

CAP A UNA DEFINICIÓ DEL FORMALISME ESTÈTIC

Marc PEPIOL

Resum

Tradicionalment ha estat posada en dubte la possibilitat d'una caracterització incontrovertible del Formalisme. Amb tot, aquesta ha estat la nostra escomesa: perfilar d'una manera prou matisada la vertadera fàsis i els interessos del Formalisme. Així, tot posant en joc les *semblances i diferències de família* de L. Wittgenstein, hem definit el Formalisme a partir de les següents aspiracions: l'afany de situar l'art en la perspectiva del *problema*, i no pas del *misteri*; el desig de reconquerir unes dosis d'*artesanía* en la consideració de l'artista; l'anhel d'elaborar una *crítica* de l'art especialitzada i més objectiva; les ànsies d'eliminar tota consideració dualista per retornar a la *forma* la seva plena significació estètica; la prouja a manifestar la *naturalesa essencialment rítmica* de la construcció espacial i temporal que duen a terme les arts.

Paraules clau: Formalisme, problema, artesanía, objectivitat, autonomia, forma, ritme.

Towards a Definition of the Aesthetics Formalism

Abstract

Traditionally the possibility of an irrefutable characterization of the Formalism has been questioned. Nevertheless, this has been our task: to accurately clarify the real nature and the interests of the Formalism. This way, putting into play the *family similarities and differences* of Wittgenstein, we have defined the Formalism, taking into account these ideas: the effort to place the art in the perspective of the *problem* and not of the *mystery*; the desire to win back dose of craftsmanship in the consideration of the artist; the wish of elaborating a more specialized and objective critique of the art; the longing for eliminating any dualistic consideration to return to the form its full aesthetic meaning; the determination in showing the essentially rhythmic nature of the spatial and temporary construction that the arts carry out.

Key words: Formalism, problem, craftsmanship, objectivity, autonomy, form, rhythm.

Els termes *formalisme* o *formalista* són emprats habitualment en el context de l'estètica o de la filosofia de l'art, i tot sovint d'una manera crítica; i és que, certament, han esdevingut una mena de lloc comú per a invectives de signes ben diversos. Tanmateix, si preguntéssim, a la manera socràtica, quina és l'*essència* del moviment, o els trets més característics d'aquests autors que designem amb l'epítet de *formalistes*, pocs estarien en condicions de donar-ne una definició satisfactòria. És clar que, *grosso modo*, hom posseeix una precomprensió dels termes, però des d'aquesta tessitura sempre existeix el risc de perdre's en l'ambigüitat i la complexitat de certs casos.

El present article té la intenció d'elaborar una definició el més completa possible d'allò que anomenaríem *Formalisme*¹ tot prescindint, d'entrada, de qualsevol tipus de reprovació; en altres mots, no pretenem entaular una diatriba contra el Formalisme en primera instància, sinó precisar-ne els postulats i marges d'acció des del pressupòsit de la seva legitimitat. Així, provarem de mostrar que el Formalisme resulta ser una visió completa i coherent de l'univers artístic. Finalment, i només a tall de conclusió, farem notar alguns atzucacs o elements crítics d'un estricte plantejament formalista.

Per tal d'assolir una definició satisfactòria del Formalisme partirem, metodològicament parlant, del principi wittgenstenià de les *semblances i diferències de família* tal i com fou desenvolupat en les *Investigacions filosòfiques*. Intentarem, doncs, intuir o sentir i, posteriorment, sistematitzar, en la mesura del possible, la munió de semblances i diferències que existeixen entre els diferents autors pel que fa a les grans qüestions que la reflexió sobre l'art és capaç de suggerir-nos.

Del misteri al problema

Un primer tret característic del Formalisme és la intenció manifesta de situar l'obra d'art i l'acte de creació artística en l'ordre del *problema*; en altres mots, d'allunyar el terreny de les arts d'aquella difusa i inefable proclama misteriosa d'herència romàntica. Al parer dels formalistes, cal fer baixar aquesta febre exegètica que condueix a al·lucinacions teòriques perillosament versemblants. Es tractarà d'establir un espai genuí en el qual retornar la legitimitat expressiva a la mateixa substància artística finita, un terreny on trobar l'eloqüència més pròpia de l'art sense la necessitat d'entendre que aquesta significació passa indefectiblement per una tensió amb l'Absolut. Certament, no es tracta de rebaixar la vàlua de les obres d'art, sinó de mostrar l'existència d'un univers propi massa sovint menyspreat en funció d'un constructe eidètic més que improbable. Per mitjà d'aquesta operació, el Formalisme no creu haver eliminat la idea d'un «esperit» en la composició efectiva, ans haver-lo situat en el seu caràcter més específic.

¹ Cal fer notar que per designar l'objectiu de la recerca escrivim el mot en lletra majúscula, fet que dóna compte de la tessitura essencialista en la qual ens situem.

L'actitud dels primers formalistes moderns d'Occident és una mostra ben clara d'aquest plantejament. Format intel·lectualment en el si d'un context especialment idoni a les teories de la forma², E. Hanslick (1825-1904) va intentar *problematitzar* la qüestió de la música en contra d'una tradició romàntica que, al seu parer, hi divagava d'una manera impròpia: per exemple, tot convertint el *sentiment* en factor essencial de la significació estètica, els romàntics i alguns idealistes havien ofuscat la veritat pregona de la música. Contra això, Hanslick s'endinsava en el complex teixit musical, tot exorcitzant els fantasmes de la tradició sentimental i literària, i reclamava una atenció a la realitat musical mateixa i a les seves pròpies lleis, elevant-la així a un estatus d'autonomia epistemològica. La música no havia de ser jutjada per criteris extrínsecs que n'infravalloessin la importància: no s'arribava a la seva veritat mitjançant un sil·logisme lògic, abandonant-se als sentiments, o especulant i construint teories filosòfiques a l'entorn de la vida del compositor; ans al contrari, calia atendre a les relacions artístiques del so, això és, a les *formes sonores en moviment*³, un element sempre objectivable.

