

Facundo Tomás

## UNA EXCURSIÓN HACIA EL LÍMITE: LAS TEORÍAS SOBRE EL MARCO

Una pregunta emerge como determinante al plantearnos la función y la situación exacta de la obra de arte en el medio de la existencia cotidiana: ¿qué papel desempeña el marco? Dicho en otros términos: ¿es un elemento de segregación, de manera que la vida transcurra en un espacio y el arte en otro? O, por el contrario, se trata de una conexión necesaria, de un aspecto imprescindible de la comunicación entre la vida y su «reflexión» artística? Si queremos plantearlo en términos retóricos, ¿señala el marco en su interior una condición de «espejo» del mundo, constituyendo, por tanto, ese interior en metáfora? O, por el contrario ¿es un elemento de continuidad con el mundo, de manera que el producto artístico cuente como uno más de los objetos que constituyen el inventario del universo, adquiriendo así su carácter una condición metonímica? De la inclinación de la respuesta hacia uno u otro sentido depende el juicio mismo que del arte hagamos. Por ello no puede extrañar que el marco haya sido objeto de numerosos criterios y debates en la historia del pensamiento. En este artículo —que es un desarrollo notablemente ampliado del capítulo 2.3.1 de mi libro *Escrito, pintado*<sup>1</sup>— me propongo un repaso crítico a las distintas opiniones y debates que acerca del marco han sido formuladas.

Quizá, hecha alguna salvedad como la deconstrucción por Derrida del tratamiento que Kant dio al marco (y otros dos *párrerga*: el vestido y las columnas de los edificios) en la *Crítica del juicio*, o como la crítica del Grupo  $\mu$  a la definición del marco que hizo Meyer Schapiro, no ha habido conciencia de debate entre los distintos autores que, desde finales del siglo XVIII, se han ocupado del tema: pero las diferencias o coincidencias diseñan el mapa de una auténtica controversia que afecta a las bases de la cultura. Las páginas que siguen van a configurarse pues como una especie de *sacra conversazione*, es decir, a la manera de esos cuadros que juntan en su interior santos de épocas muy distintas, individuos que jamás pudieron conocerse en vida, se mezclarán a continuación, en un palimpsesto construido *ex-profeso*, opiniones de autores muy diversos, la mayoría de los cuales no estuvieron nunca en contacto y, en una buena parte de los casos, jamás pudieron estarlo. Por empezar con el más antiguo, Immanuel Kant trató al marco como un *párrergon*:

Incluso los llamados *adornos* (*Párrerga*), es decir, lo que no pertenece interiormente a la representación total del objeto como trozo constituyente sino exteriormente tan sólo, como aderezo, y aumenta

---

<sup>1</sup> Facundo TOMÁS, *Escrito, pintado (dialéctica entre escritura y pintura en la conformación del pensamiento europeo)*, Madrid, La balsa de la Medusa, 1998.

la satisfacción del gusto, lo hacen, sin embargo, sólo mediante su forma; verbigracia los marcos de los cuadros, los vestidos de las estatuas o los peristilos alrededor de los edificios. Pero si el adorno mismo no consiste en la forma bella, si está puesto como el marco dorado, sólo para recomendar, por su encanto, nuestro asentimiento, entonces llámase *ornato* y daña la verdadera belleza<sup>2</sup>.

No voy a entrar aquí en las diferencias que Kant establecía entre adornos y ornatos, ni tampoco es el lugar para tratar de la belleza más o menos «verdadera»; me interesa principalmente la condición de «aderezo», de exterioridad a la pintura que el filósofo otorgaba al marco de los cuadros. ¿Tan seguro puede estarse de que el marco no se incorpora al aspecto general de la obra, simbiotizándose con ella en unidad indivisible, de manera que sea imposible divorciar ambas entidades, de la misma manera que Baudelaire consideraba la relación entre los vestidos y las mujeres que los portaban?<sup>3</sup> ¿Está el marco *fuera* o bien *dentro* del objeto-cuadro? Resulta imprescindible una toma de postura al respecto, pues de ello depende la propia concepción que se tenga de la pintura, de su relación con el entorno, de su incorporación a la vida o de la priorización absoluta de sus aspectos reflexivos.

Curiosamente José Ortega y Gasset, en un artículo de 1921, *Meditación del marco*, contradecía abiertamente a Kant, aunque sin duda se apoyaba en sus razonamientos; Ortega negaba la condición ornamental del marco con argumentos que derivaban hacia extrañas posiciones sobre el vestido<sup>4</sup>:

La convivencia de marco y cuadro no es, sin embargo, pareja a la que primero ocurriría comparársele: la del traje y el cuerpo. No es el marco el traje del cuadro, porque el traje tapa el cuerpo y el marco, por el contrario, ostenta el cuadro. (...) Pero tampoco es el marco un adorno<sup>5</sup>.

Las razones que aducía Ortega para negar al marco la condición de adorno no parecían completamente desatinadas, pues argüía que el ornamento atraía sobre sí mismo la mirada, en tanto el marco la enfocaba no sobre sí mismo, sino sobre el cuadro de su interior; ofrecía como prueba la ausencia de recuerdo:

Repase cada cual sus recuerdos de los cuadros que mejor conoce y advertirá que no se acuerda de los marcos donde viven alojados. No solemos ver un marco más que cuando lo vemos sin cuadro en casa del ebanista; esto es, cuando el marco no ejerce su función, cuando es un marco cesante<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> Immanuel KANT, *Crítica del juicio*, Madrid, Austral-Espasa-Calpe, 1995 (1914), § 14.

<sup>3</sup> Estas eran las palabras de Charles Baudelaire referidas al vestido: «¿Qué poeta osaría, al pintar el placer causado por la aparición de una belleza, separar la mujer de su vestido? ¿Quién es el hombre que, en la calle, en el teatro, en el parque, no ha disfrutado, de la manera más desinteresada, de un vestido sabiamente arreglado, y no se ha llevado una imagen inseparable de la belleza de aquella a la que pertenecía, haciendo así de las dos, de la mujer y del traje, una totalidad indivisible?» (Charles BAUDELAIRE, «El pintor de la vida moderna», en *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, La balsa de la Medusa, p. 347-392, § X).

<sup>4</sup> Véase de mi libro *Formas artísticas y sociedad de masas* (Madrid, La balsa de la Medusa, 2002), el cap. 2, dedicado al vestido, en el que comento la pacata actitud de Ortega ante los trajes.

<sup>5</sup> José ORTEGA Y GASSET, «Meditación del marco», en *Notas*, Buenos Aires, Austral, 1947 (1921), p. 103.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 104-105.

