

# LA IMAGEN REFLEXIONANTE

M. Teresa López de la Vieja de la Torre

La Teoría fregeana del significado dio estabilidad a una clasificación de verdad, belleza, bondad, que cerraba el paso a la actividad artística como representación con significado. El valor de la actividad científica era incomparablemente más alto que el valor de lo artístico, una vez éste quedó definido como capacidad de representar con sentido, sí, pero sin significado. La representación no iba más allá de la imagen interior, de sus coloraciones e impregnaciones afectivas. Objetividad, valor de verdad, significado, sólo podían atribuirse a aquello de lo cual se quiere hablar. La actividad pictórica plantea, no obstante, algunas preguntas nuevas en torno a aquella versión estricta sobre la ausencia de significado. La obra de Stella Wittenberg ejemplifica algunas de estas preguntas. ¿De qué habla o qué pretende decir su pintura? Representa, expresa, contextualiza. Representa casi siempre los instrumentos del conocer como actividad a punto de ser iniciada: libros, gafas, cartas, mapas. Expresa el momento de conocer, como un estadio de conciencia que deja huella en el sujeto, pues ha pasado también a través de su sensibilidad. Contextualiza ese saber adquirido desde textos literarios y textos filosóficos.

Un cuadro, titulado *Nunc stans* (Fig. 1) representa algunos objetos. *Nunc stans* es también la cita de un texto literario –de P. Handke– en el cual se refiere un momento singular, *nunc stans* o «ahora estático», que es y ha sido argumento principal de la Filosofía. La ampliación de la distancia, la distancia estética, es uno de los motivos que se encuentran en la pintura de Stella Wittenberg. Su carácter reflexivo o, mejor, de «imagen reflexionante» tiene que ver

---

La Balsa de la Medusa, 35, 1995.

con la simultaneidad de distintos discursos, *dentro* del discurso pictórico. El estilo de esta pintora se reconoce por ser una doble apropiación de pintura y escritura. Muestra, primero, que el ámbito del arte puede traducir la pluralidad de valores, multiplicados por una conciencia de presente dilatado o *nunc stans*. Pero *no* tiene por qué hacerlo desde dentro de repertorios limitados, autorreferidos. Muestra, en segundo lugar, que la tarea de la actividad artística no consiste en hacer visible lo invisible, sino en una operación más compleja, «meditar lo visto» –según la expresión de Handke– y meditar lo leído.

¿Qué función desempeña ese elemento reflexivo dentro de la representación? Un *Lento regreso* (Fig. 3) del conocimiento. La síntesis de imagen y escritura ejemplifica, pues, cómo la autonomía de cada espacio y de cada ámbito se construye con sus propios medios y con sus propios criterios. Pero hace esto sin declinar prácticas de reflexión recíproca, de evaluación; y, en cierto modo, con la propia densidad a la cual no puede sustraerse el momento presente. Stella Wittenberg practica un estilo denso, pues pone entre paréntesis algunas consecuencias de la definición más vulnerable, por trivial, del arte diversificado y autónomo. Su amplio conocimiento de la Literatura –ella es especialista en la obra de P. Handke– y de la Filosofía –sobre todo de Heidegger y Wittgenstein– se ha trasladado con naturalidad a un estilo pictórico, en el que forma y concepto se complementan. Y confirman que la *distancia estética* desplaza el significado de las formas, en efecto, pero no llega a abolirlo: sirve precisamente para expresar *propósitos*. Ese desplazamiento es el tema de las siguientes páginas.

Debido a la mención expresa de categorías filosóficas, se denominará aquí «imagen reflexionante» al tipo de comunicación que tiene lugar en la obra de Stella Wittenberg. Esta segunda parte sobre significación y pintura requerirá por un momento el atender a las tres estrategias conceptuales, que Kant presentó en su *Crítica del juicio*. Aquí se sugerirá cierta aproximación teórica a fin de explicar, en parte, una operación estética con fuertes compromisos en lo reflexivo, con las tradiciones de la Literatura y la Filosofía. Ya se ha dicho que Stella Wittenberg se ha ocupado con anterioridad a la obra de P. Handke. Esta aproximación sigue también su lectura de filósofos contemporáneos; pero no sigue la línea de fuga de «puesta en obra de la verdad», al modo de Heidegger, ni siquiera en la línea de Derrida, aunque sí hay iterabilidad en esta pintura. Se orienta hacia la dirección opuesta, de «juicio reflexionante». Porque la estructura de su obra está más acorde con la operación de «meditar lo visto» y meditar lo leído, que ejemplifica este cuadro tan explícito sobre la intencionalidad de lo estético, *La revelación de la palabra escrita* (Fig. 3). Lo mismo sucede con

---

M. Teresa López de la Vieja de la Torre, profesora en la Universidad de Salamanca, ha trabajado sobre ética y filosofía contemporánea. Entre sus publicaciones: *Ética. Procedimientos razonables* (Novo Seculo, Iria Flavia, 1994). Es la editora de *Las figuras del logos* (FCE, 1994).



Figura 1  
Nunc Stans.

re esta preparación minuciosa a la lengua. Como mantiene intacto su potencial de comunicación, la versión de la representación no deja otra posibilidad que entregar a la actividad artística la meta expresiva de emociones. La presencia, la omnipresencia del texto escrito en el cuadro sugiere otra posibilidad, a fin de ir más allá del mundo privado, aún sin dejarse guiar por el criterio de la verdad como verdad de los hechos. Y por eso son tan interesantes, desde la perspectiva esteticamente filosófica.

Mientras el significado dependió de aquello de lo cual se pretendía hablar la pintura tenía que afirmar o negar un universo de objetos. Figuración y abstracción marchaban la par. La teoría freudiana del significado halló una alternativa importante, en la teoría del significado como uso. La primera teoría pudo ser matizada tras Wittgenstein, el Wittgenstein de las investigaciones filosóficas. Pues el lenguaje apareció desde entonces como un instrumento versátil. En el arte, las tendencias siguieron una trayectoria paralela, como prueba de la multiplicidad en los juegos del lenguaje. En este caso, el juego es el juego del conocimiento, en una tradición y dentro de ciertas cláusulas, que según Wittgenstein representaba en modo sistemático. El cuadro *Como regresa* (Fig. 3) — en el que de nuevo se cita y homenajea a Handke, que, a su vez, cita a Heidegger — recupera el valor de la expresividad, en ese momento preciso en que ésta deja atrás la parra el objeto, como resplando del significado y la verdad. El objeto le es ajeno, excede el marco de la representación cuando no pertenece a una esfera, a una forma de vida. Por tanto, la presencia de objetos nada tiene que ver con la medida externa, objetiva, verdadera en grado eminente y por eso, subli-

*Carta al padre: memoria viva* (Fig. 4): en el ángulo derecho, en el periódico pintado –*Die Zeit* precisamente–, se lee «Kafka ist klar». Así, ese mecanismo de visión o representación «reflexionante» halla lo universal, pero sólo cuando le es dado lo particular sin ninguna ley *a priori*. Kant y Kafka, filosofía y tradiciones literarias forman, pues, parte de un lento proceso de reflexión que Stella Wittenberg ha llevado hasta sus cuadros.