En la mateixa línia, la virtut de les teories formals de K. Fiedler (1841-1895) i A. von Hildebrand (1847-1921) fou l'afany sincer de cercar criteris de valoració justos per a la pintura en contra d'una tradició exegètica d'allò més imprecisa; calia abordar els principis *artístics* –valgui la redundància–, això és, elements que fossin posats efectivament en pràctica pels mateixos artífexs de l'obra d'art i no pas pels estetes diletants des dels seus despatxos o càtedres universitàries. En la seva cèlebre obra *El problema de la forma en l'obra d'art* (1893) –atenem al títol mateix i a la centralitat del concepte de *problema*–, Hildebrand intentava, tot fent-se ressò de la *reine sichtbarkeit* (pura visualitat) fiedleriana, dilucidar i objectivar els processos tècnics de la creació formal de l'espai i la composició. El blanc de les crítiques d'ambdós autors era ben clar: observar, com feia la tradició precedent, l'art, i específicament la pintura, des d'un registre subjectivista i emotivista ben allunyat d'unes formes i categories de la visió; emprar tothora categories estètiques, com la bellesa, per a copsar el nucli essencial de la creació artística; substituir la indagació sobre el concret per una observació generalista de caràcter historicista; tot plegat conduïa a imprecises determinacions de l'obra d'art que, per la seva abstracció i generalitat, tendien a confondre l'accidental amb allò vertaderament substancial i significatiu del fet artístic. I el més important, tendien a recobrir l'art i la creació artística d'una aurèola de sacralitat que deslegitimava *a priori* qualsevol tipus d'aproximació racional.

En certa mesura, doncs, el primer cavall de batalla del Formalisme serà la gran tradició romànticosimbolista que, amb les seves esotèriques exegesis contribueix a una

² Caldria tenir present la filosofia de J. F. Herbart (1776-1841), però sobretot la del seu deixeble R. Zimmermann (1824-1898), que definia l'estètica com a pura ciència de la forma, i amb el qual Hanslick va establir una vertadera amistat.

³ E. HANSLICK, *Vom Musikalisch Schönen*. Minden: Breitkopf & Härtel · Wiesbaden, 1989, p. 59.

visió confusa i extravagant de l'art. Cal insistir en el fet que observar el fenomen artístic des del punt de vista de *problema* no significa necessàriament menystenir la naturalesa específica de l'art, i no comporta *de facto* un oblit de les seves arrels pregones ni de la seva profunditat humana i espiritual; tan sols significa adoptar d'entrada un enfocament rigorós i aclaridor que suposa no tenir por d'acceptar la tessitura existencial finita de l'home, ni témer l'ús de la paraula raonable i del diàleg. Hi hauria un consens generalitzat a no plegar veles excessivament de pressa, a no relegar al misteri, al completament ignot, allò que encara pot resistir un darrer intent d'anàlisi.

Del geni-artista a l'artista-artesà

Possiblement un dels corol·laris més directes del posicionament místic dels romàntics i d'alguns idealistes sigui, al parer del Formalisme, la caracterització distorsionada de la tasca creativa. Així, en contra de la visió irracionalista i messiànica de l'artista romàntic, el Formalisme esmenarà l'excés de geni tot reivindicant assenyades dosis d'artesanía. Passaríem, doncs, del *geni-artista* romàntic a l'*artista-artesà* formalista: en el primer cas, hom podria dir que l'artista, tot *creant, revela*; en el segon, que l'artista, tot *fent, mostra*.

Com molt bé observa Th. W. Adorno⁴, Kant podria ser considerat l'origen incipient de la nova visió de l'artista vuitcentista. L'estètica del geni que ens proposa l'il·lustrat no és del tot inèdita –caldria destacar la influència de la magistral obra d'Alexander Gerard (1728-1795) *Assaig sobre el geni*, de 1774– i, no obstant això, és cert que la *Crítica del Judici* conté una munió d'intuïcions potencialment transfiguradores. L'eclosió emfàtica d'algunes llavors d'aquesta tercera crítica, especialment complexa i prou ambigua, acaba traçant, sens dubte, el camí que recorreran algunes estètiques postkantianes, que consideraran els productes del geni tan vertaders com inefables.

Un fugaç cop d'ull a l'estètica del XIX, pròpia de romàntics i d'alguns idealistes, ens mostrarà com el tret essencial de la figura del geni és l'afirmació d'una capacitat intuïtiva de tipus intel·lectual, per definició no pas receptiva, ans eminentment creadora. La possibilitat d'una aital facultat legitimaria un discurs estètic amarat de connotacions messiàniques que contribuirien, segons el Formalisme, a enfosquir la tasca *poiètica* que efectivament duen a terme els artistes. Al parer dels formalistes, no cal fer del poeta un nou Prometeu; no hem d'esclafar la creativitat dels artistes amb el pes d'una missió fàustica; la seva autèntica empresa, si hom la sap escoltar, és prou vertadera i profunda.

Altra vegada K. Fiedler exemplificaria aquest assenyat camí vers la dessacralització de l'artista. Per a Fiedler, no és pas l'emoció davant de la natura allò que impulsa l'artista,

⁴Th. W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*. Frankfurt del Main: Suhrkamp Verlag, 2003, p. 255.

i més contretament el pintor, a la creació. En aquest sentit, no es pot dir que l'artista tingui, a diferència de la gent corrent, una relació especialment intensa o emotiva amb la natura, ni tampoc que sigui capaç, per mitjà d'una *intuïció intel·lectual*, de copsar el cor únic i veritable de la realitat, quelcom inaccessible per a la resta dels mortals. La posició de l'artista enfront de la natura tampoc no és de caire especulatiu, puix que la intromissió de la paraula o del concepte dissoldria la possibilitat de la *pura visualitat*. En el moment de la creació, ens dirà Fiedler, la consciència de l'artista està centrada en l'acte de plasmació de la *pura* dada visiva que efectua la seva mà. Aquest és el moment expressiu específic que caracteritza el creador. L'acte de creació és corporal i, al mateix temps, espiritual, sense que puguem pensar en cap tipus de dualitat entre ambdós àmbits. Efectivament, si s'esdevingués una aital consideració bipolar, tot el procés descrit seria una mera ficció⁵. Així, la virtut del creador rau en el fet expressiu de la visió mateixa, en la seva capacitat d'eleva a activitat la pura visió; en altres mots, en l'aptitud de formar-la diàfanament. Es tracta, doncs, de la capacitat de desenvolupar *en i per si mateixa* la pura intuïció sensible visiva sense sotmetre-la a l'univers categorial ni al del sentiment. L'activitat artística posseeix, doncs, una claredat i objectivitat pròpies, i no rau en qüestions subjectives-emotives, ni estrictament filosoficoestètiques.