No dejaba de ser insistente esa especie de «prueba de la memoria» para juzgar las artes<sup>7</sup>: en sí misma llevaba la marca de la razón, negando cualquier goce del presente para afirmar únicamente como valor aquello de lo que se podría «hacer memoria», como una especie de atesoramiento inagotable en el tiempo, una postergación del disfrute actual, colocado siempre en función del recuerdo futuro. Era una meditación a la que podríamos denominar pre-psicoanalítica, puesto que negaba en su misma raíz cualquier papel del inconsciente en el placer, limitando a la consciente memoria por venir el valor de la observación.

Por lo demás, trataba Ortega al marco como a la letra impresa: tan sólo si lo traspasábamos y lo olvidábamos en un rincón perdido de la mente cumpliría adecuadamente su función; nadie recordaba el dibujo tipográfico ni el color de las letras, pues cuando se atendía a su significado se desechaba; de la misma manera, la contemplación adecuada de una pintura excluía obligatoriamente lo que la rodeaba. Sólo cuando se observaba deliberadamente la materia plástica de la letra —casi casi como si se dijese: cuando se miraba el cristal de la ventana— únicamente cuando era un «marco cesante» en casa del ebanista, se tornaba posible tomar consciencia del tipo, del reborde de madera dorada, del vidrio. Ortega relacionaba mutuamente pinturas y marcos, creyendo imposibles las unas sin los otros y viceversa:

Viven los cuadros alojados en los marcos. Esa asociación de marco y cuadro no es accidental. El uno necesita del otro. Un cuadro sin marco tiene el aire de un hombre expoliado y desnudo. Su conteni-

---

<sup>7</sup> Es de lo más interesante revisar la importancia que ha adquirido el que podemos llamar «juicio de la memoria» como criterio de afirmación de la racionalidad en la historia de la crítica de arte. Por poner algunos ejemplos significativos, podemos recordar cómo Valle-Inclán lo utilizó para denigrar la pintura valenciana: «Y en este proceso de evocación —como en aquel otro del olvido— es igual para todos el camino que la memoria recorre, aun cuando la intensidad varíe en cada individuo: se recuerda primero la expresión, después la característica de la línea y, por último, el color, ya casi como un accidente. Pero lo que jamás se define en el recuerdo es la luz y el claroscuro. El recuerdo es una suma de diferentes momentos, y el claroscuro y la luz la impresión de sólo un momento, tan efímera que cambia siempre que nosotros nos movemos o se mueve aquel a quien contemplamos. Por eso nada tan absurdo y falto de sentido artístico como la manera de esos pintores que conceden al accidente de la luz la única importancia en el retrato, y que en cambio convierten la expresión en algo más accesorio que el reflejo de una cortina roja o azul. ¡De estos desdichados hay legión!» (Ramon VALLE-INCLÁN: «Del retrato», 1912). Como en tantas otras ocasiones en el escritor gallego, el texto de Valle-Inclán recuerda otro de un simbolista francés, el del fundador de la *Révue Wagnerienne* Édouard Dujardin, «Le Cloisonnisme», escrito veinticuatro años antes en la *Révue Indépendante* (19-V-1888), cuyo planteamiento de segregación entre línea y color tiene la misma estampa que en Valle-Inclán, presentando una concepción sobre la pintura que podría servir de síntesis de los criterios del gallego: «En pintura, como en literatura, la representación de la naturaleza es una quimera... El objetivo de la pintura, de la literatura, al contrario, es dar el sentimiento de las cosas por los medios específicos de cada una de estas artes; lo que debe expresarse no es la imagen, sino el carácter. ¿Por qué volver sobre los miles de detalles insignificantes que percibe la vista? Hay que elegir el rasgo esencial y reproducirlo o, mejor dicho, producirlo. Un contorno es suficiente para representar una fisonomía. Desdeñando toda fotografía, el pintor no intentará sino retener, con el menor número de líneas y colores característicos, la realidad íntima, la esencia del objeto elegido. El arte primitivo y el arte popular son así simbólicos... y lo mismo el arte japonés. ¿Qué enseñanza práctica podemos sacar de ésto? En primer lugar una diferenciación rigurosa entre el dibujo y la coloración. Confundir línea y color... significa no haber comprendido que son medios específicos de expresión: la línea expresa lo que es permanente; el color lo momentáneo. La línea, un símbolo casi abstracto, da el carácter del objeto; la unidad de color establece la atmósfera general, conserva la sensación...». También Ramiro de Maeztu recurrió a la memoria perceptiva para criticar la pintura de Sorolla: «¿Por qué es tan efímera la impresión que nos dejan estos cuadros? ... Las causas saltan a la vista. Este

do parece derramarse por los cuatro lados del lienzo y deshacerse en la atmósfera. Viceversa, el marco postula constantemente un cuadro para su interior, hasta el punto de que, cuando le falta, tiende a convertir en cuadro cuanto se ve a su través.

La relación entre uno y otro es, pues, esencial y no fortuita; tiene el carácter de una exigencia fisiológica, como el sistema nervioso exige el sanguíneo, y viceversa; como el tronco aspira a culminar en una cabeza y la cabeza a asentarse en un tronco<sup>8</sup>.

Las implicaciones de ligar estrechamente el marco a la pintura —y viceversa—, conducen a una concepción del arte severamente restringida a la metáfora: sólo se admite dentro del terreno de «lo artístico» aquello que, con cualquier modalidad, *refleja* el mundo. La vida se halla en un lugar y la pintura en otro, necesariamente diferente del primero: precisamente el marco es el encargado de establecer las distancias. Se constituye así exactamente en *frontera* entre dos territorios tajantemente diversos: por una parte el arte, por la otra la vida. Ortega organizaba sus meditaciones alrededor de un cuadro de Darío de Regoyos:

La pared donde cuelga la obra de Regoyos no tiene más de seis metros. El cuadro desplaza una mínima parte de ella y, sin embargo, me presenta un amplio trozo de la región bidasotarra: un río y un puente, un ferrocarril, un pueblo y el curvo lomo de una larga montaña. ¿Cómo puede estar todo esto en tan exiguo espacio? Evidentemente, está sin estar. El paisaje pintado no me permite comportarme ante él como ante una realidad, el puente no es, en verdad, un puente, ni humo el humo, ni campo la campiña. Todo en él es pura metáfora, todo en él goza de una existencia meramente virtual. El cuadro, como la poesía o como la música, como toda obra de arte, es una abertura de irrealdad que se abre mágicamente en nuestro contorno real<sup>9</sup>.

