumento.

Segundo concepto

Consiste en el tema o motivo inspirador. La manera como el sujeto entiende el argumento; nos encontramos ahora en un plano denotativo; el tema es la connotación, una relativa subjetividad, una manera de matizar el argumento.

Tercer concepto

Se trata del contenido. Para Pareyson, el contenido es la espiritualidad entera del artista, su manera peculiar de formar la creación artística; es el significado el que comporta el aspecto sensible del producto resultante. Cualquier pieza artística, incluso la más geométrica, lleva consigo un contenido. Detrás de cada obra, se hallan presentes el polvo, el alma y el anhelo artístico de un sujeto.⁹

A partir de estas nociones, Pareyson clasifica las artes en tres bloques: obras representativas, expresivas y abstractas. Las representativas contienen argumento, tema y contenido; las expresivas no tienen argumento; en las abstractas, el argumento y el tema tienden al cero, al espacio vacío, porque sólo tienen un ámbito connotativo.¹⁰

5 *Vide*: LAFUENTE FERRARI, Enrique, 2001.

6 Enrique Lafuente Ferrari, (1898-1985), autor español, historiador del arte, en la línea del pensamiento de los alemanes Werner Weisbach y Erwin Panofsky.

7 Para Luigi Pareyson (1918-1991), filósofo italiano, el arte es toda actividad que busca un fin sin medios específicos, sin reglas físicas.

8 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, (1770-1831), filósofo alemán, considera el arte como el sistema que permite aparecer la idea en lo bello. El arte expresa lo bello y la belleza del arte supera la belleza de la naturaleza porque procede el espíritu, mientras que la belleza de la naturaleza es imperfecta, porque sólo es material.

9 *Vide*: PAREYSON, Luigi, 1997, pp. 78-79.

10 *Vide*: PAREYSON, Luigi, 1997, pp. 79-84.

Teoría de la decoración

El contenido puede darse dentro de la obra de arte, pero también fuera, como si se tratara de un fragmento de la vida, extraído de la realidad. Se da como una especie de visita de la forma al contenido. La forma hace posible esa manifestación de vida; se trata, por tanto, de una manifestación externa, donde la forma se convierte en elemento decorativo del contenido. Es lógico y se entiende bien, después de lo dicho en el apartado anterior. Por tanto, en cierta manera, se trata de “algo sobrevenido”, circunstancia que le confiere una especie de externalidad.

Consiste en una vestidura, un añadido o adición y se vincula al contenido en su condición de elemento foráneo, cosa que comporta una relación extrínseca; por tanto, la dimensión es referencial y facilita la adecuación para que el espectador reconozca la referencia. La forma vendría a ser como el ornato que embellece el contenido, al tiempo que se convierte en su acabado exterior.

Todo esto hace que puedan darse a la vez un lenguaje visual y una comunicación de imágenes que son estimuladas por la sensación. Entre la obra de arte y el espectador se establece un diálogo, pero éste puede verse seriamente comprometido, si al interlocutor le falla el mecanismo de la comprensión. “La imagen es un modo de expresión para manifestar al exterior un deseo de comunicación con otros seres de la misma especie una verdad, un dolor o una alegría, o los temores que embargan al hombre (...). El interlocutor no sólo ha de identificar la imagen, ella forma parte del lenguaje.” Es así porque debajo de todo este decorativismo, subyace una simbología que hay que interpretar correctamente.

Sin embargo, “no siempre las obras de arte representan objetos o sentimientos” porque con frecuencia uno encuentra en el mundo artístico obras con composiciones geométricas, o volumetrías abstractas, pongo por caso, que difícilmente pueden relacionarse con el mundo de la realidad objetiva por pertenecer exclusivamente al mundo interior, complejo y misterioso del

propio autor. Intentar descubrirlo resulta tan problemático como navegar sin rumbo definido por un mar desconocido.

Cada vez más, ocurrirá esto en la producción artística del siglo XX, de tal manera que en las llamadas Vanguardias “la atención de los receptores ya no se dirige a un sentido de la obra de arte que se puede captar en la lectura de sus partes, sino al principio de construcción (...). “Las Vanguardias” no querían saber nada de la condición humana, por lo menos tal como se entiende tópicamente (...). En última instancia, el arte más alto no apunta a la condición humana, sino a alguna cosa que hay más allá del hombre.”

Teoría de la 'indestriabilitat'

Según esta teoría, la forma es el resultado de la relación que el artista ha tenido con la materia, con el objeto físico; por tanto, entra completamente dentro del mundo del artista. Viene a ser como una cosmovisión del artista, en la que se da prioridad a los valores sensibles, a los valores formales. De ahí se deriva la autonomía de la obra.

El artista otorga forma a un contenido espiritual, pero consiste de manera especial en “dar toda una configuración a un complejo de palabras, sonidos, colores, piedras.” Consiguientemente, la obra de arte es una cosa tangible, palpable, no inmaterial, aunque tenga valores espirituales. Pese a ello, resulta imposible separar o diseccionar la forma del contenido. Existe la forma en tanto en cuanto existe el contenido y lo mismo sucede al revés. Esto, sin duda, nos trae a la memoria la teoría aristotélica del hilemorfismo, defendida siglos después por los escolásticos, según la cual la esencia del hombre como realidad, no como concepto, va asociada ineludiblemente a un hombre concreto de carne y hueso. No hay esencia humana si no se encarna en un hombre definido, y no puede existir un hombre definido en un ser que no tiene esencia humana. La humanidad, no como concepto, sino como existencia real en los humanos, no puede diseccionarse del individuo físico, concreto, con nombre y apellidos singulares.

Conclusión

En el fondo, el planteamiento hilemórfico, que pasó de Aristóteles a Santo Tomás de Aquino, los escolásticos lo mantuvieron vivo durante varios siglos. Más tarde, lo retomaron los pensadores germánicos, sobre todo, al incidir en similares aspectos; con ello intentaron una aproximación a la

esencia de la obra de arte que necesita para su existencia de la fusión inseparable de materia y forma; la primera es inerte sin la segunda, y ésta no puede existir si no se encarna en aquélla. De alguna manera, nos recuerda aquello que Aristóteles llamaría potencia convertida en acto.

Referencias Bibliográficas

- BARASCH, Moshe. *Teorías del Arte, de Platón a Winckelmann*. Madrid: Editorial Alianza, 1991.
- BEARDSLEY, Monroe y HOSPERS, John. *Estética: Historia y Fundamentos*. Madrid: Editorial Cátedra, 1976.
- BORRÀS GUALIS, Gonzalo Máximo. *Teoría del arte, 1*. Madrid: Editorial Historia 16, 1996.
- CORREDOR MATHEOS, José y GIRALT-MIRACLE, Daniel. *Avantguardes a Barcelona, 1906-1939*. Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya, 1992.
- GREENBERG, Clement. *Arte y Cultura*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, 2002.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Editorial Akal, 1989.
- HILDEBRAND, A. von. *El problema de la Forma en la Obra de Arte*. Madrid: Editorial Visor, 1988.
- KANT, Immanuel. *Crítica del Juicio*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe, 1981.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique. "Introducción a Panofsky" en PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- PAREYSON, Luigi. *Els problemes actuals de l'estètica*. València: Universitat de València-Estudi General, 1997.
- PLATÓN. *Diálogos*. Madrid: Editorial Gredos, 2007.
- SCHILLER, Friedrich. *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Editorial Anthropos 1990.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *Mensaje simbólico del Arte Medieval*. Madrid: Encuentro Ediciones, 1996.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la estética*. Madrid: Editorial Akal, 3 vol., 1987-1991.