

Volver a ver un Vermeer: nuestras acciones sobre el cuadro y los efectos que provoca

Artículo de reflexión

SECCIÓN CENTRAL

Montserrat Sobral Dorado

UNED, España
msobral7@alumno.uned.es

—
Recibido: 19 de enero de 2023
Aprobado: 1 de marzo de 2023

Cómo citar este artículo: Sobral Dorado, M. (2024). Volver a ver un Vermeer: nuestras acciones sobre el cuadro y los efectos que provoca. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 19(35), pp. 28-39.

DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.20600>



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

Muchacha leyendo una carta junto a la ventana. (Johannes Vermeer, 1657-1659).



Volver a ver un Vermeer: nuestras acciones sobre el cuadro y los efectos que provoca.

Resumen

Este trabajo propone un análisis de Muchacha leyendo una carta junto a la ventana, de Johannes Vermeer, atendiendo a las características ontológicas de la obra y su capacidad para proporcionar valores estéticos. Para ello, habremos de comprobar cuáles son las relaciones mediadas por la obra de arte y su repercusión en la efectividad de la experiencia estética. Con este fin, me apoyaré en la ontología de Nicolai Hartmann, la estética modal de Jordi Claramonte y el concepto de agencia de Alfred Gell.

Palabras clave

Agencia; complejidad; estética modal; Vermeer

Seeing a Vermeer again: our actions on the frame and the effects it causes

Abstract

This paper proposes an analysis of Girl Reading a Letter at an Open Window by Johannes Vermeer, taking into account the ontological characteristics of the work and its ability to provide aesthetic values. To do this, we will check what are the relations mediated by the work of art and its impact on the effectiveness of the aesthetic experience. To this end, I will rely on Nicolai Hartmann's ontology, Jordi Claramonte's modal aesthetics, and Alfred Gell's concept of agency.

Keywords

Agency; complexity; modal aesthetics; Vermeer

Revoir un Vermeer : nos actions sur le cadre et les effets qu'il provoque

Résumé

Cet ouvrage propose une analyse de Fille lisant une lettre près de la fenêtre, de Johannes Vermeer, en tenant compte des caractéristiques ontologiques de l'œuvre et de sa capacité à fournir des valeurs esthétiques. Pour ce faire, il faudra vérifier quelles sont les relations médiatisées par l'œuvre d'art et leur impact sur l'efficacité de l'expérience esthétique. Pour cela, je m'appuierai sur l'ontologie de Nicolai Hartmann, l'esthétique modale de Jordi Claramonte et le concept d'agence d'Alfred Gell.

Mots clés

Agence; complexité; esthétique modale; Vermeer

Vendo um Vermeer novamente: nossas ações no quadro e os efeitos que ele causa

Resumo

Este trabalho propõe uma análise de Menina lendo uma carta perto da janela, de Johannes Vermeer, levando em consideração as características ontológicas da obra e sua capacidade de fornecer valores estéticos. Para isso, teremos que verificar quais são as relações mediadas pela obra de arte e o seu impacto na eficácia da experiência estética. Para tanto, apoiar-me-ei na ontologia de Nicolai Hartmann, na estética modal de Jordi Claramonte e no conceito de agência de Alfred Gell.

Palavras chave

Agência; complexidade; estética modal; Vermeer

Ikuti kawaspasug ruraita apamuskuska Vermeer: Nukanchipa ruraikuna churaska kai kuadrupi i niska uiaspa imami

Maillalachiska

Kai mailla kilkaskapi kawachinaku sug warmi kilkaskata kawaku sug ventana tadupi chasa sutichiska kai runa Johannes Vermeer, kai kawaspasug ima sugkuna ninakuskata. Kaipipai munaku ruranga pangapi pai iachaskata chinispa maskaska, sug kunawa charringapa kai kilkai Nicolai Hartmann, sug rurai Jordi Claramonte i sug mailla kilkaska Alfred Gell.

Rimangapa Ministidukuna

Maipetapudirri; mailla mulluchu; ruraikuna allilla apamuskuska; runa chasa suti

Introducción

La agencia en el arte es un tema controvertido cuando se contempla su exclusividad a sujetos con capacidad de acción. No obstante, el planteamiento que desarrollaré a continuación se basa en la observación de las cadenas de efectos que concurren en la obra artística como una integración de agencias que se suceden a través de las relaciones de toda experiencia estética.

