



MODULO II

Las teorías estéticas modernas

ESPACIO, ESTRUCTURA y ENVOLVENTE en las primeras formulaciones teóricas de la arquitectura moderna

Ana María Rigotti Directora

ANPCyT: PICT Nº 33975/2005

Laboratorio de Historia Urbana
Centro Universitario de Investigaciones Urbanas y Regionales
Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño – UNR

Proyecto:

Estructura y envolvente en las primeras formulaciones teóricas de la arquitectura moderna
(ANPCyT: PíCT N° 33975/2005 - . SCYT UNR PIP 19 A094)

Directora:

Ana María Rigotti

Co Directora:

Silvia T. Pampinella

Investigadores:

María Pía Albertalli

Carla Berrini

Marina Borgatello

Carlos Candia

Luciana Casas

Daniela Cattaneo

Jimena Cutruneo

Alejandro Dalla Marta

Martín Gascón

Elina Heredia

Damián Plouganou

Eleonora Piriz

Editora:

Ana María Rigotti

Diseño

Damián Plouganou

© Ana María Rigotti, 2009

ISBN 978-987-25041-1-3

Esta publicación ha sido posible gracias a un subsidio otorgado por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Técnica

INDICE

<i>Damián Plouganou</i> ESTÉTICA EMPÍRISTA	2
<i>Marina Borgatello, Luciana Casas</i> OBSERVACIONES ACERCA DEL SENTIMIENTO DE LO BELLO Y LO SUBLIME	4
<i>Silvia Pampinella</i> LESSING, LA ESPECIFICIDAD COMO FRONTERA	6
<i>Jimena Cutruneo</i> ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE HEGEL	10
<i>Ana María Rigotti</i> FIEDLER: EL ARTE COMO FORMA DE CONOCIMIENTO	13
<i>Carla Berrini – Daniela Cattaneo</i> RIEGL EN TORNO A LA VOLUNTAD ARTÍSTICA	18
<i>Ana María Rigotti</i> WORRINGER: ABSTRACCIÓN Y EMPATÍA	21
<i>Alejandro Dalla Marta - Elina Heredia</i> HEINRICH WÖLFFLIN	25
<i>Carlos Candia</i> LA RUPTURA: DE LO ESPIRITUAL EN EL ARTE	29
<i>María Pía Albertalli – Carla Berrini</i> PAUL VALERY: EUPALINOS O EL ARQUITECTO	32
<i>Ana María Rigotti</i> LA POÉTICA COMO REFLEXIÓN SOBRE EL HACER	36
<i>Ana María Rigotti</i> FOCILLON: LA VIDA DE LAS FORMAS	40
<i>Eleonora Piriz</i> LA <i>GESTALT</i> APLICADA A LA VISIÓN CREADORA	45

Desde la publicación de **Aesthetica** de Alexander Baumgarten en 1750, se produjo un vivo y cambiante debate sobre el estatuto del arte, ya liberado de concepciones esencialistas y normativas de la belleza. La relatividad estética vinculada a las culturas, el momento histórico e incluso cierta subjetividad del observador, fue trabajada en paralelo con el estatuto de la actividad artística, su rol social y de conocimiento, sus capacidades de iluminación, representación o crítica de la situación contemporáneas; pero también las diferencias o singularidades de cada arte, los valores relativos de la forma, el contenido y la actividad del perceptor. Y, finalmente, las tensiones entre lo bello, lo útil y lo bueno y, por supuesto, los fundamentos de los juicios de calidad.

Esta discusión, que tuvo sus focos primero en Inglaterra pero luego definitivamente en Alemania, es el sustrato presente y activo (probablemente muchas veces mezclado) de las distintas operaciones a través de las cuales arquitectos, e historiadores del arte luego, elaboran las primeras formulaciones teóricas sobre la arquitectura moderna.

Esta presencia de presupuestos filosóficos y estéticos casi nunca es explícita, pero por sus redes de inferencias en los distintos planos que enunciarnos más arriba, resultan claves para interpretar los recortes, la mirada y los juicios de estos autores.

Con el propósito de adentrarnos en este debate se revisaron algunos textos centrales de este debate. Las conclusiones de estas lecturas fueron discutidas en un seminario de trabajo realizado el 21 de noviembre de 2007 en la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la UNR, con la presencia del licenciado Vilko Gal como comentarista. Presentamos aquí los ensayos presentados que, sin pretender una revisión sistemática ni exhaustiva de la problemática, pueden servir de introducción a futuras lecturas.

ESTÉTICA EMPIRISTA

Damián Plouganou

Francisca Pérez Carreño, *La estética empirista*; Tonia Raquejo, *Joseph Addison*; Valeriano Bozal, *Edmund Burke*; y Guillermo Solana, *Hume [y la norma del gusto]* en : Valeriano Bozal (ed.) **Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas Vol. 1**, Ed. Visor, Madrid, 1996.

Comentan las obras:

- Joseph Addison: **Los placeres de la imaginación** (1712)
- Hutcheson: **Una investigación sobre el origen de nuestras ideas de la Belleza** (1725)
- David Hume: **La norma del gusto** (1757)
- Edmund Burke **Investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo bello y lo sublime** (1757)

En el Siglo XVII, la estética se constituye en un ámbito de argumentación y de discusión independiente del histórico, el filosófico o el moral. En Gran Bretaña, el ambiente de la crítica y de las instituciones académicas artísticas es favorecido por, y alimenta a, la teoría estética surgida en el marco del pensamiento filosófico empirista.

El signo de nacimiento de la estética contemporánea es la subjetivización de las cuestiones estéticas. En este ámbito se produce un giro copernicano de la reflexión que hace referir las cuestiones sobre el arte y la belleza al sujeto que las contempla o las produce, y no al objeto, como sucedía anteriormente. Desde ahora bello es aquello que proporciona un determinado sentimiento de placer, y por tanto, la belleza se define en relación a un sujeto, al sentimiento de ese sujeto. (p.30)

El *sentimiento* se refiere a la *experiencia que se da a través de los sentidos*.

Addison, en **Los placeres de la imaginación**, diferencia los que llama “placeres primarios” de “placeres secundarios”. Los primeros son aquellos que surgen de todos los sentidos, excepto la vista; sentimos placer al beber agua cuando tenemos sed, o al abrigarnos cuando tenemos frío. Los secundarios son los placeres de la vista, los que podría brindarnos un cuadro o una escultura.

Addison basa su teoría en una interpretación de la mente humana como un conjunto de tres esferas. La esfera superior es, por excelencia, donde reside el entendimiento pues allí se hallan el juicio y el pensamiento. A la inferior, o de las percepciones sensuales, pertenecen todos los sentidos excepto la vista, a la que sitúa en una esfera intermedia que llama imaginación. Según Addison (que sigue aquí directamente la filosofía de Locke), *la vista es el más perfecto de nuestros sentidos*.

A través de la *imaginación* es donde se da el primer paso hacia la base de la crítica empirista.

Se ha considerado a la imaginación como “la llave preciosa que libera al sujeto empirista de la prisión de sus percepciones” (Eagleton, K). También de sus percepciones morales, pues descansa en la imaginación la posibilidad de *ponerse en lugar del otro* (sentir como si fuera el otro) en la que descansa el *pensamiento moral*.

Además la crítica británica se encuentra con obras como las de Shakespeare o Milton, que difícilmente pueden valorarse desde la estética clásica. El sentimiento ocupa en estas obras un lugar privilegiado. Lo nuevo, lo asombroso, lo que causa admiración, lo variado, incluso ciertos objetos atemorizantes o terribles... en todo ello *la imaginación se recrea*.

Dentro de los placeres de la imaginación encontramos el *gusto* que está relacionado con los “placeres secundarios” de Addison. Es en el gusto donde encontramos la *capacidad de discernir*.

Gusto es, en principio, la *capacidad de percibir la belleza*. Las experiencias del gusto serían inmediatas y espontáneas, y no estarían directamente relacionadas con la razón.

El gusto sería entonces universal, porque es natural a la raza humana poder percibir la belleza. Pero aún tratándose de un sentido o una facultad no todos desarrollan esa capacidad. Existiría entonces un *buen gusto educado* que responde con mayor precisión ante la belleza. Se dice que tiene *buen gusto* aquél que es capaz de percibir belleza allí donde se la halla y sus juicios sirven de guía a los demás. (p.35)

El gusto, entonces, no está definido por leyes racionales y tampoco un objeto puede considerarse bello solamente por sus cualidades. Esto implica que los juicios que se emitan sobre una determinada obra *no son verdaderos ni falsos*. A esto llamamos *relativismo estético*.

Hume va a establecer las normas del gusto con el fin de resolver el problema de la diversidad y la unidad del juicio en la estética empirista. Estas serían cinco:

- *La delicadeza del gusto*: una sensibilidad que percibe con exactitud los menores ingredientes, los matices más sutiles de lo juzgado.
- *La práctica de juzgar*, que mejora la delicadeza
- *La comparación* de obras de distinta excelencia
- *El estar libre de prejuicios*, que suelen corromper el gusto
- *El buen sentido*

Aunque para Hume la variación de juicios se debe a la carencia de alguna de estas cualidades, cabe la posibilidad de que aún reuniéndolas, las opiniones sigan siendo diversas.

Aparentemente, una crítica de corte empirista *siempre rondará la subjetividad estética*.

LAS NUEVAS CATEGORÍAS ESTÉTICAS

“Sólo la vista, entre los sentidos, podría poner ante la imaginación sus impresiones, de tal manera que ésta se gozara en asociaciones y composiciones a partir de aquellas impresiones visuales”. Según palabras de Addison, entre los secundarios: “solo entiendo los placeres que nos dan los objetos visibles, sea lo que tengamos actualmente a la vista, sea que se exciten sus ideas por medio de las pinturas, de las estatuas, de las descripciones u otros semejantes”. Pues bien, estos placeres son los que comunican “lo grande, lo bello y lo nuevo”.

Lo bello

Hutcheson distingue dos clases de belleza, la absoluta y la relativa. La *belleza absoluta* es percibida por el sentido interno en aquellos objetos *donde hay uniformidad en la variedad*. La *belleza relativa* es aquella en la cual gozamos *ante la representación* de algún objeto. Así pues, un objeto es bello cuando la relación entre sus partes es de uniformidad en la mayor variedad.

Igualmente se multiplican los argumentos sobre la relatividad de la belleza. También está bastante generalizada la localización de objetos bellos a partir de la uniformidad, armonía o proporción (estética clásica).

Lo pintoresco

Tiene dos acepciones que se confunden en el uso del término y que le dan un peculiar aspecto. Pintoresco es, en primer lugar una *cualidad formal*, aquello que tiene que ver con lo pictórico. En pintura, es lo que se refiere a la luz, el color y la sombra, y el contraste entre ellos. En segundo lugar, pintoresco es también aquel objeto, visión o perspectiva de la naturaleza *que merece ser pintado*. Se refiere a lo material, al paisaje que en virtud de alguna cualidad seduce los sentidos.

Sería en principio el placer que se halla en *lo nuevo o en lo singular*. Según Addison la singularidad nos causa una sorpresa agradable, despierta nuestra curiosidad, y a la vez sirve de alivio al tedio de la vida cotidiana.

Lo sublime

En primer lugar, solo un rasgo diferencia a lo sublime de lo pintoresco: *el temor*. Pero justamente ésta es la cualidad más importante de lo sublime. “Lo que merece la pena ser estudiado es la experiencia del receptor y lo que objetivamente la provoca. (...) El poeta tratará de utilizar sus recursos para presentar de la forma más vívida posible imágenes de ello, con el fin de que el espectador sienta su presencia como la de algo realmente grande o profundo” (p.40).

Nos complace si no estamos sometidos a sus efectos reales. Ésta es una condición que todos los autores, Burke el primero, establecen como principio lo relativo a convertirse en espectadores; no somos ya protagonistas de esos fenómenos, sino que los contemplamos con una *distancia estética*.

OBSERVACIONES ACERCA DEL SENTIMIENTO DE LO BELLO Y DE LO SUBLIME

Marina Borgatello y Luciana Casas

Immanuel Kant, **Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime**, Alianza Editorial sa, Madrid, 1990.

Kant escribe **Observaciones...** en 1764 (mucho antes que *Crítica de la Razón Pura*, 1781). En este texto el problema de lo bello aparece ligado a la sensibilidad y no a la consideración del estudio de la belleza como ciencia (según lo precisado por Baumgarten).

La reflexión se centra en el sujeto y no en el objeto, en las posibilidades psicológicas de cada hombre para ser afectado de placer o displacer por las cosas. Es por esto mismo absolutamente subjetivo. Al ser bello aquello que proporciona un determinado sentimiento de placer, la belleza se define en relación al sentimiento de ese sujeto.

Las diversas sensaciones de agrado o desagrado, no se sustentan tanto en la disposición de las cosas externas que las suscitan, cuanto en el sentimiento de cada hombre para ser por ellas afectado de placer o displacer. (p.29)

Observaciones..., se puede considerar como un estudio empírico del sentimiento en sus manifestaciones con respecto a lo bello y a lo sublime de acuerdo al sexo, a sus diferentes temperamentos, como así también a los caracteres nacionales, atendiendo a una antropología diferencial entre los pueblos. Su tema central, sin duda es el sentimiento, que podría significarse como análisis del gusto.

Centrándose en la consideración psicológica, desarrolla el sentimiento de lo bello y de lo sublime a partir de la descripción de distintos objetos o situaciones de acuerdo a la disposición del espectador para la manifestación de cada uno de ellos. Ambas clases de sentimientos afectan de manera agradable aunque diferente.

Lo sublime conmueve, lo bello encanta (...) Lo sublime viene acompañado algunas veces de cierto horror o también de melancolía, en otros casos, únicamente de admiración sosegada y, en otros además, de una belleza que se extiende sobre un plano sublime. A lo primero lo llamo sublime-terrible, a lo segundo lo noble y a lo tercero lo magnífico" (p.32)

Kant caracteriza las cualidades propias de lo bello y lo sublime en el hombre, haciendo referencia constantemente al aspecto moral del sentimiento, analizando para ello la validez superior de los principios.

El entendimiento es sublime, el ingenio es bello. La audacia es sublime y grandiosa, la astucia es pequeña pero bella. (p.38)

Con respecto a las debilidades humanas, establece una distinción entre virtudes adoptivas y virtud auténtica, ambas similares en cuanto contienen el sentimiento de un placer inmediato en las acciones buenas, sin embargo la diferencia radica en que la virtud verdadera se sustenta en principios. A partir de la incidencia que cada una de estas especies de sentimientos tiene en el hombre, analiza y compara cuatro temperamentos distintos: el colérico, el flemático, el melancólico y el sanguíneo.

...son injustos, en efecto, unos para otros, cuando, a aquel que no capta el valor o la belleza de lo que a nosotros nos conmueve o nos encanta, se le despacha con que él no entiende. Aquí no importa tanto lo que el entendimiento capta sino lo que el sentimiento siente (...) Pues a aquel que posee muchas prerrogativas intelectuales, se le habrían atribuido en vano esos talentos, de no tener, al mismo tiempo, una sensación intensa para lo verdaderamente noble o bello, la cual ha de ser móvil para emplear bien y regularmente aquellos dones del espíritu. (p.60)

Hace referencia a lo útil cuando dice:

Es ya corriente denominar útil únicamente a aquello que puede proporcionar una satisfacción a nuestra sensación más grosera. Lo que puede procurarnos la abundancia en aparatos domésticos, así como el derroche en banquetes, aunque yo no veo por que no debiera ser contado, del mismo modo, entre las cosas útiles, todo aquello únicamente deseado por mi sentimiento más vivo. (p.60)

Para Kant el sentimiento de lo bello y de lo sublime con sus distintos matices, es aplicable también a la arquitectura.

“La contemplación de una pirámide de Egipto, conmueve mucho más cuanto puede uno imaginarse por cualquier descripción, pero su arquitectura es sencilla y noble. La basilica de San Pedro en Roma es magnífica. Porque en su diseño, que es grandioso y sencillo, está la belleza de tal manera expandida, como el oro, los mosaicos, etc., que la sensación de lo sublime sin embargo actúa máximamente en ello, dando un resultado magnífico. (p.34)

Este ensayo de Kant puede entenderse como un “tratado del gusto”, que atiende preferentemente al descubrimiento de la valoración moral en esta clase de sentimientos. El gusto, que varía en función del sexo, de los caracteres nacionales de cada pueblo, y que debe ser educado para responder con mayor precisión ante la belleza.

LESSING / LA ESPECIFICIDAD COMO FRONTERA

Silvia Pampinella

Gotthold Ephraim Lessing, **Laocoonte o Sobre las fronteras de la pintura y la poesía**. Editora Nacional, Madrid, 1977 [**Laokoon oder über die Grenxen der Malerei und Poesie**, Christian Friedric Voss, Berlín, 1766].

El **Laocoonte** –obra de una de las figuras clave de la Ilustración alemana: Gotthold Ephraim Lessing– participa en la segunda mitad del siglo XVIII en el proceso de liberación de concepciones esencialistas y normativas de la belleza y en el debate sobre el estatuto del arte, específicamente en las singularidades de cada arte y su relación con los juicios de calidad.

Citando a Plutarco, el libro comienza diciendo que las artes “se distinguen por la materia y los modos de imitación” [p. 7]. Si bien Lessing ya había escrito sobre diferencias entre poesía y pintura en el prefacio de **Fábulas** (1759), es una carta de Moses Mendelssohn de 1756, que hablaba de los **Gedanken** de Winckelmann, la que habría disparado su desacuerdo con la idea de que la diferencia entre el grupo escultórico del Laocoonte y el poema de Virgilio se debía a que en el arte griego se encuentra siempre “la naturaleza en calma”. Sin embargo, esta objeción a Winckelmann, como sostiene en el Prólogo, sólo es el punto de partida de sus reflexiones **Sobre las fronteras de la pintura y la poesía**. Winckelmann le da excusa para el nombre tan sugerente de “Laocoonte”, pero desacuerda con Winckelmann porque éste ha magnificado la Antigüedad griega -a través de la simplicidad, tranquilidad y serenidad- y, contrariamente va a apoyar sus afirmaciones en el estudio cuidadoso de los datos, de lo que ha quedado de aquella Antigüedad. Ese cuidado por los datos, el plan de un libro desde “pensamientos sueltos” y el rechazo por las formas deductivas ponen distancia con los críticos más reconocidos de su tiempo. Ejemplifica la manía deductiva con el libro de Baumgarten, **Ästhetik** (t.I, 1750; t.II, 1758),¹ notablemente conciso y formalmente deductivo, organizado mediante definiciones y derivaciones, con alardes de tratamiento cartesiano. Este libro –ironiza Lessing– “estaba basado en la coherencia y trabazón de los razonamientos” y él propio autor “confesaba que una gran parte de los ejemplos que aparecen en su **Estética** los debía al *Diccionario de Gesner*” y la obra del abate Charles Batteux, **Les Beaux Arts réduits à un même principe** (1746). Si los principios fuesen errados, ¿de qué valdría una rigurosidad sistemática para su aplicación? De allí deriva su impulso por indagar las diferencias sobre los modos de ver y de sentir en la pintura y en la poesía.