En la mateixa línia, també trobarem una caracterització ideal d'allò que, segons el Formalisme, ha de ser l'artista en el retrat que I. Stravinsky (1882-1971) ens ofereix del compositor. En efecte, la seva obra teòrica de referència *Poètica musical* (1945) insisteix i apregona tostemp –d'una manera força polèmica, cal reconèixer-ho– en els elements més artesanals de la composició musical. L'exkurs d'Stravinsky deixa clar el fet que l'artista s'enfronta amb el material sensible amb la devoció d'un vertader artesà, hi combat vivament, i reïx a fer-lo discórrer d'una manera lògica –accepció que no hem d'entendre necessàriament des del punt de vista d'un abstrús racionalisme, atès que podem parlar de l'existència legítima de diversos tipus de lògica, en aquest cas, valgui la redundància, d'una lògica musical. El respecte a un ordre genuïnament artístic és el que mena l'activitat de l'artista, i la seva llibertat creativa consisteix pròpiament a desenvolupar i culminar d'una manera consegüent les llavors latents d'una forma incipient.

Els retrats de l'artista que ens ofereixen Fiedler i Stravinsky coincideixen en el fet d'instaurar en el camp de la creació artística una mena d'apodíctica, de necessitat. La creació no està menada per una mena de força inconscient, que alguns designen amb el nom d'*inspiració*, ans atén fermament a principis d'ordre artístic i a la perfecció d'un treball ben dirigit; l'art no és merament l'expressió subjectiva d'un *pathos*, sinó la mostració real d'un ordre eloqüent en si mateix. I per tal d'assolir aquest ordre artístic, cap dels dos oblidarà la importància de la dimensió pràctica, *poiètica*, ni tampoc la transcendència de la dimensió corporal, física.

⁵K. FIEDLER, *Schriften zur kunst* i. Munic: Wilhelm Fink Verlag, 1991, p. 179.

L'anhel d'objectivitat: la definició de l'objecte i el mètode d'estudi de les arts

El Formalisme convindria unànimement que totes les aproximacions analítiques a l'obra d'art haurien de respectar la integritat d'aquest univers significant. Per als formalistes resulta evident que un objecte singular requereix d'un mètode igualment genuí, d'una anàlisi que atengui a la seva especificitat.

Si fem un fugaç cop d'ull a la història de les teories estètiques, podrem observar com alguns han cregut possible observar l'art *des de dalt*, això és, des d'un constructe sistemàtic, amb l'única intenció de situar-lo en el lloc més convenient i de revelar la seva pretesa funció en el desenvolupament espiritual de la humanitat. El sistema hegeliana seria un exemple paradigmàtic d'aquest enfocament. Contra aquest posicionament, és ben segur que el Formalisme oposaria a Hegel la necessitat d'atendre al concret i a l'especificitat de l'eloqüència artística: l'art no és l'inici d'un trajecte que culminarà en el concepte filosòfic passant per la interioritat religiosa; representa tothora un punt i final d'allò més significatiu.

Per contra, alguns també han vist la possibilitat observar l'art inductivament, *des de baix*, com si fos el producte resultant d'unes circumstàncies fàctiques determinables científicament. H. Taine, pare del Positivisme, bé podria ser la il·lustració més clara d'aquesta tendència. Segons l'autor, caldria determinar el *milieu* en el qual s'ha originat i ha crescut l'obra d'art per tal de precisar-ne amb exactitud la naturalesa específica. Malauradament, s'ha tendit sovint a considerar el Formalisme un rostre més del Positivisme modern. No obstant això, les diferències són prou clares: el Positivisme tendeix a uniformitzar totes les variables analitzades, ja siguin plantes o obres d'art, i a considerar-les *factums*. Lògicament, des d'aquesta perspectiva dels *fets*, qualsevol realitat, indistintament, és susceptible de ser estudiada mitjançant el mètode de les ciències. El Formalisme només adoptarà la tessitura finita i immanentista del Positivisme i, àdhuc, el seu esperit de rigor, però mai aquest apropament factual i indiferenciat a l'obra d'art. Al respecte, és d'allò més interessant la viva polèmica que A. Riegl (1858-1905) porta a terme en la seva obra *Problemes d'estil* (1893) contra el positivisme determinista de G. Semper⁶.

Des de *dalt* o des de *baix*, tant se val, al parer del Formalisme, l'objecte artístic seguirà resistint-se a tot tipus d'escrutini que no l'aprengui des de la seva tessitura mateixa, que no sigui capaç d'explorar-lo *des del seu dedins* a la recerca d'aquells trets específics per mitjà dels quals és capaç d'instaurar un ordre eloqüent en l'ordre de les nostres vivències més autèntiques. Així doncs, en general, i de bell antuvi, el Formalisme provarà de definir el tret essencial de l'art, allò que converteix una determinada matèria sensible en una obra d'art –ingredient que no ha de ser entès necessàriament

⁶A. RIEGL, *Problemas de estilo*. Barcelona: GG Arte, 1980, pp. 15-27.

com a quelcom estàtic–, i a partir d'això assajarà un mètode *ad hoc* per al seu estudi més o menys sistemàtic. A grans trets, el Formalisme provarà d'evitar tot apriorisme abstracte, o tot sistema de coordenades que no estigui extret d'un contacte viu i directe amb l'art.