Precisamente por esto, abordar la agencia del arte no debiera reducirse ni al producto terminado por el artista ni al juicio del receptor, sino que ha de atender a los procesos que conforman el objeto estético en su materialidad y lo hacen ser lo que es en el momento de su recepción por el espectador: ahí su complejidad, su efectividad responde a un carácter emergente y difícil de prever por lo que, no pudiendo simplificarse a la comprensión de sus partes, requiere de un estudio de los modos de relación entre estas para comprender su naturaleza.

Así, tendremos obras con gran poder para emanar un contenido plenamente vigente en épocas diferentes de la humanidad y otras cuya repercusión está ceñida al marco circunstancial en el que se producen, carentes de valor estético una vez superado este. Es decir, hay obras que siguen gustando y son generativas durante siglos y otras que pierden su validez de un año para otro. Aún así, la inercia inefectiva de una obra no es síntoma de su muerte, pues su contenido puede permanecer latente y, en potencia, plenamente válido.

En el presente artículo propongo una mirada al cuadro barroco de Johannes Vermeer, *Muchacha leyendo una junto a la ventana* (1657-1659), como copartícipe de un sistema complejo: bisagra de un conjunto de relaciones de carácter estético generadas a lo largo de los tiempos y los espacios en que la obra cohabita entre el sujeto —o sujetos— que la producen y aquellos que la reciben. La facultad del arte para articular una experiencia estética resulta de este entramado de conexiones y el resultado de esta experiencia será también el de su agencia.

Acerca de las acciones y los efectos en/de la obra

De manera general, podemos decir que la experiencia estética comienza en el acto de producción de la obra de arte. En un primer momento, el artista elige una forma que se verá codeterminada por la materia que emplee. No solamente esto, sino que su obra será reflejo de su particular modo de hacer y de su tiempo. Se inaugura así el primer agente de nuestras relaciones estéticas: el sujeto que toma una materia con intención de darle una forma. Esta forma imitará en alguna medida un patrón, pero no se reducirá a copiarlo, sino que albergará una medida propia aportada por el sujeto que la produce en el contexto social en que la lleva a cabo.

La emergencia de la imagen-agente no se debe tan solo al artista, sino que acoge en su objetualidad al diverso conjunto de agencias efectuadas sobre ella. El paso del tiempo también tiene efectos sobre las obras de arte, pues crea oportunidades para que haya cambios en su naturaleza. En el plano material, no hay garantías de que la integridad de la obra sea la misma al momento de su recepción; tal es el caso de las esculturas y construcciones de la civilización griega, las cuales han perdido su policromía. En otros casos, el tiempo añade materiales e impide que la obra sea el testimonio de una época; es difícil imaginar construcciones como la Catedral de Santiago en su forma medieval, porque tal es el aglomerado de materiales y cambios en su estructura a lo largo del tiempo que no se puede desvincular su imagen actual a la de su conjunto.

La evolución de la obra en la historia afecta nuestra percepción de ella individual y socialmente. Subjetivamente, el arte puede generar una gran variedad de reacciones en función de factores físicos, psíquicos y políticos. Además, al experimentarlo nos posiciona y ofrece coordenadas de nuestra propia naturaleza ante la obra. Socialmente, toda obra es confrontada a la mirada del tiempo en que se experimenta: en esta relación, comprobamos su vigencia o la encontramos superada. También nos puede ofrecer una alternativa, una contradicción necesaria o conveniente para el marco socialmente aceptado de nuestras relaciones. Así pues, en el juicio estético, la obra nos informa: tal es el alcance de su agencia.

De acuerdo con Alfred Gell, la agencia así comprendida es exclusivamente relacional. Este autor distingue entre agentes primarios y secundarios: los unos son los responsables del acto productivo y los otros son los artefactos de la objetivación, la forma en que se manifiesta y realiza la agencia social, a través de la “proliferación de fragmentos de agentes primarios intencionales bajo sus formas secundarias artefactuales” (Gell, 2016, p. 53). Según esto, las obras de arte son un conjunto que actúa sobre el receptor, quien es paciente en un primer momento, puesto que “recibe” el artefacto. Gell además agrega que

los destinatarios son exactamente como los artistas: agentes o pacientes primarios, el origen, los principales causantes son los destinatarios —sociales— de la agencia mediada por el arte. Si los destinatarios no fueran agentes primarios, la trama de arte no sería el conjunto de transacciones sociales entre personas que es, sino un tipo recóndito de interacción causal entre cosas. (Gell, 2016, p. 70)