El aporte de Lessing a la estética es la introducción de la especificidad de la pintura (léase: artes plásticas) y la poesía (léase: literatura) en términos de “espacio” y “sucesión temporal”, respectivamente. Si bien otros ya se habían formulado preguntas en torno a la hermandad, la similitud o la diferencia de las distintas artes, él es el primero en dibujar las fronteras entre ambas desde el análisis de las condiciones propias de cada una, de sus limitaciones intrínsecas y de sus particulares exigencias.

LAS FRONTERAS ENTRE PINTURA Y POESÍA

Distingue tres aproximaciones diferentes a la comparación entre ambas. El amante de las artes, sintiendo efectos parecidos en una y otra, se da cuenta de que comparten el engaño de la mimesis, ponen ante nosotros “cosas ausentes como si fueran presentes, nos muestran la apariencia como si fuera realidad; ambas engañan y su engaño nos place”. El filósofo descubre que el sentimiento de agrado que suscitan proviene de una única fuente: la belleza, “cuyo concepto lo tomamos ante todo de objetos materiales, tiene reglas generales que podemos aplicar a distintas realidades: a acciones, a pensamientos, lo mismo que a formas”. El crítico, meditando sobre el valor y la distribución de estas reglas generales ve que algunas de ellas dominan de un modo especial en la pintura, otras, en cambio, en la poesía. En el tercer caso, radica el mayor peligro porque todo depende del acierto o no que tenga al aplicar las reglas a los casos particulares [p. 37].

El tema de la recepción no es un problema para él, como no lo es el engaño ni el placer que produce el engaño. La belleza tampoco será un núcleo problemático, en la medida en que nos atengamos a su raíz material, porque es de los objetos materiales de donde provienen las reglas generales. Al centrarse en la relación entre las reglas y los casos, señala que esto exige discernir lo que es propio de cada arte. La

¹ Baumgarten había acuñado el término de “estética” en *Meditationes* (1735).

especificidad de cada arte no es un tema nuevo. Lessing no rechaza la posibilidad de un sistema que relacione todas las artes, pero censura las analogías superficiales absolutas y pone en cuestión la estética del "préstamo" cuando éste se vuelve indiscriminado. Admite que, quizás, en el siglo IV a.C., se habrían establecido y explicado las reglas de la pintura sirviéndose de las reglas, ya fijadas, de la poesía, pero sólo es una conjetura basada en el orden en que aparecen las reglas de una y otra arte, porque los tratados más antiguos se han perdido. Sabemos con certeza –dice– que Aristóteles, Cicerón, Horacio y Quintiliano "aplican a la elocuencia y a la poesía los principios de la pintura y las experiencias tomadas de este arte". Pero, a diferencia de los modernos, ellos fueron precisos. Cuando aplicaron la tesis de Simónides, según la cual la pintura era una poesía muda y la poesía una pintura parlante, no olvidaban precisar que, aún cuando haya similitud en el efecto que provocan, estas dos artes difieren tanto por sus objetos como por el modo como imitan la realidad [p.38]. En cambio, "muchos de los críticos de última hora, partiendo de aquella similitud de efectos que existe entre pintura y poesía, han llegado a las conclusiones más extrañas". Esta pseudocrítica ha llegado a provocar una manía descriptiva en los poetas o un prurito por la alegoría en los pintores. "Salir al paso de esta manera equivocada de ver y de sentir estas dos artes, así como de los juicios infundados que de este modo de ver se derivan, es el designio fundamental de las consideraciones" que lo ocupan.

LA DURACIÓN

La diferencia entre el Laocoonte del grupo escultórico griego y el de Virgilio (*La Eneida*, Roma, siglo I a.C.) le sirven a Winckelmann para representar la expresión de un alma capaz de soportar la desgracia (la muerte de sus dos hijos). En cambio, Lessing irá a Homero para mirar con detenimiento el tema del dolor físico y su expresión a través del grito. Entonces, se pregunta Lessing: ¿por qué el artista (escultor) se abstuvo de hacer gritar a su figura de mármol? Y se responde: "debe haber tenido otra razón para apartarse aquí de su rival, el poeta, que, de una forma totalmente deliberada, expresa el dolor por medio de gritos" [p. 46]. Esto lo introduce en el problema de la duración: "el instante" y "la permanencia", "la transformación" y lo "inmutable"; lo que le permitirá identificar las condiciones y exigencias, así como los modos particulares de cada arte.

La naturaleza está en constante transformación, pero el pintor sólo puede captar un solo momento desde un único punto de vista. Por tanto, el momento y el punto de vista deben ser elegidos por ser el más fecundo y "sólo es fecundo aquello que permite el juego libre de la fantasía". El artista debe considerar que "por obra del arte este momento único cobra una inmutable permanencia" y ese momento no puede ser el de máxima intensidad [pp. 57-60]. Todas las razones que esgrime para la pintura "derivan de la condición misma del arte, de sus límites necesarios y de sus exigencias". En cambio, "a la imitación poética le está abierta la totalidad del inmenso imperio de la perfección". Nada obliga al poeta a centrar la escena en un único momento, sino que puede ocuparse de todas las acciones y todos los rasgos. La belleza se vincula más a las nobles cualidades que a la perfección física del personaje. El poeta puede alcanzar la belleza desde el dolor, porque combina una herida material con el castigo de los dioses o porque despierta la compasión sumergiendo al héroe en el dolor, la soledad y la miseria [pp. 63-68].

CONTRA LAS ANALOGÍAS INTERARTÍSTICAS

Los cuadros que representan objetos visibles pueden ser poéticos o pictóricos. Sin embargo, al intentar trasponerlos del arte a la poesía o viceversa, resultan inservibles o pierden su efecto. Entre dos temas visibles, uno con una acción progresiva y otro con una acción estática, el primero puede ser abordado por la poesía mientras el segundo por la pintura. Ésta, "en virtud de los signos que le son propios, o de los medios de los que puede servirse para la imitación -signos y medios que sólo puede combinar en el espacio-, tiene que renunciar totalmente al tiempo" y debe contentarse con acciones simultáneas, o, todo lo más, con cuerpos que, por su posición, sugieran una acción continua. pp. 161-162

Lessing analiza sólo obras con "temas visibles" porque son las que le permiten establecer las diferencias entre ambas artes. Introduce un gran giro al señalar que las potencialidades y valores individuales específicos de la pintura y de la poesía radican en sus propios medios distintivos.

ZEICHEN

El medio de un arte son los "signos" (*Zeichen*) que usa para la imitación. La pintura y la poesía, cuando se examinan cuidadosamente en sus virtualidades de imitación, resultan ser radicalmente distintas. La

pintura, que consta de formas y colores simultáneamente, es la más apta para reproducir objetos y propiedades visibles; puede sugerir acciones sólo indirectamente. La poesía es exactamente lo contrario. Cuando una virtualidad secundaria de determinado arte se convierte en primaria, no es posible lograr una obra perfecta. La poesía tiene, por el carácter espiritual de sus imágenes, un campo ilimitado porque puede disponer una enorme cantidad y variedad de imágenes y acontecimientos sin que se desfiguren, "como ocurriría con las cosas y los signos naturales de éstas en los estrechos límites del espacio o del tiempo" [L 46]. Además de sucesivos, los signos de la poesía son arbitrarios, la descripción de cuerpos en el espacio debería hacerse según los elementos con que está formada cada cosa aislada [p. 178].

LOS MEDIOS EXPRESIVOS DE LAS DISTINTAS ARTES

La sucesión temporal es el ámbito del poeta así como el espacio es el ámbito del pintor. [p. 185]

La pintura, para imitar la realidad, se sirve de medios o signos completamente distintos a los de la poesía. Una, de figuras y colores distribuidos en el espacio. La otra, de sonidos articulados que se suceden a lo largo del tiempo. Asimismo, "todo signo tiene necesariamente una relación sencilla y no distorsionada con aquello que significa, entonces signos yuxtapuestos no pueden expresar más que objetos yuxtapuestos, o partes yuxtapuestas de tales objetos: los cuerpos". Por lo tanto, "los cuerpos, y sus propiedades visibles, constituyen el objeto propio de la pintura". De igual manera, signos sucesivos no pueden expresar más que objetos sucesivos, o partes sucesivas de estos objetos: acciones: "las acciones son el objeto propio de la poesía". Pero los cuerpos existen no sólo en el espacio, sino también en el tiempo, y duran, por lo cual ofrecen distintos aspectos y contraen relaciones distintas con las demás cosas, participando de acciones. Entonces, "la pintura puede también imitar acciones, pero sólo de un modo alusivo, por medio de cuerpos". Por otra parte, las acciones corresponden a determinados seres, que son cuerpos o vistos como tales. La poesía también representa cuerpos, "pero sólo de un modo alusivo, por medio de acciones". En sus composiciones, la pintura sólo puede utilizar un único momento de la acción, debe elegir el más pregnante, el que permita hacerse cargo lo mejor posible del momento que precede y del que sigue. De igual modo, la poesía, en la imitación de lo que se sucede en el tiempo, sólo puede utilizar una única cualidad de los cuerpos, debe elegir la que suscite en la mente la imagen del cuerpo de un modo más plástico [p. 165-167].

Lessing ilumina los medios expresivos de cada arte, es decir, los diversos signos y técnicas que les corresponden, para marcar las fronteras de los dos territorios donde deberían emplearse. El de la pintura está limitado a la esfera de lo visible, el de la poesía es más vasto porque abarca tanto lo visible como lo invisible (que tantos dolores de cabeza causaban a los intentos de transposición a la pintura), pero, en cualquier caso, se trata de medios distintos con propósitos distintos.

INCIDENCIAS DEL LAOCOONTE

Hacia finales del XVIII, también en sede alemana, Schlegel incitará al "libre cambio" en un programa antilessingniano publicado en la *Athenæum* (1799), dando impulso al primer movimiento romántico. Aún así, dos siglos después de la publicación del *Laocoonte*, el método de Lessing para aclarar las diferencias entre las artes seguía vigente en la crítica literaria. Y siguió incidiendo en el pensamiento crítico durante todo el siglo XX porque cada revisión volvió sobre sus núcleos problemáticos.

Dejando de lado la reducción y transposición mecánica que hizo Babbitt en *The New Laocoon* (1910), la revisión de Greenberg en el ensayo "The Newer Laocoon" (1940), reaviva el debate a partir del análisis formal de los medios de expresión porque "es en virtud de sus medios que cada arte es única y estrictamente ella misma", y porque restaurar la identidad de cada una de las artes es "enfaticar la opacidad de sus medios".

Centrado en la especificidad de los medios de expresión de cada una de las artes, dice Todorov (1991), el *Laocoonte* dio lugar para pensar la «endogénesis» de las obras, el hecho de que una obra se conforma según reglas que pertenecen exclusivamente a su campo estético. Frank (1991) y Todorov (1991) consideran a Lessing como el fundador de la estética moderna por su actitud innovadora (en 1880 Thomas de Quincey había afirmado que Lessing fue el fundador de la crítica alemana).

Según Gombrich (1993), Lessing se adelantó a los postulados esteticistas de J. G. Herder, al pronunciarse contra el didactismo en el arte poético y a favor de la belleza como único criterio de medida de la creación artística, y fue el primero en enunciar las bases para la posterior teoría de *l'art pour l'art*, conceptualizada por el pensamiento estético de los primeros románticos alemanes.

Distintos estudios con sede norteamericana, intentan rearmar otra historia del arte según los períodos de preeminencia de un arte sobre otro, señalan al *Laocoonte* como el punto de quiebre contra el modo de pensar que por varios siglos se había apoyado en la fórmula *ut pictura poesis* y sostienen la apertura por parte de Lessing de otra tradición: la del *ut poesis pictura*, con preeminencia de la literatura sobre las artes plásticas.

ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE HEGEL

Jimena Cutruneo, Ana María Rigotti

Geymonat, Ludovico. **Historia de la filosofía y de la ciencia**. Editorial Crítica (Grupo Grijalbo), Barcelona, 1985. De allí las referencias a Georg Wilhelm Friedrich Hegel (n. Stuttgart, 27 de agosto de 1770 – m. Berlín, 14 de noviembre de 1831), Filosofía del Derecho (Grundlinien der Philosophie des Rechts, 1821), Filosofía de la Historia (Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte (1840),

Todo el desarrollo de Hegel se opone a la idea del arte como órgano alternativo, e incluso superior al pensamiento, propio del romanticismo que planteara que sólo a través de este conocimiento intuitivo, no conceptual, se conciliaría el exponente contradictorio de lo subjetivo (libertad) y objetivo (necesidad) y que fuera desarrollado por una genealogía que culmina en Adorno.

FILOSOFÍA DE LA HISTORIA Y EL ZEITGEIST

Hegel es el primero en entender a la Historia como categoría para el pensamiento filosófico.

Espíritu (Geist) es el concepto con el que expresa el sentido de racionalidad en el orden de las cosas y en la sucesión de un estado de cosas a otro según un proceso reglado. Una racionalidad que anima a los hombres pero que no es su producto

En el transcurso de esta obra las mentes naciones e individuos son animados por un principio determinante que tiene su interpretación y realidad en sus constituciones y en toda la amplitud de sus vidas y condición (...) Mientras su conciencia es limitada a estos avatares y son absorbidos por intereses cotidianos, son instrumentos y órganos inconscientes del Espíritu que opera en ellos. Las formas que toman pasan, mientras que este Espíritu absoluto prepara y opera su transición hacia el próximo y más elevado estadio (Filosofía del Derecho)

Este proceso de sucesión reglado sería dialéctico, una progresión en la que cada movimiento emerge como solución de las contradicciones del momento precedente. Se trata de la manera en que el Espíritu se desarrolla gradualmente hacia su expresión más pura, alcanzando eventualmente su libertad esencial. La historia del mundo sería este desplegarse del Espíritu en el tiempo, como la Naturaleza es el despliegue del Espíritu en el Espacio. Por ejemplo la Revolución Francesa sería la introducción por primera vez de la libertad en las sociedades occidentales; sin embargo por su radicalidad y violencia generó una contraofensiva, pero nunca podría irse genuinamente atrás. En esta secuencia la historia universal había nacido en Asia y culminaría en Europa. La manifestación más alta del pensamiento humano, que aparece con la modernidad con la Reforma Protestante en Alemania y la Revolución Francesa, en Francia, serían los puntos de referencia en donde la subjetividad se reconoce a sí misma.

La Historia conduciría a los hombres, que creen conducirse a sí mismos, como individuos y como sociedades, y castiga sus pretensiones produciendo resultados paradójicos. Con su burla convertida en mecanismo de cifrado, crea ella misma realidades y símbolos accesibles sólo a aquellos que quieren conocer.

El interés de la pasión es inseparable del desarrollo activo de este principio general, ya que es de lo especial y determinado y de su negación que el Espíritu Universal resulta. Las particularidades contienden entre sí, no es la Idea general la que implicada en la oposición y el combate y así puesta en riesgo. Permanece en la retaguardia intocada. Se trata de la astucia de la razón que hace operar a las pasiones, mientras lo que desarrolla su existencia a través de estos impulsos pierde. (Filosofía de la Historia)

El Espíritu es el que determina la historia y permanece firme frente a los acontecimientos que domina y explota para su propio fin. En su realización, superadas las oposiciones aparentes, el pasado habría sido completado y el futuro se clausuraría.

Uno de los conceptos con que adjetiva este Geist es el de *Zeitgeist* (espíritu de la época) referido a la característica del espíritu en un particular período de la progresión dialéctica socio-cultural. No sólo supondría sólo una descripción de la visión global que dominante en las tendencias intelectuales, políticas y sociales de un momento sino que, para esta visión historicista, el tiempo estaría imbuido de contenido. La Filosofía tendría en sus manos la formulación en pensamientos de esta sustancia presente en la propia Época (realidad como sustancia y medida de la filosofía) y no sólo sería una fantasía intentar

trascenderla, sino que determina la irremediable obsolescencia de ideas o concepciones propias de épocas superadas (la visión religiosa del mundo habría sido irrevocablemente superada por otra científica que anula así su validez)

Este *Zeltgeist* no supone una situación de homogeneidad sino que en una sociedad dada existe un cierto lenguaje, cultura o conjunto de conceptos en los que todas las disputas se disuelven: es el acuerdo tácito que subyace en cada disputa

ESTÉTICA

Dejando atrás las críticas empirista, estudia al Arte como modo de aparecer del Espíritu en lo bello, por lo que su estudio no puede fundarse en las formas sino en su esencia.

Esta definición de la belleza permite superar, negando, la concepción naturalista del arte. De allí que diferencie lo bello natural (inferior, inmediato y alienado) de lo bello artístico (con una realidad propia liberada de todo vínculo con el exterior); y el arte servil (decorar) del arte libre como modo de expresar el Espíritu de manera sensible. También discrimina la apariencia en lo real (inmediatez de lo sensible, que nos engaña como lo real) de la *apariencia en el arte* que se presenta como ilusión quitándole al objeto pretensión de verdad y otorgándole una realidad superior, hija del Espíritu: por eso, aunque el Espíritu también está en lo real, es más fácil penetrar en El desde el arte.

Al ser el Espíritu la esencia del arte, más allá de la libertad y arbitrio que puedan tener el artista, es el Espíritu el que les fija límites y puntos de apoyo. La restricción del Arte es que su esencia es la forma, de allí que su validez haya variado en el transcurrir histórico estableciendo relaciones diferentes entre el contenido y la forma.

La primera forma artística, *Simbólica*, corresponde al antiguo Oriente que buscó formas para un contenido que aún era indeterminado. A partir de material sensible de la naturaleza construyó formas a las que adjudicó significados, operando como símbolos ambiguos y misteriosos. De allí que la forma, en ese caso, sea mayor que el contenido. Se desplegó en la Arquitectura que no podía mostrar lo divino sino su lugar de residencia. En ella se inicia el lento camino de la emergencia de lo espiritual a través de lo material, trascendiendo la irregularidad de las formas naturales y de la materia inorgánica con la aplicación de los principios racionales de la simetría.

