

Formalismo y materialismo. El problema de la materialidad del arte en Eduard Hanslick

David DÍAZ SOTO

Universidad Complutense de Madrid

daviddesoto@hotmail.com

Recibido: 26/10/2009

Aprobado: 21/12/2009

Resumen

En el origen del formalismo como teoría de las artes, y en torno al debate con cierto “materialismo” teórico de corte determinista (el de G. Semper), se plantea una antinomia entre la dimensión perceptual o fenoménica del arte y su dimensión físico-material. Ambas parecen igualmente necesarias para determinar la especificidad del arte, la cual implica, para el formalismo, la diferencialidad de las diversas artes entre sí. La antinomia está vinculada a la pretensión formalista de fundamentar la autonomía de las artes, determinándolas mediante un doble principio: uno “estético”, que acentúa la especificidad de sus respectivas “esferas sensoriales”, y otro “poiético”, que acentúa la pluralidad de sus procesos técnicos. Eduard Hanslick (autor fundacional del formalismo a mediados del siglo XIX) formuló esta problemática como cuestión de los “materiales elementales de la

música”. Tras examinar dicha formulación, señalaremos los paralelismos con Konrad Fiedler y Alois Riegl, autores formalistas de la misma época. Terminaremos indicando cómo, en la futura deriva “modernista” del formalismo como discurso sobre el arte moderno, la perspectiva del acto creativo irá siendo desplazada por la de la recepción y el espectador, a la hora de abordar este problema de la “materialidad” del arte.

Palabras clave: Materialidad, formalismo, esferas sensoriales, principio estético, principio poiético, Eduard Hanslick.

Formalism and materialism. The problem of materialism in the art of Eduard Hanslick

Abstract

In the very origins of formalism as a theory of arts, and in the context of the debate concerning a certain determinist formulation of “materialism” (that of G. Semper), an antinomy emerges between the perceptual or phenomonic dimension of art and its physical-material dimension. Both dimensions seem equally necessary in order to specify the peculiar condition of art, which for formalism entails the difference between the diverse artistic practices. This antinomy is linked to the formalist ambition of establishing the foundations for the autonomy of the arts by specifying them through a double principle: first, an “aesthetic” principle, which emphasizes the specificity of the arts’ different “sensuous spheres”, and secondly, a “poietic” principle, which emphasizes the plurality of the technical processes of the different arts. Eduard Hanslick (a foundational author of formalism, from the middle of the 19th century) formulated this problematic for the art of music in terms of the “elementary materials of music”. After exploring his formulation, we will quickly point to some parallelisms with formalist authors of roughly the same period such as Konrad Fiedler and Alois Riegl. We will finish by indicating how, in the future evolution of formalism as “modernism”, i.e., as the main discourse about modern art, the viewpoint of the act of artistic creation would be finally displaced by that of reception and the spectator as vantage point for treating this issue of the “materiality” of art.

Keywords: Materiality, formalism, sensory spheres, aesthetic principle, poietic principle, Eduard Hanslick

La llamada “postmodernidad” ha conllevado una crisis de fundamento, identidad y legitimación para las artes contemporáneas. Crisis ligada al reemplazo de las prácticas artísticas “tradicionales” por otras nuevas (conceptualismo, *performance*, videoarte, multimedia, arte digital), difíciles de encajar para las diversas líneas de teoría estética más o menos “tradicionales”, que surgieron ligadas al debate en torno al naciente arte moderno.

Una de estas líneas teóricas fue el llamado “formalismo” en teoría, historiografía y crítica de arte, prefigurado por una serie de autores de entre mediados y finales del siglo XIX, y originariamente adversos al arte moderno. Paradójicamente, en el siglo XX, el formalismo se integraría en el discurso llamado precisamente “Modernismo”, que fue la principal forma de militancia selectiva y legitimación teórica en pro de *cierto* arte moderno.

El formalismo se oponía a la Estética idealista y hegeliana¹, pero su otro gran objeto de ataque polémico fueron ciertos “materialismos” teóricos; especialmente, el determinismo “técnico-material” del gran arquitecto y teórico Gottfried Semper². Éste desarrolló una teoría “funcionalista” de la arquitectura: la funcionalidad utilitaria determinaría la forma. Una teoría donde las técnicas y materiales de cada práctica artística imponen limitaciones absolutas a dichas artes y determinan el repertorio de formas disponibles para ellas. La evolución estilística se debería a la adopción de las formas típicas de una práctica artística por otra práctica distinta (por ejemplo, las de la cestería por la cerámica, o las de ésta por la arquitectura), con las consiguientes distorsiones formales. Ante la mirada “positivista” de la época, cobra relieve el aspecto técnico-material de la actividad artística, cuyos productos son artefactos materiales. Y ello llevó a explicaciones deterministas y reduccionistas del arte.