Resulta d'allò més il·lustratiu el concepte de *Literaturnost* que va elaborar R. Jakobson (1896-1982), un paràmetre que va permetre establir un llindar efectiu amb la resta de fenòmens lingüístics de l'entorn quotidià, i que va instar a la creació d'un mètode específic, *ad hoc*, per a la seva precisa elucidació. Certament, amb l'afany de superar les quimèriques exegesis simbolistes, el formalisme rus es va veure obligat a precisar l'objecte dels seus estudis. Calia abordar d'una vegada per totes l'obra literària i no solament les circumstàncies col·laterals en les quals es produïa la literatura. Amb l'objectiu, doncs, de definir què era allò que convertia la literatura pròpiament en literatura, R. Jakobson creà la noció de *Literaturnost*.

Però aquest afany demarcador no significava pas passar a considerar tan sols un ingredient concret i estàtic com el responsable efectiu de la conversió d'un determinat joc lingüístic en vertadera literatura. La *sensació de forma* que hom podia sentir davant d'una obra d'art, i que la distingia de la resta de fets lingüístics del seu entorn quotidià, afirmaven els formalistes russos, era fruit d'un *procediment dinàmic* per mitjà del qual es col·locaven elements força diversos –lingüístics, en tot cas– en un joc original de tensions. Aquest procediment de tensió dinàmica era expressat paradigmàticament en la teoria de la «qualitat dominant» (*Dominanta*); així, s'entenia que un element de la composició dominava per sobre de la resta d'elements lingüístics, els quals, en certa manera, «deformava».

Efectivament, segons I. Tynianov (1894-1943) i B. Eikhenbaum (1886-1959), l'obra literària era, pròpiament, una interacció sempre genuïna, dinàmica⁷ i complexa de molts factors –com si es tractés d'un teixit, d'un entramat de fils. Conseqüentment, la finalitat de l'estudi havia de ser, atenent al concret, trobar el caràcter específic que constituïa aquella composició única, per la qual cosa, és obvi, resultava impossible una aproximació sistemàtica elaborada *a priori*⁸. La qüestió no es resolia simplement establint un mètode universal d'anàlisi que en la seva aplicació unilateral dissolgués o, fins i tot, esclafés el particular, sinó tot proporcionant les bases per a extreure del particular, sempre de manera rigorosa, la seva especificitat⁹.

La peculiaritat de l'objecte d'estudi de la crítica literària imposava, doncs, una articulació conceptual flexible i, tanmateix, justa. El resultat no fou, doncs, una estètica

⁷I. TYNIANOV, «La notion de construction», a DD.AA., *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*. Paris: Aux Éditions Du Seuil. Collection «Tel Quel», 1965, p. 117.

⁸B. EIKHENBAUM, «La théorie de la "méthode formelle"», a DD.AA., *Théorie de la littérature*, p. 32.

⁹*Ibidem*, p. 65.

científica sistemàtica, sinó unes pautes de crítica ben fermes¹⁰; en altres mots, i com deixa ben clar B. Eikhenbaum, es tractava més aviat d'una actitud enfront de la interpretació i l'estudi de l'art, i, en cap cas, de posar en marxa una metodologia tancada, estipulada o estàndard. Allò que guiava les aproximacions crítiques dels formalistes russos era, sens dubte, l'intent de construir un discurs rigorós i científic¹¹ –caracteritzat per l'afany de superar errors i no tant de postular veritats¹². Així, la valoració del moviment per part d'Eikhenbaum resulta ser, sens dubte, d'allò més encertada i, en efecte, la crítica posterior l'ha posat en relleu, i valorat positivament¹³.

La vertadera autonomització del fet artístic

No hi ha dubte que tota aquesta munió de postulats que hem anat enunciant presuposen una indubtable consideració autònoma de l'obra d'art, qualitat ben reconeguda, almenys teòricament, en moltes propostes estètiques tradicionals i, àdhuc, contemporànies. Tanmateix, segons el Formalisme, moltes d'aquestes elucubracions obvien tot sovint la gran distància que existeix entre la proclama d'una autonomia efectiva i els respectius excursos teòrics que pretesament intenten salvaguardar-la. Hom hauria d'admetre que *autonomia* significa posseir aquella preuada qualitat de ser *en-si* i *per-a-si*; sens dubte, adjudicariem l'epítet només a aquelles realitats que essencialment responguessin a una regulació interna, pròpia.

Grosso modo, a la pregunta de si cal considerar l'art un fenomen genuí o, més aviat, el producte d'una conjuntura de fets determinada, el Formalisme tendria a considerar-lo un fet original, un element fins i tot estrany en el món natural, quelcom insòlit en l'àmbit dels objectes i de les finalitats pràctiques que constitueixen el nostre entorn humà. A grans trets, l'art, per al Formalisme, posseiria un valor i una significació intrínsecs i radicalment pregons, de manera que no s'explicaria ni es gaudiria amb referència a altri –condició que el convertiria consegüentment en quelcom heterònom–, ans al contrari, se significaria a si mateix autònomament. En el Formalisme, l'art s'instal·laria o tendria –depenent de la radicalitat de la posició– vers l'*autotelisme*, això és, voldria ser considerat un microcosmos genuí que remet incessantment a si mateix.

Si deixatéssim els possibles condicionants que podrien induir-nos a pensar que l'obra d'art és quelcom determinat i, per tant, al capdavall, heterònom, ens trobaríem amb tota aquesta munió de postures que el Formalisme provarà de combatre amb una certa

¹⁰A. GARCÍA BERRIO, *Significado actual del formalismo ruso*. Barcelona: Editorial Planeta, 1973, p. 71-72.

¹¹B. EIKHENBAUM, «La théorie de la "méthode formelle"», p. 37.