La segunda, la *Clásica*, supone el equilibrio entre forma y contenido: la idea es determinada pero se agota en su manifestación: no era una representación del dios sino el dios mismo. El hombre se encuentra a sí mismo, se libera de la opresión de lo natural y adquiere conciencia de sí como valor superlativo que se une con lo divino y se expresa en la escultura monocroma que logra su fin de representar totalmente la Idea.

La tercera *Romántica*, es propia del Gótico. En ella el contenido rebasa la forma. De esta manera, lo divino y absoluto ya no podrán expresarse por el lenguaje figurativo del arte plástico o del poético. El artista había tomado conciencia de su imposibilidad de encarnar el infinito: lo bello sensible es superado por lo bello espiritual, la Idea tiene conciencia de su condición absoluta, infinita e independiente.

...este desarrollo del espíritu, que se eleva hasta sí mismo, que encuentra en sí lo que antes buscaba en el mundo sensible, constituye el principio fundamental del arte romántico.

Para el cristianismo Jesucristo ya no es el hombre que representa a Dios, sino que es el mismo Dios el que se encarna en la figura humana del Hijo. El movimiento desde lo sensible hacia lo absoluto o divino será sustituido por la movilidad desde la interioridad hacia la forma exterior y finita del Hijo. El arte ya no es apelación a la belleza visible como supremo valor, encontrará su valor en la interioridad reflexiva del alma, sólo encuentra "sosiego en y por el espíritu". Las catedrales góticas serían un momento descollante que induce a dirigir la mirada hacia las alturas de los vitrales por los que fluye la luz y que representan la salida del denso arco de lo material y exterior en pos de la elevada interioridad del espíritu. En la pintura el color no importa en sí mismo sino en tanto expresión del sentimiento de la interioridad del artista. "Pero su pináculo es la poesía, la palabra como manifestación libre del Espíritu".

Finalmente, el arte romántico será superado por una forma más alta de reconciliación: la religión en la reforma protestante en la que la idea no se manifiesta por la imagen o la intuición sino por la representación imaginativa del Absoluto. Pero es sólo con la Filosofía que el Espíritu se manifiesta como saber absoluto.

En todos los casos siempre el Arte está impregnado de lo moral, como purificación de las pasiones, como señal de una presencia condicionante de la naturaleza, de lo instintivo en el hombre que debe ser superada en su oposición al pensamiento.

Muchos filósofos van a retomar esta concepción hablando de «La muerte del Arte». Hegel nunca habló en estos términos sino le otorgó al arte el carácter de pasado, pasado no entendido como algo que ya no existe; sino que habría cumplido su tarea de hacer presente el Espíritu en el pasado, en la época clásica, para luego ser superado por la religión en la era Romántica y, contemporáneamente, por la filosofía.

...seguramente cabe esperar que el arte no dejará nunca de elevarse y de consumarse, pero su forma ha cesado de ser la exigencia suprema del espíritu" (Heidegger, "El origen de la obra de arte", en Caminos de bosque, Madrid, Alianza, 1995, p.69.)

Sólo desde este sitio Hegel habla de la muerte del arte y de la necesidad contemporánea de pensar sobre su sentido en su época de esplendor. El arte como creación de la bella forma ya aconteció y ahora sólo queda una reflexión filosófica sobre el significado del arte en la historia que ya se ha cristalizado como forma más alta de la expresión de la verdad.

La estética hegeliana es estímulo para repensar lo ya no pensado en torno al arte -como verdad de alcance universal; como forma de purificación moral y elevación espiritual, como descubrimiento de una significación interior- que resiste y supera lo efímero y relativo, o la sola subjetividad individual del artista. En ella el concepto sustituye la condición sensible de la experiencia estética.

EL ARTE COMO FORMA DE CONOCIMIENTO

Ana María Rigotti.

EA Konrad Fiedler **Escritos sobre el arte**. Ed. Visor, 1991 Introducción Francisca Pérez Carreño (a esta edición corresponden las páginas de las citas).

JA Konrad Fiedler. **Sobre el juicio de las obras de arte plástico** (1876)

IA Konrad Fiedler **Sobre los intereses del arte y su promoción** (1879)

NM Konrad Fiedler **El naturalismo moderno y la verdad artística** (1881)

OA Konrad Fiedler **Sobre el origen de la actividad artística** (1887)

Konrad Fiedler (1841-1895) fue el promotor de una aproximación científica al la actividad artística. Considerado como padre de la corriente formalista en la historia del arte -la actividad artística como creadora de formas y la conformación de lo real- que se difunde a través del texto de A. von Hildebrand **El problema de la forma del arte** escrito bajo su dirección, ya que sus textos recién se publicaron en 1905. Se trata de una alternativa a la teoría de la mimesis (ya presente en Hegel) que permite enfrentar la cuestión del arte abstracto y que tuvo amplio impacto en Riegl, Wölfflin y Worringer, y luego en Gombrich y Panofsky.

PUNTO DE PARTIDA: NEFASTA REANIMACIÓN DEL INTERÉS ARTÍSTICO

Denuncia la irregularidad de la situación artística contemporánea asociada al aumento cuantitativo de la producción, especialmente en la arquitectura dominada por sentido especulativo.

El arte ha caído en la fatalidad de ser objeto de placer y no de necesidad NM 144

En nombre del arte nos estaríamos apropiando de lo esta condicionado por las necesidades de la vida, que le es ajeno, añadiendo elementos artísticos a la actividad constructiva e industrial. Quienes se arrojan el cultivo del arte llenan las plazas de esculturas, decoran interiores, y el espíritu de empresa reproduce objetos, movidos por un deseo artificial de embellecimiento del entorno, o por el interés por conseguir del coleccionista.

Todo esto no es sino una desvalorización de la actividad espiritual antes considerada como bien supremo; se concede importancia a actividades que toman como pretexto el interés del arte antes que el arte mismo que les resulta inaccesible

Le aterra el interés supuestamente artístico de promotores y asociaciones.

La condición espiritual de las clases que constituyen el gran público para los productos de la actividad artista es un obstáculo insuperable para todo ascenso duradero y general. NM 145

Todo esto en un contexto en el que el conocimiento de las formas infinitas del pasado suministra un repertorio inagotable.

Resultan en un eclecticismo sin medida propio de una producción que en lugar de emanar de una necesidad interna siguen las ideas de quienes sólo pueden imaginar el resultado de la actividad artística en el recuerdo de producciones anteriores (...) No basta hablar de actividad artística cuando sólo se trata de imitación, aplicación y combinación; con el riesgo, además de reprimir toda actividad artística real cuando se enfrenta a una aplastante y confusa cantidad de modelos bajo la cual se paraliza toda autonomía y se ahoga toda inventiva. IA 110

Los venerables monumentos arquitectónicos que dan fe del poder destructor y transformador del tiempo tienen que experimentar en sí mismos el mismo afán y este esfuerzo buscar restablecerlo allí donde otros tiempos crearon, incluso a costa de lo actual IA115

CONTRA

Su teoría confronta, en general, con posiciones idealistas, pero también empiristas y realistas, del Arte.

Denuncia el error de Kant que, una vez demostrada la autonomía estética, *confunde producción y recepción*, haciendo que desde Schiller en adelante se asociara este proceso exterior, a la actividad artística *tout court*. En cuanto a Hegel, si bien concedió contenido cognoscitivo al arte, lo ató a un contenido exterior y preexistente. Para Fiedler, no tendría sentido distinguir entre forma y contenido, la obra no es expresión de un contenido ajeno a si misma

El contenido artístico propio de la obra de arte consiste en su forma EA II25

Discute la reducción del arte al juicio del gusto. Al arte, en su sentido profundo, le corresponde el juicio lógico, puesto que su tarea es justamente el conocimiento de la cosa, señalar aspectos muy determinados en el objeto de la representación que no se dejan señalar de ninguna otra manera EA II 384.

Por otra parte toda su propuesta es una puesta en cuestión de la reducción empirista de los fenómenos a una mera imagen de cualidades secundarias de lo real, mediadas por elementos subjetivos.

Finalmente desprecia la pretensión del realismo que supone la capacidad de conformar imágenes perceptivas completas y adecuadas de un mundo independiente del sujeto

TEORÍA RELATIVISTA DEL CONOCIMIENTO

Parte de una teoría relativista del conocimiento que es la que da coherencia a su posición frente al arte. Para él *no hay posibilidad de conocimiento "directo" sino de representaciones*, dentro de las que se incluyen las sensibles: visibilidad, tactilidad, etc. Toda lo que se nos aparece como realidad sería entonces una representación y una de ellas, autónoma, es la artística, en convivencia con la filosófica o la científica. No existe una realidad sino que esta está continuamente formada por el lenguaje y las representaciones

Todo ser y toda realidad no consisten vas que en el material y los elementos de las figuras del espíritu en las que se representan las impresiones recibidas OA 171

Solo podemos poseer algo real como resultado de un proceso cuyo escenario somos nosotros mismos en calidad de seres que sienten, perciben, imaginan y piensan OA 175

No es la realidad lo que aprehendemos mediante el pensamiento y el conocimiento que realiza el lenguaje, sino solo únicamente la realidad en cuanto ha adquirido existencia desarrollada bajo la forma del lenguaje OA 176

Lo sensible está presente en todo lo inteligible por lo que *no se puede separar apariencia de realidad*: la realidad es el mundo de nuestra experiencia.

Si nos desprendemos de la hipótesis de un mundo existente fuera de nosotros y dirigimos nuestra mirada donde podemos constatar efectivamente la existencia de la realidad, a nuestra propia conciencia (...) se revela un ir y venir, un formarse y disolverse de sensaciones, sentimientos, representaciones en un juego ininterrumpido que en ningún momento alcanza un estado persistente... es una corriente turbia que apenas alcanza el umbral de la conciencia, figura tras figura se diferencia en contornos imprecisos para volver a sumergirse en la oscuridad (...) no disponemos de ninguna expresión en la que por sí misma pueda aprehenderse y comunicarse en su propio lenguaje, por así decirlo OA 177

Esto supone un *relativismo* absoluto. Radicaliza el criticismo de Kant para quien en la experiencia del objeto ya hay una síntesis de conceptual con la que podría admitirse la identidad de las percepciones de distintos sujetos. Para Fiedler, si bien el lenguaje es compartido, no interviene en la experiencia del mundo sensible que es así permanece relativo e incomunicable.

Las representaciones sensibles por los sentidos no son inmediatas o directas

Lo que percibimos como visible en nuestra conciencia visual son fragmentos incoherentes, apariencias fugaces y transitorias y nos sentimos desvalidos cuando sentimos la necesidad de hacer presente la visualidad de lo que se ve OAA, 218

Es tarea del arte desarrollarlas, clarificarlas, y estabilizarlas, de allí *que comparta con el lenguaje la tarea configuradora de la propia realidad*.

Cada una de las artes lo hace desde su forma determinada de representación, desarrollando el material obtenido por cada uno de los sentidos: música audibilidad, artes plásticas visibilidad o visualidad *Sichtbarkeit*. La literatura recibe material de todos los sentidos y utiliza el lenguaje para guiar "contenidos vitales por la intuición no por el concepto".

La *representación artística es intuitiva* en tanto sus material producido y proporcionado por los sentidos

En esta época en la que el interés por la explicación científica ha conseguido un amplio dominio, es la opinión generalizada que la apariencia exterior de las cosas es algo inescencial (...) la intuición solo tiene interesa en cuanto hace posible el paso al concepto (...) pero si se persiste en la intuición se llega a una plétora tal que ninguna expresión conceptual puede definirla ni

abarcarla (...) No pasar de la intuición a la abstracción no significa permanecer en un nivel desde el que es imposible el conocimiento, significa mantener abierto otros caminos que también conducen al conocimiento, distinto al abstracto, y que puede muy bien ser un conocimiento real, último, supremo. JA 72-73

Las representaciones conceptuales, producto de la actividad lingüística supone *una traducción desde lo sensible*, en la que esto se pierde (de allí la autonomía del arte y su esencia creadora de la realidad), son abstractas. Se trataría de una representación de segundo grado: lenguaje como expresión, no comunica lo real sino la forma en que el mundo es aprehendido por el sujeto: el lenguaje desarrollan estos materiales aunque perdiendo su natura sensible.

Uno se ve separado del material sensible de la experiencia por un abismo insalvable por el hecho de seguir pensando OA 186

En realidad Fiedler radicaliza la *concepción genética del lenguaje de Humboldt*, su carácter genético: configurador del mundo y no invariable, como reflejo de una realidad preexistente que comunica, sino continua actividad del espíritu por la cual el hombre se aproxima al ámbito objetivo.

AUTONOMÍA EXTREMA

El arte no tiene que ver con formas dadas previamente a su actividad. El principio y fin de su actividad es la creación de formas que llegan a existir gracias a él. Produce el mundo a través de y para la conciencia artística (...) es el proceso a través del cual se enriquece el dominio intelectual del hombre. No parte de pensamientos para elevarse a la forma sino que se eleva a forma y figura desde lo que carece de ella: aquí reside su significado espiritual JA 83

Esto justifica el *estudio de la actividad artística por sí misma*, en el proceso mismo de producción, independientemente de cualquier otra finalidad o de principios externos. Por eso los diferencia retomando la distinción entre hacer y actuar, entre *opus* y *effectus* de Kant

Sería ventajoso, tanto para la estética como para la consideración artística, que ambas conservasen la independencia mutua en sus puntos de partida y sus objetivos. JA 55

Así, para Fiedler, la *estética* remite a la experiencia del que contempla, poniéndola en correspondencia al juicio del gusto para Kant, subjetivo, y cuyo objeto es la belleza de la naturaleza. Define la *historia del arte* por su interés en la clasificación de las obras según el tiempo, el lugar de origen y las influencias del artista con un concepto superficial de su objeto. Sólo la *filosofía del arte* trataría lo específico: la producción artística y su capacidad de verdad. Un saber que sólo se puede alcanzar enfrentando al mundo con el interés del artista, conociendo la esencia misma de su actividad intuitiva, autónoma y en busca de la verdad, al punto que la belleza no sería un predicado adecuado. En realidad, el hacer artístico, constituiría un juicio lógico condicionado, puesto que en su producción hay una intención.

Para el artista la intuición es una actividad independiente, libre, que no sirve a ningún fin en el que se agote. Es la única que puede llevar a la configuración artística (...) la actividad espiritual con la que se enfrenta al mundo no es arbitraria, es necesaria, y el resultado no es subordinado ni prescindible sino supremo e imprescindible para el espíritu humano si no quiere mutilarse a sí mismo JA 79

El *arte mimético*, que copia de cualquier realidad exterior o interior previa, es inferior. El arte verdadero es un modo de producción de realidad mediante la imagen y la forma. Si lo primordial es la verdad definida en su actividad expresiva, los juicios estéticos o históricos son secundarios.

La actividad artística no es ni imitación esclava ni descubrimiento arbitrario (...) es investigación lo mismo que la ciencia y esta es configuración lo mismo que el arte JA 81

Requiere dos facultades:

Llevar a cabo una actividad artística no depende de la voluntad sino de la capacidad. Con demasiada frecuencia una concepción superficial del arte cree poder fomentar y producir arbitrariamente la producción artística OA 247

Einbildungskraft, es decir, imaginación espiritual capacitada de dar forma al mundo sensible y un *movimiento expresivo* productivo que permite pasar de la percepción a la expresión grafica pero en forma inescindida: el ojo ve lo que produce la mano y la mano es guiada por aquél a una representación sensible y unitaria que no existe con anterioridad al movimiento mismo

EL ARTE comienza cuando la contemplación acaba. El artista no se distingue por un talento intuitivo especial, ni por ser capaz de ver de una manera más intensa (...) se distingue por su talento que le permite pasar directamente de la percepción intuitiva a la expresión gráfica: su relación con la naturaleza no es contemplativa sino expresiva (...) tiene la capacidad de desarrollar en medios cada vez más concretos y comprensibles esos fenómenos generales e imprecisos en los que desemboca la percepción del mundo visible OA 237

LA PURA VISIBILIDAD

Ha sido mal interpretada por el sesgo que le dio Hildebrand, contradiciendo a Fiedler, diferenciando la forma aparente de la forma real.

Si bien la tarea del arte es crear imágenes claras y unitarias, es una tarea *expresiva, no contemplativa*, para lo cual debe desarrollar un *lenguaje propio*. Su tarea es trabajar con la apariencia y expresarla *sin alcanzar nunca el concepto (...) debe permanecer en la intuición*.

Para ello debe tratar de circunscribirse a un carácter sensible particular, lo estrictamente visual por ejemplo, tratando de que *lo visual se exprese a sí mismo*, no como una segunda imagen sino como formación de la visualidad

No existe arte en general sino artes, la cuestión sobre el origen de la cuestión artística sólo puede plantearse en el campo especial de un arte en concreto OA 169

No existe semejanza entre la representación formal de la vista y la que pertenece a la esfera del tacto, por lo cual una no puede servir de modelo para la otra. La forma cuyo origen se basan en percepciones de los otros sentidos no tiene nada que ver con la forma visible OA 211

Cada arte tendría así una facultad específica e intransferible...

La sensación de color no tiene el menor parentesco con su nombre lingüístico. A pesar de que la sensación se convierte en objeto de conocimiento por medio de su designación lingüística, en su materialidad propiamente dicha sigue siendo lo que era antes OA 180

Cuando digo que el árbol es verde no afecta en nada a la infinidad de representaciones en las que se puede mostrar a mi conciencia que el árbol es verde OA 192

Ni siquiera la fotografía se aproxima a su capacidad conformadora de la realidad

Lo que se produce mediante la fotografía no es una representación visual, sino algo de lo que debemos formarnos una representación visual (...) sólo es visible aquello en lo que comprobamos la corrección de la visión y eso visible no tiene más existencia que su ser visto y ser representado como visto OA 213

Se trata de una actividad que se conjuga siempre en el presente, y para la que no valen las experiencias artísticas anteriores

Podemos colocar al artista en la cima de una evolución de siglos y no por ello recibirá el mínimo incremento la fuerza mediante la cual resuelve cualquier tarea artística. Con esa fuerza se enfrenta siempre de manera inmediata a la naturaleza y tiene que actuar como si fuera el primero y el último que le arranca el secreto de su apariencia visible (...) el cometido del arte sigue siendo el mismo, irresuelto e irresoluble OA 264

LA TÉCNICA

La técnica no tiene ningún derecho en la actividad artística, esta al servicio del proceso espiritual JA 88

LA CRÍTICA

Producción y valoración son dos ámbitos separados (...) El arte cuando existe no necesita el reconocimiento de su bondad porque no puede ser malo, de lo que se deduce que el juicio debe guardarse de establecer una norma. La comprensión debe ir detrás de las obras, nunca adelante, sino todo conocimiento adquirido se torna una barrera frente a las nuevas expresiones JA 98

POSIBILIDAD DE APRECIAR LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

La verdadera experiencia de lo artístico radicaría en tratar de anular el juicio del gusto, el juicio estético que Fiedler asocia a la difusión y consumo del arte por el gran público

La persona que desea hacer un juicio seguro sobre las obras de arte debe reprimir en un principio el sentimiento estético, no debe entregarse a él sino que mas bien debe poseer una visión rápida y distinguir entre lo artísticamente importante y lo insignificante por una vía autónoma estimulado solo por lo bueno y significativo JA 54

Así está preanunciando el concepto de *empatía*.