Pues bien: en el discurso formalista se plantea, desde el comienzo, una problemática en torno a la materialidad de la obra artística, que permanecerá irresuelta. Los autores formalistas no podían aceptar sin reparos propuestas “materialistas” como la semperiana. Pues ellos afirmaban el valor autónomo del arte; y defendían su especificidad, pongamos, frente a la pretensión de ver en el arte una inadecuada y superable expresión sensible de contenidos abstractos, desde posiciones hegelianas; o frente a los intentos de “desenmascarar” la obsolescencia del arte como último reducto encubierto de la religión; o de reducirlo a una profiláctica vía de escape para la emotividad subjetiva en una era de racionalización técnica y social creciente.

Ahora bien, los formalistas adoptaron un doble principio de especificación para legitimar la actividad artística. El primero, llamémoslo “principio estético”, hace de lo sensible por sí mismo la verdadera sustancia de la experiencia artística, sin necesidad de otra cosa que le aporte un “suplemento” de valor añadido (ya sea lo conceptual, lo moral o la Idea). Más aún: cada arte tendría su competencia exclusiva en una determinada “esfera sensorial” (la pintura, en la esfera visual; la música, en la sonora; la arquitectura, en la cinético-dinámica, etc.)³; esfera en la cual sólo ese arte sería capaz de ofrecer una máxima riqueza de experiencia⁴.

1 No obstante, ejerció también un influjo problemático sobre los autores formalistas cierta corriente “post-hegeliana” y “subjetivista”, opuesta al kantismo herbartiano (del cual, según suele convenirse en aceptar, surgió el formalismo; cfr. la nota 8 más abajo): aquella que conduciría a la llamada “Filosofía de la Empatía” (*Einfühlung*). Se trata de una corriente iniciada por Friedrich Theodor Vischer y Robert Vischer, padre e hijo (1807-1887; 1847-1933) y proseguida por Theodor Lipps (1851-1914), hasta llegar a Wilhelm Worringer (1881-1965) y a los teóricos del Expresionismo.

2 Cfr. los libros de Semper: *Die vier Elemente der Baukunst* (1851), *Wissenschaft, Industrie und Kunst* (1852), y sobre todo, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik* (1860-1863).

3 La interpretación habitual del formalismo atribuye a la mayoría de los autores formalistas el presupuesto tácito de esta división y reparto de esferas sensibles entre las artes. División cuyo origen se remonta a la distinción entre “artes del espacio” (plásticas) y “artes del tiempo” (discursivo-verbales y sonoras), formulada por Gotthold Ephraim Lessing, en su célebre escrito de 1766, *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*.

4 Eduard Hanslick formula y suscribe el principio de división de esferas sensoriales, vinculado al principio “estético”, en *Von musikalisch Schönen*, Wiesbaden: Breitkopf und Hartel, 1989 (edición basada en el texto de la ed. de 1891), p. 20: “La diversidad de los contenidos de las artes [entre sí], y la diversidad fundamental de su conformación, que ella conlleva, se sigue con necesidad de la diversidad de los sentidos a los que aquéllas están ligadas”. Pero es Konrad Fiedler quien ofrece una formulación y justificación bastante más detenida de este “principio” en su “Sobre el origen de la actividad artística” (1887), texto incluido en la selección de sus *Escritos sobre arte*, ed. Francisca Pérez Carreño, trad. Vicente Romano, Madrid, Visor, 1991 (cfr. pp. 202-220).

El segundo principio, llamémoslo “principio poiético”, surge de la polémica contra la estética filosófica de derivación romántica. Ésta englobaba el arte dentro del ámbito genérico de la sensibilidad, del gusto y de lo “estético”, que incluiría la experiencia de lo bello en la naturaleza, o en el ser humano, o incluso en la moralidad personal, por ejemplo. Pero frente al ámbito genérico de lo estético, el arte es una actividad de producción intencionada y técnicamente regimentada de *objetos materiales*. La especificidad diferencial de las artes se manifiesta aquí como una diversidad de procesos técnicos y creativos, de soportes y recursos materiales, propios de cada arte⁵. Y en ello llevaría Semper su parte de razón.