Para dar cuenta de este planteamiento, habremos de indagar sobre la naturaleza del objeto estético. Con este fin, me apoyaré en la estética modal de Jordi Claramonte. De acuerdo con su estructura, y siguiendo la ontología de Hartmann, se han de percibir cuatro estratos fundamentales sobrepuestos en el siguiente orden: lo inorgánico, lo orgánico, lo emocional y lo social-objetivado. Cada estrato sustenta y posibilita la emergencia de una nueva complejidad; cada uno de ellos se auto-organiza hasta el punto de lograr un salto en su estructura. Cada uno de estos estratos se apoya sobre el anterior, por lo que, por ejemplo, “la autonomía de lo psíquico no puede ignorar las exigencias auto-organizacionales del cuerpo del que es parte”; mientras que en el plano de lo social-objetivado “se trata de una auto-organización que bien podríamos caracterizar —y esto no se puede extender a las demás formas de autonomía— como *autotélica*, es decir, de autodeterminación de fines” (Claramonte, 2021, p. 55).

Como sujetos particulares y sociales que somos, percibimos cada uno de los estratos con las categorías con las que vivimos, por lo cual podríamos entender

cómo el esquema de los estratos que podría parecerse en exceso lineal y jerárquico oculta, sin embargo, un proceso panárquico en el que como en

un atractor de Lorenz¹ se enlazan y se condicionan mutuamente los diferentes estratos, de modo que las variaciones categoriales que se producen en el estrato ‘superior’, el de lo social-objetivado, tienen una efectividad inmediata en los estratos ‘inferiores’ cuya consistencia práctica se ve modificada en consecuencia. (Claramonte, 2021, p. 68)

Considero que la estética modal de Claramonte y el pensamiento que Alfred Gell plantea en *Arte y Agencia* recorren un cierto paralelismo conceptual: ambos toman en consideración las relaciones que se establecen entre el acto de producción, la obra de arte y el acto de recepción. Para Claramonte *grosso modo* los diferentes pensamientos estéticos se dan como un equilibrio dinámico, permitiéndonos analizar los modos en que se relacionan lo repertorial, lo disposicional y el paisaje². Para Gell una obra de arte no se mide solo por sus valores estéticos, pues como antropólogo está interesado en las diversas “utilidades” que tales objetos puedan aportar en el ciclo vital del sujeto. Asimismo, advierte que el arte es un índice del que se pueden extraer una diversidad de abducciones, es decir, que son el resultado de una agencia anterior y realizan agencia; por tanto, la efectividad de la intervención artística en el conjunto de relaciones que media será causa de las agencias primarias —productor y receptor— y secundarias —artefacto—. Aunque las categorías empleadas por uno y otro sean diferentes, ambos atienden a la agencia del arte desde el entramado de relaciones en el que se pone en juego, de sus acoplamientos o desacoplamientos, esto es, por los efectos que causa, para dar cuenta de su capacidad como agente. No se trata tanto de

1 El atractor de Lorenz es empleado por Claramonte en la *Estética Modal*: libro primero para pensar lo efectivo como paisaje-complejo: “aquello que queda definido por el cruce autoorganizado de fuerzas, por las tensiones complementarias y divergentes de lo necesario y lo posible, o más bien de lo repertorial y lo disposicional que ocuparían el centro de cada uno de los bucles de nuestro atractor extraño” (2016 p. 154)

2 Estos modos son lo necesario y lo contingente, en lo repertorial, y el de lo posible y lo imposible en el plano de lo disposicional. La sucesión de un modo a otro se daría de modo sucesivo y articulado sin que requiera el paso obligatorio por cada uno de los modos para toda cultura, sino que “el pensamiento modal tiene la virtud de mostrarnos la simultaneidad operacional de lo que podríamos estar tentados de ver como una mera sucesión de etapas» (Claramonte 2016: 142). Esto explica una diferencia entre Gell y Claramonte, pues para el antropólogo, «la agencia que se ejerce [por la obra] varía según muchos factores contextuales” (Gell, 2016, p. 103) diferenciando a la obra según atendamos a sus valores o a su materialidad. Para Jordi Claramonte, se trata de analizar “cómo es que —aunque el mundo ya estaba ahí— cada modo de relación suscitaba una distribución de entes diferente y en cierta medida contribuía a cambiarlo” (Claramonte, 2016, p. 24).