De esta contemplación de la obra, apartada de todo lo que pueda influir en ella, se desprende un bienestar, una elevación que en el fondo es una especie de auto goce (...) El artista no nos introduce en una multiplicidad de relaciones con las cosas, sino que nos saca de la diversidad y en su actividad se manifiesta el desarrollo de una relación en función de la cual se forma en nosotros la representación de un mundo de cosas visuales (...) En vez de confundir nuestra conciencia, de oscurecerla y reducirnos a un estado pasivo de disfrute, se eleva en nosotros su poder productivo y nos enseña a desarrollar en forma precisa lo existente a claridad y certeza OA 287

Le podemos agradecer al arte algo totalmente distinto a nuestra naturaleza cognitiva, volitiva o estéticamente sensible (...) Libera nuestro espíritu de todas las consideraciones que condicionan la imagen de la vida y crea en nosotros una claridad de conciencia de lo real en la que ya no vive mas que la certeza de ser, que no está ya vinculada a ningún tiempo, ni sometida a una cadena de acontecimientos. OA 289

Su valor estriba en que la conciencia humana alcanza el mayor nivel en su capacidad de evolución. Si hemos de renunciar a deducir del contenido del arte un valor para esa tarea general de la humanidad, a cambio saludamos en el una actividad gracias a la cual el espíritu humano se libera del camino del trabajo común y toma conciencia de su puro cometido que es siempre el mismo OA 290

RIEGL EN TORNO A LA VOLUNTAD ARTÍSTICA

Carla Berrini – Daniela Cattaneo

AR. Alois Riegl. **Problemas de estilo.** GG, Barcelona, 1980.

SM. Ignasi Solà-Morales. Prólogo a la edición castellana: **Teoría e Historia del Arte en la obra de Alois Riegl.** GG, Barcelona, 1980.

El teórico e historiador de arte austriaco Alois Riegl publica en 1893, en el contexto de las encrucijadas, corrientes y tradiciones opuestas de la Viena de fin de siglo, su primer libro: **Problemas de Estilo. Fundamentos para una Historia de la Ornamentación.** Elaborado en sus años de conservador en el Museo de las Artes Decorativas de Viena, surge del trabajo en contacto con las obras existentes y con los problemas que su clasificación y comprensión planteaban.

KUNSTWOLLEN – VOLUNTAD ARTÍSTICA

Un concepto clave para entender la obra de Riegl es el de *Kunstwollen* o *voluntad artística*, entendido como la mutabilidad histórica de la producción artística desde su lógica interna. De este modo, Riegl no busca homogeneidad de los productos culturales sino formas generales recurrentes en los distintos campos de la cultura, explorando a través de un examen positivo de los hechos del arte su idea de *continuidad y mutación histórica, que excede toda determinación técnica o económica.*

En **Problemas de estilo**, el tema del ornamento es empleado como una suerte de pretexto para verificar este concepto y mostrar cómo, desde los elementos mínimos y esenciales de la decoración, pueden recomponerse problemas fundamentales de la concepción y producción artística. En él se aplican y entrecruzan los aportes de sus dos maestros de historia: Max Budinger (las grandes síntesis historiográficas y la herencia hegeliana en el diseño de los grandes períodos de la historia universal y de sus evoluciones y cambios) y Sickel (la tradición filológica y positiva volcada hacia la investigación minuciosa en campos acotados y con técnicas de control de datos precisas).

Al encontrar en los ornamentos un desarrollo evolutivo formal, y rastrear en el tiempo y a través de diferentes culturas la continuidad de las formas artísticas, el autor verifica la *independencia de éstas respecto de un origen nacional, técnico y material.* Discute con Semper y los semperianos respecto a la teoría técnico-material del origen del arte y sostiene que la trascendencia y permanencia de las formas posee un desarrollo independiente de las técnicas.

AUTONOMÍA DEL ARTE

Solà Morales señala en la introducción castellana a **Problemas de Estilo**

“el concepto central riegliano es un producto surgido a la vez de la exigencia de análisis interno de la obra de arte propuesta por el puro-visualismo, y de la voluntad de referencia a una totalidad procedente del hegelianismo”. (SMXIII)

Define, por un lado, una vía visual resultante de exigencia de autonomía disciplinar en el campo de la crítica de arte y, por otro, el entender la totalidad de la cultura como hecho complejo e interrelacionado. En este sentido es que también Riegl discute con lo nacional, al no encontrar sustento en las explicaciones de carácter puramente geográfico.

El estatuto del arte y su autonomía devendrían en un desarrollo puramente artístico de la forma, que en su origen tiene un valor simbólico objetivo, vinculado a la religión, la moral, lo útil; pero que en su evolución, se desvincula de dicha tradición para validarse como ornamento y alcanzar fines puramente artístico-formales. Riegl sostiene que “la necesidad del adorno es una de las más elementales del hombre, más elemental que la de proteger el cuerpo” (AR21) evidenciando que el imprimirle a materiales formas en representaciones plásticas o planas era algo ornamental, puramente artístico, decorativo, cuyo único objetivo era agradar.

HISTORIA GENÉTICA DEL ORNAMENTO

Para Riegl “la labor inmediata en el campo de la historia de los ornamentos consiste en anudar el hilo cortado en mil pedazos, en considerar de modo unitario lo que hasta ahora se ha presentado separado y dividido” (AR8). Para ello signa el origen del ornamento vegetal debido a causas no determinables pero presumiblemente objetivo-simbólicas, para luego proseguir con un estudio de su desarrollo artístico

histórico-evolutivo a partir del análisis de diferentes "monumentos" –en algunos casos vasijas en otros elementos arquitectónicos- marcando la significación que las creaciones artísticas de los diferentes pueblos y culturas tuvieron en ésta evolución.

ANÁLISIS TRANSESTILÍSTICO: EN BUSCA DEL TIPO FORMAL SUSCEPTIBLE DE EVOLUCIÓN

La universalidad de lo bello se consigue a través de la forma, de su permanencia y capacidad de transformación. Es de este modo que se verifica la autonomía de determinados *tipos formales* que, una vez configurados pueden trasladarse en espacio y tiempo en condiciones artísticas diversas, siendo los temas meras excusas. Encontramos aquí las influencias de los teóricos de la estética puro-visualista como Herbart, Zimmerman y Fiedler, sus aportes formalistas de origen neo-kantiano y los tipos formales de perfección, antihistóricos.

Riegl parte de la menor y más mecánica de las formas artísticas -el motivo floral decorativo- buscando los gestos esenciales que puedan estar en la base de los grandes sistemas estilísticos. Destruyendo el modelo normativo imperante desde la Ilustración, sustituye la idea abstracta de *estilo* por algo más sensible y vivo adaptable a los procesos de cambio histórico. De este modo, la estanqueidad de los comportamientos estilísticos se convierte en algo a superar, buscando continuidad e innovación a partir de un análisis transestilístico donde se apela a un *concepto de decadencia invertido, convirtiéndose ésta en promesa de innovación y futuro*. Esta idea es la que Riegl emplea -siguiendo a Burckhardt y su **Historia de la Cultura** en el sentido de desarrollo de una estructura de la realidad cultural como una estructura con forma propia- en la consideración del tardorromano no como decadencia del clasicismo sino como transmutación a los nuevos ideales del mundo europeo y cristiano.

La idea de voluntad de estilo se entiende como voluntad de las formas, en el sentido de predominio de éstas por sobre su soporte material, de su capacidad de trascender las técnicas, de innovar.

CATEGORÍAS ESTÉTICAS UNIVERSALES

Encuentra categorías estéticas universales derivadas de criterios artístico-decorativos y convertidos en *principios del ornamento*. De este modo, los sistemas ornamentales como la simetría, el relleno de superficies, el contorno, la geometrización, no derivarían de premisas técnico-materiales sino que dan cuenta de fines puramente artísticos. Estas modalidades más o menos abstractas, con la estilización y la representación, producen un esquema que violenta la naturaleza -en casos antinaturalista- y que oscila entre *tendencias geometrizantes o naturalizantes*.

ARTES – ARQUITECTURA: LA REPRESENTACIÓN EN LA CREACIÓN

Riegl marca *dos* grandes clases en que se dividen las artes decorativas. Por un lado las artes plásticas, entendiendo la escultura como la más antigua y primitiva, de carácter corpóreo y sentido imitativo que, al emplear modelos existentes en la naturaleza, no requiere ninguna función posterior del ingenio humano. La segunda, sobre la cual avanza, se centra en las artes representativas de superficie. El contorno, la forma, la línea, son los recursos de la pintura que progresivamente se liberaron del modelo inmediato y acabado de la naturaleza

...dibujar, pintar o rayar por vez primera el mismo animal sobre una superficie exigió una actividad francamente creadora, pues no era en este caso el cuerpo lo que se copiaba, sino la silueta, el contorno, que no existe en la realidad y que hubo de inventar libremente el hombre. Desde este momento, el arte avanza en su infinita capacidad de representación. Al abandonar la corporeidad y contentarse con la apariencia, se libera la fantasía de la severa observancia de las formas de la naturaleza, dando paso a un trato y a unos combinaciones menos serviles de aquellas" (AR9).

La arquitectura es incluida entre las artes, buscando en ella ejemplos trans estilísticos.

Tomemos como medida sólo las creaciones arquitectónicas (...) Nosotros alabamos la impecable ejecución técnica de las obras bizantinas y damos a sus artistas las gracias por la conservación de los eficientes recursos romanos; pero nunca contaremos al bizantino entre los estilos artísticos creadores, pues sus producciones más maduras no son en el fondo, innovaciones, sino la herencia de una época helenística más activa y creativamente más feliz (AR176).

Riegl hace de la historia del arte una ciencia dotada de autonomía, en clara actitud positiva. La idea de creación y de despliegue de lo puramente artístico está presente en todo el proceso. Un proceso transhistórico, transnacional y transestilístico,

...la única fuerza impulsora y creativa es la intención dirigida a la belleza de la forma (AR136)

Pero ni el pincel ni el buril son capaces de crear; es al mano del hombre la que los conduce, uniendo la inspiración artística, los conocimientos adquiridos y las contemplaciones espirituales en un impulso irresistible, productor de formas nuevas." (AR122).

WORRINGER: ABSTRACCIÓN Y EMPATÍA

Ana María Rigotti

AE Wilhelm Worringer. **Abstraction and Empathy. A Contribution to the Psychology of Style.** Int. University Press, Nueva York, 1953. [Abstraktion und Einfühlung escrito en 1906 y publicado en 1908]

Se trata de la tesis doctoral de W. Worringer (1881-1961) cuando apenas contaba con 25 años. La elaboró a partir de una idea repentina que tuvo visitando museo del Trocadero, al ver entrar a Simmel. "el explosivo nacimiento de un mundo de ideas" que, al igual que una inesperada difusión que le permite la primera edición, también el fruto de coincidencias y azar, atribuye a que

...todo el período estaba dispuesto a una reorientación radical de los estándares del valor estético

Eso explicaría su extraordinario éxito (3ª edición en dos años "alcanzando mas reediciones que cualquier otra tesis doctoral hasta el momento") actuando como "un médium de las necesidades del período" y permitiendo que instrumentos pensados para la historia del arte pudieran ser aplicados a conflictos contemporáneos y que "los valores de la voluntad artística abstracta fueran simultánea y arbitrariamente restablecidos en la práctica"

CONTRA

Son claros los puntos de partida de la tesis de Worringer, definidos en oposición a criterios vigentes en la filosofía del arte. En primer lugar, el *prejuicio occidental* europeo en la concepción histórica y valorización del arte que hizo que la estética considerara la *arquitectura y el arte clásicos como único paradigma*. En consecuencia rechaza la *delimitación* del campo artístico a la *estética de la belleza natural y el naturalismo como criterio de valor*.

También cuestiona la validez de los *esquemas evolutivos de desarrollo y decadencia*. No se crea de otra manera porque no se desea

Cada fase estilística representa para la humanidad que la creó, el máximo nivel de perfección AE 124

Pero su avance mayor tiene que ver con la demostración de la *validez parcial del principio de empatía*, que sería sólo uno de los polos de los sentimientos estéticos, y pertinente sólo si se la articula en relación al otro polo

La estética moderna subjetiva, que ya no toma como punto de partida de sus investigaciones lo que es bello sino la conducta del sujeto que contempla culmina en la teoría de la empatía formulada en los escritos de Theodor Lipps, resulta inaplicable a un amplio tramo de la historia del arte. Se sitúa en uno de los polos de los sentimientos estéticos y sólo puede asumir el valor de un sistema estético comprensivo si se lo une a las líneas que se dirigen al polo opuesto AE4

Respecto a sus contemporáneos, se distancia –al igual que Riegl- de la *teoría materialista de Semper*. Como intento científico, propio del siglo XIX, supone una valoración exagerada de factores secundarios - propósito utilitario, materiales y técnicas- reduciendo *la historia del arte a una historia de las habilidades* AE8. Pero, a diferencia de Riegl, considera un error considerar la *voluntad artística –Kunstwollen*² como algo *invariable* que sólo reconocería algunas particularidades históricas conocidas como estilo. Estas reservas la extiende a la *confusión del naturalismo con lo imitativo*: el ornamento orgánico no surgiría del interés de reproducir elementos naturales; sino de proyectar las líneas, las formas y los ritmos de la vitalidad orgánica como teatro de la propia activación de sentido individual de vida. Así, asocia el *naturalismo* con el proceso de *empatía*, y el *estilo/ estilización* con la *abstracción*

² Demanda interior latente que existen independiente del objeto y la forma de creación: un objeto artístico es una objetivación de esta voluntad artística preexistente. La habilidad sería solo un efecto secundario y las particularidades históricas no derivan de falta de maestría sino de una voluntad dirigida a distintos objetivos. Para Riegl, los materiales, técnicas y propósitos utilitarios constituyen sólo un factor negativo, de fricción con el producto total.

ARTE

El arte es algo más que el impulso imitativo, responde a necesidades psicológicas más profundas. Envuelto por un halo, reverenciado, sólo satisface necesidades psicológicas. En este sentido la historia del arte tiene una significación similar a la historia de la religión. Y vale la fórmula de Schmarsow "el arte es una disputa del hombre con la naturaleza", por eso no se puede reducir al impulso imitativo sino que la utilización de las fuerzas naturales tiene que ver con el impulso psicológico más alto de crear dioses para uno mismo. AE12

El valor del arte, lo que llamamos belleza, reside en su capacidad de brindar felicidad. Su valor está en relación con las necesidades psicológicas que satisface. AE13

Su propósito es redactar una *psicología de la necesidad de arte*: una historia de los sentimientos respecto al mundo, a los fenómenos del mundo exterior, *paralela a una historia de la religión. AE13*

(...) toda creación artística es nada menos que el continuo registro de la gran disputa del hombre ha entablado y seguirá entablando con el mundo exterior, desde la creación hasta el fin de los tiempos. Así el arte es simplemente una forma más de expresión de aquellas energías psíquicas que ancladas en el mismo proceso determinaron los fenómenos de la religión y de los cambios en la percepción del mundo AE128

Los dos polos de la experiencia estética serían solo gradaciones de una necesidad común: la *necesidad de auto alienación*, más intensa en la urgencia por la abstracción que busca liberarse de lo fortuito de la vida orgánica.

MÉTODO

Propone descubrir la voluntad artística desde el material inerte de la obra de arte, una deducción hacia lo desconocido para la que no se puede tener otra vía que las hipótesis.

No hay aquí otro medio de conocimiento que la adivinación, ninguna certidumbre excepto la intuición AE126

AUTONOMÍA DEFINIDA EN RELACIÓN A LA BELLEZA NATURAL

En primer término disocia el arte del impulso a la imitación, una necesidad elemental del por fuera de lo propiamente estético y cuya gratificación no tiene nada que ver con el arte AE11. Presente en todos los períodos, lo vincula con la habilidad manual.

Para Worriger es fundamental *diferenciar este impulso imitativo del naturalismo* como tipo de arte

Las leyes específicas del arte no tienen nada que ver, en principio, con la estética de la belleza natural. No tiene sentido entonces analizar, por ejemplo, en qué condiciones un paisaje aparece como bello, sino las condiciones según las cuales las representaciones de ese paisaje constituyen una obra de arte AE3

EMPATÍA

La empatía es uno de los polos del sistema estético.³ En él, la experiencia estética encuentra *gratificación en la belleza de lo orgánico*. El valor de la forma consiste en el *valor de la vida en el que nos proyectamos*; y el placer estético sería la objetivación de esta autosatisfacción.

Lo que proyecto en él es la vida como energía, como esfuerzo, aspiración y realización interior, en la actividad experimentada como gasto de energía. Una actividad de la voluntad: se trata de aspirar y querer en movimiento. (Lipps AE5)

...cada objeto sensible en tanto exista para mí, es el producto de dos componentes lo percible y mi actividad perceptiva. Cada línea demanda que amplíe mi visión interna hasta capturarla y extraerla de su entorno: demanda extensión y delimitación. Puedo responder o no, cuando lo hago tengo una sensación de placer, de libertad, sin fricciones y al unísono, cuando me resisto surge la sensación de displacer, de empatía negativa derivada del objeto. En ambos casos la forma del objeto es conformada por mi actividad interior, el objeto en sí no existe, sólo existe

³ Para su caracterización toma literalmente la definición que el mismo Lipps sintetiza en un artículo de 1906 publicado en *ZuKun*.

para mí filtrado por mi actividad. La belleza es el ideal de libertad con la cual vivo en las formas, lo feo es cuando me siento constreñido, inhibido en esas formas o en su contemplación (Lipps AE21)

Supone una *relación panteísta de confianza amistosa con los fenómenos del mundo*, propio de aquellos que los han conquistado a través de la reflexión intelectual

...presente en las variadas formas de politeísmo, panteísmo y monismo que consideran lo divino como algo contenido en el mundo e idéntico a él. Esta unidad entre Dios y el mundo es otra forma de describir la unidad del hombre con el mundo. Este proceso de antropomorfización deriva en el proceso de empatía, en la transferencia de la propia vitalidad orgánica del hombre a los objetos del mundo fenoménico AE 128

ABSTRACCIÓN

La urgencia por la abstracción es el otro polo del sistema estético. Supone desconfianza respecto al flujo de los fenómenos -desconectados, extendidos y subyugantes- del mundo exterior, su relatividad y oscuridad. Corresponde a la sensación de miedo espiritual frente al espacio, la desconfianza en lo visual en la medida que es engañoso, y cuyo correlato es la confianza en lo táctil.