Ahora bien: conceptual y fácticamente, la especificidad poiética de técnicas y procesos de las artes es diferente de la especificidad de las esferas sensoriales a las que, supuestamente, cada una de las artes se dirigiría. Esto crearía tensiones teóricas internas en el discurso formalista⁶.

¿Cómo mediar, pues, estos dos aspectos de las artes: el sensorial, experiencial o fenoménico, y el técnico-material? Cada arte se dirigiría a producir resultados y efectos propios de una determinada esfera sensorial; y los soportes, recursos técnicos y procesos creativos que emplea serían los adecuados a dicha esfera sensorial: aquellos capaces de configurar lo dado sensiblemente en esa esfera, y contando con la peculiar estructura y leyes de ésta. No es que el aspecto técnico-productivo concierna exclusivamente a la perspectiva del artista y de la producción, y el sensorial sólo a la perspectiva del espectador y de la recepción. Pues el propio artista trabaja con los materiales, técnica y soporte de su arte; pero no en menor medida, trabaja sobre la esfera sensorial propia de éste, y con lo que en ella se da. Así que, junto a los “materiales” de cada arte, en sentido estricto o “físico”, hay unos “materiales sensoriales” que le corresponden; “materiales” que no pertenecen exactamente al mismo ámbito físico-material de los soportes, procesos y recursos técnicos, sino al ámbito de lo fenoménico y perceptible, pero sobre los que también hay una elaboración artística y “técnica”.

El objeto artístico se presenta así con una misteriosa doble dimensión: una físico-material, y otra, llamémosla, perceptual-sensible: hay algo que se ve “en” la obra y que no siempre coincide con el “soporte material” de dicha obra. El problema de la articulación de ambos aspectos se agudiza en el caso de prácticas artísticas occidentales como la pintura, cuya orientación dominante desde el Renacimiento ha sido “ilusionista”. No se ve sólo un soporte de lienzo impregnado de materias pigmentarias, y todo ello dotado de propiedades métricas de carácter físico-químico, sino que se ve un universo de formas, sean figurativas o “abstractas”, y de cualidades perceptivas (línea, textura, color), con-figurando un espacio virtual articulado de diferencias sensibles⁷. Lo mismo sucede con la música: no sólo sentimos el cosquilleo agradable de unas vibraciones con propiedades métricas de frecuencia, amplitud, longitud de onda, sino algo más.

5 Una clara formulación del principio “poiético”, unida al rechazo de lo “estético-genérico”, la ofrece Hanslick en op. cit., pp. 3-4: “...cada arte exige ser conocido en sus propias determinaciones técnicas, concebido a partir de sí mismo. [...] las leyes de la belleza de cada arte son inseparables de las particularidades de su material, de su técnica”.

6 Un problema del planteamiento formalista en el que aquí no entraremos, era que no siempre con estos dos principios se obtenía una adecuada caracterización de las artes, que lograra capturar lo específico de todas y cada una de ellas. Los casos de literatura y escultura resultaron, a este respecto, muy significativos, en tanto que problemáticos.

7 Omittimos aquí una tercera dimensión, la simbólico-semántica: la del arte como vehículo de “significados”, con independencia de cómo se conciban éstos, si como contenidos culturales extraartísticos o no. Esta dimensión era reivindicada precisamente por posiciones “contenidistas” antagónicas al formalismo; y en efecto, siempre supuso un asunto difícil de digerir desde la perspectiva teórica formalista.

El crítico y teórico musical austríaco Eduard Hanslick, quizá el más temprano de los teóricos “formalistas” del arte propiamente dichos⁸, publicó en 1854 *De lo bello musical* (*Von musikalisch Schönen*⁹). Hanslick, partidario del romanticismo “tradicionalista” de Brahms y seguidor del filósofo Robert Zimmermann, plantea en dicho escrito una doble polémica contra la práctica musical wagneriana y contra la teoría “emotivista”, según la cual la música sería un arte imitativo que produce representaciones sonoras de los sentimientos, o bien los provocaría mediante sensaciones sonoras, al modo de una acción causal. En cambio, para Hanslick la música sería una actividad *cognitiva*, aunque no “conceptual” o abstracta: es sensible, pues su ámbito es exclusivamente el sonido; pero de algún modo, es también “intelectual”. Su órgano sería la fantasía creativa¹⁰, que no se limitaría a seguir el dictado de los materiales con los que opera, sino que los configura activamente.