Las palabras del pensador fueron muy exactas: el paisaje vasco «está sin estar», «el puente no es en verdad un puente». Ortega se demostraba fascinado por el poder de sugestión de las imágenes y debía reafirmar la condición metafórica del paisaje del Bidasoa. La metáfora era «una existencia meramente virtual» (¡todavía en 1921 se sentía en la obligación de recordarlo a quien lo leía!). El cuadro era una «abertura de irrealdad» que se operaba mágicamente «en nuestro contorno real». Ortega tenía claro que la metáfora conducía a la irrealdad y a la «contemplación desinteresada»<sup>10</sup> de la vida, en tanto la vida misma era antagónica con su reflexión, con su metáfora; sin embargo no identificaba ninguna retórica con esa normalidad vital (¿acaso consideraba que la vida era «la norma» a partir de la cual surgían las «desviaciones»?). La cotidianidad de los días era el campo del «utilitarismo», que venía situado por el pensador en el polo opuesto al arte:

---

hombre ve la realidad normal en un abrir y cerrar de ojos. Pero... lo normal no nos interesa en la visión de un abrir y cerrar de ojos, sino en sus caracteres de perdurabilidad, tal como Velázquez lo veía» (Ramiro de MAEZTU: «Soro-lla en Londres», *La prensa*, Buenos Aires, 24-VI-1908).

<sup>8</sup> J. ORTEGA Y GASSET, «Meditación ... », p. 103.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 105.

<sup>10</sup> Para una «deconstrucción» del concepto «contemplación desinteresada», considerándolo un pilar básico de todo logocentrismo, véase la quinta parte de mi libro *Formas artísticas y sociedad de masas*, titulada «El modernismo de Friedrich Nietzsche».

Cuando miro esta gris pared doméstica mi actitud es forzosamente de un utilitarismo vital. Cuando miro el cuadro ingreso en un recinto imaginario y adopto una actitud de pura contemplación. Son pues, pared y cuadro, dos mundos antagónicos y sin comunicación. De lo real a lo irreal, el espíritu da un brinco como de la vigilia al sueño<sup>11</sup>.

Voy a criticar aquí radicalmente la posición de Ortega, adoptando otra que incluirá la metonimia junto a la metáfora como posibilidad que puede asumir el arte, pero no obstante debe notarse al menos que en el artículo de 1921 aparecían ya la práctica totalidad de los argumentos que serían utilizados a lo largo del siglo XX por el resto de los pensadores, coincidentes en situar el marco como frontera entre el arte y la vida, en definir el arte como «boquete de irrealidad». Ortega fue brillante encarnando esa tendencia al definir el arte como una isla rodeada de realidad:

Es la obra de arte una isla imaginaria que flota rodeada de realidad por todas partes. Para que se produzca es, pues, necesario que el cuerpo estético quede aislado del contorno vital. De la tierra que pisamos a la tierra pintada no podemos transitar paso a paso. Es más: la indecisión de confines entre lo artístico y lo vital perturba nuestro goce estético. De aquí que el cuadro sin marco, al confundir sus límites con los objetos útiles, extraartísticos, que le rodean, pierda garbo y sugestión. Hace falta que la pared real concluya de pronto, radicalmente, y que súbitamente, sin titubeos, nos encontremos en el territorio ideal del cuadro. Hace falta un aislador. Esto es el marco<sup>12</sup>.

La crítica del párrafo aparece casi sin querer: ¿dónde dejaba Ortega la materialidad del objeto artístico? ¿cómo era posible despreciar la condición decorativa de todo cuadro y, por lo tanto, su aspecto de acento diferenciado en el *continuum* que constituía con el resto de la pared? Claro que Ortega —como netamente lo manifestaría en el resto de sus escritos, peculiarmente en *La deshumanización del arte* de 1925, apenas cuatro años posterior a esta *Meditación del marco*— nunca comprendió los sentidos del arte de la vanguardia, especialmente esa reivindicación de la *objetualidad* de todo artefacto representativo, precisamente la reclamación de la *presencia* del cristal de la ventana por encima y por delante de cualquier *representación* que albergase. Pero justo por esa reconocida incompreensión de base del pensador, llama la atención que nunca se haya procedido a desmontar sus argumentos en torno al marco. Al contrario, se ha insistido sobre ellos en los mismos términos sin citarlo (probablemente por desconocerlo). Tocaba en su artículo también otro de los argumentos medulares que se convertirían en tópicos de las posiciones adoptadas sucesivamente a propósito del marco: su contemporánea vinculación y desvinculación de la pintura y de la pared, su condición de elemento intermedio y, consiguientemente, cargado de todas las características de la transición:

Para aislar una cosa de otra se necesita una tercera que no sea ni como la una ni como la otra: un objeto neutro. El marco no es ya la pared, trozo meramente útil de mi contorno; pero aún no es la superficie encantada del cuadro. Frontera de ambas regiones, sirve para neutralizar una breve faja de muro y actúa de trampolín, que lanza nuestra atención a la dimensión legendaria de la isla estética<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> J. ORTEGA Y GASSET, «Meditación ... », p. 105-106.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 106.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

Nosotros podríamos decir ahora que, desde el punto de vista de la objetualidad de la pintura, el marco forma parte integrante de ella, y desde el punto de vista de su representatividad, está claramente excluido: por lo tanto es cualquier cosa menos «neutro», colaborando a las diferentes funciones del cuadro como elemento principalísimo y cargado de personalidad. Con plena lógica, Ortega ligaba el marco del cuadro al de la ventana para identificar ambos como «agujeros de idealidad»:

Tiene, pues, el marco algo de ventana, como la ventana mucho de marco. Los lienzos pintados son agujeros de idealidad perforados en la muda realidad de las paredes, boquetes de inverosimilitud a que nos asomamos por la ventana benéfica del marco. Por otra parte, un rincón de ciudad o paisaje, visto al través del recuadro de la ventana, parece desintegrarse de la realidad y adquirir una extraña palpitación de ideal. Lo propio acontece con las cosas lejanas que recorta la inequívoca curva de un arco<sup>14</sup>.

El tópico quedaba así plenamente establecido: la vida estaba en una parte y el arte se separaba de ella para convertirse en el *reflejo*. Era necesariamente un *agujero de idealidad* abierto en el medio de lo real para negarlo. Forzosamente era metáfora y la comparación con la ventana acababa de cerrar el círculo. Con ello Ortega efectuó en 1921 la primera incursión teórica de cierta envergadura en el terreno del marco.