Es propia de una *relación conflictiva del hombre y su entorno*; una visión dualista y escéptica hacia la apariencia de las cosas que aparece antes, pero también a pesar, del conocimiento.

Necesita crear *esos puntos de descanso y reposo que sólo se logran frente a lo absoluto*. Se trata de la necesidad de contemplación para un espíritu agotado por los caprichos de la percepción. La felicidad del arte tiene que ver con la posibilidad de aislar los objetos del exterior y su arbitrariedad, purificándolos de las dependencias con lo vital, eternalizándolos, encontrando un refugio frente a las apariencias cambiantes y aproximándolos a valores de regularidad y necesidad. Tiene que ver con lo que Riegl había caracterizado como estilo geométrico, construido de acuerdo a las leyes de la simetría y el ritmo.

El alma tiene una sola forma de felicidad: la creación de un mundo mas allá de las apariencias, un absoluto en el que pueda descansar de la agonía de lo relativo AE129

No hacen uso de los objetos naturales como modelo. Lo geométrico es lo que no está en la Naturaleza, encuentra belleza en lo inorgánico, en las formas cristalinas como leyes de la forma en la materia inanimada. Al respecto distingue dos alternativas:

- *Alcanzar la individualidad material excluyendo la representación del espacio*, su aire atmosférico que lo vincula a otras cosas y le da valor temporal en su interjuego con los fenómenos, y del sujeto que percibe. Evitar la tercera dimensión, dando idea de profundidad por superposición o sombras, restringiéndose a las horizontales y verticales (lo que Colin Rowe va a definir como transparencia fenoménica. Se trata de una cuestión de imaginación y no de percepción. En la reducción a planos se preserva el nexo táctil con lo representado, la certidumbre de lo tangible (todo esto ya había sido señalado por Riegl)

Una consecuencia es la aproximación a la representación del plano y la estricta supresión de la representación del espacio y la referencia exclusiva a formas aisladas (...) La apreciación del objeto como una individualidad material cerrada contradice su aprehensión tridimensional que invita a la sucesión de elementos preceptuales que deben ser combinados (...) la supresión de la representación del espacio se debe a que justamente es el espacio el que vincula las cosas entre ellas, impartiendoles su relatividad, y porque el espacio es lo único que no se puede individualizar AE22

- Sacar el objeto de su relatividad y eternalizarlo por *aproximación a formas cristalinas*, alterando la silueta como los egipcios, aproximándose a la regularidad lineal. Esto no sería producto de la reflexión y el cálculo, sino de una reacción instintiva.

Esta urgencia por la abstracción fue propia de los pueblos primitivos -Egipto, la cultura oriental, el arte nórdico celta- pero también del Bizantino, el Gótico, cuando los individuos estaban sumidos en la masa

ARQUITECTURA

La aplicación de esta polaridad del sistema estético a la Arquitectura requiere de especificaciones relativas a los medios que le son propios. Por las demandas de la construcción, la necesidad de empatía debe recurrir a *formas abstractas* pero que están *desprovistas de valor abstracto*.

La diferenciación es difícil y la ensaya con el arte griego:

- el Dórico (propio de Grecia arcaica todavía dominada por la urgencia por la abstracción) se basa en una regularidad estereotómica, inexpresiva, puramente geométrica. Sus leyes de construcción son las de la materia, que le otorgan pesadez, compacidad, solemnidad, inmutabilidad. Una abstracción superhumana que le da sensación de nada al que la contempla. Sólo los detalles ornamentales aparecen algo más sueltos, así como pequeñas alteraciones en la entasis.
- En el Jónico, en cambio, estas correcciones son más manifiestas y la materia es forzada al deseo artístico orgánico. Es más amigable con el que contempla. Sereno y agradable, confiando en la vida, sus columnas altas y delgadas están más próximas a la proporción humana,

Todo esto resulta más evidente en la arquitectura egipcia que rechaza toda empatía y se presenta en una construcción cristalina y abstracta. En el Románico la antigüedad persiste como una forma prestada, desprovista de organicidad. Es un molde externo, un tipo establecido en una estructura comprimida, calma, seria.

El Gótico sería una expresión exaltada de lo inorgánico, *transfiriendo empatía a valores mecánicos*. La materia sólo es animada por sus propias leyes mecánicas, y a pesar de su abstracción, se tornan vivas.

El hombre ha transferido su capacidad de empatía a los valores mecánicos. No son más una abstracción muerta, sino un movimiento vivo de fuerzas. Sólo en este dramatizado movimiento de fuerzas, cuya intensidad de expresión sobrepasa el movimiento orgánico, el hombre nórdico puede gratificar su necesidad de expresión, intensificada hasta el pathos por una desarmonía interior. Atrapado por el frenetismo de estas fuerzas mecánicas, que dejan de lado toda culminación y aspiran al cielo en un poderoso crescendo de música orquestal, se siente convulsivamente llevado por un vértigo bienhechor que lo eleva hacia el infinito. ¡Que lejano a la armonía de los griegos para los que la felicidad debía buscarse en la tranquilidad de un gentil movimiento orgánico, ajeno a todo éxtasis! AE113

Se trataría de la apoteosis de las leyes mecánicas de la construcción, ensalzada por la expresión de sus capacidades empáticas. La explotación máxima de las posibilidades constructivas no tendría otro propósito que alcanzar una intensidad de movimiento que sobrepase la vida orgánica y arrastre consigo al espectador. No estamos frente a ninguna sensación de armonía, sino a una pulsión creciente e inquieta que conduce a la psiquis inarmónica hacia un éxtasis extravagante. Es en este periodo que la arquitectura alcanza soberanía absoluta sobre las otras artes, porque sólo en ella se alcanza esta voluntad artística

HEINRICH WÖLFFLIN⁴

Alejandro Dalla Marta - Elina Heredia

RHA Heinrich Wölfflin, Reflexiones **sobre la historia del arte**. Traducción de Jorge García García de la 4ª edición 1946. Ediciones Península, Barcelona 1988. [Zurich, 1940, reuniendo conferencias y artículos escritos entre 1915 y 1940

Definió la historia del arte como una historia sin nombres, desligada del contexto, y reconociendo dos categorías universales que denomina Renacimiento y Barroco, retomando las oposiciones de Riegl y Worringer entre naturalismo y abstracción. Las transformaciones del siglo XVIII serían una simple "vuelta atrás". No pretende buscar una clave general de la evolución de las formas, sino abordar conceptos que permitan aprehender la evolución formal.

Mi principal objetivo siempre ha sido facilitar al ojo inexperto la percepción de los hechos visibles y caracterizar su relatividad temporal. RHA 7

SOBRE LA HISTORIA DEL ARTE

El propósito de Wölfflin es abordar cuestiones generales del proceso histórico del arte, lo que lo lleva a generalizaciones que avanzan sobre lo nacional (llama clasicismo al arte italiano y analiza su trascendencia en arte alemán, por ejemplo).

Sólo cuando se conoce el estilo general de una época, en sentido espiritual y formal, se puede juzgar una obra individual con cierta garantía, y antes de poder hablar de un maestro italiano, me parecía necesario aprehender la imaginación pictórica de los italianos en su peculiaridad nacional.

Se trata de una historia crítica; no se sustrae a la valoración como pretendían Fiedler, Riegl o Worringer, pero ésta debe comprometerse con el sentido original de la obra:

Un análisis histórico del arte no puede sustraerse al problema de la valorización RHA 10

Ver e interpretar las obras de arte tal como corresponde a su sentido original parece una obligación evidente... RHA 83

La misma forma no significa lo mismo en todas las épocas. RHA 93

Cuando el arte antiguo se observa desde la óptica de épocas posteriores reobtiene una falsa elucidación (...) El juicio sólo se puede aplicar conforme a los criterios de pasado o al menos del tiempo contemporáneo, no a partir de aquello que aparecerá más tarde RHA 94

Si retoma de sus predecesores la valoración de la forma visible y la defensa de la autonomía del arte

...siempre he considerado que la primera tarea del historiador del arte es el análisis de la forma visible RHA 11.

La imaginación formal es un órgano específico que tiene su propia historia. RHA 12

PRINCIPIOS FUNDAMENTALES

Forma externa / forma interna: La primera es la inmediatamente expresiva, de carácter particular; tiene que ver con los motivos figurativos, pero inalienablemente vinculada a la forma interna.

La forma interna y la forma externa están estrechamente ligadas y la cuestión está en saber como hay que entender su relación. Nuestra respuesta es que la forma interna equivale al recipiente en que se vierte un determinado contenido. RHA 18

Cuando los momentos de la evolución interna del sentido de la forma, o sea la mirada (pues siempre vemos mediante formas) se disponen conforme a una determinada dirección, la obra de arte no alcanza su verdadera faceta espiritual si no es por medio de determinadas "ideas"

⁴ Heinrich Wölfflin (Winterthur, 1864-Zürich, 1945) Wölfflin estudió historia y la filosofía del arte en la universidad de Basilea a partir de 1882 a 1886, donde fue ayudante de J. Burckhardt. En Italia publicó en su tesis **Renaissance und Barock** en 1888 con el que se doctora en Berlín. Comienza allí su actividad como profesor, pasando luego a Basilea y finalmente a Munich hasta 1924. Sus obra fundamental es **Kunstgeschichtliche Grundbegriffe** (Conceptos fundamentales para la historia del arte) de 1915

figuradas que toman forma en ella: cada idea temática de un pintor, tanto como la totalidad de su sentido del "mundo", son de ese tipo, como también la concepción arquitectónica del gótico o del renacimiento italiano. A estas ideas figurativas, en cierto modo los motivos, podemos designarlos como la forma externa, lo que no significa que deban relegarse a un segundo plano: la forma externa y la forma interna se necesitan mutuamente como en hombre y la mujer." RHA 13

La forma interna es el medio por el cual se realizan esa belleza y es sobre la cual establece cinco pares de categorías clasificatorias que tiene que ver con las *distintas maneras de representar* tanto en las artes figurativas como en las tectónicas y que le sirven para diferenciar la obra clásica del s. XVI de la barroca del S. XVII y que deben entenderse dentro de un *progreso racional*, una secuencia evolutiva cuya sucesión no puede invertirse. Para simplificar, estas categorías, son

- Lo plástico y lineal o lo pictórico e imaginativo
- La disposición en planos o en profundidad
- Las formas aisladas de carácter sintético, o aquellas donde la yuxtaposición y la coordinación son sustituidas por relaciones de jerarquía,
- Las formas cerradas geométricas (tectónicas) o las que responden a un ritmo libre (atectónicas)
- La claridad absoluta o la relativa

Del conjunto de todas ellas resulta cada *estilo de la mirada* (la representación) de una época.

... cuando hablo de la forma de mirar, de una forma óptica y del desarrollo de la mirada, se trata de expresiones aproximativas, pero que pueden remitirse por analogía al hecho de que también se habla del "ojo" y de la "mirada" del artista para entender la manera por la cual el artista representa los objetos. No se si los hombres ha visto siempre, según se ha dicho, de la misma manera, aunque me parece improbable; en cualquier caso me parece que en el arte se puede observar una serie gradual de modos distintos de representar, y ello tanto en lo relativo a las artes figurativas como en las tectónicas (...) aquí no se plantea una cuestión de estilos arquitectónicos en su aspecto morfológico (por ejemplo del Gótico como estilo del verticalismo, del arco de ojiva, de la bóveda de crucería, etc.), ni del tema en sí, en pintura y en escultura, que también pertenece a ideales de belleza cambiantes (...) Cada forma de mirar presupone una cosa ya vista, y la cuestión es saber en qué medida la una está condicionada por la otra. RHA 30

La evolución de la mirada nos ha parecido psicológicamente evidente, es decir, racional. Pero entonces, ¿cómo puede coincidir esta vida particular del arte con el curso de la historia general del espíritu? (...) el problema se reduce, pues, a la cuestión de si nuestra historia de la mirada puede catalogarse como una historia especial. Es evidente que sólo podría serlo de manera condicional. Tales procesos internos, conforme a su naturaleza sensible y espiritual, se han subordinado siempre a la evolución general que en cada época afecta a todas las cosas. No son procesos autónomos, con energía propia. Están vinculados a un elemento material, siempre ha sido regulado por las exigencias de la época y de la raza. RHA 34

La evolución puede darse de diferentes maneras: una evolución interna que ocurre dentro de un estilo (por ejemplo entre arcaico, medio y alto) y otra evolución que implica la transformación en algo distinto. La sucesión de estos estilos se representa como una serie de racionalidad psicológica (Worringer) y por eso Wölfflin plantea que esta evolución está inscrita en una ley.

Pero a diferencia de Fiedler que restringe la reflexión estética al proceso creativo, para Wölfflin, este estilo de mirada atañe tanto al propio creador como al espectador que la interpreta. En su estado pictórico, por ejemplo, el sentido de la forma aspira a una particular belleza pictórica que no ha existido jamás y, al mismo tiempo, la concepción pictórica comporta una posibilidad de captar el contenido del mundo que es nueva y singular. Hay una belleza de lo pictórico y una verdad de lo pictórico." RHA 13. Esto lo justifica a plantear que el arte constituye una orientación para la vida

El significado de las artes plásticas no se agota en el contenido – la sensibilidad y la belleza – que comunican, sino que contribuyen de modo independiente a nuestra orientación en el mundo RHA 19

AUTONOMÍA DEL ARTE

La vida y evolución propia del arte responde a esta evolución interna de la forma, que es autónoma y más allá de la singularidad del autor o de la estructura social de una época:

En el arte hay una evolución interna de la forma, que le es propia. Por meritorios que sean los esfuerzos para relacionar el continuo cambio de forma con las condiciones cambiantes del entorno, y por indispensables que sean el carácter humano de un artista y la estructura social y espiritual de una época para explicar la fisonomía de la obra de arte, no hay que ignorar que el arte, o para decirlo mejor, la imaginación creadora de formas, tiene según sus posibilidades más generales, una vida y una evolución que le son propias. Estos hechos se admiten sin reparos cuando se habla de evolución de estilos arquitectónicos como si se tratara la historia por etapas: el gótico francés, el renacimiento italiano tiene una etapa primitiva, una etapa de madurez y una etapa tardía, y por distinto que pueda ser el substrato morfológico, generalmente se considera con razón que las distintas etapas primitivas y tardías muestren tendencias comunes. El mismo proceso psicológico se encuentra en la evolución de los individuos que en el curso homogéneo de una historia del arte general, donde se distingue igualmente un periodo de representación primitiva y otro de despliegue "clásico", este último opuesto a un arte "pictórico" tardío, en la convicción de que no se trata solamente de la figuración de contenido espiritual distinto, sino que el propio modo de representación figurada; el "lenguaje formal" ha cambiado." RHA 15

...crecimiento de la fuerza propia, de dentro hacia fuera, y al desarrollo conforme a la ley de la disposición. En disposiciones semejantes, las etapas de la evolución se deben suceder de manera regular. En ellas sentimos una racionalidad psicológica que no admite retroceso. RHA 16

...autónomos del espíritu de la época, de los individuos o de las naciones: los esquemas pueden satisfacerse de muy diversas maneras" RHA 19

Esto supone relativizar el rol del artista como individuo.

El valor de lo individual no se resiente cuando junto a su singularidad se tiene también en cuenta su aportación a un movimiento evolutivo (no obstante) la evolución se verifica por la obra de las personalidades artísticas RHA 21

Lo que propone es una **historia del arte sin nombres**

(...) presentar aquello que se encuentra por debajo de lo individual. RHA 24.

Sin embargo, la sugerencia de leyes propias e internas al arte no desconoce la importancia de los artistas para que estas posibilidades generales de la forma se concreten

Las investigaciones históricas que se esfuerzan por establecer leyes gozan de muy poco favor. Siempre se ha sospechado que menosprecian la importancia de la personalidad y que en semejante serie evolutiva el artista individual apenas figura sino como ejemplo de un proceso que discurre por encima de él. Se quiere asegurar el carácter único de la obra de arte. Pero esta desconfianza está justificada; en el valor de lo individual no se resiente cuando junto a su singularidad se tiene también en cuenta su aportación a un movimiento evolutivo, y nadie negará que siempre sea necesario un concepto personal para que una obra de arte surja de las posibilidades generales. Aun podemos ir más lejos y afirmar que la evolución se verifica por obra de las personalidades artísticas. Se dice que la forma engendra la forma, y en cierto sentido es correcto. RHA 21

En tanto la historia del arte involucra una historia de la expresión, se apoya en la personalidad de los artistas que permitan caracterizar el sentimiento de la época dentro de su esquema de evolución de las formas, incluso dentro de las distintas etapas: una mirada fragmentaria en la etapa primitiva. Funcional en la avanzada y con aún un grado mayor de aprehensión en la etapa tardía

ESPECIFICIDAD EN LAS ARTES

Las artes para evolucionar a veces deben mantener su autonomía respecto a las artes hermanas y ello le confiere su singularidad. En los pueblos con imaginación poderosa, las artes siempre tienen tendencia a aproximarse con rapidez, pero en todo caso siempre se mantendrá una diferencia a causa de su naturaleza específica. La arquitectura renuncia a la posibilidad de la

pintura y, por lo tanto, la evolución externa del concepto de 'imagen' sólo funciona como analogía muy vaga." RHA 34

CARACTERES NACIONALES

Todos los pueblos poseen su propio sentido de la forma, que es más o menos constante y se afirma con mayor o menos claridad en todos los estilos." RHA 119. La importación de estilos puede amenazar la propia sensibilidad ante lo cual pueden salir "al encuentro una serie de fuerzas hermanadas", en caso contrario sería impensable.