Hanslick plantea, pues, la cuestión de los “materiales elementales de la música”. Sostiene que el sonido, entendido no como sonoridad musical ordenada artísticamente (sea melódica, rítmica, armónica o texturalmente, etc.), sino como materialidad preartística informe, permanece aún al nivel de la mera “sensación” inarticulada; pues de provocar sensaciones, arguye Hanslick, “es capaz no ya el arte, sino un único sonido, un único color”. El arte requiere, en cambio, según Hanslick, la configuración de multiplicidad de éstos en “las más complejas relaciones”¹¹. Incluso el componente semántico de asociaciones “simbólicas” que todo elemento “material” sensible aislado puede implicar (cuando asociamos a un determinado color, a un sonido, todo un mundo de sentimientos, ideas, recuerdos), no haría de éste algo “artístico”, sostiene nuestro autor, ya que también las sensaciones naturales y extraartísticas suscitan tales asociaciones simbólicas¹².

El arte es una experiencia sensible, esto Hanslick lo subraya; pero no cualquier cosa que toca nuestros sentidos, o que estimula nuestra imaginación, es para él “arte”. En el argumento de Hanslick está la herencia kantiana del rechazo del mero gozo sensible, que es aún preartístico e interesado, y que además conlleva un “condicionamiento patológico”¹³, impidiendo una contemplación distanciada y un libre juicio de valor. El gusto malsano por lo “elemental de la música” (que Hanslick imputa a Wagner)¹⁴, propicia la calculada explotación manipuladora de sus “efectos causales” al servicio de quienes ven la música como un elemento de control policial de la sociedad, cual sucede en su uso propagandístico,

8 Los orígenes del formalismo se remontan al temprano “neokantiano” Johan Friedrich Herbart (1776-1841), heredero de la cátedra del pensador de Königsberg, y al austríaco Robert von Zimmermann (1824-1898). Éste, aunque se presentaba como seguidor de Herbart, fue también discípulo de Bernard Bolzano, lo que suscitó la introducción en el formalismo austríaco de ideas “objetivistas” de la primeriza Fenomenología (cfr. el estudio de Christoph Landerer, *Eduard Hanslick und Bernard Bolzano: ästhetisches Denken in Österreich in der Mitte des 19. Jahrhunderts*, Sankt Augustin: Academia Verlag, 2004). Pero Herbart nunca escribió propiamente una “Estética”, y la estética de Zimmermann (cfr. su *Allgemeine Ästhetik als Form-Wissenschaft*, de 1865) se quedaba en un terreno especulativo bastante abstracto. Por ello, es legítimo considerar que los primeros teóricos del arte formalistas propiamente dichos son autores posteriores, que tenían relación más directa con prácticas artísticas concretas y poseían conocimientos técnicos e históricos sobre ellas.

9 Hanslick, op. cit. (cfr. n 5).

10 Op. cit., pp. 61-62.

11 Op. cit., pp. 6-7. Hanslick ofrece otros argumentos, como la especial falta de claridad del vínculo entre la constitución de la obra y su efecto emotivo en el caso de la música; o la variabilidad histórica de dicho efecto, para una misma obra dada, entre sucesivos colectivos de audiencia (op. cit., pp. 12, 14).

12 Op. cit., pp. 27-29.

13 Op. cit., pp. 103-108 (contra las “teorías fisiologistas” de la música), y todo el cap. V, “Das ästhetische Aufnehmen der Musik gegenüber den pathologischen“, en op. cit., pp. 120-140.

14 Cfr., sobre todo op. cit., pp. 123-124.

o en la incitación bélica de las marchas militares¹⁵. Pero la música no tiene como finalidad provocar reacciones emotivas a través de una mera incidencia causal sobre los órganos sensoriales: su presencia, siendo sensible (y sólo sensible), es de un carácter más “espiritual” que la mera sensación¹⁶. Y no porque, como en Hegel, sea el vehículo sensible de aparición de la Idea, en última instancia extramusical y extramundana. Pues el “contenido” conocido mediante la “forma” musical no es sino ésta misma¹⁷: las soluciones técnico-artísticas mediante las que se han organizado relacionadamente las propias cualidades sensibles de experiencia¹⁸ (no en tanto que cualidades mediante las cuales se nos dan propiedades de entes como “casa”, “hombre” o “árbol”, sino en cuanto cualidades del ámbito sonoro artísticamente configurado). La teoría de la música de Hanslick presenta el arte como una peculiar forma de sensibilidad “espiritual” y cargada de valor cognitivo, pero que no tiene nada que ver con lo “suprasensible”, ni con el concepto abstracto.