La última ha tenido lugar setenta años más tarde, en 1992, de la mano de un conjunto de profesores de la universidad de Lieja que escribían colectivamente con el nombre de *Groupe μ*. Para comenzar, el Grupo  $\mu$  proscribía el propio término «marco» y lo sustituía por una combinación de «contorno» y «reborde» (*bordure*), sin duda como consecuencia necesaria del espiritualismo de su sistema semiótico, al que molestaba en exceso la «grosera» materialidad del marco, su necesario anclaje en unas formas volumétricas que ocupaban espacio y tenían espesor, lo que habría desvirtuado su definición de la *bordure* como integrante de la familia de los «índices»<sup>15</sup>:

El *reborde* es el artificio que en un espacio dado designa como una entidad orgánica un enunciado de orden icónico o plástico. La manifestación material del reborde puede ser un junquillo, un conjunto de barras, un trazado cuadrangular a lápiz en una pared, etc. No obstante, el reborde no se define en ningún caso por su apariencia material, sino por su función semiótica. El reborde es un signo de la familia de los índices. Su significado podría ser glosado de la manera siguiente:

- a) Todo lo que está comprendido dentro de los límites del reborde recibe necesariamente un estatuto semiótico.
- b) Este conjunto de signos constituye un enunciado homogéneo, distinto de los que podrían ser percibidos en el espacio exterior a este límite.
- c) La atención del espectador debe enfocarse en este conjunto<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> La negación de la materialidad del marco por el Grupo  $\mu$  les obligaba a dar constantes vueltas, como cuando decían: «El significante de un índice como éste puede variar. Puede ser materializado por un «marco», en el sentido artesanal del término, pero también por las peanas, por las vitrinas, por las barreras, etc.: todos esos artificios organizan el espacio de manera que sea posible identificar y delimitar enunciados. Estando el espacio interior así indicado, otro espacio, éste exterior, estará al mismo tiempo indicado, y es el reborde quien le da su estatuto de exterioridad» (GRUPO  $\mu$ , *Tratado del signo visual*, Madrid, Cátedra, 1993 [1992], p. 341).

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 340.

Incluso aceptando el —retorcido sobre sí mismo— lenguaje semiótico, cabría apuntar críticas a la definición: ¿por qué lo que no está comprendido dentro del reborde carece de «estatuto semiótico»? El «conjunto de signos» alojado dentro del «reborde» ¿no podría constituir enunciados contradictorios y heterogéneos? ¿no podrían precisamente ligarse a lo que es exterior al reborde para trabar enunciados que únicamente cobrarían sentido como conjunción de ambos espacios supuestamente disímiles (este es el caso de una buena parte de las artes del siglo XX)? ¿no podría la atención del espectador ser «desenfocada» de lo que se encuentra dentro del reborde para jugar a la confusión entre lo real y lo pintado de manera que entre ambos construyeran una red de significados articulados (éste es el caso de la pintura barroca)?

Pero la verdadera crítica a la definición es el carácter de «enunciado» que otorga obligatoriamente a la obra de arte, con lo que de entrada —de la misma manera que hacía Ortega— retira el estatuto de artisticidad a todos aquellos constructos que forman parte de la vida cotidiana sin voluntad alguna de reflejarla. Es decir, restringe la condición artística a la metáfora, eliminando de plano la dimensión de arte para lo que se constituye en inventario del mundo<sup>17</sup>. También se sitúan en el mismo territorio que Ortega cuando indican que el marco (su «reborde») está a la vez incluido y excluido del espacio interior que señala<sup>18</sup>:

... el ... reborde. ¿Forma parte del espacio indicado, o está excluido de él? Concebir el marco como una delimitación habría conducido, evidentemente, a optar por el segundo término de la alternativa, pero como la función de índice está representada por un vector y el espacio prioritariamente indicado es el espacio central, sigue siendo posible que el reborde indique su propio espacio... El reborde está, pues, a la vez incluido y excluido del espacio indicado. Llegamos así a definirlo al mismo tiempo como límite y como lugar de paso. O incluso mejor: como instrumento de mediación entre el espacio interior, ocupado por el enunciado, y el espacio exterior.

Las teorías a propósito del marco han descuidado más o menos esta importante relación en provecho del espacio interior: los aficionados al arte se burlan con gusto de las señoras que compran un lienzo «porque va bien con las cortinas del vestíbulo», pero sin embargo ellos mismos le conceden una cierta importancia al emplazamiento de obras en las galerías y a su compatibilidad plástica<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> El propio Grupo  $\mu$  se percataba de las dificultades de una definición como la que establecían; en nota al pie explicaban: «Encontramos aquí la noción de enunciado, de la que sabemos cuán difícil es de establecer en el dominio de la semiótica visual. Señalemos que en ausencia de redundancia neta de los signos de demarcación, es perfectamente lícita la duda a propósito de la extensión que debe dársele a un enunciado, duda con la que juegan muchas obras... Señalemos dos corolarios importantes de principio: 1. Incluso un «vacío» puede, mediante el efecto del reborde, recibir un estatuto semiótico; 2. el reborde puede hacer el papel de «inductor de icono». Un objeto del mundo — un zapato, un portabotellas, un cuerpo humano... — es descalificado por el reborde en tanto que objeto del mundo para volverse un signo».

<sup>18</sup> GRUPO  $\mu$ , *Tratado...*, p. 342.

<sup>19</sup> A continuación, insistían sobre el tema: «Podemos ahora estudiar el problema de la relación entre el reborde y el enunciado inscrito en el espacio indicado. Es aquí, sin duda, en donde actuará plenamente el estatuto paradójico del objeto reborde, que permanece exterior al espacio que indica, sin dejar de pertenecerle» Y en nota al pie de página indicaban: «Antes de explorar esta relación ambigua, señalemos que la pertenencia completa del reborde al espacio indicado es inconcebible. Puesto que indica un espacio interior, el reborde no puede fundirse totalmente en este espacio, so pena de desaparecer en tanto que índice y, por consiguiente, en tanto que reborde» (*Ibidem*, p. 343).

Llama la atención que, en cambio, el Grupo  $\mu$  se atreviese a acusar de restrictiva a una supuesta definición que ellos citaban como «de Meyer Schapiro», precisamente por limitarse a la «representación» y a la «superficie de dos dimensiones»:

La cuestión del marco ha preocupado desde hace tiempo a los investigadores en semiótica visual. La definición que ha dado Meyer Schapiro de este objeto empírico es muy conocida: se trataría del «cerco regular que aísla el campo de la representación de la superficie circundante», definición que peca de evidente a causa de su aspecto restrictivo: en efecto, parece postular que la noción de marco sólo se aplica a los mensajes icónicos («representación»), en un universo en dos dimensiones («superficie circundante») y que se limita únicamente a ciertas formas entre todas las posibles («regulares»)<sup>20</sup>.