Si bien hay que saber distinguir los caracteres nacionales, no hay que olvidar "que siempre existe una humanidad universal". En caso contrario no sería posible un entendimiento más allá de las fronteras. RHA 120. Por ello es su interés las particularidades con que algunos estilos se dieron en forma contrastante, en particular entre Italia y Alemania

... hay un modo permanente de la arquitectura italiana y un modo permanente de la arquitectura alemana. En la sucesión de diversas épocas estilísticas cada una tiene su fisonomía propia, pero hasta cierto punto la individualidad es algo similarmente constante que persiste a través de los cambios." RHA 123

El concepto central de Renacimiento italiano es el de la proporción perfecta. ...una arquitectura de las relaciones RHA123 La imaginación arquitectónica de los italianos es esencialmente plástica RHA 129

El renacimiento alemán no ha buscado un efecto similar. Se venía del gótico, y para el gótico lo importante no reside en la forma duradera, sino en el movimiento, no en el ser sino en el devenir RHA 122

Italia fue el primer lugar donde se habla del barroco como estilo cerrado. Sin embargo, este estilo se extendió es seguida hacia el norte, y en contraste con el renacimiento, esta vez la recepción se produjo pura y sin dificultades (...) incluso se puede ir más allá: el barroco solo se ha desarrollado hasta las últimas consecuencias en Alemania. El barroco italiano todavía mantendrá siempre un pie en el renacimiento, e inversamente, la última floración del barroco, la decoración en el rococó septentrional, fue un fenómeno que Italia apenas llegó a entender. RHA 130

Si bien centrado en la evolución del arte renacentista al barroco, tras sus teorizaciones es fácil distinguir un intento de interpretar las primeras expresiones del arte moderno, totalmente nuevo, diferenciándose del historicismo. En el, más que una tercera opción respecto a las categorías polares establecidas, vislumbra lo que aparece como una intensificación de los caracteres nórdicos (y sobre cuyas bases se organizará un importante segmento de las primeras teorizaciones de la arquitectura moderna: Behne, Ginzburg)

La historia del arte y el arte siguen una evolución paralela. No fue casual que el interés histórico por el Renacimiento alemán coincidiera en su momento con la resurrección artística del estilo. Quizás también sea posible comparar ciertas tendencias de la investigación contemporánea en materia de arte con ciertas corrientes artísticas. La ciencia busca hoy, con más celo que antaño, conocer lo permanente en el cambio y distinguir los grandes tipos nacionales para la historia del arte: parece que en la arquitectura se van a verificar procesos análogos. Multitud de signos indican que el siglo del historicismo, la repetición de lo que ya existió una vez, está próximo a su fin. Sin embargo, la novedad por llegar no se presenta como ruptura con el pasado, sino sólo como contacto más íntimo con la expresión más propia del Norte hasta nuestros días. Nuevamente se escuchan, con respeto y emoción, las melodías de las aguas del pasado que murmuran en los subterráneos. Y cuando Alemania deponga las armas, los templos de la paz no tendrán forma italiana, pero toda la forma consagrada ya por los siglos pasados se sentirá como algo muy próxima. RHA 132

LA RUPTURA: DE LO ESPIRITUAL EN EL ARTE⁵

Carlos Candia

EA Wassily Kandinsky. **De lo espiritual en el arte**, Editorial Labor. Barcelona, 1992 sobre edición de Nina Kandinsky, Neully (Seine) ,1952. [Über das Geiste in der Kunst". R. Piper & Co. Munich, 1912, de manuscrito terminado en 1910].

PL Wassily Kandinsky. **Punto y línea frente al plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos**. Editorial Nueva Visión. Buenos Aires, 1959. [Punkt und Linie zu Fläche, Bahaus Bücher N° 9". Munich, 1926].

Estos dos textos fundamentales para el desarrollo del arte del s. XX, son en realidad compilaciones de pensamientos de su autor.

El primero lo es de una serie de escritos y reflexiones de Kandinsky durante la primera década del siglo y el segundo son las notas de clases de su paso como profesor por la Bauhaus en la década del 20.

Punto y línea...es más una traducción práctica de ejemplos de varias de las ideas y nociones formuladas en **De lo espiritual**... Su naturaleza pedagógica queda claramente expresada en la gran cantidad de gráficos, fotos y dibujos incluidos en el texto. En **De lo espiritual**... el texto prevalece y los dibujos aparecen mayormente en la portada de cada capítulo.

La estrecha relación entre ambos textos es explícita: "he de seguir moviéndome en la dirección emprendida en De lo espiritual en el arte" PL1

De lo espiritual... esta teñido de una profunda espiritualidad no religiosa, probablemente influido por las ideas de Rudolf Steiner, a quien había conocido alrededor de 1910. Se nota también el ascendiente del concepto de abstracción de Worringer y de las "línea como fuerza" y de la necesidad de una "teoría científica de los colores y las formas" de Van de Velde.

Para Kandinsky la transformación de la sociedad debía venir desde la transformación individual, tocando el alma a través las sensaciones y en ello el arte tendría un rol central, en desmedro de los procesos sociales o científicos

...la meta principal de ambas publicaciones fue el deseo de fomentar la capacidad bienhechora en los hombres (...) yo no he pretendido en lo absoluto apelar a la razón y al cerebro (...) el espíritu fortalecido y fuertemente arraigado no temerá ya nada...

Varios descubrimientos científicos habían sido decisivos en la creación de una atmósfera intelectual donde se ponen en crisis las nociones más básicas de la concepción del universo:

... un acontecimiento científico quitó del camino uno de los obstáculos más importantes Fue la desintegración del átomo. Ésta fue en mi alma como la desintegración del mundo. De pronto caían los muros más sólidos. Todo resultaba inseguro, vacilante, blando (...) los científicos (...) buscando verdades a tientas en la oscuridad confundían una cosa por otra. (EA)

⁵ Wassily Kandinsky (Moscú, Rusia, 1866 - Neuilly-sur-Seine, 1944) Pintor de origen ruso, nacionalizado alemán y posteriormente francés. Alternó sus estudios de derecho y economía con clases de dibujo y pintura, al tiempo que se interesaba por la cultura primitiva y las manifestaciones artísticas populares rusas. Cuando cumplió los treinta años abandonó la docencia y fue a estudiar pintura a Munich, renunciando a un porvenir académico ya consolidado. En esta ciudad conoció a Paul Klee, con el que mantendría una prolongada amistad. Su interés por el color está presente desde el comienzo de su carrera; refundió la libertad cromática de los fauvistas con la exteriorización del impulso vivencial del artista propuesto por los expresionistas alemanes de la órbita de Dresden, en una síntesis teñida de una profunda fascinación por la naturaleza y sus formas. Entre 1910 y 1914 pintó numerosas obras que agrupó en tres categorías: las impresiones, inspiradas en la naturaleza; las improvisaciones, expresión de emociones interiores; y las composiciones, que aunaban lo intuitivo con el más exigente rigor compositivo articulando gruesas líneas negras con vivos colores donde todavía se percibe un poco la realidad. Había fundado Der Blaue Reiter donde aparecían otras manifestaciones artísticas, como partituras de Schönberg y muestras del arte popular e infantil. Volvió a Moscú luego de la guerra emprendiendo actividades organizativas en el marco del Departamento de Bellas Artes del Comisariado Popular de la Educación. En 1917 se casó con Nina Andreievsky y cuatro años más tarde se trasladó con ella a Alemania para incorporarse a la Bauhaus en la primera etapa de Weimar, donde continuaría como profesor hasta poco antes de su disolución. Allí su obra experimentó una mayor estructuración, tanto compositiva como formal. Clausurada la Bauhaus, se instaló en Francia.

Kandinsky describe las impresiones artísticas más decisivas de su evolución:

...en aquel mismo tiempo tuve dos experiencias que marcaron toda mi vida...la primera fue la exposición francesa en Moscú -en primer lugar el "Montón de heno" de Claude Monet- y una representación de Wagner en el teatro Imperial de Lonhengrin. Yo sólo conocía el arte realista, casi exclusivamente el ruso (...) de pronto vi por primera vez un cuadro. El catálogo me aclaró que se trataba de un montón de heno. Me molestó no haberlo reconocido antes (...) sentía oscuramente que el cuadro no tenía objeto y notaba asombrado y confuso que no solo me cautivaba, sino que se marcaba indeleblemente en mi memoria...sin embargo comprendí con toda claridad la fuerza insospechada de los colores." EA

Sus estudios del arte primitivo eslavo, con una marcada tendencia a la estilización y a la abstracción (a diferencia del arte propio de las culturas mediterráneas) también influyeron en sus búsquedas.

Kandinsky habla de *vibraciones interiores*, causadas en el espectador por los colores, las formas, las texturas y sus relaciones. Estas vibraciones están relacionadas con *sonidos*, una de las propiedades que también le adjudica al color y a la forma. Cada forma *suen*a de diferente forma de acuerdo a su color y a su ubicación en el plano pictórico (como *plano material*) en relación con otras formas. Adjudica a los colores cualidades acústicas concretas: timbre, textura, vibración (Sobre esta base se ha trabajado mucho, haciendo analogías entre las vibraciones de la luz – color - y del aire –sonidos-). Los colores y las formas se mueven y son fríos o cálidos, claros u oscuros

...los movimientos se combinan o anulan (...) el efecto directo de las distintas combinaciones es sobre los ojos y a través de ellos, sobre el alma. (EA)

Hace constantes alusiones a la *expresión* y a la *necesidad interior* como motores de la producción artística. Propone que la *belleza interior* reemplace a la *belleza exterior* y que los artistas vuelvan sus ojos hacia las manifestaciones más primitivas –como los pueblos primitivos, que buscaban lo esencial- para poder mirar el futuro.

Sin embargo, no habla de una continuidad en la historia del arte. Dice que el paulatino alejamiento de la pintura de la figuración empieza con los impresionistas, que son los primeros en trabajar lo *matérico* de la pintura, los primeros que buscan una cierta interpretación de la naturaleza buscando "*tendencias hacia (...) lo abstracto, la naturaleza interior (...) los artista retornan hacia su material, lo estudian, colocan sobre la balanza espiritual el valor interior de los elementos que su arte puede crear*". (EA). Sitúa al cubismo como una de las fases de transición donde las formas de la naturaleza se subordinan a los fines constructivos. También habla de los obstáculos que presentan estas formas naturales.

Las analogías con la música son continuas en ambos textos. Sabemos que Kandinsky amaba la música, a la que consideraba un arte superior y fue amigo, entre otros, de Schönberg. El elemento temporal es introducido en la composición pictórica haciendo continuas referencias al *tempo* y al *ritmo* de la música. En **Punto y línea**... establece relaciones entre elementos como puntos y líneas rectas y curvas, sus grosores y contornos, con los elementos de la música (ritmo, textura sonora, timbre, etc.). En el otro sentido, relaciona el sistema de notación musical (combinación de punto y líneas) con una composición gráfica. "La enseñanza más rica nos la da la música (...) un arte que no utiliza sus medios para representar fenómenos de la naturaleza, sino para expresar la vida interior del artista (...) ya que la música es la más inmaterial de las artes" (...). "el sonido musical tiene acceso directo al alma" (EA)

En **De lo espiritual**..., y sobre todo en **Punto y línea**..., realiza un patente esfuerzo por fundar una teoría que aúne todas las artes: la pintura, la danza, la poesía, la música e incluso la arquitectura, muy en consonancia con el espíritu que reinaba en la primera Bauhaus.

En **Punto y línea**..., dado su carácter didáctico, indaga sobre las cualidades matéricas de la pintura y de la obra gráfica, estableciendo distintas fuerzas y tensiones como producto de la naturaleza de los distintos soportes y de los elementos de los que se vale el artista para plasmar la obra (grabado, xilografía, litografía). Las distintas sensaciones que provocan sobre el espectador están en directa relación con su factura.

La arquitectura como tema aparece sobre todo en **Punto y línea**..., donde es más claro el esfuerzo por teorizar sobre un "arte monumental", como unión de todas las artes que poseen un *empeño interior* común y la arquitectura es citada en relación directa con la escultura, como el arte donde la construcción

es espacial. Nuevamente hay un ida y vuelta con la gráfica, ya que otorga a los dibujos de ciertos arquitectos (Gropius, Oud, los constructivistas) cualidades constructivas (en cuanto a lo compositivo): "la construcción en el espacio es al mismo tiempo una construcción lineal...las líneas en arquitectura son una traducción gráfica de tales obras...que sería la comprobación de las relaciones de las fórmulas gráficas con la atmósfera espiritual de una época dada" (P.L.).

También en *Punto y línea*...da a la arquitectura un rol práctico que la obliga a tener una base científica y, en este sentido, libera a la pintura de su utilidad. Sin embargo, reclama para ella la necesidad de fundar una disciplina que se base en "un examen científico puro de los medios pictóricos y sus objetivos"

PAUL VALÉRY: EUPALINOS O EL ARQUITECTO

María Pía Albertalli – Carla Berrini

Paul Valéry, **Eupalinos o el Arquitecto** Escrito por encargo de la revista francesa *Architecture vivante*, publicación original en 1923 Traducción José Carner - 2ª Edición Edit. Losado año 1944

Valéry está considerado como uno de los más grandes escritores filosóficos modernos en verso y prosa. Nació en 1871 en Sète y estudió en la Universidad de Montpellier. En 1892 se trasladó a París y se adhirió al círculo literario del poeta simbolista Stéphane Mallarmé. Tras la publicación de **Charmes** en 1922 – libro de poemas- ganó fama y reconocimiento nacional, que continuará hasta su muerte en 1945, como poeta y pensador. Ese mismo año y tras la muerte de su empleador y benefactor Lebey, Valéry comienza su vida como un intelectual público, escribiendo artículos y presentando lecturas de temas importantes de actualidad. Comienza a escribir en forma de diálogos y mucha de su producción se focalizará en temas estéticos, políticos y culturales y serán en su mayoría trabajos por encargo. Es en este marco en el que escribe para y por encargo de la revista francesa **Architecture vivante** en 1923, **Eupalinos o el arquitecto**.

En él retoma el género de diálogo de muertos propio de la antigüedad -con una conversación entre unos espectrales Sócrates y Fedro - distanciándose de la tradición más platonizante del arte occidental en donde la materialización de la idea es tan importante, o más, que la propia idea.

Presenta a la arquitectura como un arte mayor ya que nos provee imágenes e ideales estables de belleza. Fundamenta la nueva estética desde el ámbito de la literatura y eleva al arquitecto "responsable del gran acto de construir", a la categoría de intelectual.

LA PERMANENTE DISCUSION SOBRE LA BELLEZA

La discusión sobre lo eterno que Valéry nos presenta en **Eupalinos...**, articula el recurrente y reeditado uso de "lo eterno" que se hace desde la "temporalidad". La construcción de lo eterno como lo invariable, la cual puede presentar diferentes *razones* en diferentes momentos, pero que finalmente está, según Valéry, íntimamente vinculado a la Belleza.

S: Pues si ella es tal, hay que seguirme; y si cambio, cambiar.

F: Pero, ¿has de revocar tú en la eternidad todas las palabras que te inmortalizaron?

S: ¡Inmortal allá, abajo, relativamente a los mortales! (...) Pero aquí, más no hay aquí; y cuanto acabamos de decir tanto es juego natural del silencio de estos infiernos como capricho de algún retórico del otro mundo a quien de títeres servimos.

F: En lo cual, rigurosamente, consiste la inmortalidad. EA 171

S: ...Estamos ya demasiados simplificados para no sufrir hasta su término el movimiento de la idea que fuere. Permite su cuerpo a los vivientes salir del conocimiento y reingresar en él EA 63

F: ¿Pero de dónde, OH Sócrates, podrá venir ese gusto de lo eterno que se señala a las veces entre los vivientes?

S: Locura oh Fedro;...No hubiera hombres sin el amor. Ni existiría la ciencia sin desaforadas ambiciones. ¿Y de dónde piensas que hayamos sacado la idea primera y la energía de esos inmensos esfuerzos que levantaron tantas ilustrísimas ciudades e inútiles monumentos, que admira la razón, ella, que hubiera sido incapaz de concebirlos?

F: Mas, la razón, con todo, anidará en alguna parte.

Todo sin ella se derrocaría EA 66-67

F:... ¡Lo más bello que existe no figura en lo eterno! ...

.....

F: No hay cosa bella separable de la vida, y la vida es lo que muere.

S: Cabe decirlo...Pero la mayor parte de las gentes mantienen no sé que noción inmortal de la Belleza. EA77

Para plantear el universalismo y la relatividad de lo Bello, Valéry reedita la discusión sobre "lo clásico" y plantea como vincular la belleza a un objeto material que la suscite y no sólo a un estado del alma.

Objeta a Platón que la Idea de Belleza es demasiado sencilla y demasiado pura para explicar las diversas Bellezas, el cambio de las preferencias en los hombres, las creaciones de todo punto nuevo y las resurrecciones por entero imprevisibles.

En este sentido nos presenta la forma de "un nuevo clasicismo".

ARQUITECTURA COMO ARTE Y NO COMO CIENCIA.

Rechaza tanto las búsquedas centradas en lo puramente constructivo como en las del mero funcionalismo para la estabilización de nuevas normas estéticas. La concepción del edificio es un hecho artístico guiado por la "necesidad de belleza". Revisa la aceptación de la tríada vitruviana como categorías aisladas, considerando la obra de arquitectura como una producción que las engloba en forma compleja, simultánea, no siendo reductible a ninguna de las tres categorías en particular.

Proporciones

F: Todo cambia con el grosor. La forma no sigue al aumento tan sencillamente; y ni la solidez de los materiales ni los órganos de dirección lo soportarían. Si una calidad de la cosa crece según calidad aritmética, de otro modo crecen las demás. EA157

Tríada vitruviana

S: ...el hombre discierne tres grandes cosas en el Todo: encuentra en él su cuerpo, encuentra su alma; y existe el resto del mundo...EA 143

S:...las creaciones del hombre son hechas, bien en vista de su cuerpo, y este es el principio llamado de utilidad, bien en vista de su alma, y esto es lo que busca bajo el nombre de belleza..... Un tercer principio, que intenta comunicar a sus obras, y que expresa la resistencia que él quiere que a su destino de perecer opongan. Busca pues la solidez o la duración. EA144

F: Pero esos principios, tan delimitados en la expresión que de ellos das, ¿no aparecerán siempre mezclados en el hecho?

Sobre la concepción del edificio expresa Eupalinos.

-Sí como ensueño, no como ciencia

...Siento que mi necesidad de belleza, igual a mis recursos ignorados, engendra por sí sola figuras que le satisfacen...EA90/91

CONOCER / CONSTRUIR ARTE COMO FORMA DE CONOCIMIENTO

Entre el planteo de las polaridades de Idea / Materia -Totalidad / Recorte - Pensamiento / Acción Valéry en **Eupalinos** nos presenta la necesidad y el valor del recorte en el acto de construir y la posibilidad de conocimiento del objeto, la materia, la acción y la forma se desprenden.