¹²*Ibidem.*, p. 32.

¹³«...Se convierte su ametodismo radical en una justa respuesta, la única posible a la naturaleza misma del objeto del análisis, el texto literario, libérrimo imprevisible e irreplicable como verdadera obra de arte.» (A. GARCÍA BERRIO, *Significado actual del formalismo ruso*, p. 85).

contundència. En altres mots, la qüestió de l'autonomia de l'art, plantejada en els termes tradicionals, anunciaria que el Formalisme s'oposa frontalment a les posicions següents: a) a la idea realista de l'art com a *imitació (mimesi)*, per tant, a entendre'l com a còpia de quelcom més autèntic, la realitat; b) contra el Marxisme més estricte, el nostre moviment s'oposa a la idea de l'art com a *superestructura*, això és, com un mer epifenomen d'una situació material donada, la *infraestructura*; c) també, aquest cop contra l'Idealisme, el Formalisme combatria la idea d'una definitiva superació de l'art en la religió i la filosofia; d) contra el Simbolisme, el Formalisme combatria la idea de l'art com a símbol d'un contingut emotiu o metafísic extraformal més vertader o autèntic; e) finalment, contra el Romanticisme, els formalistes s'oposarien a la dissolució de l'art en la vida, als seus embats irracionalistes i a la valoració abusiva de l'expressió i el sentiment.

Lògicament, cal matisar-ho, el Formalisme no negaria una certa inspiració de l'art en la natura, ni una certa dependència d'una *Weltanschauung* concreta, ni tampoc un cert arrelament en les experiències vitals del creador; negligir-ho resultaria quelcom absurd. El que es negaria pròpiament és la reducció de l'art a aquestes variables, o l'intent de determinar l'essència de l'art a partir d'aquestes variables. Així, el Formalisme viuria en la tensió constant d'eleva l'art per sobre de les circumstàncies, però sense perdre'l o dissoldre'l en un Olimp imperible.

A tall d'exemple, examinem breument la polèmica entre el Marxisme i el Formalisme. El Formalisme rebutjarà del Marxisme, en el seu conjunt, l'imperatiu dogmàtic del *realisme*, i el fet de considerar l'art un *mer subproducte* resultant d'unes determinades forces o circumstàncies socials-polítiques-econòmiques; àdhuc el fet d'atendre a la forma només en la mesura que transmet un *bon* missatge polític, i la consideració de la història literària com una sèrie de documents històrics.

No hi ha dubte que el reclam formalista d'una autonomia sense precedents i l'èmfasi en el valor i els objectius genuïnament artístics de l'art havien de ser valorats pels marxistes com unes actituds reaccionàries que establirien el principi burgès de *l'art pour l'art*. De retruc, qualsevol petició d'una ciència específicament literària era observada des d'aquesta talaia marxista amb escepticisme i suspicàcia: ignorar la càrrega ideològica de les composicions literàries constituiria una aberració intel·lectual, atès que oblidaria la saba nutrícia que alimenta tot producte social; a més, aital posicionament contribuiria a fiançar la quimera d'un art autosuficient independent de la lluita social que tot intel·lectual hauria de promoure i refermar.

Tanmateix, en els treballs del Formalisme —a excepció dels escrits més volgudament programàtics i polemistes— es reconeixen les condicions bàsiques de tota elaboració artística que, per essència, sempre insta a l'establiment d'un teixit complex i multifactorial de relacions amb l'entorn humà i cultural. La sensibilitat de l'artista el fa especialment receptiu als moviments del real, fins i tot l'habilita com a espectador d'excepció d'allò que el comú dels mortals, en la seva irremeiable dispersió, no seria mai capaç

copsar. Certament, afirmar sense més ni més l'heterogeneïtat o l'absoluta incommensurabilitat d'art i realitat social seria negligir un lligam profund i vertaderament vivificant –possiblement només un exacerbat *dandisme* podria fer gala d'una postura tan incoherent i acrítica. D'aquesta manera, hauria de quedar clar que, ultra els primers tempteigs dels estudiosos de la forma –dotats d'una ben intencionada càrrega combativa–, el Formalisme sempre admeté, no sense matisos, les relacions de l'obra d'art amb el món de la vida i l'evolució històrica de les *sèries* culturals, això sí, sense perdre de vista la seva constitució i naturalesa genuïnes.

La dissolució del dualisme forma-contingut: la significació estètica de la construcció formal

No hi ha dubte que el concepte de *forma* és problemàtic. De bell antuvi, la incertesa ja arrelaria en l'amfibologia etimològica del terme. Només en la tradició metafísica –segurament la reflexió que proporciona les bases de qualsevol mena d'especulació filosòfica– hom ja podria diferenciar dos conceptes ben distints de forma: l'*intel·ligible* (*eídos*) i el *sensible* (*morphé*). L'*eídos*, que ens remet a l'essència de la filosofia platònica, seria aquella Idea universal, genèrica i imperible que transcendeix els objectes sensibles, els quals rebrien la seva realitat per participació (*methexis*). Aplicat en l'àmbit estrictament estètic, l'*eídos* ens portaria a entendre que l'obra d'art sensible només rebria la seva consideració de veritat en la mesura que fos capaç de remetre a aquest quelcom essencial que es troba més enllà d'ella mateixa. Contràriament, la *morphé* aristotèlica seria aquella forma sensible que donaria la seva realitat específica a l'ens: certament, tot i no superar l'essencialisme platònic, la teoria de l'Estagirita restabliria una certa eloqüència en el sensible. No obstant això, un cop superat aquest estadi de realisme ingenu, és a dir, havent transcendit el llinar de la modernitat filosòfica, I. Kant introduirà la noció de *Form* com a condició de possibilitat del coneixement humà; en altres mots, traslladarà el concepte de l'ordre de la realitat a l'ordre del pensament. Aquí no entendríem per forma (*Form*) quelcom donat *al* subjecte, sinó quelcom donat *pel* subjecte.