Figura 1. *Muchacha leyendo una carta junto a la ventana*. (Johannes Vermeer, 1657-1659).

una agencia *sub specie aeternitatis*, sino del mayor o menor grado de efectividad —o inefectividad— que pueda darse a partir de la emergencia de su contenido.

La historia del arte nos proporciona numerosos ejemplos acerca de las acciones que configuran la obra que experimentamos en uno u otro momento. En gran medida, cómo se escribe esta historia conforma nuestra cultura e, incluso, para muchos pensadores como George Dickie, el arte solo puede ser calificado como tal por las instituciones de carácter artístico. Seguir estos derroteros es conceder todo el peso al último de los estratos de la obra sin que podamos participar en su juicio, pues vendría determinado externamente a nuestra valoración. Sin negar la evidencia del peso que el tal llamado “mundo del arte”, habitado tanto por instituciones como por el mercado, ejerce sobre nuestra producción y percepción del arte, no me puedo resistir a subrayar que la humanidad también ha cambiado los modos en que se relaciona con dicho “mundo”. Sin ir más lejos, el mismísimo patrimonio de bienes culturales que en nuestros días podemos visitar en numerosos museos

estatales constituía, antes del siglo XVIII³, las imágenes del poder de la clase política y religiosa. Así pues, quizá debiéramos preguntarnos ¿qué efecto causa sobre nosotros las acciones de las instituciones otorguen a tal o cual obra? O, dicho de otro modo, ¿cuánta agencia concedemos al “mundo del arte” en nuestra valoración de una obra?

Volver a ver la *Muchacha leyendo una carta junto a la ventana*

Recientemente, el museo alemán de Dresde ha realizado una exposición en torno a Vermeer con una “nueva pintura”. A pesar de que el cuadro en cuestión, *Muchacha leyendo una carta junto a la*

3 El primer museo abierto al público fue el British Museum, en el año 1759, que albergaba la colección de sir Hans Sloane. Debido a la Revolución Francesa de 1789, las colecciones privadas de las clases con poder se consideran parte de la cultura nacional y se ponen a disposición del pueblo en el Louvre en 1783. Este museo y su contenido, acrecentado tras los años napoleónicos, pasará a ser propiedad nacional en 1848. El resto de los países seguirán esta línea de conversión en museo público y de símbolo de las recientes naciones.

ventana⁴, ya formaba parte de la vasta colección del complejo museístico, una restauración llevada a cabo en los últimos años ha puesto al descubierto la imagen de un Cupido velada con posterioridad al fallecimiento de su autor. Tras la tarea restauradora de la Gemäldegalerie Alte Meister es evidente que el cuadro no es el mismo: ni en las características de los pigmentos, que han ganado en luminosidad, ni en la composición figurativa, que ha ganado personajes.

Formalmente, el contenido de la obra es más próximo en la actualidad al original que hace tan solo unos años. Volver a ver a *La muchacha leyendo una carta junto la ventana* será evidentemente un hecho diferente al que se experimentaba cuando se desconocía la compañía del dios del amor⁵ en el lienzo, no solo por el contexto histórico y circunstancial para cada receptor sino porque la obra también ha cambiado. Así pues, en la agencia de esta imagen han contribuido, como mínimo, Vermeer, el sujeto o sujetos a quienes se les deba atribuir el acto de cubrir el Cupido y la Galería de Pintura de los Antiguos Maestros de Dresde, último lugar donde se ha expuesto esta obra —poniéndola a disposición del visitante e incrementando su valor económico— y responsable del hallazgo del cuadro dentro del cuadro.