La renuncia a la totalidad del pensamiento no implica la renuncia a la posibilidad de universalidad, en todo caso el recorte es presentado como condición de posibilidad de la misma.

S: ...El hombre sólo puede obrar porque puede ignorar, y contentarse de una parte de conocimiento, que es su capricho particular...EA138

F: ...A fuerza de construir, dijote sonriente, creo que acabé construyéndome a mí mismo. EA83

F...Avaro soy de ensoñaciones, y como si ejecutara concibo... EA 85

F: Mas ya es menester que ese cuerpo y ese espíritu, que esa presencia invenciblemente actual y esa ausencia creadora que se disputan el ser y que al fin hay que concertar; que ese finito y ese infinito que traemos, cada cual según su naturaleza, se unan en construcción bien ordenada. Y, si gracias a los dioses, acordadamente trabajaren, si cambiaren entre ellos conveniencia y gracia, belleza y duración, movimiento contra líneas y números contra pensamientos, será, pues, por haber descubierto su relación verdadera. Su acto...EA96

Se llega a la esencia por la intuición del artista

S: No tienen tales artistas para qué ser modestos. El medio halló de mezclar inextricablemente la necesidad y los artificios. Inventan mañas y prestigios, que son como la juglería de la razón. La mayor libertad nace del mayor rigor. Mas mirando a su secreto, bastante conocido es. Sustituyen

la naturaleza, contra la cual se esfuerzan los demás artistas , por otra naturaleza más o menos sacada de la primera, pero cuyas formas y seres todos no son al fin sino actos del espíritu: actos bien determinados y conservados por sus nombres. De este modo esencial construyen mundos perfectos en si mismos, que a veces se alejan del nuestro hasta lo inconcebible, y a las veces se acercan a él hasta coincidir en parte con lo real. EA147

ESPACIO Y TIEMPO EN LA OBRA

Por medio del recorrido, de la *promenade architecturale*, dimensión temporal y espacial es presentada por Valéry en la obra como generadora de la forma.

S: Llamo, pues, "geométricas" a aquellas, entre las figuras, que huellas son de esos movimientos que podemos expresar en pocas palabras.

S: Lo que es menester es que, mediante una sola proposición, ya el movimiento reste de tan precisa manera definido que no le quede al cuerpo móvil más libertad que la de trazarle a él, a él sólo...

S: La vista me otorga un movimiento, y el movimiento me hace sentir su generación y los lazos del diseño. Movido estoy por la vista; enriquecido, por el movimiento de una imagen; y la misma cosa me es dada, ya la aborde por el tiempo, ya la descubra en el espacio... AE 111/112

F:...Preparaba a la luz un instrumento incomparable que la esparciera, toda ella afectada de formas inteligibles y de propiedades como de música, por el espacio en que se mueven los mortales, él conocía, oh Sócrates, la virtud misteriosa de las modulaciones imperceptibles... EA75

CALIDAD DE LAS OBRAS

Hace una disquisición entre los edificios que son mudos, los que hablan y los que cantan. Los mudos son aquellos que *ni desdén merecen*, los hay a carradas, producto de constructores, es mera construcción. Los que hablan, *se estiman si hablan claro* y en torno a ello presenta Valéry una valoración en torno a la discusión del carácter en los edificios públicos, y al uso de elementos del lenguaje arquitectónicos estabilizados – ej. Peristilos, pórticos, grandes salas, etc.

F:...La piedra gravemente declara lo que encierra, la pared es implacable, y esa estructura, tan conforme a la verdad, pujantemente pregona su severo destino. EA 87

Y los edificios que cantan son considerados las obras más bellas, aquello que por analogía le lleva por encima de su naturaleza y que logran comunicar al alma la emoción de un acuerdo inagotable.

F:...Dime, si has observado, en tus paseos por esta ciudad, que entre los edificios que la pueblan, unos mudos son, otros hablan; y otros en fin, los más raros cantan. No es su destino. Eso procede del talento de su constructor, o quizá del favor de las Musas. EA 85

ARQUITECTURA Y MUSICA / ARQUITECTURA COMO ARTE MAYOR. LO TRASCENDENTE

Valéry al asocia íntimamente la música y la arquitectura, ya que ambas llenan nuestro conocimiento, nuestro espacio, de verdades artificiales y de objetos esencialmente humanos.

Tanto la arquitectura como de la música presentan la posibilidad real de contener un **valor trascendente** expresado en una estructura y duración que no son las de los seres, sino la de las formas y las leyes. Ambas son aprehendidas como totalidad por una reconstrucción en la que intervienen la dimensión temporal e intelectual.

La arquitectura es un arte mayor ya que nos proporciona imágenes y un ideal estable.

S:...agrupar a un lado la Música y la Arquitectura. Pero un templo, unido a sus alrededores, o el interior de ese templo, forma para nosotros una especie de cumplida grandeza en que vivimos... ¡Somos, nos movemos, vivimos entonces en la obra del hombre! EA99

S:...Mediante dos artes se rodea, de dos suertes de leyes y voluntades interiores, figuradas en una u otra materia, la piedra o el aire. EA102

S: Ocupan entre ambas la totalidad de un sentido...Y llena cada una nuestro conocimiento, nuestro espacio, de verdades artificiales y de objetos esencialmente humanos. EA 102

S: ...Pero la Música y la Arquitectura nos hacen pensar en lo harto distinto de ellas mismas; háyanse en medio de este mundo como monumentos de otro; o acaso como ejemplos, en uno y otro lado esparcidos, de una estructura y duración que no son las de los seres, sino la de las formas y las leyes. Se las diría consagradas a recordarnos directamente, una, la formación del universo, y la otra, el orden y la estabilidad de él; invocan las construcciones del espíritu, y su libertad que busca este orden y de mil modos le reconstituye....AE 105

F: ¡Pareces tú también vencido por la adoración de la arquitectura! Ya no puedes hablar sin que el arte mayor te preste sus imágenes y su ideal estable. EA118

PUNTO CERO EN ARQUITECTURA

Valéry afirma la figura del arquitecto artista como creador, ya que éste no sólo debe recortar el problema sino que también volver a presentar los términos del mismo desde cero. En esta acción subjetiva y personal se abre la posibilidad de la universalidad de la solución, bajo el lema de que la respuesta en clave formal resuelva sólo en los términos en que se ha planteado el problema.

F: ...Pero hablábamos, querido Sócrates, del casamiento de la práctica y la teoría...Tridón el Sidonio, no dejaba de profundizar las partes inexploradas de su arte, rompiendo ensambladuras de ideas petrificadas y volviendo a considerar las cosas en su fuente.

F: Pero él, te digo, se había formado luces personalísimas...

S: Son las únicas que pueden ser universales.

....

F: ...Pero este conocimiento consiste, a decir verdad, en reemplazar el mar, en nuestros razonamientos, por las acciones que ejerce sobre un cuerpo....Nuestros poderes, en esa materia, se reducen, empero, a disponer de formas y de fuerzas

...Aquí toca al artista realizar su acto delicado: la elección de una forma: porque a la forma incumbe tomar al obstáculo lo que para avanzar le precisa, pero sin tomar más que lo que menos le entorpezca el móvil. EA154/157

ARQUITECTO COMO DEMIURGO

Valéry nos presenta en 1923 al arquitecto "responsable del gran acto de construir".

S: ...Ahora bien entre todos los actos, el más completo es el de construir...

Veamos pues, el acto magno de construir. Observa, Fedro, que el Demiurgo, cuando se puso a fabricar el mundo, embistió la confusión del Caos. El gran Formador organizaba la desigualdad. Por él la extensión fue distinguida del movimiento, la oscuridad de la luz...

Pero el constructor que ahora hago aparecer, halla ante sí como caos y materia primitiva, precisamente el orden del mundo que el demiurgo sacó del desorden de los comienzos. La naturaleza formada está, y separados los elementos; pero algo le prescribe que considere esa obra como sin acabar, y debiendo ser retocada y puesta de nuevo en movimiento, para satisfacer más especialmente al hombre. Toma por origen de su acto el punto mismo en el que dios se había detenido.

Más yo vengo en pos de él. Soy el que concibe lo que queréis, algo más exactamente que vosotros mismos; consumiré vuestros tesoros con alguna mayor seguridad y genio de lo que vosotros lo hacéis; sin duda os costará muy caro, pero a la postre todo el mundo quedará de ello aventajado. Me engañaré algunas veces, y veremos algunas ruinas; pero se puede siempre, con sumo beneficio, contemplar una obra fallida como un peldaño que nos acerca a lo más bello. EA 167/169

LA POÉTICA COMO REFLEXIÓN SOBRE EL HACER

Ana María Rigotti

- CU** Paul Valéry: **La conquête de l'ubiquité**, en *De la musique avant tout chose*, 1928
IE Paul Valéry: **L'infini esthétique** en *Art et médecine*, febrero 1934
NG Paul Valéry: **Notion général de l'art** en *La Nouvelle Revue Française*, noviembre 1935
CP Paul Valéry: **Première leçon du cour de poétique**, lección inaugural en el Collège de France 1935 en *Variété V*, 1944
DE **Paul Valéry: Discour sur l'esthétique**, ponencia al II Congreso Internacional de la Estética y las ciencias del arte 1937, en *Variété V*, 1939
VE **Paul Valéry: L'invention esthétique**, en *Cahier du Centre International de Synthèse sur l'Invention*, 1938

El aporte de Valéry ha sido volver a poner en foco la Poética como análisis de la producción de las obras⁶. Sus ideas al respecto son sistematizada en su curso en el Collège de France inaugurado en 1935, en cuyo discurso inaugural presenta ideas que viene de y va a desarrollar en una serie de artículos sobre aspectos más precisos. Es indudable la presencia de Fiedler en el planteo de la necesidad de descomponer en dos esferas distintas la producción artística y la recepción; también en su crítica al abuso de las obras para desarrollar el sentimiento artístico en los jóvenes.

Ya en uno de sus primeros textos intenta una definición "del orden de las cosas estéticas" como un modo de sensibilidad peculiar, no orientada a resolver cuestiones prácticas y que, en lugar de procurar aquietar, queremos mantener, reencontrar o reproducir. Se trataría de la excitación de un deseo que "tiende al infinito" y cuya interrupción por la fatiga buscaremos remediar con la variedad en tanto complemento de la duración. Las "obras de arte" surgirían del intento de producir, por nosotros mismos, ese desarrollo infinito de placer. De allí nacería la producción artística portadora en sí misma de una contradicción: su objetivo finito es provocar en otros desarrollos infinitos; recurre a leyes y modos de acción para producir resonancias sensibles; debe apoyarse en un saber como adquisición de experiencia para introducir una aptitud intransmisible. Así es como define al arte como "la cualidad de la manera de hacer que supone la no igualdad de los modos de operar y sus resultados" (NG)

Esta noción de arte designa la producción y gozo de un tipo particular de obra (...) cuyo carácter más manifiesto es la inutilidad (...) conjugada con la arbitrariedad (...) la invención del Arte consiste en conferir una suerte de utilidad a las "sensaciones inútiles" y de necesidad a "los actos arbitrarios". NG

Es desde esta diferenciación inconciliable que plantea su crítica a la Estética.

Nacida de una curiosidad filosófica frente a "cosas que no pertenecen ni a la inteligencia pura, ni a la sensibilidad, ni al dominio de las acciones ordinarias; pero que les atribuye un valor y significación irreductible, un fin necesario" (DE), el desarrollo de la Estética en el ámbito filosófico le habría otorgado un carácter abstracto que exigió la separación de lo bello de las cosas bellas, sustituyendo la indagación en "el efecto inmediato y singular de los fenómenos en tanto se daban en el mundo sensible", por una ciencia de lo bello: lo bello verdadero y de allí de los principios y las definiciones, reduciendo a las obras a meros ejemplos.

El metafísico preocupado por la verdad, cuando descubre la idea de bello, persigue bajo el nombre de bello una verdad de segunda especie, inventa una verdad de lo bello, separando lo bello de los momentos y cosas, de los bellos momentos y las bellas cosas. Cuando enfrenta las obras de arte está tentado a juzgarla según principios, porque su espíritu esta entrenado en encontrar conformidades. Traduce sus impresiones en palabras, juzga desde las palabras especulando sobre la unidad, la variedad y otros conceptos. Propone la existencia de una verdad

⁶ Elena Oliveras en *Estética, la cuestión del Arte*, Emecé, 2004 (32/3), y siguiendo a Valéry, define a la Poética como la que atiende al proceso productivo, a la obra por hacer, al cómo, al programa productivo que el artista pone en obra declarándolo en un manifiesto o en una preceptiva. Si bien reconoce que en casos como Aristóteles o Poe, puede revelar o fijar normas, guías, reglas o procedimientos precisos, prefiere la idea de formatividad de Pareyson que la entiende como programa operativo que se inventa en la medida que se hace, de allí sus límites estilísticos e históricos.

en el orden del placer; decreta la igualdad de los hombres frente al placer, decreta que hay placeres verdaderos y falsos (...) Nadie escapa de esta tentación de deslizarnos de lo singular a lo universal, de decidir soberanamente sobre lo incierto fascinados por el demonio dialéctico, ese seductor (...) pero debemos responderle con la simple observación que la acción misma de lo bello sobre cualquiera es dejarlo mudo. Pero mudos, si intentamos describir nuestras impresiones inmediatas, esta descripción exige la contradicción, nos obliga a expresiones escandalosas sobre la necesidad de lo arbitrario DE

Para Valéry, este desplazamiento de la Estética al ámbito filosófico derivó en una poética normativa, una recopilación de reglas y prescripciones molestas, que además se probaban inadecuadas por la diversidad de bellezas producidas o aceptadas

¿Que regla mas justa que la de las unidades, tan conforme a las exigencias de la atención y favorable a la acción dramática? Pero Shakespeare, entre otros, la ignoró y triunfó DE

No es que esta estética normativa no tenga valor; por el contrario la considera algo útil, necesario y creativo

Emanada de la reflexión y de una voluntad seguida de comprensión de los fines del arte (...) puede ofrecer inmensos servicios a cierta familia de artistas a título de formulario de un cierto tipo de arte. Da leyes sobre las cuales es posible organizar las convenciones y derivar decisiones de detalle que una obra reúne y coordina. Estas fórmulas pueden tener incluso virtudes creativas, sugerir ideas: la restricción es tan inventiva como la superabundancia de libertades (...) en el arte, el calzado demasiado apretado nos hace inventar nuevas danzas. DE

El error de la Estética sumida en el pensamiento filosófico, y de su pretensión normativa, es haber pretendido una universalidad análoga a la perfección de los juicios de la razón, cuando en realidad era producto de una visión particular.

La Estética se creía universal, pero por el contrario era tan original que se oponía a la mayoría de los gustos, tendencias y producciones existentes o posibles, repudiando casi toda la riqueza del mundo para producir otra cosa, un objeto sensible que estuviera en acuerdo perfecto con los juicios de la razón, una armonía del instante con lo que descubrir sin prisa la duración DE

Es desde allí que hace su definición del arte clásico, sin cuestionarlo, marcando sólo su particularidad

Considero como arte clásico al arte acorde a las ideas de lo bello, una singularidad, y no el arte más general o puro. El término parti pris significa que los preceptos elaborados por el teórico, el trabajo de análisis conceptual que desarrolla para pasar del desorden de los juicios al orden, de los hechos al deber, de lo relativo a lo absoluto estableciendo una conciencia de lo Bello, resulta utilizable en el Arte a título de convención elegida entre otras posibles por un acto no obligatorio, y no por presión de una necesidad intelectual. DE

Pero más que insistir en una "ciencia de lo bello", que definiendo lo Bello verdadero discierna entre lo que debe y no debe hacerse, prefiere concentrarse en dos ramas diferenciadas: una ciencia de las sensaciones –la Esthésique- que tenga como objeto las reacciones sensibles sin un rol fisiológico definido, y la Poietique concerniente a la producción, que estudie la invención y la composición, el rol del azar, la reflexión y la imitación, el de la cultura y el medio. A esta última dedica mayor desarrollo.

Su objetivo es restituir a la Poética su sentido etimológico como reflexión sobre la noción simple de hacer, el POIEN, en este género especial de obras "que el espíritu quiere hacer para su propio uso"

Toda obra puede inducirnos a meditar sobre su generación constituyéndolo en problema; podemos llegar a tener por esto un interés vivo que nos lleve a considerar con la misma o mayor pasión la acción que hace, que la cosa hecha CP

Para explorar el dominio de este espíritu creador tiene en cuenta consideraciones generales que le ofrecen analogías ("expresiones aproximadas para describir hechos e ideas que se escapan, por su naturaleza, a la definición concreta"): de la Economía las nociones de producción, productor, valor y consumo; de la Política para referir al presentimiento de las reacciones exteriores que pueden provocar las obras en formación.

Desde allí, su mayor aporte va a estar en las diferencias y hasta dicotomías que plantea entre la producción, la generación de la obra y el consumo, "la producción de valor, es decir de los efectos que puede engendrar aquí y allá, en esta o aquella cabeza, en tal o cual época".