Y llama la atención porque Schapiro decía justo lo contrario, es decir, criticaba por su parte como restrictiva esa definición que, consiguientemente, no adoptaba:

La concepción que tenemos del marco como recinto regular que aísla el espacio de representación de las superficies que lo rodean no es algo que se aplique a todos los marcos. Existen cuadros y relieves en los que algunos elementos de la imagen atraviesan el marco, como si éste fuera sólo parte del fondo y existiera un espacio simulado tras la figura. Ese atravesar el marco es a menudo una estrategia expresiva; una figura representada moviéndose parece más activa atravesando el marco que si se limitara su movimiento. El marco pertenece entonces más al espacio virtual de la imagen que a la superficie material; convencionalmente se lo considera entonces como un elemento del espacio pictórico más bien que del espacio del observador o del espacio del vehículo. La violación del marco en el arte medieval es algo común, pero existen también ejemplos en el arte clásico. El marco aparece entonces no ya como un recinto cerrado sino como un medio pictórico de la imagen<sup>21</sup>.

La condición de historiador del arte de Schapiro emergía aquí para corregir a tiempo un error teórico de bulto: su propio conocimiento del arte medieval lo llevaba a entender la existencia de momentos en que los marcos *alteraban* su supuesta función delimitadora para integrarse plenamente en la figuración. El artículo de Schapiro, pese a su voluntad y terminología semiótica, fue un importante revulsivo teórico en el año que fue publicado (1969) en la revista *Semiótica*<sup>22</sup>. Daba en él un interesante repaso al surgimiento del «soporte» de papel o lienzo como superficie lisa delimitada previamente en la que dibujar, señalando justo ese surgimiento como lo que podría denominarse «la conciencia del marco», algo ya muy evolucionado que suponía una ruptura con aquellas situaciones anteriores (las cavernas paleolíticas como Altamira o Lascaux, por ejemplo) en que se pintaba en un soporte que tenía ya unos rasgos volumétricos y plásticos determinados y a los que había de adaptarse. Extraía de ello una importante conclusión:

La innovación de una superficie lisa y cerrada hizo posible la transparencia posterior del plano pictórico sin el cual la representación del espacio tridimensional no habría sido posible<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 342.

<sup>21</sup> Meyer SCHAPIRO, *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*, Madrid, Tecnos, 1999 (1969), p. 32.

<sup>22</sup> Meyer SCHAPIRO: «Sobre algunos problemas de la semiótica del arte visual: espacio y vehículo de imágenes-signos», *Semiótica*, I, 3, 1969, p. 223-242. Reeditado en M. SCHAPIRO, *Teory and Philosophy of Art: Style, Artist and Society*, New York, George Braziller, 1969; cuya traducción al español fue a cargo de Francisco Rodríguez Martín (*Estilo, artista y sociedad*, 1999).



En efecto, extrajo consecuentemente como conclusión la imbricación entre el marco y la representación de la profundidad espacial, señalando que en el arte contemporáneo la voluntad de la pintura de manifestarse a sí misma estaba reformulando la función del marco:

Pinturas que son más recientes han sido colgadas juntas sin enmarcar. (...) El marco se hizo innecesario cuando la pintura dejó de representar la profundidad del espacio y se preocupó más por las cualidades expresivas y formales de los rasgos no simétricos que por su elaboración en signos. Si la pintura se retiró en cierta ocasión hacia el interior del espacio enmarcado, el lienzo sobresale ahora de la pared como un objeto con carácter propio, con una superficie pintada tangible, bien sea de temas abstractos o con una representación que es predominantemente plana y que muestra la actividad del artista en las líneas y pinceladas pronunciadas o en la elevada arbitrariedad de las formas y colores seleccionados<sup>24</sup>.

El artículo de Schapiro fue una importante contribución al conocimiento de la pintura y, en el año que fue publicado, representó un necesario revulsivo en la conciencia del arte que predominaba<sup>25</sup>. Me interesa resaltar especialmente su consideración de las «anomalías» en el comportamiento del marco, porque remitían directamente a concepciones de la pintura que modificaban los usos establecidos; por ejemplo cuando decía:

El límite es transformado, también, en un elemento de representación, como he indicado anteriormente. Puede cortar figura, especialmente por los lados pero también por arriba y por abajo, de tal modo que representa los límites reales de una visión próxima del espectador de la escena original. El límite es entonces como el marco de una ventana por el que observamos parte del espacio que

---

<sup>23</sup> «Hoy día aceptamos como medios indispensables la forma rectangular de la hoja de papel y su superficie lisa claramente definida sobre la que se dibuja y escribe... el espacio regular es un artefacto avanzado que presupone un extenso desarrollo del arte (...) El espacio liso y preparado es la invención de una época posterior de la humanidad. Es algo que acompaña al desarrollo y perfección de instrumentos pulimentados del neolítico y la edad de bronce y a la invención de la cerámica y arquitectura con hiladas de albañilería organizadas. (...) A través de lo cerrado y liso de la superficie preparada del cuadro, a menudo con un color distinto del fondo reservado, la imagen adquiría un espacio propio y definitivo, en contraste con las pinturas y relieves murales de la prehistoria: éstas tenían que competir con los accidentes e irregularidades de un soporte cuya articulación no era menor que la del signo y que podía inmiscuirse en él. La innovación de una superficie lisa y cerrada hizo posible la transparencia posterior del plano pictórico sin el cual la representación del espacio tridimensional no habría sido posible» (M. SCHAPIRO, *Estilo, artista y sociedad...*, p. 25).