Fijémonos en la estructura de la obra que recibimos: en el estrato de inorgánico, acabamos de comprobar que el cuadro es lo que actualmente es a través de la materia, es decir, el lienzo, los pigmentos y las capas de barniz retiradas tras su restauración; las figuras que recrean la ventana, la habitación con sus objetos, incluidos el cuadro del pequeño Eros en la pared o la carta y por supuesto la muchacha leyendo a la luz de la ventana, corresponderían todas ellas al estrato de lo orgánico, pues nos presentan los cuerpos de la escena; las emociones que puedan surgir de la visión de la pintura en su recepción estética, y que presumiblemente serán diferentes al incluirse el cuadro dentro del cuadro o no, aparecerán en el estrato

4 Este cuadro fue pintado por el pintor danés Johannes Vermeer en torno al 1657 y 1659. Se considera uno de los primeros retratos de interior con un único personaje, característica que lo convertiría en nuestros días como uno de los maestros de la intimidad doméstica. Para más información del cuadro y de su restauración:

<https://kottke.org/21/08/a-restored-vermeer-painting-now-with-bonus-cupid>
<https://gemaeldegalerie.skd.museum/en/research/vermeer/>

5 Estudios en las capas de barniz calculan que el cuadro del Cupido en el margen superior derecho de la pintura fue tapado en el siglo XIX.

psíquico; y, por último, el estrato de lo social-objetivado⁶ transmitiendo lo que vale el cuadro para quien lo ve en el tiempo en que lo ve, no solo respecto a lo que su contenido representa, sino también respecto a lo que la obra es en la sociedad que la recibe.

En aras de comprender la posible agencia de la obra de arte, resulta menester insistir en la importancia de que, para que un estrato se dé, el estrato inmediatamente anterior ha de estar presente, en mayor o menor medida, pero nunca ausente. Por esta razón se ha podido recuperar el Cupido, porque la observación con rayos x reveló que estaba en la pintura, sobre el lienzo. La capa inorgánica permitió desvelar el cuadro dentro del cuadro, es decir, a partir de su materialidad la escena representada —el estrato orgánico— se modificó. No solo esto, sino que las “reacciones” suscitadas por tal descubrimiento han sido, sin lugar a duda, controvertidas. Prueba de ello es que la página web dedicada a Vermeer ofrece un sondeo acerca de los sentimientos del usuario tras la restauración que provocarán grupos más o menos a favor o en contra de la actuación sobre el lienzo, como se observa en la Figura 2.

Podemos aventurarnos a pensar que en el segundo caso se presenta el amor como fondo de la escena —o como una mera habitación ornamentada en caso de que el espectador de la obra desconozca la iconografía divina— mientras que en el otro bien podría connotar un mayor recogimiento o intimidad. Eros induce a suponer una carta de amor; su ausencia cuestiona el tema epistolar, refugia nuestra intriga en el rostro de la mujer, buscando la expresión que nos informe de su lectura. Asimismo, tanto las luces y las sombras, como los colores y la composición del cuadro se han visto tremendamente afectadas tras la renovación. Antes de ella, el foco lo recibía la muchacha, arropada por las telas de las cortinas y la cama. A juzgar por la imagen en la página web, la iluminación adquiere una tonalidad ocre, muy viñeteada, insistiendo en la privacidad del acto, en la intimidad del retrato. La aparición del cuadro en la pared pone en acción a otro personaje, restando protagonismo a la lectora y ofreciendo un elemento nuevo a la vista.

6 Nicolai Hartmann denomina a esta capa la de lo espiritual al considerar el espíritu como conciencia de una época —la propia u otra— y del pensamiento que tal período proporciona a los venideros. Tomo la denominación de social-objetivado dada por Jordi Claramonte por considerarla idónea para apuntar aquello que la sociedad de un tiempo objetiva, ya porque lo conserva del pasado o porque lo modifica en su época.

The newly restored *Girl Reading a Letter at an Open Window*: Survey & Resources

initiated September 10, 2021

EP 2.0 NEWSLETTER #3

Your email (required)
 Your name
 SUBSCRIBE

- Patron
- YouTube
- Latest Article
- Contact
- Slideshow
- Facebook
- Instagram
- GVAPE
- Share
- About



← left: *Girl Reading a Letter at an Open Window*—pre-restoration condition
 → right: *Girl Reading a Letter at an Open Window*—current condition

What are your feelings about the restored "Girl Reading a Letter at an Open Window" by Vermeer?

- It was correct to expose the Cupid, and I find the painting more attractive.
- It was correct to expose the Cupid, but I still prefer the earlier composition.