Quisiera terminar con unas indicaciones cuyo alcance rebasa el caso particular de Hanslick. En teóricos formalistas no muy posteriores, encontramos una problemática análoga, y dentro de planteamientos similares a los de dicho autor. Así en Konrad Fiedler¹⁹, que concibe las artes plásticas en términos de “pura visualidad”. Fiedler desarrolla, más que Hanslick²⁰, la teoría del acto creativo como actividad de valor cognitivo²¹, sensible al tiempo que “espiritual”²², dando un papel central a la dinámica entre el “ojo” (órgano perceptivo-imaginativo), y la “mano” (órgano de realización del proceso técnico)²³,

15 Op. cit., pp. 107-111, 125. Hanslick es aquí irónico con las ideas de Platón (en *La República*, libro II, o en *Las Leyes*, libro VII) sobre la posible función ético-social de la música y sobre la necesidad de regimenter “políticamente” la práctica de dicho arte; aunque comparte con Platón la actitud precavida ante los posibles efectos nocivos de sus malos usos manipulatorios, cuya existencia reconoce.

16 Op. cit., pp. 65, 67

17 Op. cit., pp. 25, 58. Ese contenido, o “sustancia”, serían las muy discutidas “formas sonoras en movimiento” (*tönend bewegende Formen*) de que habla Hanslick.

18 Op. cit., pp. 24-27. Hanslick habla de unas “ideas estéticas” puramente musicales, distintas a las que corresponderían a cada una de las diversas artes restantes. La terminología es, evidentemente, kantiana (procede de la *Crítica del Juicio*). No así, probablemente, la interpretación que da al término Hanslick, cuya posición, por otro lado, es mucho más “cognitivista” que la de Kant, sobre todo por lo que hace al caso particular del arte musical.

19 En especial, cfr. sus textos “Sobre el juicio de las obras de arte plástico” (1876), y “Sobre el origen de la actividad artística” (1887), en la ya mencionada la selección traducida de *Escritos sobre arte* de este autor dirigida por Francisca Pérez Careño (Fiedler, op. cit.; cfr. nota 4

20 En efecto: en Hanslick, la tendencia “objetivista” (de presumible ascendencia bolzaniana) lleva a propugnar un enfoque centrado en “el objeto mismo” (es decir, la obra), en contraposición al sujeto espectador, que queda más o menos identificado con su reacción emotiva e imaginativa-asociativa a la obra; pero sin entrar en excesivas incursiones en el proceso creativo del artista, que al cabo, es también meramente “subjetivo”.

21 Fiedler, op. cit., pp. 100, 124, 131-132, 245. No se trata de conocimiento “científico”, por identificación categorial de objetos y de sus propiedades mediante conceptos abstractos (cfr. op. cit., pp. 70-74, 77, 128-130, 171-172, 233-234). Pero no por ello es menos “conocimiento” que el así producido por la ciencia, ni posee menor valor de verdad que ésta.

22 Fiedler suscribe una ontología dinámica y monista que, en realidad, cancela la dualidad “sensible/espiritual” (y lo mismo vale para la dualidad “material/fenomenico”, que hemos planteado aquí como problemática para el discurso formalista). Así, Fiedler habla de “proceso psico-físico”, sin que necesariamente ello suponga la oposición de dos términos separados (cfr. Fiedler, op. cit., p. 126, 172-175, 192-198). Este paso “monista”, muy peculiar de Fiedler, no está claro que lo hayan dado Hanslick ni otros autores de la tradición formalista (que en general no tuvieron formulaciones muy claras de carácter ontológico general).

23 “Ojo” y “mano” comparten a partes iguales el papel configurador en la filosofía fiedleriana de la actividad poética del arte. No basta “abrir bien los ojos” para poder ver del peculiar modo como ha de hacerlo un artista y para producir arte: es necesario estar involucrado en algún tipo de proceso técnico de producción *material* de obras. Cfr. Fiedler, op. cit., p. 229-232, 238-239.

dinámica sin la cual el proceso de clarificación de la representación artística no se daría²⁴. Muy distinto es el caso del historiador del arte vienés Alois Riegl: la explícita polémica que emprende contra Semper en sus *Cuestiones de Estilo (Stilfragen)* de 1893²⁵, llevará a Riegl a devaluar el papel del proceso técnico-material²⁶ a la mera negatividad de un “coeficiente de fricción”²⁷ (devaluación que no se observaba en autores precedentes), y a un cierto viraje “hegeliano”.