### 1. De lo que se quiere hablar

*Nunc stans* (Fig. 1) significa momento dilatado, ahora estático. Es también o sobre todo la cita del texto de P. Handke, a propósito de Cézanne, recogiendo las consideraciones heideggerianas, benjaminianas, e incluso wittgensteinianas, en torno al tiempo, la representación estética y la naturaleza de las cosas... Y, sin embargo, el tema más inmediato del cuadro es también una recomposición de la memoria personal, la conciencia de lo vivido, la meditación sobre lo visto de cerca y, luego, sometido a la imperceptible distancia de lo artístico. El tema explícito son los utensilios del conocimiento: un diario, fotografías de un pasado, pluma con plumilla, gafas de aro, texto borroso. No es ya tan evidente su tema implícito. El libro, la carta, la anotación caligrafiada ocupan la mayor superficie de los cuadros de Stella Wittenberg. ¿Qué quieren decir? ¿Qué sugiere esa preparación minuciosa a la lectura? ¿Cómo mantiene intacto su potencial de comunicación? La versión estricta sobre el valor de la representación no dejaría otra posibilidad que entregar a la actividad artística la mera expresión de emociones. La presencia, la omnipresencia del texto escrito en el cuadro sugiere otra posibilidad, a fin de ir más allá del mundo privado, aún sin dejarse guiar por el criterio de la verdad como verdad de los hechos. Y por eso son tan interesantes, desde la perspectiva estrictamente filosófica.

Mientras el significado dependió de aquello de lo cual se pretendía hablar, la pintura tenía que afirmar o negar un universo de objetos. Figuración y abstracción marcaban la pauta. La teoría fregeana del significado halló una alternativa importante, en la teoría del significado como uso. La primera teoría pudo ser matizada tras Wittgenstein, el Wittgenstein de las *Investigaciones filosóficas*. Pues el lenguaje apareció desde entonces como un instrumento versátil. En el arte, las tendencias siguieron una trayectoria paralela, como prueba de la multiplicidad en los juegos del lenguaje. En este caso, el juego es el juego del conocimiento, en una tradición y dentro de ciertas cláusulas, que Stella Wittenberg representa en modo sistemático. El cuadro *Lento regreso* (Fig. 3) –en el que de nuevo se cita y homenaja a Handke, que, a su vez, cita a Heidegger– recupera el valor de la expresividad, en ese momento preciso en que ésta deja atrás la pauta del objeto, como respaldo del significado y la verdad. El objeto le es ajeno, excede el marco de la representación cuando no pertenece a una escena, a una forma de vida. Por tanto, la presencia de objetos nada tiene que ver con la medida externa, objetiva, verdadera en grado eminente y, por eso, subli-



Figura 2  
La revelación de la palabra escrita.

me. Tiene que ver con las acciones, con la propia subjetividad. Pero no con un universo privado, cerrado al observador. De ahí la identificación entre la experiencia narrada desde el cuadro y la experiencia del observador que pertenezca a un contexto similar. Por ejemplo, en un extremo del cuadro *Lento regreso* (Fig. 3), el fragmento del texto es literalmente eso, un fragmento, apenas recompuesto. Tampoco necesitaría el observador de una información más explícita. Pues el universo, incluso el universo de las emociones, ha sido ya caligrafiado en todos los libros, las anotaciones, los comentarios, citas, versiones. Esto dice también la disposición gradual de los objetos, en *Lento regreso*. Si esto es así, si la emoción y la sensibilidad no pueden ser presentados como hechos brutos, si la mediación es el rasgo definitorio de la actividad pictórica, literaria y filosófica, entonces, ¿a qué proseguir con la idea de que el arte es *mimesis*, representación? ¿A qué negar sistemáticamente la función de representar, como hace el arte abstracto? *El mundo y la vida son uno* (Fig. 5) dibuja —literalmente— el libro, al autor (L. Wittgenstein), el texto (*Tractatus logico-philosophicus*), junto al objeto con que se dibuja y los objetos de una actividad habitual, interrumpida en ese momento. La escena cita expresamente la teoría wittgensteiniana del significado. Stella Wittenberg alude a la teoría pragmática, en la cual el empleo metafísico de las palabras tiene que ser sustituido por su empleo cotidiano. Su pintura marca así las distancias con respecto a la tesis platonizante, que siempre regresa al ámbito de la crítica; esto es, la tesis de que el arte, la pintura en especial, debería hacer visible lo invisible. Esta otra pintura no sigue la interpretación platónica, sino el análisis del universo cotidiano. Entre la figuración sometida al canon de la realidad y, de otro lado, la negación de lo real desde la abstracción, *El mundo y la vida son uno* no pinta ideas, sino que muestra algo más complejo: cómo tiene lugar la reflexión sobre lo visto. Y en esa actividad de representar como reflexionar, el sujeto se implica a sí mismo como parte esencial de un proceso que no ha terminado todavía; porque su vida y su mundo serán uno, pero ambos no concluyen en un uno determinado.