1/7

Figura 2. Encuesta sobre la restauración del Vermeer, 2021. Fuente: <http://www.essentialvermeer.com/misc/dresden-girl-reading-a-letter-survey.html>.

Hay más luz en la estancia, la cual pareciera ser más azulada, llevándonos a una estación u hora del día diferente de la obra antes de la restauración. Ni qué decir tiene que, aun conviniendo la importancia de la actividad restauradora, el público es conocedor de las maniobras realizadas por muchos museos para llamar la atención sobre sus obras y exposiciones, así como de los efectos que estas provocan sobre su valor en el mercado. Con todo esto, ¿cómo no interesarse en el parecer del espectador de la obra?

En la recepción de una obra de arte, no solamente actúa el sujeto receptor con la percepción que le es propia y que es fruto de su propia naturaleza y recorrido vital, sino que en esta recepción está integrado su ser social.

La solución al conflicto entre la noción externa de agencia, que se deriva de la introducción en el entorno social, y la teoría 'internalista', que procede de un ego interior y subjetivo, se ha de buscar en este 'encadenamiento', la congruencia entre el yo interior que es relacional y el exterior, que también se basa en relaciones, pero en una escala más amplia. (Gell, 2016, p. 185)

Así, como explica la ontología de Nicolai Hartmann, nosotros también respondemos a estratos: no solamente somos un conjunto de células y agua que posibilitan un organismo, sino que también pensamos, nos emocionamos y convivimos en una sociedad instituida por nuestros antepasados e instituyente de los cambios menesteres para que siga siendo efectiva.

Nuestra relación receptiva con la obra de arte dependerá en gran parte de la capacidad de la obra de arte para poner en juego su objetualidad y proporcionarnos valores estéticos, es decir, de conllevar en su estructura un contenido que nos "valga" en nuestras vidas. Esta capacidad del arte se conoce como *Ápate* o ilusión, una categoría empleada desde la Grecia Clásica y rescatada por Jordi Claramonte en su *Estética Modal*. Es gracias a esta característica estética que los objetos, como un lienzo coloreado con óleo, nos llevan a sentimientos de recogimiento y amor, a tiempos pasados en los que, en lugar de abrir el Mail o el Whatsapp, desplegábamos una hoja manuscrita por el remitente. En este ver algo y extenderlo al tiempo de mi experiencia para dotarlo de sentido es que la ilusión creada por el cuadro ha de tener un "efecto": "la *Ápate* es siempre una trampa que es efectiva no en nuestra imaginación o no solo en ella, sino que se trata fundamentalmente de una

ilusión que consigue ser efectiva en el paisaje que compartimos y disputamos” (Claramonte, 2021, p. 167).

Gracias a ella, la materia y forma del cuadro —su parte inorgánica y orgánica— se nos presenta en la recepción como materia conformada con mayor o menor belleza, por emplear el valor estético por excelencia. Por ello, esta es una característica esencial de toda obra de arte que pretenda mantener un contenido vivo en la historia. Y con esto no se ha de entender que el contenido siga siendo el mismo, más bien al contrario, es su potencia para proporcionarnos asuntos que nos sigan dando juego, pues el resultado temporal que la obra sea cuando la recibamos, habrá de causarnos un efecto de ilusión que le es propio, de hacernos creer que lo que vemos no es solo una tela coloreada, consiguiendo “llevar los experimentos de lo orgánico y las elucubraciones de lo psíquico a un plano en el que sean susceptibles de ser compartidas, cubriendo el espacio que media entre el estrato de lo psíquico y el de lo social-objetivado” (Claramonte, 2021, p. 131). Por esta razón, cuando una obra es potente en todos sus estratos se gana sin ninguna duda el apelativo de lo artístico y si, además, sigue vigente a lo largo del tiempo se convierte en un clásico. Y no es que todos los clásicos sean obras de arte para toda la humanidad, pero sí que, al menos, dejan un rastro reconocible o su efectividad sigue siendo compartida.