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>25</sup> Aparecían en él toda una serie de meditaciones de fondo sobre la función estético-social de la pintura, particularmente las relacionadas con la importancia del soporte para la instauración del marco o la relación de la pintura con su entorno; o bien las relativas al surgimiento histórico del marco, como la siguiente: «Además del soporte preparado tendemos a dar por supuesto el margen y marco regulares como rasgos esenciales de la imagen. Normalmente no se piensa lo tardía que es la invención del marco. Éste estuvo precedido por el espacio rectangular dividido en bandas; las horizontales, como líneas o franjas que hacían de soporte conectando y sujetando las figuras estaban más pronunciadas visualmente de lo que lo estaban los separados bordes verticales del espacio. Aparentemente hubo que esperar hasta finales del segundo milenio a.C. (si es que fue entonces) para que se concibiera un marco continuo que aislase y rodeara una imagen, un recinto homogéneo como los muros de una ciudad. Cuando el marco sobresale y encierra pinturas realizadas en perspectiva, el marco le confiere a la superficie de la pintura un sentido de profundidad y ayuda a profundizar la vista, es como el marco de una ventana por el que se observa el espacio tras el cristal. El marco pertenece pues al espacio del observador más que al mundo ilusorio y tridimensional representado en su interior y que lo trasciende. Es una estrategia que descubrimos y que nos ayuda a enfocar nuestra visión que está situada entre el observador y la imagen; y no sólo por medio de los contrastes y correspondencias provocadas por su

existe tras él. En el arte más antiguo esta alusión a un espacio real limitado de un espectador se hacía mucho más a menudo representando dentro del mismo espacio pictórico las partes estables circundantes de una arquitectura —marcos de puertas y ventanas— que definían un marco de visión real y permanente en el espacio de lo concretado<sup>26</sup>.

En cualquier caso y no obstante sus interesantes apreciaciones, Schapiro permanecía dentro del terreno que hemos visto en Ortega y el Grupo  $\mu$ , no abandonando ese concepto de base de que el arte es una metáfora que ha sido el criterio habitual a lo largo del siglo xx.

No fue en cambio ésa la actitud de Ernst Gombrich en uno de sus más interesantes estudios, *El sentido de orden* (1979)<sup>27</sup>, probablemente por la misma naturaleza del trabajo, en el que la artesanía y la decoración asumían el protagonismo. En la descripción de la función del marco, el historiador la identificaba con la del borde y dejaba un amplio margen de posibilidades:

...es el marco o el borde lo que delimita el campo de actividad tanto para el decorador como para el espectador. El borde o marco puede ser descrito como una interrupción continua que separa el diseño de su entorno. Poco importa cómo se consiga esta interrupción; puede hacerse mediante un contraste en forma o color, con un cambio de dirección, o incluso con un espacio vacío. Basta que una firme disrupción de la regularidad alerte al espectador. Al descubrir uno de estos campos cerrados esperamos una zona que compense nuestro escrutinio. Una vez sumidos en esta inspección, el borde funcionará como una barrera vista por el rabllo del ojo; nos dice dónde comenzar y terminar y lo hará con una eficiencia tanto mayor cuanto más simple sea la forma. (...) Normalmente, la mayor parte de los objetos artificiales en nuestro entorno están contruidos basándose en líneas simples. Por tanto, el objeto decorado es automáticamente dotado de un marco o límite más allá del cual el ojo no necesita vagar. Cuando admiramos una alfombra persa no tenemos dificultad en confinar nuestra mirada<sup>28</sup>.

El papel de enmarcamiento no era pues restringido a las operaciones de generación de una metáfora: la inclusión de los objetos de vida, como la alfombra persa, extendía el marco a sus condiciones perceptivas y abarcaba así todo tipo de límite en cualesquiera circunstancias<sup>29</sup>.

Pero sin duda el historiador del arte que mejor comprendió la importancia del marco y cómo precisamente a través de él se oponían radicalmente una concepción metafórica del arte y otra

---

fuerte forma; especialmente en la escultura arquitectónica, sino también, como en los estilos modernos, en la práctica de cortar en el marco los objetos que aparecen en primer plano de un modo extraño para que parezcan más cercanos al ser observados y se contemplan de lado a través de una abertura. Interceptando estos objetos, el marco parece atravesar un espacio representado que se extiende tras sí por los lados» (*Ibidem*, p. 30).

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 53-54.

<sup>27</sup> Ernst H. GOMBRICH, *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, Oxford, Phaidon Press, 1979 (trad. esp. de Esteve Riambau, *El sentido de orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980).

<sup>28</sup> E. H. GOMBRICH, *El sentido...*, p. 170.

<sup>29</sup> Esa función de limitación era en todo el trabajo la que Gombrich reconocía a los marcos; así por ejemplo, en otra parte, decía: «...toda distribución jerárquica presupone dos pasos distintos: el del *enmarcado* y el del *rellenado*. Uno delimita el campo o los campos y el otro organiza el espacio resultante. Allí donde el diseño es aplicado a

ornamental, fue Henri Focillon (1881-1943). Sus estudios sobre el arte románico le hicieron formular la «ley del marco» como base de la escultura monumental, es decir, la sujeción de la escultura a las características preestablecidas de los marcos arquitectónicos, y comprendió a la perfección que ello la situaba en el polo opuesto a la perspectiva y el ilusionismo albertianos. En *El arte de los escultores románicos* lo explicó con claridad<sup>30</sup>:

...la familia de seres agigantados, torturados por la obsesión del movimiento. En la estructura estable y monumental de la construcción, estos obsesos del movimiento parecen representar una especie de pantomima, que queda integrada en las formas arquitectónicas porque en las formas arquitectónicas se halla su punto de partida, su punto de apoyo y su justificación.

El lugar donde se instala la escultura románica no es un lugar indeterminado cualquiera. Hemos visto ya cómo se distribuía en el conjunto del monumento: el cual constituye —metafóricamente hablando— su geografía, pero también hay que cuestionarse su topografía. Los lugares ocupados por la escultura, repitámoslo, no son cualesquiera porque son espacios arquitectónicos que tienen una configuración necesaria. Tenemos que hacer un esfuerzo para comprenderlo porque estamos acostumbrados al carácter contingente, indeterminado, de la pintura de imitación. Alberti no tenía otra manera de delimitar el espacio más que abriendo su ventana y midiendo el paisaje desde ella, ni conocía otra manera de construir el espacio que sometiéndolo a las leyes de la perspectiva. Es verdad que Alberti se refería a la pintura, pero también lo es que esta concepción tiene un alcance mucho más general y que se ha extendido a lo largo de los siglos, inclusive a la plástica monumental. El principio de la ventana abierta sigue vigente en pintura. Los grandes marcos dorados, que seguimos colocando alrededor de los cuadros y que pueden parecer pedazos de muebles y ruinas de palacios, son intercambiables, salvando las diferencias de formato, y su adaptación, más o menos armoniosa, es una cuestión de gustos. Son montajes, procedimientos de presentación, que han contribuido a compartimentar el arte de la pintura en una infinidad de pequeños universos preciosos, movibles, portátiles, haciéndonos perder, poco a poco, el sentido de la subordinación de las imágenes (...) Aquí, en el dominio del románico, siempre nos encontramos con muros de piedra estrictamente equilibrados. La escultura forma parte del muro. Las estatuas-columna son antes muro que columnas. La misma forma de los emplazamientos y de los elementos tectónicos determina el carácter de las figuras y el tratamiento del espacio<sup>31</sup>.