Atenent a aquestes diverses derivacions del significat de *forma*, el debat sobre aquesta qüestió en l'obra d'art, doncs, queda ben obert: la forma és símbol de quelcom transcendent?, és ordre immanent?, o més aviat, és quelcom que aporta el subjecte en l'acte de cognició efectiva? Les consideracions d'objectivisme i subjectivisme, transcendència i immanència ressonen i topen contínuament a l'hora d'abordar la qüestió de la *forma* en l'obra d'art.

És clar que un cop ha estat succintament atesa l'equivocitat del concepte *forma*, hom entendrà la dificultat de comprendre el moviment formalista com un tot homogeni. De moment, sembla aconsellable procedir a desbrossar el camí tot eliminant aquells conceptes de forma que haurien estat unànimement rebutjats per qualsevol autor de l'òrbita formalista. Entre aquestes concepcions negatives figurarien, sens dubte, aquella

més superficial o ingènua –possiblement, la més habitual a l'hora d'aproximar-se a les arts plàstiques– que redueix la *forma* a la *figura*, això és, al mer disseny exterior que presenta un objecte artístic als sentits. Aquí la forma seria entesa en termes purament *epifenomenics*. Àdhuc, caldria rebutjar aquell concepte de forma –aquesta vegada un xic més elaborat, però, en darrer terme, estàtic o inert– que s'identifica simplement amb el marc convencional que la tradició ha estipulat per a la creació d'obres literàries o musicals. Aquí la forma s'observaria des de l'òptica de la mera *convenció*.

La crítica a la reducció del concepte de forma a aquestes migrades concepcions rebria una justificació ulterior en la mesura que són les causants efectives d'una concepció dualista de l'art. En efecte, tot plegat remet a la idea que allò més pregon de l'obra d'art, el contingut, s'amaga al dedins, sota l'aparença formal exterior, o en l'interior d'aquell rígid motlle acadèmic. Constatar aquesta presència veritable més enllà d'allò donat als sentits(-intel·ligents) –la forma fenomènica– legitimaria, segons el Formalisme, una aproximació a l'art de caràcter interpretatiu, prenyada d'elements il·lusoris sense cap fonament empíric. A més, aquesta disbauxa exegetica té tendència a cloure en la submissió de l'obra d'art a un reguitzell de factors que en condemnen l'autonomia ontològica i en desdibuixen el significat autèntic.

Per tot plegat, el cavall de batalla dels formalistes fou aquesta constitució dual de l'obra d'art que convertia el fenomen artístic, allò construït i efectivament donat a la sensibilitat, en un mer epifenomen d'una realitat més autèntica que calia descobrir exegeticament. Contra això, dotar de plenitud ontològica l'obra d'art i resituar el lloc del seu significat resultava imprescindible. L'atenció a la forma, definida en termes prou substancials, i, sobretot, no escindida d'un pretès contingut, fou el corollari –o l'element motor, no ens atrevim a asseverar-ho taxativament– de la sèrie de principis o postulats que hem enumerat fins ara en aquesta aproximació a l'estètica formalista: l'exorcització de la condició misteriosa de l'art només era possible afirmant que el concret immanent posseeix la plenitud de significat –la forma «se significa», com diria H. Focillon¹⁴–; l'anhel de rigor només podia acomplir-se si els marges d'estudi eren clars i distints –la forma, com a «principi organitzador de l'art»¹⁵, s'esdevé per mitjà de tot un seguit de precises operacions¹⁶–; finalment, l'art assolía plenitud i autonomia quan s'alliberava de la seva relació de dependència amb un pretès contingut més enllà d'allò donat: la determinació patològica del sentiment de l'autor, el pes del seu dia a dia, la submissió a un ideal transcendent, o la conjuntura politicoeconòmica i social deixaven de ser considerats elements de contingut determinants per a l'obra d'art. Respecte

¹⁴ H. FOCILLON, *La vida de las formas y Elogio de la mano*. Xarait Ediciones, 1983, p. 10.

¹⁵ Al respecte, vegeu una citació il·lustrativa de B. EIKHENBAUM a P. STEINER, *El formalismo ruso. Una metapoética*. Madrid: Akal, 2001, p. 16); també: V. SKLOVSKI, *Teoria della prosa*. Bari: De Donato, 1971, p. 70.

¹⁶ B. EIKHENBAUM, «La théorie de la "méthode formelle"», p. 44; també: V. CHKLOVSKI, «L'art comme procédé», a DD.AA. *Théorie de la littérature*, p. 83.

d'aquests tres darrers punts, el Formalisme cercà de reafirmar la integritat formal de l'art enfront d'un reguitzell d'ideologies que escindien o des-integraven la seva unitat: d'una banda, la romàntica, que emotivament desfeia les fronteres entre l'art i la vida¹⁷; l'art estava al servei de la Voluntat, i en darrer terme, l'expressava; la idealista, que, en la mesura que determinava que l'objectiu de l'obra d'art és la manifestació *aparent* d'allò espiritual, finalment, superava l'art per mitjà de la religió i la filosofia¹⁸; i finalment, la marxista, l'esquerra hegeliana, que, a grans trets, feia aparèixer l'art com a mera expressió d'una consciència de classe¹⁹.

Hom podria convenir, doncs, que la noció de forma en el Formalisme tendeix a ser entesa com la lògica pròpia de l'art. Generalment, per al Formalisme, allò que entenem per *material* ja hauria de ser considerat, d'entrada, *forma*, en la mesura que ha estat preformat històricament (Riegl)²⁰, o que no es redueix a quelcom passiu o neutre des del punt de vista de la construcció artística (Tynianov)²¹; pel que fa al contingut, el pretès significat de l'obra d'art, no es troba més enllà d'allò que ha estat efectivament format i que se'ns presenta a la nostra sensibilitat intel·ligent. Entendre la forma com allò *formant*, o com el resultat definitiu de la formació, és a dir, allò *format*, implica considerar l'obra com un tot unitari plenament significant²². Cadascuna de les inflexions o articulacions de l'obra d'art està, per ella mateixa, amarada de sentit; la seva significació no es dona en la mesura que aquestes inflexions remetent a quelcom altre, sinó en el seu mateix articular-se i *mostrar-se*. El nostre moviment, doncs, aprovaria la idea que l'obra d'art és essencialment forma. Sens dubte, al Formalisme li plau contemplar com els avatars de la forma ens reporten les claus d'una intensa vivència estètica.