Otros pintores, como Paul Klee, definieron en otros términos, en términos de visión, las funciones de la pintura como grafismo de condición esquemática. Por el contrario. La pintura de Stella Wittenberg no pretende ser esquemática, pues sugiere que la actividad pictórica pudiera consistir también en una actividad de signo distinto. Una actividad con pretensiones menos fuertes que la abstracción del grafismo, aunque más complejas: mostrar tanto como preterir o hacer invisible lo demasiado visible, a fin de conocer otros aspectos de los objetos y de quien los mira. *El mundo y la vida son uno* difumina los contornos de la escena cotidiana, sitúa a un mismo nivel el texto escrito y las acciones más comunes —el vaso de agua, el lápiz, las anotaciones—, para ver mejor qué dice el conjunto de los objetos. Esto es, para ver lo cotidiano como algo digno de ser interpretado, no sólo para ser representado en sus propios términos. Por eso, este cuadro ejemplifica la operación de posponer el momento del significado, preterir, hacer menos visible lo que se ha visto —lo que se interpreta—. Meditar lo visto supone, pues, algo así como entornar los ojos para percibir de

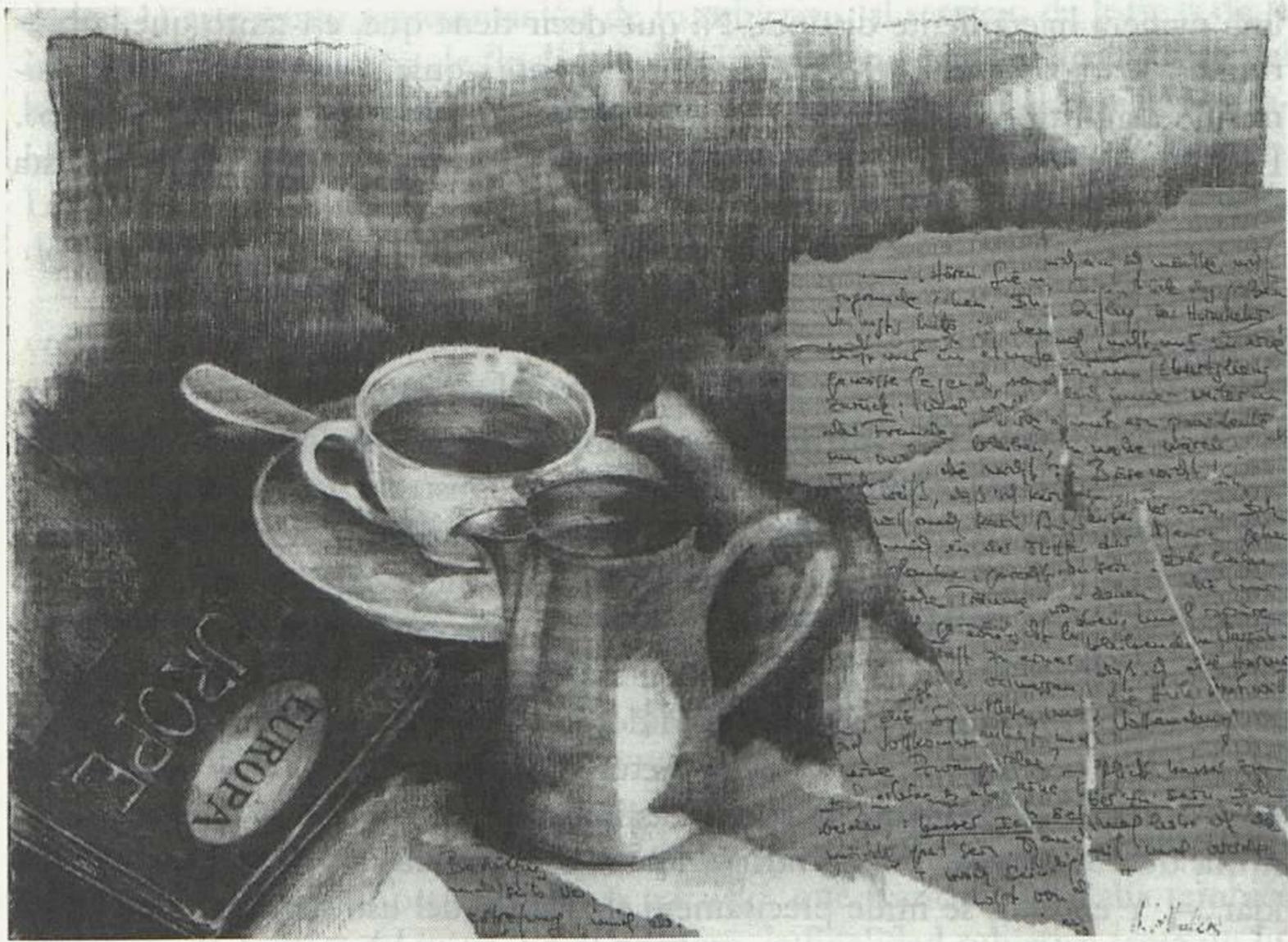


Figura 3  
Lento regreso.

una manera ligeramente distinta. Ni qué decir tiene que, en tanto que la pintura es una actividad que depende de un agente –quien interpreta–, tiene asimismo algún tipo de finalidad, de propósito; es siempre «a propósito de algo». Desde tal perspectiva, se insistirá ahora sobre el carácter reflexionante de esta obra pictórica.

## 2. Reflexionante

La visibilidad y las evidencias parece sometidas por Stella Wittenberg a un proceso intencional, en el cual se construye o reconstruye la imagen percibida; pero a otro nivel. Nivel que tendría que verse en modo indirecto. Esto es: *a través de* las formas. Estructura que la filosofía de Kant ya había definido como «reflexionante». ¿Puede definirse la pintura en estos términos? El cuadro *Carta al padre: memoria viva* (Fig. 4) dice de esa capacidad de mediar y meditar al ponerse a reconstruir lo visto, lo sucedido, lo leído: una experiencia es mostrada desde claves que proceden de la lectura antecedente de Kafka –«Kafka ist klar»–. Pero «reflexionante», juicio reflexionante, pertenece más bien a otra familia de conceptos, no literarios, los conceptos de la Filosofía –Kant ist klar...–. Y en ellos se mide precisamete el alcance del uso teórico y de un uso hipotético, subjetivo, «como si».

¿En qué consiste ese uso hipotético? Kant consideraba al juicio como la facultad de pensar lo particular, contenido en lo universal. Luego denominó «juicio determinante» a aquella modalidad que, desde lo universal, subsume lo particular. Corresponde al «juicio reflexionante», por el contrario, la función de hallar lo universal, cuando sólo es dado lo particular y, a cambio, no le es dada ninguna ley *a priori*. En la *Crítica del juicio*, esta segunda modalidad de juicio carecía, en fin, de un principio procedente de la experiencia. Y, por lo mismo carecía también de un auténtico uso teórico. Sin base en lo real, su base se representaba entonces mediante el concepto de «finalidad». Consistía ésta en una operación hipotética, «como si», en la cual habría de aparecer un principio para pensar la diversidad o hacer un sistema. Pero no dejaba de ser un principio contingente; es decir, unificaba lo diverso, pero no correspondía a un principio conocido. Kant añadía que tal finalidad formal carecerá incluso de fin práctico. Porque se trata en efecto de un *principio subjetivo*.