---

un soporte dado, al ser dibujado o pintado en una superficie... la retícula que enmarca y el motivo que rellena constituyen, juntos, el ornamento. Allí donde se requiere un «autosuporte», como en el encaje, la tracería o el hierro forjado, se necesita otra forma de unión para dar coherencia a la estructura. Podríamos describirla como *vinculación*» (*Ibidem*, p. 112). El marco era también lo que permitía la existencia de un centro: «Sin un marco no puede haber centro, y cuanto más ricos los elementos del marco más dignidad conseguirá el centro. No se pretende que los examinemos individualmente, sino tan sólo que los notemos marginalmente, y aquí, una vez más, «marginalmente» oscila entre una mera metáfora y una descripción literal. El marco, o el borde, delimita el campo de fuerza, con sus gradientes de significado en pleno incremento hacia el centro. Tan intensa es esta sensación de un impulso organizador que damos por sentado que todos los elementos del patrón están orientados hacia su centro común. En otras palabras, el campo de fuerza crea su propio centro de gravitación. Lo que esté hacia arriba o abajo fuera del marco es una cuestión relativamente indiferente dentro del mundo cerrado del patrón. Las máscaras y las hojas de acanto alrededor del Rafael [en la *Madonna della sedia*] giran con el marco y no causa incomodidad alguna ver estas cabezas invertidas, ya que se encuentran en su posición correcta vistas desde el centro» (*Ibidem*, p. 205).

<sup>30</sup> Henri FOCILLON, *La escultura románica. Investigaciones sobre la historia de las formas*, Barcelona, Akal, 1987 (1931).

<sup>31</sup> En *Arte de occidente*, de 1938, explicaba cómo la escultura románica, tendía a sustituir la verosimilitud de las imágenes por su adaptación al marco, reemplazando la imitación de la vida por la armonía y las proporciones

Como haría Schapiro al reflexionar sobre la sujeción de las pinturas rupestres a la piedra preexistente donde se instalaban, Focillon consideraba la sujeción arquitectónica de la escultura monumental románica; pero en tanto aquél juzgaba como defecto esa característica, como una carencia destinada a ser superada por el desarrollo histórico, éste en cambio reconocía la sujeción al marco como alternativa al ilusionismo pictórico y le atribuía un rango artístico similar.

Probablemente quien alcanzó mayor precisión al definir lo enmarcado como metáfora fue Rudolf Arnheim en *El poder del centro* (1982), libro de psicología perceptiva en el que dedicó específicamente uno de sus diez capítulos al tema general «límites y marcos»<sup>32</sup>. En él caracterizó al marco por dotar a las obras de arte de un *status* de realidad distinto de la vida cotidiana, afirmando así, como sesenta y un años antes había hecho Ortega y Gasset, que lo plasmado en un cuadro «no forma parte del inventario del mundo»:

Estéticamente, el marco no sólo limita el radio de acción de los objetos visuales que se pretende constituyan la obra, sino que dota a las obras de arte de un *status* de realidad distinto del escenario de la vida cotidiana. El marco hace su aparición cuando ya no se considera la obra parte integrante del entorno social, sino un enunciado sobre ese entorno. Cuando la obra de arte se convierte en una proposición, el cambio de su *status* de realidad se pone de manifiesto en su patente desapego de lo que la circunda. (...). El marco indica que se solicita del espectador que considere lo que ve en el cuadro no como parte del mundo en que vive y actúa, sino como algo que se dice acerca de ese mundo que se contempla desde fuera: una representación del mundo del espectador. Esto implica considerar que el tema plasmado en un cuadro no forma parte del inventario del mundo, sino que es portador de un significado simbólico<sup>33</sup>.

---

de un orden: «Esta técnica tiene un doble carácter: es arquitectónica, en el sentido de que somete las figuras al marco en que deben colocarse; es ornamental, en el sentido de que las dibuja y combina sobre esquemas de ornamentación. El estudio somero de las experiencias realizadas durante el siglo XI ya nos ha permitido columbrar alguna de las primeras aplicaciones de estos principios y cómo, al oponerse a las formas académicas del arte antiguo, favorecidas además por la expansión en Europa de un repertorio abstracto, tendían a sustituir la verosimilitud de las imágenes por su justa adaptación al marco, al reemplazar la armonía y las proporciones de la vida por la armonía y las proporciones de un orden. (...) La arquitectura románica no propone al decorador espacios cualesquiera, y esos espacios tienen una figura y una función netamente definidas. El genio de este arte es haber asociado la escultura con las funciones. Al adoptar de una vez por todas el sistema de frisos en vigor en el siglo XI y contemporáneo de otras tentativas más audaces, habría renunciado a su originalidad esencial. También habría podido derramar indiferentemente la escultura sobre la superficie de los muros e incluso conferirle, de acuerdo con esas masas fuertes y severas, una belleza realmente monumental: pero la escultura «en» la arquitectura y «por» la arquitectura exigía una economía mucho más rigurosa. ¿Dónde se coloca en una iglesia del siglo XIII? En los capiteles, en los tímpanos, en las arquivoltas. Claro es que no renuncia ni a los frisos ni a las arquerías, pero su desarrollo depende de una imposición más despótica ejercida por los marcos poco propicios para recibir la imagen de la vida. Pero he aquí que se apoderan de ella. Le comunican un ardor desconocido, le imponen un movimiento, una mímica, una dramaturgia. Para entrar en el orden de la piedra, el hombre se ve obligado a encorvarse, arquearse, estirar o encoger sus miembros, volverse gigante o enano. Salva su identidad al precio de deformaciones y rupturas de equilibrio; permanece hombre, pero en una materia plástica que se somete no al capricho de un pensamiento irónico, sino a las necesidades de un orden que lo supera» (Henri FOCILLON, *Arte de Occidente. La edad media románica y gótica*, Madrid, Alianza, 1988 [1937], p. 96).

<sup>32</sup> Rudolf ARNHEIM, *El poder del centro*, Madrid, Alianza, 1984 (1982).

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 62.