L'art com a construcció rítmica del temps i de l'espai

Cal concloure de l'apartat anterior que, segons el Formalisme, el significat de l'art no es troba en un pretès contingut més enllà de la forma, atès que, en darrer terme, aquesta forma ha estat creada d'una manera genuïna amb la finalitat de proporcionar una vivèn-

¹⁷V. SKLOVSKIJ, *Teoria della prosa*, p. 163.

¹⁸R. WELLEK - A. WARREN, *Teoría literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 1966, p. 148. Tot i que R. Wellek no pot ser considerat formalista *sensu stricto*, sí que se situa en l'òrbita d'aquells corrents que van rebre posteriorment la influència del formalisme rus, això és, l'Estructuralisme de Praga i el *New Criticism* dels Estats Units d'Amèrica.

¹⁹I. TYNIANOV, «La notion de construction», a DD.AA., *Théorie de la littérature*, p. 114; també: R. WELLEK - A. WARREN, *Teoría literaria*, p. 131.

²⁰Vegeu: A. RIEGL, *Problemas de estilo*.

²¹I. TYNIANOV, «La notion de construction», a DD.AA., *Théorie de la littérature*, p. 115.

²²Recollim en aquest punt una fecunda distinció elaborada per L. Pareyson (L. PAREYSON, *Estetica*. Milano: Bompiani, 2002, p. 76-78).

cia intensa i estèticament significant²³ en l'espectador. Ara bé, hom podria preguntar-se legítimament com és possible que aquesta forma sigui capaç d'aportar-nos un tipus d'experiència semblant. De bell antuvi, i segons el que hem exposat del Formalisme, caldria començar precisant les condicions o els requisits que hauria de satisfer la solució.

En primer lloc, el principi constructiu que cerquem hauria de proporcionar-nos una explicació prou flexible per a no relegar les irreductibles peculiaritats de cada obra a un valor general i abstracte. Recordem que el mètode d'anàlisi que ens havia de permetre capissar la constitució efectiva de la forma estètica havia de respectar sempre les qualitats pregones de l'objecte –aquí es trobava, segons el nostre parer, la diferència amb l'apropiació metodològica *extrínseca* del Positivisme. Aproximació flexible, sí, però no imprecisa: l'element determinant de la constitució formal ha de poder ser elucidat o objectivat amb la major claredat possible, *gairebé* d'una manera científica. Certament, ductilitat i rigor semblen ser dues característiques ben antitètiques, així que, per sortir de l'aparent atzucac, farem bé de retornar als escrits formalistes per tal d'identificar el taló d'Aquil·les que els permeté realitzar un estudi acurat del fenomen artístic sense relegar les diferents obres a meres manifestacions d'un principi general, i, alhora, no caure en l'ambigüitat o la imprecisió exegetica.

D'entrada podríem afirmar que totes les polimorfes formes de Formalisme coincideixen en el fet d'entendre l'art com a *construcció*; en altres mots, com el resultat de l'aplicació d'un *principi constructiu* determinat sobre una matèria concreta que ofereix una sèrie de resistències, no tan sols naturals, sinó també condicionaments de caràcter històric o estilístic. En aquest sentit, cal ressenyar la importància fonamental de la dimensió rítmica en moltes «escoles» formalistes. L'artista-artesà ha de ser capaç de formar una matèria específica d'una manera original i eminentment significativa a través d'una sèrie de recursos que tenen com a element clau el vector rítmic. La creació artística raurà, doncs, sempre segons el Formalisme, en una determinada articulació del ritme a través de la qual ens serà proporcionada una vivència estètica original i única del *temps* –fonamentalment en les arts dinàmiques, com les de la paraula o la música– o de l'*espai* –en les arts estàtiques, com l'arquitectura, l'escultura o la pintura.

No obstant això, una atenta observació de la bibliografia del primer formalisme no permetria afirmar la transversalitat ni l'absolutesa d'aquest principi rítmic²⁴: en efecte, la reflexió sobre les arts plàstiques rares vegades aporta informació concloent en aquest sentit, dades que sí que proporcionen, emperò, els formalistes enterament dedicats al fenomen de la música o al de les arts de la paraula.

²³ B. TOMASHEVSKI, «Verso y ritmo» a E. VOLEK, *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin. Semiótica dels discursu y posformalismo bajtiniano*. Madrid: Editorial Fundamentos. Colección Arte, 1995, p. 102.

²⁴ Tot i això, tenim alguns testimonis significatius: «El ritmo fue el procedimiento artístico fundamental del que se valió el arte tardorromano... para cumplir la finalidad artística determinada» (A. RIEGL, *El arte industrial tardorromano*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 1992, p. 299).