La reflexividad sobre lo universal pertenece, pues, a lo subjetivo del juicio. En este mismo programa teórico, la cualidad estética hacía referencia tanto a la subjetividad –el placer de la representación–, como a la finalidad formal. Con sus afirmaciones de que el juicio estético se ubica del lado de lo subjetivo –lo valedero para cada uno–, sin contribuir en modo significativo al conocimiento, Kant dejaba abierta una cuestión importante para el arte posterior, la indagación por su aportación cognitiva, su «verdad». Ahora bien, junto a esta cuestión de índole general, puso en marcha asimismo *tres* estrategias conceptuales, de amplias consecuencias para la posterior definición del arte y de sus posibili-

dades: 1) arte como representación de lo subjetivo, al servicio de formas de la imaginación; 2) ausencia de finalidad objetiva e intenciones; 3) analogía con el bien moral, que sólo podría aparecer más allá de lo bello, en el nivel de lo sublime. La primera de ellas conforma el marco del arte autónomo, moderno. Las otras dos marcan la pauta para una versión «negativa» —e incluso sublime—, de interferencia, entre el arte y otras esferas de valor.

Considérese ahora que, en el caso de introducir los propósitos —subjetivos—, para explicar parcialmente qué dice o qué pretende decir la pintura, no se podría seguir sin más una de las estrategias sin contar con la existencia de otras dos. A menos de sustraerse del todo a algún propósito afirmativo. Es decir: sin extraer para la actividad artística consecuencias inapropiadas, en el orden de lo sublime, tal vez sugeridas también en aquel ejemplo de Wittgenstein: «Aquí hay una mancha roja» y «Aquí no hay una mancha roja»... En ambas aparece la palabra «roja»; por tanto, esta palabra no puede indicar la presencia de algo rojo» (*Investigaciones filosóficas*, 443). La cuestión tiene que ver con el modo en que se define la distancia estética. En general, las tesis kantianas sobre la no necesidad de lo estético situaron, por mucho tiempo, al juicio del gusto en el reverso de los principios teóricos e intereses prácticos —«aquí no hay...»—. Por el contrario, el primado de la realidad o de los principios *a priori* —«aquí hay...»— sirvió de trasfondo al otro programa paralelo, que Kant desarrollaba también dentro de la *Crítica del juicio*. En el primero, la finalidad subjetiva tenía un lugar insoslayable; en el segundo se definía precisamente por la *ausencia* de intenciones objetivas —«no hay...»—, en la satisfacción desinteresada del gusto (& 2, & 5). Y esta línea, kantiana, perduró durante mucho tiempo en la teoría estética como «aquí no hay...». Ahora bien, estaba también la finalidad subjetiva del arte. La pregunta es, ¿puede definirse la finalidad subjetiva con independencia de la finalidad objetiva?

La cuestión es si esta línea, de finalidad subjetiva, tiene que llevar por necesidad a una definición negativa de la distancia estética. En el siguiente apartado se sugiere que existe una notable diferencia entre ambos objetivos, la *autonomía* del arte y la carencia de *propósitos*. En los cuadros de Stella Wittenberg se advierte el valor de lo pictórico, el dibujo, la forma, el color, junto al valor de la actividad pictórica como actividad intencional. De hecho, su tratamiento de las cosas corrientes se traduce en representación sinóptica sí, pero de indicios del conocimiento. *Nunc stans* compone un sistema denso que sólo anticipa los significados. *Lento regreso* introduce la perspectiva del sujeto consciente de sí; *La revelación de la palabra escrita* recuerda los instrumentos que permiten agudizar la visión donde hace más falta, en la corta distancia. *Carta al padre: memoria viva* aproxima la experiencia a la experiencia contada y, al final, *La verdad intuita* (Fig. 6) sugiere que ese conocimiento buscado entre libros, mapas, fotografías, será también un conocimiento práctico, de transformación. Los cuadros muestran entonces que la cita de segundo nivel no rompe con el contexto en pos de la forma depurada —«no hay...»—, sino que, muy al contrario, apoya una reflexión intensiva sobre lo ya visto de cerca, en el contexto de

una forma de vivir. El elemento «reflexionante» de la pintura induce, al menos en este caso, a replantear la relación entre los distintos términos en que se hablaba de la representación de lo subjetivo, tal como la puso en marcha la Teoría kantiana.

### 3. *Expresividad como autonomía*

Con el interludio que ejemplifica F. Schiller, en su pretensión de reunificar procesos a la manera de una *paideia* estética, quedaron interrumpidas las vías que podrían identificar todavía la belleza con un camino privilegiado hacia la libertad. ¿Puede hablarse entonces de una o de *La verdad intuitiva* (Fig. 6)? ¿Qué papel le corresponde al arte en la búsqueda de conocimientos? La ruptura abierta con la educación de la sensibilidad y, de otro lado, el final de toda posible síntesis llegó hasta el pluralismo de valores. Hoy la Teoría compensatoria del arte, por ejemplo, sólo contribuye a acentuar un final de etapa: la profundidad de la escisión de sentidos, prevista en sus primeros pasos desde el esquema kantiano. No parece posible, *ya* no es posible rehacer un universo en el cual confluyesen sin tensión valores y sentidos. Ahora bien, convendría recordar que lo incierto del arte, tal y como fue reseñado oportunamente por Th. Adorno, ha supuesto una efectiva liquidación de las pretensiones formativas o educativas con respecto a la sensibilidad. Pero se ha definido repetidamente desde un solo modelo, desde el modelo veritativo. Esto es, desde la preocupación por el arte en cuanto al grado de separación que incluya, o excluya, con respecto a la realidad empírica. Y esto limita otras opciones, como muestran los cuadros de Stelle Wittenberg, *Nunc stans* (Fig. 1), *Lento regreso* (Fig. 3) o este último, *La verdad intuitiva* (Fig. 6).