El historiador de arte James Elkins plantea en *Pictures & Tears* que cada época presta atención a la emoción de maneras diferentes, analizando cómo los grandes períodos de nuestra cultura enfatizan uno u otro estrato. Por esto, el Renacimiento italiano enfatiza el estudio del cuerpo y del espacio que ocupa, restando atención a la expresión que transmite. En el siglo XVII “una obra de arte no era un objeto, como muchas veces cruelmente lo ponemos nosotros, sino una nueva amistad, un nuevo afecto” (Elkins, 2004, p. 121). Sin embargo, “dos siglos más tarde, parte de eso se ha marchitado. Estamos cebados de ironía, estancados de lucidez, pero los fuegos se han ido. Es como si la misma cultura hubiese envejecido” (p. 128).

A través del testimonio del propio autor y de otras personas, *Pictures & Tears* ofrece un muestrario de acoplamientos y desacoplamientos estéticos, revelando cómo los estratos de una obra de arte juegan un papel fundamental en su agencia. Elkins se cuestiona por qué algunas obras paradigmáticas del arte

contemporáneo, como los Rothko⁷ de la capilla de Houston, no le dicen nada, aun conociendo él tanto sobre su autor y su producción. Este cuestionamiento enuncia que si el estrato de la emoción se encuentra ausente —como los Rothko para él—, la obra en su naturaleza pierde agencia artística en esa experiencia. Con relación a este encuentro en la capilla, Elkins comenta:

Las pinturas parecían sobadas, lisas y aburridas como tarteras excesivamente frotadas con lana de acero. Las sutiles modulaciones de Rothko se habían desvanecido con la ‘brutal luz de Texas’, y las pinturas parecían exhaustas. No me parecía un lugar factible para una revelación⁸. (2004, p. 6)

La experiencia de Elkins en la capilla de Houston podría servirnos para advertir tanto los inconvenientes de tener demasiadas expectativas sobre una obra como la importancia de que el conjunto de la obra se sostenga sobre sí mismo. Una pintura que es exponente del expresionismo abstracto americano debe tener las cualidades materiales y formales que conformen la emoción que se espera de ella. Que a James Elkins no le haya gustado no significa que las obras no sean efectivas para muchos otros visitantes; de hecho, lo son y más testimonios así lo demuestran.

En cualquier caso, lo que conviene comprender es que, en una experiencia estética efectiva, la obra de arte provoca un efecto en nosotros que hace *aparecer* algo irreal en un objeto real de manera coherente. En la sucesión de estratos, no percibimos la estructura como una escala de acontecimientos, sino que el contenido de la obra, su materia conformada con valores, se da de manera efectiva para nosotros y

7 Mark Rothko (1903-1970) fue un artista estadounidense perteneciente al expresionismo abstracto norteamericano que floreció tras la Segunda Guerra Mundial e inclinado hacia la manifestación de las emociones a través del acto pictórico. Su trabajo para la capilla de Houston, bajo el patrocinio del matrimonio Menil, se enmarca en su período clásico, quizá el más reconocible, caracterizado por el uso del color como grandes masas difusas y formas plásticas de aspecto rectangular. Se componía de tres trípticos y cinco obras independientes, todas ellas de gran formato, monocromos y sin la suavidad típica de sus contornos. La capilla no sirve a ninguna creencia en particular, permitiendo el acceso para todo público.

8 “The paintings looked worn and flat and dull —like pots scrubbed too hard with steel wool. They were weak and frail, like that dusty black fabric that is stretched over old audio speakers. Rothko’s subtle modulations had faded in the ‘blast of Texas light’, and the pictures looked exhausted. It did not seem a likely place for a revelation”

no se puede reducir a lo que un individuo reciba, sino que es una experiencia única para cada sujeto y susceptible de ser compartida. A esto se refiere Nicolai Hartmann en su obra *Estética* cuando comenta que el objeto artístico tiene en su esencia una condición óntica de su ser histórico, que es la que nos permite continuar nuestra interacción sensible con él a lo largo de la historia; pero además también tiene una riqueza de trasfondo por su contenido que es “la condición estética de su profundidad y su riqueza, su plenitud de sentido y significación, pero a la vez, y no en último término, la altura del valor estético, de la belleza” (Hartmann, 1977, p. 195).

Conclusión

La agencia de la obra de arte, esa agencia secundaria de Alfred Gell, está en estrecha conexión con su *Ápate*: la capacidad de todo arte para proporcionar algo más que lo que objetivamente es, de meternos en un juego que nos vincula como sujetos y nos relaciona con otros. No obstante, esta facultad del arte es inherente a su objetualidad por lo que, para comprender cómo opera, cómo se hace efectiva, será ineludible entender cómo se trama la estructura de toda obra de arte.