Arnheim fue también certero cuando, relacionando el marco con su interior, afirmaba que limitaba el radio de acción del cuadro, y relacionándolo con su exterior decía que convertía el cuadro en un mueble<sup>34</sup>:

Aunque el marco indica la alteración del status de realidad de la obra de arte al segregarla de su entorno, sirve también de intermediario entre los dos mundos. El marco, en cuanto a su interior, confina el radio de acción del cuadro, y en cuanto al exterior, hace del cuadro un objeto físico, un mueble. Un marco primorosamente tallado y dorado relaciona el cuadro con las sillas y las mesas, haciéndolo partícipe del estilo de la habitación<sup>35</sup>.

Para concluir con este repaso a las distintas opiniones expresadas sobre el marco, parece oportuno observar un párrafo de uno de los más sugestivos trabajos de Jacques Derrida, un capítulo de su libro *La verdad en pintura*, de 1974, dedicado al análisis de la utilización por Kant en la *Crítica del juicio* del concepto *párrergon*, en un párrafo citado al comenzar este artículo<sup>36</sup>. Derrida ponía en evidencia la importancia del marco para el establecimiento de la tradicional pareja «interioridad y exterioridad» del sentido y desmenuzaba la calidad de sus relaciones con la obra de arte:

Los *párrerga* tienen un espesor, una superficie que los separa no sólo, como lo querría Kant, del adentro integral, del cuerpo del *ergon*, sino también del afuera, de la pared en la cual el cuadro está colgado, del espacio en el cual la estatua o la columna están erigidas, luego, progresivamente, de todo el campo de inscripción histórica, económica, política, en el cual se produce la pulsión de firma (...). Ninguna «teoría», ninguna «práctica», ninguna «práctica-teórica» puede intervenir efectivamente en este campo si no pesa (sobre) el marco, estructura decisiva de lo que está en juego, en el límite invisible de (entre) la interioridad del sentido (cubierta por toda la tradición hermeneutista, semiotista, fenomenologista y formalista) y (de) todos los empirismos de lo extrínseco que, al no saber ver ni leer, pasan de largo frente a la cuestión.

El *párrergon* se separa a la vez del *ergon* (de la obra) y del medio, se destaca primero como una figura sobre un fondo. Pero no se destaca como la obra. Ésta también se destaca sobre un fondo. El marco *parergonal* se destaca en cambio sobre dos fondos, pero con respecto a cada uno de estos dos fondos se funde en el otro. Con respecto a la obra que puede servirle de fondo, se funde en la pared, luego, progresivamente, en el texto general. Con respecto al fondo que es el texto general, se funde en la obra que se destaca sobre el fondo general. Siempre una forma sobre un fondo, pero el *párrergon* es una forma que tiene por determinación tradicional no destacarse sino desaparecer, hundirse, borrarse, fundirse en el momento que despliega su más grande energía. El marco no es en ningún

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>35</sup> Continuando con otra de las tradiciones que ya aparecían en el texto de Ortega, Arnheim relacionaba también el marco con la ventana: «El marco tradicional en la pintura de occidente crea... una ventana a través de la cual se contempla el espacio pictórico. El marco actúa como «figura» que se superpone al espacio pictórico que hace de fondo. Da la impresión de que el espacio pictórico continúa por debajo y por detrás del marco. Se aprecia lo indispensable que es el marco para una pintura de este tipo contemplando la reproducción sobre papel blanco de un cuadro. El cuadro actúa aquí como figura situada encima del fondo blanco, lo que crea una molesta contradicción visual en los bordes. La índole del espacio pictórico le incita a prolongarse, y sin embargo se ve detenido por su propio contorno y definido en consecuencia como una superficie plana» (*Ibidem*, p. 66).

<sup>36</sup> Jacques DERRIDA, *La vérite en peinture*, París, Flammarion, 1974.

caso un fondo como pueden serlo el medio o la obra, pero su espesor de margen no es tampoco una figura. Al menos es una figura que se retira por sí misma<sup>37</sup>.

¿Qué es *páreigon* y qué *ergon* exactamente? ¿dónde termina el marco y empieza la obra de arte? Derrida concluye que «...ningún medio, incluso si es contiguo a la obra, constituye un *páreigon* en el sentido kantiano», y que los elementos como el marco se separan de la obra con mayor dificultad:

...y sobre todo porque sin ellos, sin su cuasi-separación, la falta en el interior de la obra aparecería; o, lo que significa lo mismo, tratándose de una falta no aparecería. Lo que los constituye como *páreiga* no es simplemente su exterioridad de excedente, sino el lazo estructural interno que los fija a la falta en el interior del *ergon*. Sin esta falta, el *ergon* no necesitaría *parergon*. La falta del *ergon* es la falta de *páreigon*, del vestido o de la columna que sin embargo siguen siendo exteriores a él<sup>38</sup>.

Parte de la obra, fuera de la obra... el marco sitúa los problemas teóricos exactamente en el centro de cualquier posible definición de la actual postmodernidad.

Facundo Tomás  
Universidad Politécnica de Valencia

#### RESUM

Un element substancial de la pintura és el marc, que alhora serveix com a segregador de la superfície del llenç de l'espai que el circumda i com a element d'unitat del conjunt de l'obra amb l'exterior. L'article està destinat a explorar ambdues funcions, fet-ho a través de les distintes teories i opinions que s'han manifestat sobre el marc. Així, a través dels pensaments de diversos autors, des d'Immanuel Kant i José Ortega y Gasset a Jacques Derrida, Rudolf Arnheim i el Grupo  $\mu$ , passant per Henri Focillon, Ernst Gombrich i Meyer Schapiro, s'analitza la funció estètica que el marc juga en la pintura, acabant amb una pregunta que pot sintetitzar el conjunt: Què és *páreigon* i què *ergon* exactament? On acaba el marc i comença l'obra d'art? Situant la pregunta pel marc com a centre de tota definició que pugui establir-se de l'actual postmodernitat.

Paraules claus: teoria, marc, estètica, *páreigon* / *ergon*

#### ABSTRACT

An essential element of the painting is the frame, that at the same time serves as a segregator of the surface of the canvas of the space around it, and as element as a unity of the conjunct of the work with the exterior. The article is destined to explore both functions, doing it through the different theories and opinions, manifested on the frame. So, through the thought of various scholars, from Immanuel Kant and José Ortega y Gasset to Jacques Derrida, Rudolf Arnheim and the Grupo  $\mu$ , through Henri Focillon, Ernst Gombrich and Meyer Schapiro, is analysed the aesthetic function that frame plays in the painting, finishing with a question that can synthesise the global question: What is *páreigon* and what is *ergon* exactly? Where the frame finishes and where the work of art starts? Situating the question in the frame as the centre of all definition that can be established in the nowadays postmodernity.

Key words: theory, frame, aesthetic, *páreigon* / *ergon*

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 70.