Con aquel criterio, veritativo, la autonomía de lo estético era sinónimo de aportaciones críticas, negativas. En fin, parecía del todo inapropiado para hacerse cargo de algo de signo distinto, tal como definir nuevos proyectos de integración, o un programa de necesidades. En otros términos: era inadecuado para reconstruir alguna cosmovisión del mundo, caso de haberla y, de paso, inutilizaba la «finalidad formal» para reconstruir una Teoría de las necesidades. Por ello resultaron impecables las deducciones adornianas sobre la pérdida de evidencias en el arte, sobre su fugacidad, sobre la incapacidad de lo artístico para concretar la utopía, el rechazo del modelo de reconciliación, etc. Ahora bien, la absoluta negatividad del arte describe principalmente los efectos causados por las dos últimas estrategias teóricas de Kant; es decir, la ausencia de finalidad objetiva y la analogía entre bien moral y lo sublime. ¿Qué sucede con el arte, en tanto representación de lo subjetivo, al servicio de formas de la imaginación? Veamos de nuevo el cuadro *Nunc stans* (Fig. 1). El potencial comunicativo no se limita ahí al lenguaje de la representación. Porque las imágenes no pretenden ser una «superfiguración» —en el sentido que usa el término Wittgenstein—, sino que representan algo y, al mismo tiempo, indican un pro-

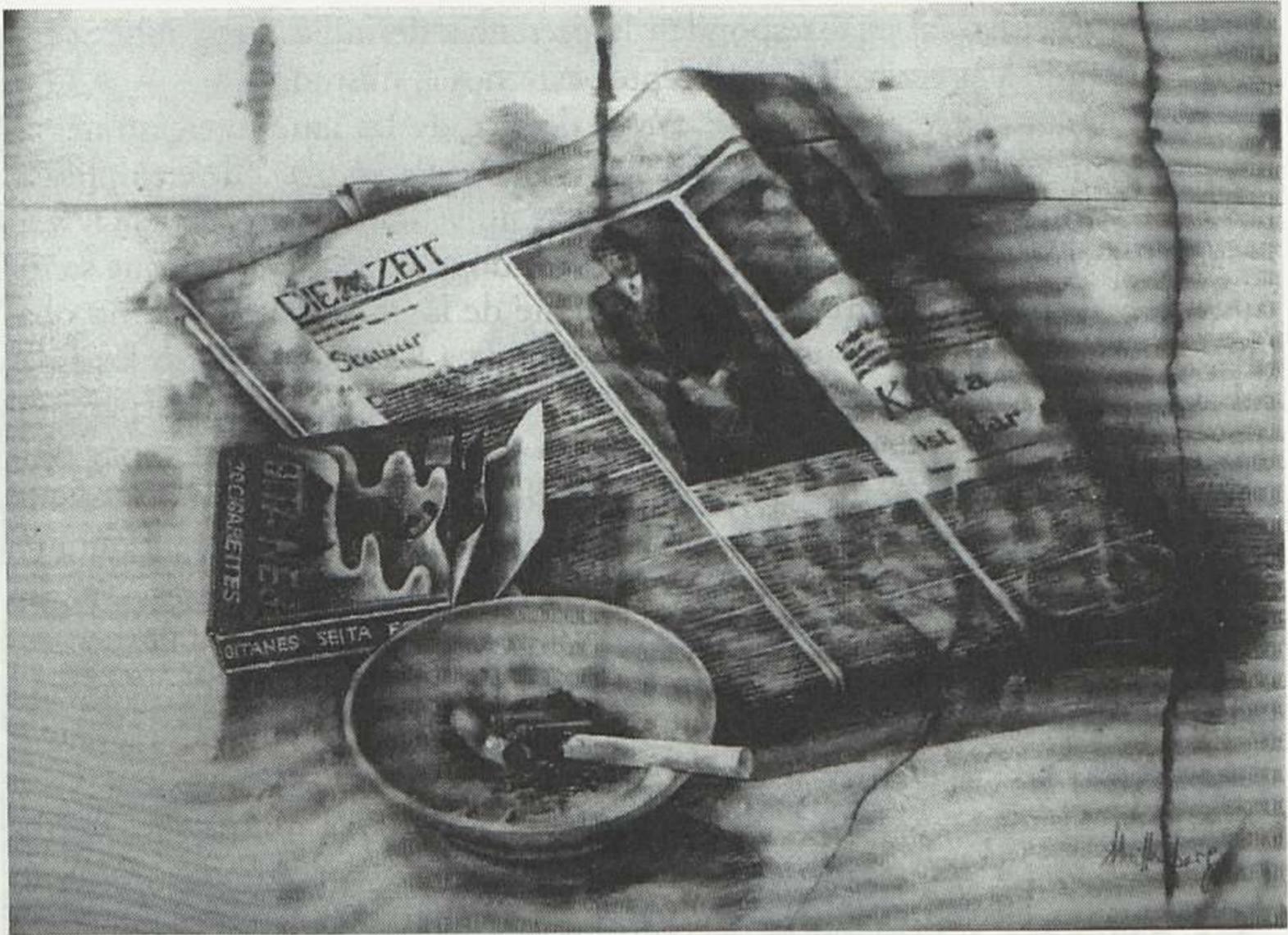


Figura 4  
Carta al padre: memoria viva.

pósito cognoscitivo, al cual responden la presencia de indicadores internos al cuadro, citando a la vez textos y conceptos externos al mismo.

¿Qué muestra este *Nunc stans*? No se deduce de las anteriores estrategias kantianas que el arte, como representación de lo subjetivo, haya de ejemplificar la visión de un universo en forma de mónadas sin ventanas. La experiencia singular ha dejado de ser parte de un mundo privado, pues expresa más que sentimientos. Aquella vía negativa seguía pendiente de la objetividad; hay, no obstante, otra forma de representar, que corresponde a las necesidades o los fines subjetivos. En esta línea, F. Koppe ha hecho ver las distancias que separan al discurso «apofántico» del discurso «endeético» (*endeetische Rede*), de fines últimos. Por tanto, si bien en la época moderna la situación de lo estético, como valor y como producto, en el lado de la subjetividad garantizaba la autonomía de la actividad artística —como valor y como producción—, no obstante, ésta se definía exclusivamente por oposición a lo real, a lo objetivo. Lo cual llevó a restringir la actividad artística en cuanto a su finalidad, sus intenciones. Pues bien, *Carta al padre: memoria viva* (Fig. 4) quiere decir en modo superlativo que existen diferencias entre ambos objetivos, *autonomía* y carencia de *propósitos*. La cita literaria —Kafka en este caso— demuestra que el mundo de objetos puede presentarse desde un principio como un universo de cultura, como un cuerpo de conocimientos buscados durante mucho tiempo y por distintas vías.