En los autores formalistas del siglo XX, ya “modernistas”, la perspectiva de la recepción o del espectador desplazará a la del acto de creación en el planteamiento del problema de la materialidad (no obstante las reflexiones de Roger Fry sobre la doble dimensión y mirada del artista, como “visionario” al propio tiempo que “artesano”²⁸). La teoría de la modernidad y del medio artísticos de Clement Greenberg, planteará el problema como una tensión entre la presencia ante el espectador del objeto artístico acabado como “literalidad” (o materialidad) y como “ilusión”²⁹. Ya en la década de 1960, Michael Fried planteará un debate contra el “literalismo”, entendido como posición teórica y como práctica artística espuria, que pretende imponerse violentamente al espectador mediante efectos de “presencia” física, al precio de socavar toda credibilidad de la representación artística. Fried condenará la inautenticidad de dicha estrategia como “teatralidad”³⁰. Pero con ello, este último autor habrá cerrado ya el ciclo histórico del formalismo; y lo habrá hecho, en cierto modo, desde una posición que se sitúa *fuera* del mismo, y que no es ya propiamente formalista.

24 Fiedler, op. cit. p. 255, 88-89, 107. Por mor de está “clarificación” considera Fiedler artísticamente necesaria la separación de las “esferas sensoriales”; cfr. op. cit., 202, 204, 206-211. Sobre su teoría del lenguaje y del acto creativo como actos de “expresión” configuradora, cfr. op. cit., p. 173-180.

25 Hemos trabajado con la trad. cast.: *Cuestiones de estilo: fundamentos para una historia de la ornamentación*, trad. Federico Miguel Saller, Barcelona, 1980; cfr. en particular la “Introducción”, op. cit., pp. 1-8.

26 Ello se hace especialmente patente en su libro de 1901, *Spätromische Kunstindustrie (El Arte Industrial Tardorromano)*, del que hay una reimpresión reciente, basada en la ed. de Emil Reisch y Otto Pächt de 1927: Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2000.

27 Así lo declara Riegl en *Spätromische Kunstindustrie*, p. 9.

28 Cfr. textos de Fry como “Henri-Matisse” (1936) y “The double nature of painting” (1939), ambos recogidos en la antología *A Roger Fry Reader*, ed. Christopher Green, Chicago, IL, y Londres: University of Chicago Press, 1996.

29 Cfr. “Modernist Painting”, en Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, ed. John O’Brian, Chicago, IL, y Londres, 1986-1993, vol. 4, pp. 85-93. En Greenberg, como en Fry, esto tiene que ver con un conflicto en el arte pictórico, entre la construcción plástica de volumen y profundidad, pura ilusión, y los valores de diseño y de disposición de las formas en superficie, más conformes a la literalidad plana del soporte físico de dicho arte. Cfr. también nuestro “Modernismo, Forma, Emoción y Valor artístico: Claves de la teoría de la modernidad artística de Clement Greenberg”, *Bajo Palabra*, n° 2 (2007), pp. 159-166.

30 Cfr. su “Art and Objecthood”, en la antología homónima: Michael Fried, *Art and Objecthood*, Chicago, IL, y Londres: University of Chicago Press, 1998. En nuestro estudio de tesis doctoral sobre Fried, mostramos que esta problemática de la “teatralidad” tiene en Fried connotaciones distintas, que rebasan el marco de la cuestión formalista de la materialidad (cfr. David Díaz Soto, *Michael Fried y el debate sobre el formalismo norteamericano*, 2 vols., Universidad Complutense, 2009, especialmente los apartados 3.1.2., 3.4.3., 3.4.4., 3.4.5., 3.5.1, vol. 2, pp. 16-19, 152-165, 166-172, 173-192, 202-206, respectivamente). Cfr. también J. M. Bernstein, “Aporia of the sensible: Art, objecthood and anthropomorphism”, en Ian Heywood y Barry Sandywell (eds.), *Interpreting visual culture: Explorations in the hermeneutics of the visual*. London: Routledge, 1998, pp. 218-237. El “particular sensible” al cual afecta la “aporía” de que habla Bernstein es la forma artística sensible, pero no en cuanto sensorialidad propiamente (que es como el formalismo tendió a entenderla), sino como soporte de valores simbólicos; esto es, en su dimensión semántica, que, como dijimos, para el formalismo siempre es problemática, si es que se entiende que dicha dimensión ha de remitir a un orden de significados de carácter fundamentalmente extraartístico.