En su naturaleza, el arte es resultado de nuestras acciones. Todo objeto alberga la idea de una forma sobre una materia y, aunque las intenciones sobre esta decisión son variables, son el efecto de nuestros modos de hacer. Además, el objeto artístico provoca efecto sobre nosotros, que vemos aparecer en él un contenido que emerge de su materialidad.

Pensar la agencia supone adentrarnos en una red tejida a través de las obras que nos importan estéticamente como parte de un fenómeno complejo. Así, la agencia de la obra de arte, como de los sujetos que relaciona, se comprueba al componer relaciones efectivas, es decir, al generar efectos a lo largo del tiempo que nutren nuevos modos de relación.

Referencias

- Alonso, L. (1999). *Museología y museografía*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Aristóteles, (2019). *Ética a Nicómaco. Ética a Eudemo* (trad. J. Pallí Bonet). Barcelona: Gredos.
- Aristóteles, (2014). *Poética* (trad. V. García Yebra). Madrid: Gredos.
- Aristóteles, (2007). *Política* (trad. V. García Yebra). Barcelona: Gredos.
- Berger, J. (2016). *La apariencia de las cosas*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bredenkamp, H. (2017). *Teoría del Acto Icónico*. Madrid: Akal.
- Cámara, A., García, J. E., Uriquizar, A., Carrió-Invernizzi, D., Alzaga, A. (2015). *Imágenes del poder en la Edad Moderna*. Madrid: Ramón Areces.
- Claramonte, J. (2011). *Arte de contexto*. San Sebastián: Nerea.
- Claramonte, J. (2015). *Desacoplados*. Madrid: UNED.
- Claramonte, J. (2016). *Estética Modal. Libro Primero*. Madrid: Tecnos.
- Claramonte, J. (2017). *La República de los Fines*. Murcia: CENDEAC.
- Claramonte, J. (2021). *Estética Modal. Libro Segundo*. Madrid: Tecnos.
- Coomaraswamy, A. K. (s.f.). “Sobre la doctrina tradicional del arte” en *Archive*. Recuperado el 31 de enero de 2022 de <https://web.archive.org/>
- Elkins, J. (2004). *Pictures & Tears: A History of People Who have cried in Front of Paintings*. New York: Routledge.
- Freedberg, D. (2018). *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra.
- Garcés, M. (2017). *Nueva Ilustración Radical*. Barcelona: Anagrama.
- Gell, A. (2016). *Arte y Agencia: Una teoría antropológica*. Buenos Aires: SB.
- Hartmann, N. (1977). *Estética*. México DF: UNAM.
- Kaehr, R. (s.f.). Double Cross Playing Diamonds: Understanding Interactivity In/Between Bigraphs And Diamonds. Recuperado el 31 de enero de 2022 de <http://www.thinkart-lab.com>

Kaehr, R. (2007). *The Book of Diamonds*. Recuperado el 31 de enero de 2022 de <http://www.thinkartlab.com>

Kant, I. (2017). *Crítica del juicio*. Barcelona: Espasa.

Kauffman, S. (2010). *Reinventing the Sacred*. Philadelphia: Perseus Book Group.

K. Le Guin, U. *Contar es escuchar: sobre la escritura, la lectura y la imaginación*. Cuaderno de tiza.

Lihn, E. (2015). *Textos sobre arte*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales

Lloyd, S. (2001). Measures of Complexity a non-exhaustive list. *Universe Review*. Recuperado el 2 de febrero de 2022 de <https://universe-review.ca/I01-01-complexity.pdf>

Lukács, G. (2013). *El alma y las formas*. Valencia: Universitat de Valencia

Lukács, G (2022). *Estética de Heidelberg*. Zaragoza: Unizar.

Maldonado, C. (Ed.) (2021). *Estética y complejidad: Elementos para un estado crítico del arte*. Creación – Arte & Ciencia.

Ordine, N. (2013). *La utilidad de lo inútil*. Barcelona: Acantilado.

Sontag, S. (2019). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Penguin Random House.

Tatarkiewicz, W. (2016). *Historia de las seis ideas*. Madrid: Tecnos.

Tolstói, L. (2012). *¿Qué es el arte?* Valladolid: Maxtor.