¿Qué criterios son, pues, válidos en la obra de arte autónomo? Dentro de las Teorías veritativas se han ensayado tipos de respuesta, que se mantienen en términos cognitivos. De una parte, la Teoría institucional acepta implícitamente la tesis kantiana de que los principios subjetivos pierden contacto con lo real; pero no le niega el aporte cognitivo. La versión radical, por ejemplo, abandona la vía de la negatividad, definiendo el arte de una forma bastante expeditiva. Obra de arte es un «artefacto», cuya condición y valor son conferidas por una sociedad o un subgrupo de ésta. Para determinar qué es artístico y qué no lo es, no hay, pues, un criterio interno. En cambio, la Teoría de las necesidades concede una mayor entidad al arte en sí mismo considerado, dentro de un marco cognitivo, no emotivista. Considera a lo estético como auténtico medio de autorreflexión sobre las necesidades. Pero las necesidades, a las cuales sirve el arte, no se definen desde otros parámetros o ámbitos de conocimiento, sino mediante la misma diferencia estética. Porque aquellas necesidades se expresan también en un tipo específico de discurso.

Esto significa, en principio, dos cosas: rechazar la tesis de una verdad reducida para el arte y, además, asumir la separación entre discurso apofántico y «endeético». Durante bastante tiempo, la tradición veritativa ha jugado con el binomio verdad-apariencia, atribuyendo siempre el *status* de mera apariencia a la actividad artística. Pero ésta no puede ser definida tan sólo como una versión desfigurada de lo real, sino que corresponde a algo que no es sólo un grado rebajado de realidad, sino un contrafáctico. En el medio estético se expresan, pues, aquellas experiencias que, por no existir en lo real, dicen cuál ha de ser el motivo, el para qué de la «diferencia estética». ¿Por qué razón, si no,

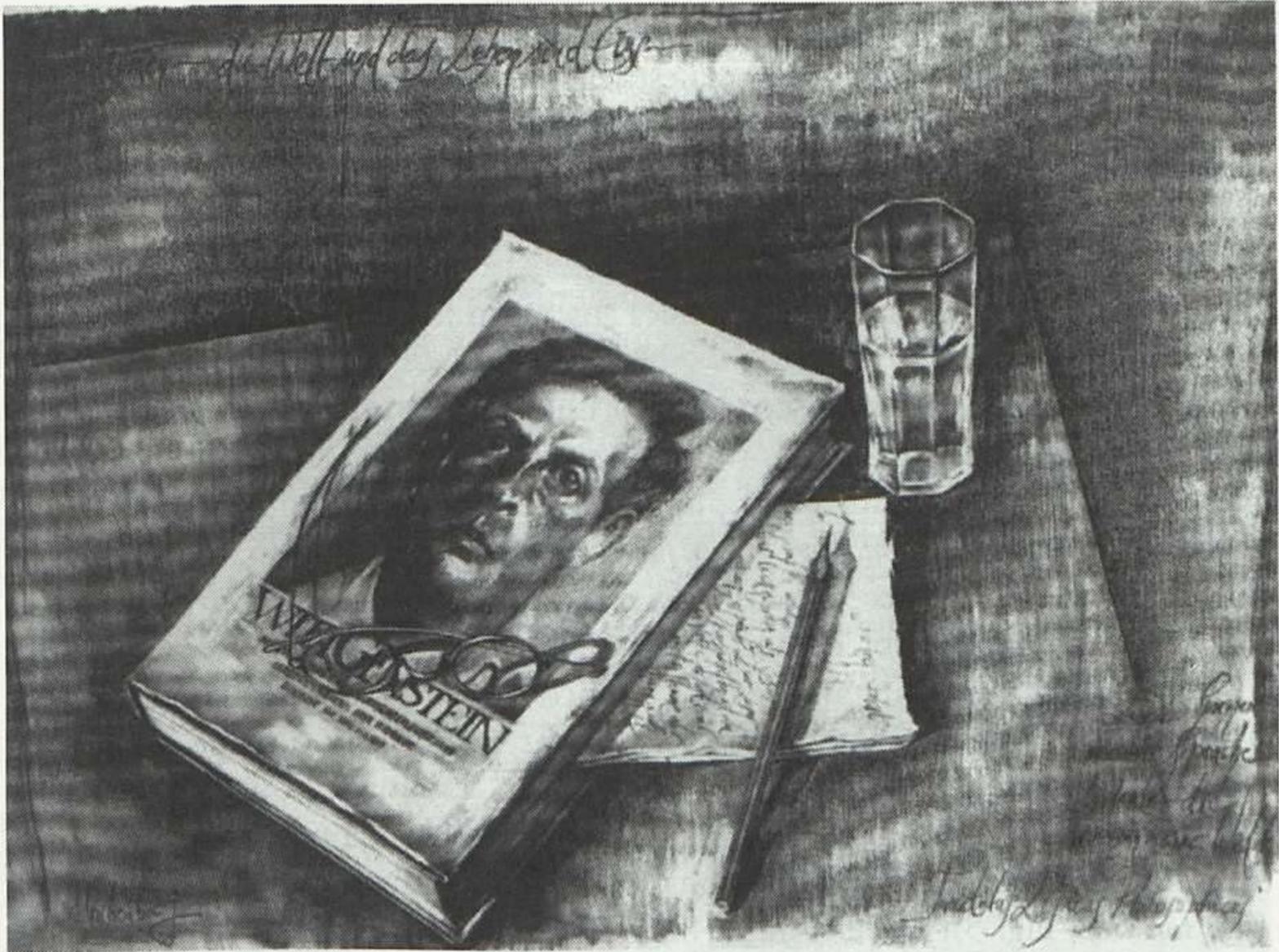


Figura 5  
El mundo y la vida son uno.

mantener activa la distancia con respecto a las presiones de la vida práctica? ¿Por qué el arte lo es cuando marca esta distancia? La vida cotidiana pone sus limitaciones a la comunicación y realización de necesidades. No así la obra de arte, que es contrafáctica. Klee denominó a ese universo de segundo nivel el «país del mejor conocimiento», a cuya realización habría de contribuir el arte.