Per tal de salvar aquesta dificultat, per demostrar la idoneïtat d'aquest principi en el conjunt de les arts –fins i tot, com hem dit, en absència de gaires referències directes en el camp de la pintura o l'escultura–, i alhora, per donar una visió d'unitat de l'art sota l'imperatiu de la construcció rítmica, hom podria recolzar-se en el testimoniatge de dos eminents pensadors. En primer lloc, Susanne Langer (1895-1985), que ens ofereix un recorregut per tot el Parnàs des del punt de vista de la importància del ritme –*Sentiment i Forma* (1953)–, un element que extreu del model musical, però que pot ser fàcilment detectat en el conjunt de les arts. Sens dubte, la definició de ritme de l'esteta americana²⁵ ens permetria transitar de la música a la resta d'expressions artístiques, tot conservant sempre llur eloqüència més característica. En segon terme, Pável Florenski (1882-1937). Aquest interessant i a voltes desconcertant esteta rus elaborà –*L'espai i el temps en l'art* (1924-1925)– una teoria completa de les arts que, tot partint de la pintura –considerada com una exemplar formadora de l'espai–, arriba i arrela, finalment, en l'expressió musical. En aquest sentit, l'anàlisi florenskiana proporciona un camí segur per transitar de les arts plàstiques a la música des de la perspectiva d'una construcció rítmica de l'espai i el temps. Cal afegir, a més, que és possible demostrar la filiació de la proposta de P. Florenski amb les teories de l'art pictòric elaborades pels primers formalistes centreeuropeus, aportant així una certa solvència a aquest sisè i darrer objectiu de l'estètica formalista: P. Florenski i S. Langer, en diàleg amb la tradició més estrictament formalista, ens permeten fonamentar la idea del ritme com a taló d'Aquil·les de la construcció artística del temps i de l'espai, això és, en el fons, trobar les claus de la seva significació estètica.

Alguns elements crítics d'un posicionament estrictament formalista

Hom observarà que la nostra caracterització del Formalisme ha provat de posar en relleu el fet d'estudiar *l'art des de l'art mateix i per a l'art mateix* sense que aquestes afirmacions s'entenguin necessàriament des d'una perspectiva ingènua, gnoseològicament parlant, o com a pur esteticisme. Situaríem el Formalisme, doncs, en una mena de *tercera via* o *terme mitjà*: d'una banda, entre el realisme ingenu propi del Positivisme, que creu copsar completament com a *factum* l'objecte en si, i l'Idealisme, per al qual l'objecte esdevé pura representació de la nostra preeminència espiritual; àdhuc, d'altra banda, entre el Marxisme, que considera l'art una mena de crònica sociohistòrica, i un frívol dandisme que faria bandera de la superficialitat i l'ociositat del fenomen artístic. El Formalisme ha estat caracteritzat, a més, com aquell corrent que pren la decisió d'interpretar el fet artístic com una activitat pràctica o *poètica* complexa que no traspu mera subjectivitat, sinó un rigor genuí, i que demostra la capacitat de l'home per

²⁵ S. LANGER, *Feeling and Form*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953, p. 126.

abstraure's de les seves circumstàncies i crear quelcom inesperat en la mateixa naturalesa, eminentment valuós, i significant per si mateix.

Tot i així, i tal i com hem enunciat en la introducció, fem notar ara alguns elements crítics d'una posició estrictament formalista. D'entrada, tot i les cauteles, resulta sempre una temptació eliminar o, si més no, descuidar tot allò que no es deixa situar sota un paràmetre objectiu. En aquest sentit, caldria tenir present que *comprendre* no tan sols pot voler dir precisar amb exactitud allò que és *clar* i *distint*. La realitat de l'art, com tota experiència humana profunda, és prou complexa per a resistir-se tostemps a una tan precisa escansió metòdica.

Àdhuc, en la mateixa línia d'evitar tota ambigüitat, l'afany formalista per depurar el *pathos* i el bagatge emotiu de l'artista de la teoria de les arts pot conduir, en darrer terme, a vertaderes apories: si l'art només segueix una lògica artística, desvinculada de qualsevol lògica real o vivencial, no acaba d'entendre's per què ens resulta tan colpidor i significatiu. És més, volent preservar-ne per tots els mitjans la identitat, l'estatut de l'art podria acabar essent qüestionat radicalment: per a què una lògica que només s'obeeix a si mateixa?

La proposta analítica formalista dóna compte de la naturalesa relacional i complexa del teixit artístic; i, en certa mesura, ens ofereix una aproximació realista al treball creador que, tot sovint, consisteix a desenvolupar lògicament el material artístic. Tanmateix, aquestes elaboracions poques vegades aporten una resposta sintètica o integradora que ens permeti entendre l'impacte o, fins i tot, la significació real d'aquesta munió d'elements determinats en la dissecció analítica. Així, les anàlisis textuais, tot i que són capaces de detectar els elements ritmicoconstructius d'una composició artística, difícilment ens ofereixen una comprensió de la dinàmica real d'aquella obra d'art, resolució que només podria assolir una posició que, partint de l'anàlisi textual, com una aproximació legítima a la naturalesa pregona de l'objecte, s'encaminés obertament a elaborar la seva relació amb una consciència.

Finalment, són força els autors que han fet notar les apories de la noció de «forma» d'alguns formalistes; aquest és el cas de Lévi-Strauss, que criticarà els resultats de l'estudi dels contes de fades de V. Propp, i d'E. Panovsky, que farà notar la displicències de les nocions de forma wölfflianes. El registre essencialista en el qual es mou el Formalisme no permet un retorn al concret ni, en sentit fort, apreciar la distinta riquesa de totes les diverses mostres artístiques. Davant d'aquest mètode d'abstracció formal basada en la detecció de constants, paradoxalment desapareix l'objecte real del qual es pretenia donar compte²⁶. Certament, en molts casos, amb l'afany d'emfasitzar l'objectivitat de les seves perquisicions formals, el Formalisme acaba desembocant en un nou tipus de dualisme segons el qual tots aquells elements que es resisteixin a la reducció legalista

²⁶ C. LÉVI-STRAUSS - V. PROPP, *Polémica*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1982, pp. 72-73.

passen a ser considerats meres conjuncions arbitràries o purament circumstancials, això és, al capdavant, afegidors sense una especial significació estètica. Si abans la forma havia estat erròniament considerada l'epifenomen d'un contingut –i els formalistes havien fet bé en denunciar aquesta situació–, ara els genuïns avatars d'una composició són contemplats com a sobreafegits arbitraris a una forma només ideal plenament significant.

Marc PEPIOL
Institució Cultural del CIC
marcpepiol@hotmail.com

[rebut el 14 d'octubre de 2011; acceptat per a la seva publicació el 30 de gener de 2012]