Sin embargo, el arte puede ofrecer también otra contribución; una contribución cognitiva propia, no limitada a los términos de mera apariencia y la función de representar (*Nunc stans*, Fig. 1, *Lento regreso*, Fig. 3). Tal vez el conocimiento tampoco tenga como único objetivo la realidad perceptiva, sino otro tipo de realidad, de la acción y sus motivos (*La revelación de la palabra escrita*, Fig. 2). Esto es, la finalidad subjetiva o formal como tema estético (*Carta al padre: la memoria viva*, Fig. 4), a pesar de su no coincidencia con la finalidad objetiva, tal y como se definieron en la *Crítica del juicio*. En este sentido hay que entender, posiblemente, el cuadro *La verdad intuitiva* (Fig. 6), en el cual desaparece la cita literaria, pero tampoco regresa la representación, ni sus anteriores pretensiones de objetividad. Tal vez la pintura no tenga que volver sobre las alternativas de figuración o abstracción. La imagen que lleva a, o que es ella misma parte de un proceso reflexivo, deja abierta la posibilidad de construir formas, pero sin asumir el constructivismo más estricto (*El mundo y la vida son uno*, Fig. 5). La pintura de Stella Wittenberg «medita lo visto», si bien en dirección distinta al minimalismo sin referencias figurativas, como hace Frank Stella, por ejemplo. El modo parecido a cómo son también distintos en filosofía el análisis del lenguaje cotidiano y, de otro lado, la construcción de un lenguaje ideal.

#### 4. De Stella (Frank) a Wittenberg (Stella)

Las Teorías representacionistas no explican del todo qué ha estado ocurriendo en el arte contemporáneo. Detrás del pluralismo, de la aparente falta de compromisos y de su misma falta de estabilidad, la actividad artística sí ha seguido ciertas líneas básicas en su evolución. Tanto el constructivismo más innovador para la pintura de principios de siglo como los movimientos minimalistas más recientes han puesto su acento en la liberación de la forma, con respecto a los contenidos figurativos. Su tema ha sido, sin duda, la autonomía. Incluso la ruptura con lo externo, ha de haber apostado con fuerza por la reflexividad, desde y sobre la actividad pictórica como interrelación de elementos internos. Los elementos inventados, así como una visión ordenada, cuasi científica del universo pictórico —construido, en sentido literal— negaron en modo sistemático *cualquier efecto* de realidad, a cargo de la pintura. La economía de medios expresivos, que suele ser una característica suya, sirve para confirmar que el «efecto estético» ha de proceder de las mismas relaciones formales, y no de cualesquiera técnicas representativas.

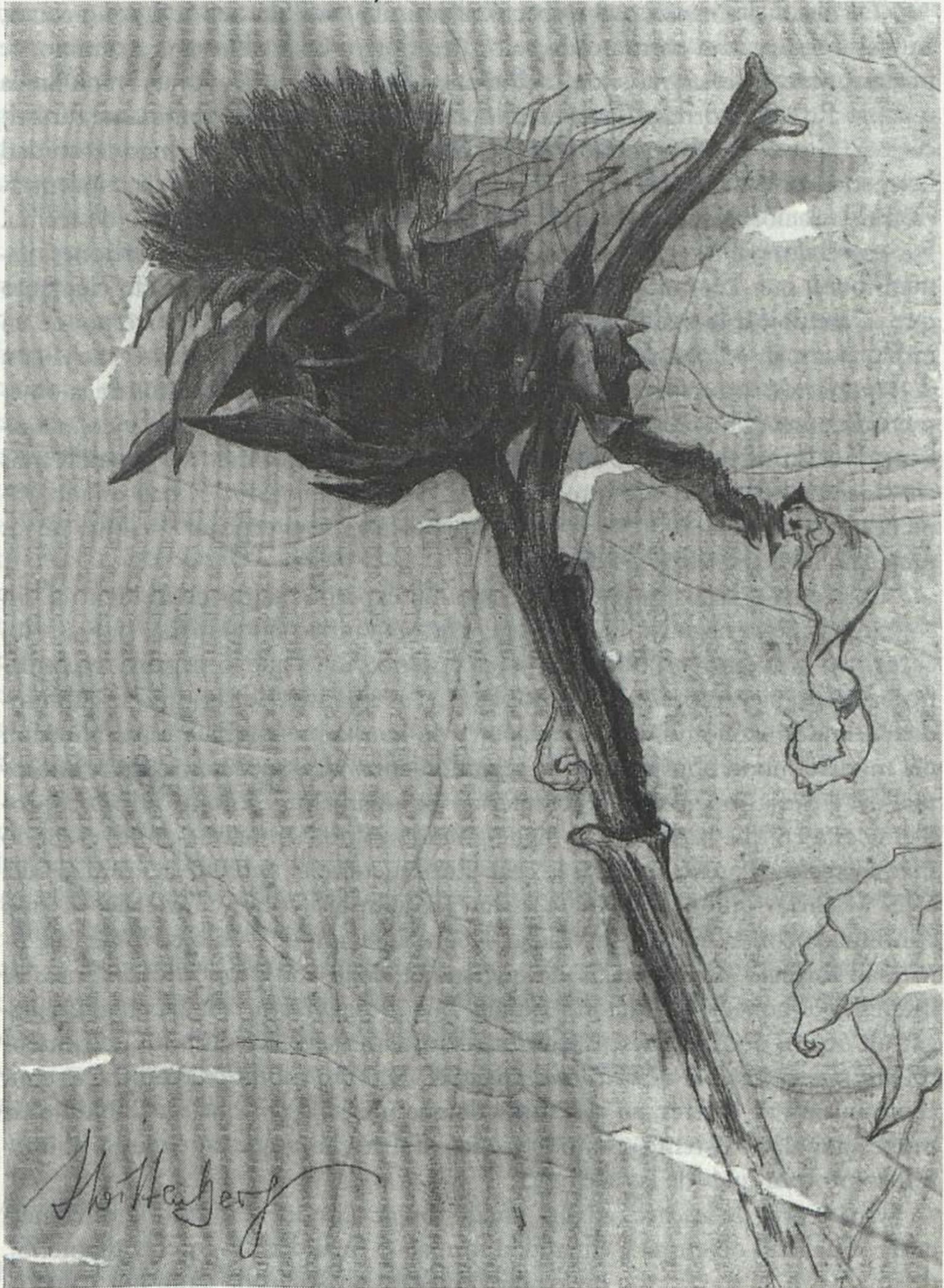


Figura 6  
La verdad intuitiva.

Tal distanciamiento con respecto al mundo sensible tiende a concretarse, además, en negativa contra todo valor descriptivo en las líneas y, a cambio, se preocupa por la jerarquía entre las formas. Los minimalistas, como Frank Stella o como Robert Morris y Donald Judd, restringen en modo terminante, drásticamente casi, el uso de línea y color en la pintura. En escultura, afirman la unidad hermética de la forma. En general, rompen con la referencia, con la concentración de relaciones con las cosas y con sus compromisos, no siempre de recibo. Por eso cuenta ahí la calidad concreta de la obra, su forma, proporciones, dimensiones, etc. Los minimalismos despojan a las imágenes de todo elemento que se asemeje a la realidad perceptual. Por tanto, la abstracción responde en modo ejemplar a la búsqueda de autonomía. En modo consecuente, tacha con determinación la perspectiva en el cuadro y, en fin, todos los rastros de la objetividad como valor pictórico. El sucesivo despojamiento de forma y color reafirma la autosuficiencia del objeto y del acto pictórico, dando su respaldo a las consideraciones que desde otros ámbitos, como la Filosofía, se han estado poniendo en cuestión. Sobre todo por lo que concierne al carácter y validez de las pretensiones semánticas del discurso.

La acedia contra los grandes relatos ha experimentado desde dentro, sin embargo, que la negativa hacia el lenguaje apofántico no anulaba, por sí solo, el registro moderno y sublime del juicio estético, sino que lo negaba; lo identificaba como algo propio, de hecho. Pese a los intentos de ruptura, la sublimidad, al modo kantiano, no ha desaparecido con la pretendida desmembración del modelo moderno, sino que ha seguido dentro de aquella estrategia conceptual del entusiasmo, al cual se ha referido expresamente Lyotard. Tal vez el problema está en que la disyuntiva sigue girando sobre cuál habría de ser el modo más correcto de aproximarse a lo real. En fin, sobre el tema de la «verdad» del arte. Mientras tanto, la primera estrategia kantiana sobre el arte no ha sido continuada con la misma intensidad —representación de lo subjetivo de una finalidad formal—. La estrategia de una subjetividad con propósitos internos se interesa por aquella definición kantiana que dice: «Gusto es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento, *sin interés alguno*» (*Crítica del juicio*, & 5). Pero modifica también el concepto mismo de interés, en el sentido de que no tiene por qué ser sinónimo de interés por algo existente en modo fáctico. Tal vez haya que entenderlo, el interés, como «por qué» de las acciones.

Una teoría de las necesidades puede tomar entonces en serio la diferencia entre «finalidad objetiva» y «finalidad formal» o finalidad sin interés alguno. Si, de una parte, la trayectoria de los movimientos artísticos ha dado por concluidas las expectativas de objetividad, de otro lado, la finalidad subjetiva o formal —por no dejar atrás la terminología kantiana— está aún por explorar en todas sus posibilidades. Sin embargo, la expresión de propósitos y necesidades no podría volver sobre los pasos ya recorridos por un tipo de discurso, conectado al mundo o a la medida superior del mismo, lo sublime. Habla de la acción y no de lo que excede a la acción. El criterio de Stella Wittenberg ha sido el co-

recto, pues opta por el despojamiento del *stilus humilis* en los cuadros, aquí comentados, *Nunc stans*, *Lento regreso*, *La revelación de la palabra escrita*, *Carta al padre: memoria viva*. *La verdad intuida*. En su estética, los objetos forman parte de escenas cotidianas fragmentarias; porque expresan una instantaneidad poco estable, dañada. La intención crítica se efectúa, pues, desde un tipo de preterición o visión selectiva —«zurda», según la expresión de P. Handke.

Puede decirse que los temas de esta pintora comunican con otras indagaciones de la cultura contemporánea, por lo que se refiere a sus elementos cognitivos. Dentro de este contexto, de interpretaciones generales con una intención cognitiva, la obra de Stella Wittenberg muestra hasta qué punto hay formas de conocimiento —o al menos formas de cuestionamiento con impacto teórico— dentro de la expresión artística; y de qué tipo de conocimiento podría tratarse ahí. En *Lento regreso* (Fig. 2), la imagen de objetos cotidianos y el texto caligrafiado remiten a la síntesis entre expresividad y representación; pero a otro nivel, el de la subjetividad consciente y con propósitos definidos, como subjetividad activa. Tal punto de vista transforma en invisible lo visible, como trivial. En este sentido, parece exagerada la pretensión de una Estética feminista. Por el momento, baste con recordar que la *diferencia* es propicia a la mirada crítica, al estar forjada en una percepción periférica. Stella Wittenberg expresa qué se ha de ver todavía entre fragmentos de un texto, en retazos de una escena cotidiana. Se trata de una realidad en parte preterida, aplazada por haberse presentado antes en la forma de lo meramente banal. Sobre este tipo de realidad se superponen los instrumentos de la visión y del conocimiento.

Así obtiene Stella Wittenberg una pintura que apela no sólo a la coordenada vital, emocionante, de las propias experiencias, sino a la coordenada de las lecturas y a los sistemas de interpretación que se comparten. En cada uno de sus cuadros el texto caligrafiado es parte sustantiva de esos indicadores internos —libros, gafas, diario, cartas, mapas, notas— cuya función consiste en mostrar que la expresividad tiene propósitos y, por qué no decirlo también, mantiene compromisos menos privados. Los cuadros pretenden representar que *El mundo y la vida son uno* (Fig. 5), si bien desde una forma de vida práctica y reflexiva, como pretende decir la extensa cita de L. Feuerbach en *La revelación de la palabra escrita* (Fig. 2).

### Referencias bibliográficas

- Kant, I.: *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa Calpe, 1977.  
Adorno, Th.: *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1971.  
Frege, G.: *Escritos lógico-semánticos*, Madrid, Tecnos, 1974.  
Wittgenstein, L.: *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Alianza, 1973.  
— *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, Crítica, 1988.  
Ascombe, G. E. M.: *Intención*, Barcelona, Paidós, 1991.  
Danto, A.: *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Harvard University Press, 1981.

- Wellmer, A.: *Endspiele: die unversöhnliche Moderne*, Frankfurt, Suhrkamp, 1993.
- Oelmüller, W.: *Aesthetische Erfahrung*, Paderborn, Schöningh, 1981.
- Edker, G.: *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986.
- Handke, P.: *La mujer zurda*, Madrid, Alianza, 1983.
- *La doctrina del Sainte-Victoire*, Madrid, Alianza, 1985.
- *Lento regreso*, Madrid, Alianza, 1985.
- Cohen, T.: «The Possibility of Arts: Remarks on a Proposal by Dickie», *The Philosophical Review*, 1973, pp. 69-82.
- Morris, R.: «Notas sobre escultura», *Revista de Occidente*, 165, 1995, pp. 93-101.
- López de la Vieja, M. T.: «Una Ética no sublime», *Estudios filosóficos*, 123, 1994, pp. 187-206.
- Catálogo: *P. Klee*, Madrid, Fundación Juan March, 1981.
- Catálogo: *P. Cézanne*, Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1984.