Productor y consumidor son dos sistemas separados. Para uno la obra es el término, para el otro el origen (...) la acción de uno y la reacción del otro no deben confundirse jamás (...) La obra es fruto de largos cuidados, resulta de una cantidad de ensayos eliminaciones y elecciones, requiere de años de reflexión y puede suponer la experiencia de toda una vida. El efecto, por el contrario, se declarará en un instante, un golpe de vista será suficiente para apreciar un monumento considerar y sufrir un Shock. (...) Todas esas elecciones y transacciones mentales están orientadas, en el estado de obra hecha, a golpear, a sorprender o a desconcertar el espíritu del otro, bruscamente sometido a la excitación de esta carga enorme de trabajo intelectual (...) el gran efecto producido no puede ni debe dar cuenta del trabajo interno, de las posibilidades manejadas, los razonamientos delicados cuyas conclusiones parecen adivinaciones, productos de un ser de inmensos poderes capaz de crear prodigios sin esfuerzo.
CP

El punto es resaltar la oposición entre la ya mencionada infinitud de la experiencia estética y la determinación final absoluta de las operaciones del productor; entre el orden a conseguir y el desorden, las indeterminaciones, la incoherencia y las inestabilidades que son los límites pero también las posibilidades de la empresa de construcción.⁷

Sean cuales fueran los detalles de esos juegos o dramas que tienen lugar en el productor, todo tiene que concurrir en una obra visible y por eso tienen una determinación final absoluta. Este fin es la conclusión de una serie de modificaciones interiores, desordenadas, pero que deben resolverse en el momento que la mano se mueve según una dirección única, feliz o no. Esta mano, esta acción exterior, resuelve necesariamente bien o mal el estado de indeterminación. El espíritu que produce busca imprimir en su obra caracteres opuestos a los suyos. Parece huir en la obra de la inestabilidad, incoherencia e inconsecuencia que conoce y que constituye su régimen más frecuente (...) reabsorbe la variedad infinita de incidentes, ajusta la sustitución de imágenes, sensaciones, impulsos e ideas. (...) La inestabilidad, la incoherencia, la inconsecuencia, que son las confusiones y límites de su empresa de construcción, son también los tesoros de posibilidad de la que sale la riqueza, las reservas de las cuales uno tiene razones de esperar que la solución, la señal, la imagen, la palabra que falta, estén más próximas a lo que parece. CP

Sería justamente esa condición indefinible del estado productivo capaz de "un acto que escapa milagrosamente del mundo cerrado de lo posible, que surge de lo inestable" que le permite desplazar cualquier intento de reducción de la Poética a su acepción tradicional de reglas, prescripciones o fórmulas, de interés en técnicas, procedimientos, materiales y medios de acción. También rechaza cualquier reducción a objetivos exteriores, previos y definibles: para Valéry la obra de arte no es un presupuesto, sino la ejecución de un acto que surge de un estado inexpresable. Y en todo esto suena y resuena Fiedler.

El trabajo del artista no puede reducirse a operaciones de la razón. La materia, los medios, el momento y una serie de accidente introducen en la fabricación de una obra una serie de condiciones que no sólo importan lo imprevisto y lo indeterminable en el drama de la creación; sino que concurren a hacerlo racionalmente inconcebible, porque se comprometen en el dominio donde las cosas se hacen cosa y lo pensable se transforma en sensible. DE

Una observación última merece su apología a la condición tectónica de la arquitectura, en rechazo a los trabajos de ordenamiento, regularidad y unidad propios de una arquitectura pensada desde un punto de vista privilegiado y casi estático (ver al respecto las reflexiones en **Eupalinos**, p. 34)

Hay monumentos de arquitectura que proceden del deseo de establecer un decorado para ser visto de un solo punto de vista elegido. la gente confunde demasiado a menudo las restricciones de un decorado, cuyas condiciones se establecen en relación a una perspectiva única y una cierta iluminación, con el arte completo en el que la estructura, las relaciones sensibles, la

⁷ E. Oliveras le adjudica una "teoría de la construcción", un proceso de creación conciente de sí, el *ostinato rigore* que identifica en Leonardo, si bien aclara que este proceso de creación artística, para Valéry, pasa de la intención a la realización por una cadena de reacciones imprevisibles, un drama interior de aventuras y agitaciones

materia, las formas y las fuerzas son dominantes, reconocibles desde todos los puntos del espacio y introducen en la visión un sentimiento de la masa, del poder estático, del esfuerzo y los antagonismos musculares que nos identifican con el edificio por una cierta conciencia de nuestro cuerpo entero. DE

FOCILLON: LA VIDA DE LAS FORMAS

Ana María Rigotti

VF Henri Focillon. **Vie des formes**, 1934 <http://www.ugac.quebec.ca>

SA Orietta Rossi Pinelli **Henry Focillon. Scritti di architettura**, Testo & imagine, Torino 1999, selección de textos de **Art d'Occident**, 1937.

Maddalena Mazzocut-Mis, **Forma come destino. Henri Focillon e il pensiero morfologico nell'estetica francese della prima metà del Novecento**, 1998

Henri Focillon (1881-1943)⁸, fue el primer historiador francés en incorporar los métodos de la teoría del arte alemán; en particular es evidente la influencia de Fiedler en su puesta en foco del desarrollo cíclico y autónomo de las formas desde principios de interpretación sustentados en lo estrictamente formal y en el proceso de creación artística, sin prestar atención a la apreciación subjetiva. Pero, a diferencia de Fiedler, más que la fase de intuición de la pura visualidad le interesa el proceso de conformación/construcción –y en esto las coincidencias con Valéry- de allí que sus análisis se caractericen por un agobiante preciosismo técnico como instrumento interpretativo. En el caso de Focillon, la autosuficiencia de la forma artística es considerada en su condicionamiento matérico, en la mutación de las técnicas operativas y en su interacción con las diversas realidades geográficas y sociales.

CONTRA

Son varias las perspectivas en la Historia y Teoría del Arte a las que se opone. En primer lugar, las *interpretaciones psicologistas* de la apreciación, que descuidan el proceso de creación, quizás con Worringer en mente. También a todo determinismo que ponga en riesgo su autonomía: tanto el idealismo hegeliano (para el cual el arte es solo un recurso del espíritu como única fuerza autónoma) y su concepción lineal y determinista del tiempo, como las explicaciones contextuales que interpretan la evolución de las formas desde factores sociales o culturales externos (el sociologismo de Taine).

El estudio más atento del medio más homogéneo, de la más imbricada concatenación de circunstancias no nos permiten explicar el diseño de las torres de Laon. VF 94 SA 92

Otros focos de ataque son la banalidad de las periodizaciones estilísticas, que algunos se complacen en reconocer como manifestaciones visibles del "espíritu de una época", en todos los casos las obras de arte se tratarían de fenómenos singulares que aportan algo nuevo al mundo. Por eso resta valor a las clasificaciones por siglo que suponen una concepción homogénea del tiempo.

LA VIDA AUTOSUFICIENTE

Vie des Formes deriva de una conferencia dictada en 1934 en la Asociación para el Desarrollo Artístico. En ella consolida su tesis sobre la existencia autónomas de *formas en movimiento incesante*, que se determinan y *manifiestan en la estratificación constitutiva de su ser*.

No se elaboran según datos fijos, constantes y universalmente inteligibles, sino que generan diversas geometrías en el interior de la geometría misma, como se crea el material del que tiene necesidad VF 116

Las formas artísticas, entonces, no serían la expresión de una libertad desregulada o una creatividad fantástica; sino de la plena realización de las leyes de la forma misma que son las que habrían iniciado su vida, una vida que resulta del modo en que las formas se expresan.

Las formas obedecen a reglas propias, inscriptas en ella misma o, si se quiere, en regiones del espíritu que son su sede y centro VF 71

Estas formas, vivientes y autorrealizadas, serían un hecho, un hecho provisto de vida espacial y temporal

⁸ En su vida se distingue una primera fase como profesor y director del museo de Lyon donde luego de su tesis sobre Piranesi está más preocupado por temas contemporáneos y luego como profesor de la Sorbonne donde pasa a trabajar en el medioevo. Amigo de Le Corbusier fue la figura más importante del pensamiento estético francés del momento y es continuamente citado en textos de arquitectura moderna. Luego del armisticio se exilia en USA donde enseña en Yale, siendo Kubler uno de sus discípulos de más trascendencia, y tiene activa participación política en la resistencia.

Queremos hacer sentir en esta potente vida de las formas una fuerza mejor ligada y más fascinante que la mera enunciación de las particularidades arqueológicas, una lógica que trae motivos de las circunstancias de tiempo y lugar y que se transforma así en la propia vida histórica SA 23

Aquí resulta evidente la influencia del *vitalismo* de Henri Bergson y su concepto de *duración* como antítesis del tiempo lineal abstracto. Recordemos que Bergson consideraba al arte como la mejor prueba de la inadecuación del determinismo propio del racionalismo, cuyo hacer no puede ser deducido de su marco de expectativas, sino que debe ser creado.

No es que el marco histórico sea irrelevante, resulta una influencia necesaria para hacer emerger una variada coexistencia de diferentes soluciones formales en el mismo arco de tiempo, aún en el mismo monumento, señalando además la duración diversa de algunas soluciones en las diferentes áreas geográficas, así como la *viscosa continuidad* en el tiempo de modelos pasados:

El modelo de desarrollo de una forma no permanece en la región incondicionada del pensamiento. Se mueve y desarrolla en la historia, a través de experiencias, genera y repudia muestras poco vitales que muestran la densidad de sus indagaciones y la firmeza de su diseño. SA45

...un sucederse de cuadros armónicos que en cada uno de sus estadios supone diversidad, cambio y conflicto. VF 180

El hombre no está sellado en una definición eterna, está abierto a los cambios y los acuerdos. Constituye grupos comprometidos a la libertad de la adaptación deliberada, a la tarea constante de la civilización (...) La civilización no es un reflejo sino una toma de posesión progresiva y una renovación. Procede como un pintor, por toques que van definiendo una imagen. Así diseña en el fondo oscuro de las razas diferentes retratos del hombre, obras del hombre mismo, modos de vida que forman el espacio, la materia y el tiempo. Grupos nacionales que prefieren ciertas formas. Los diferentes estados de los estilos no se suceden con el mismo rigor, algunos conservan, en la fase barroca, la medida y la estabilidad clásica, otros mezclan el acento barroco con la pureza del clásico SA90

Por ello se detiene en la caracterización de las fases de este proceso: *influencia, filiaciones/copias originalidad/conformidad, estabilidad/cambio, adaptaciones/estratificaciones, marcas geográficas, inercia de las tradiciones.*

En esa vista panorámica de la variedad de un mismo estilo demuestra entre una de sus condiciones las estratificaciones depositadas en el sucederse del tiempo, cuyo valor y duración no son iguales ni tampoco están definidas por las fronteras de los estados; el principio de la filiación despliega la genealogía de las obras y determina la noción de influencia que se puede ejercitar aun en regiones lejanas, divulgando datos esenciales de un tipo a través de peregrinaje, que cuando se ejercen en ambientes homogéneos pueden hacer surgir corrientes parecidas(...) La localización adquiere vigor cuando se funda en un dato geológico, en un estrato de excelente material de construcción. El arte universal es un arte local y ese constituye el doble motivo de su grandeza, la variación en la aplicación de sus reglas tienden a su mayor legibilidad, a una imitación sin pasividad SA 25

La geografía del arte románico es a un tiempo distinción y movimiento. Combina la fuerza sedentaria de ambientes definidos por la tradición, la vida política y moral y los recursos materiales, con la potencia activa de los modelos y las influencias. Los movimientos son de varias especies: filiaciones directas o lejanas, copias locales determinan grupos homogéneos, propagaciones siguiendo las vías de comunicación de un programa o un tipo. Aportes de otra civilización insertan en la materia románica, formas nacidas en otro clima que se adaptan más o menos, pero son siempre reconocibles SA 36

En el estudio de una expansión, la geografía no interviene de manera abstracta, debe ser considerada como un sistema de fuerzas, vivas y definidas que reaccionan de manera diversa. Los ambientes se adaptan con recursos y elementos diversos a una evolución estilística interna incontestable en una arquitectura que debemos considerar como el desarrollo de un pensamiento. SA61

La humanidad no se renueva a través de depuraciones masivas. Persisten ambientes intelectuales y morales del pasado y que pueden servir en el futuro, tipos que una época puede poner a plena luz y que otra archiva en disponibilidad, pero estos tipos subsisten. Las formas dejan impresiones cualquier cosa menos efímeras; aun cuando pierdan actualidad las expresiones de un estilo permanecen de pie EA80

Pero ellas no son determinantes y explicativas por sí mismas:

Un arte no esta hecha de tradiciones internas e influencias externas, sino de búsquedas que le confieren su propia ley, su originalidad. La vida de estos distintos factores y sus interrelaciones cambian según el tiempo y el lugar y de estas variaciones está hecha la historia SA77

LAS FASES: LOS ESTILOS

En oposición a la dialéctica hegeliana, define una *tradición artística estratificada* cuya primera capa estrictamente europea sería el Románico.

Las formas tendrían una temporalidad propia de orden interno, como la temporalidad histórica pero con la que no se identifica ni es definido por ella. El ambiente social es el medio en que se conforma la obra pero su realidad temporal no puede reducirse a esta temporalidad social. Por el contrario, sería en sí uno de los constituyentes de la realidad social a través de su definición de transformaciones materiales y espaciales que construyen el ambiente humano sin llegar al determinismo en ninguno de los sentidos.

El arte construye el espíritu a lo Fiedler: **el diseño de la forma sería el mismo del espíritu** que se crea, que se construye a través de un trabajo técnico que es la misma vida de la civilización.

La arquitectura, entre todas las artes, le resulta preciosa porque le sirve para demostrar esta no determinación desde lo contextual, y su actividad en la conformación misma de la vida.

Así como el hombre con la agricultura, los canales, las rutas modifica la faz de la tierra y crea una geografía suya, así el arquitecto produce condiciones de vida nueva para la vida histórica, social y moral. El arte crea ambientes impredecibles. Satisface ciertas necesidades y propaga otras. Inventa un mundo SA 92

Como unidades analíticas identifica sucesivos sistemas formales que interrelacionan distintas razas en un vocabulario que corresponde a un estado de la mente coincidente entre gentes diversas y desconectadas: una etnografía espiritual que atravesaría distintas "razas" conformando *familias de propensión formal* que gobierna la actividad artística de un momento determinado: Estas familias son los *estilos*. Fue Focillon el que identificó, diferenciando, el Románico, que junto con al estilo gótico, el Humanista y el romántico definirían distintos períodos "en los que los hombres pensaron al mismo tiempo en la misma forma".

Presta particular atención al nacimiento, emergencia de un estilo:

Al inicio del siglo XII, al norte del Loire, particularmente en la tierra de los Capetingui, aparece una nueva estructura arquitectónica que por sus consecuencias determina la creación de elementos particulares y procedimientos necesarios para generar un nuevo estilo. Porta en sí una belleza lógica que se asemeja al desarrollo de un teorema. Lo que nace con el uso de las nervaduras que en menos de una generación revelan la coherencia de un razonamiento. SA37

La historia ayuda a comprender por qué encontró en la tierra parisina una tierra de elección para luego de fuertes innovaciones difundirse en el norte, pasando de una forma arcaica a una forma joven que supera a todas SA38

En la metamorfosis de estas familias identifica un desarrollo que pasa por cuatro fases

- *experimental*/inestable, donde se define el estilo
- *clásica*, donde se alcanza la máxima definición y acuerdo de partes, la perfección de un orden
- de *refinamiento* de aridez académica, etapa de repetición de elementos cuya funcionalidad se ha olvidado y que muestra índices de disgregación
- *barroca* decorativista, de abandono y desnaturalización de los principios y respeto del marco de cada estilo, que será seguida por el nacimiento de una nueva fase experimental

...profusión ornamental confusa que ponen en duda los valores de la experiencia adquirida y la autoridad de las reglas fundamentales SA7

EL ARTISTA

En este contexto casi no hay lugar para la autonomía del artista. Sería un instrumento, el ejecutor dotado de una mano sensible a las solicitudes de la forma y la materia, dejando de lado la idea de creación como mera genialidad o inspiración

(los abates en el Románico) *se yerguen en primer plano, no como inventores de una morfología o un estilo, cuya raíces son mucho más profundas, sino como organizadores SA 9*

La obra como forma sensible construida, impone modelo y la solución de ciertos *a priori* auto estructurantes del estilo, influenciando el hacer del artista

MATERIA Y TÉCNICA

Al exaltar esta producción y apreciación, siempre táctil y estrechamente vinculada a su materialidad, resalta la *actividad técnica y los recursos materiales concretos* que son los *a priori* de la obra. Los incorpora como factores determinantes del impulso vital transformador de las formas.

Dos serían los factores en el proceso de generación de la forma: *la fuerza motivadora afectiva* (conciencia de ideas generales, agitaciones sepultas en la inteligencia) y *la materia y las técnicas* para su posesión.

Las formas viven en la *materia*, no constituyen un principio superior que modela una masa pasiva sino que imponen su propia forma a la Forma, una cierta vocación formal. Los materiales en bruto se transmutan en materia artística que no constituye un dato fijo dado sino en continua transformación.

Al mismo tiempo *también las formas tiene una vocación material* esbozada en la vida interior y es la mano la que actúa como puente entre esta dimensión aparentemente abstracta y su construcción concreta.

Define a la *técnica* como la *respuesta a una forma que se impone*, interpenetrándose con ella, y que tiende a la formación de nuevas materias. Esta técnica no es rutina sino pensamiento estético, es mente que especula, que busca soluciones y experimenta, es recurso de libertad. Es una fisiología que determina el desarrollo de la forma y sólo en ese sentido forma parte de esa "vida". Constituye de por sí uno de los instrumentos para interpretar el devenir de las forma lo que se traduce en un análisis obsesivo de los medios y resoluciones, de la incorporación de nuevas técnicas que posibilitan nuevas formas y permiten distintas alternativas en la conformación de la materia.

Pero también las **obras constituyen una materia** a través de la cual se hace explícito el *estilo* como un conjunto coherente de estabilidad y transformación, un proceso de formación visible efectivamente analizable con la vista, la mano y el cuerpo en su efectiva realidad.

EL MÉTODO

En este contexto, Focillon puede plantear una *dimensión científica del análisis estético* cuyo objeto es *el hacer y sus resultantes materiales* y cuyo análisis e interpretación no se restringe a la intuición sensible sino que constituye un conocimiento intelectual por el cual *se revive el hacer artístico a través de los procesos técnicos que constituyen el fundamento de la posibilidad de comunicar*.

La *estética* sería la *descripción e interpretación del proceso intelectual de la forma objetiva donde no hay nada de incierto o indefinible*. En tanto considera a los materiales como portadores de forma y sentido: el espíritu se hallaría no sólo en la forma sino en la materia y la técnica a las que el artista debe en cierta medida someterse. Esta autodeterminación que le adjudica, incide para poner en un muy segundo plano cualquier agregado de significado.

ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE LA ARQUITECTURA

Un edificio es planta, estructura, combinaciones de masa, repartición de efectos. El arquitecto es al mismo tiempo geómetra, técnico, escultor y pintor: geómetra en la interpretación del área espacial mediante la planta, técnico en la solución de problemas de equilibrio, escultor en la coordinación plástica de los volúmenes y pintor en el tratamiento de la materia y la luz. En cada período de un estilo alguno de estos talentos puede acentuarse, el acorde perfecto se da sólo en las grandes épocas.

La planta tiene un valor esencialmente sociológico en tanto es la figura del programa, su traducción gráfica. Sus proporciones indican la necesidad a la que responde e incluso puede sugerir las soluciones constructivas para un ojo avezado; pero un edificio no es un alzado indiferente sobre una planta establecida y que la analogía entre dos plantas no implica la

analogía de las masas ordenadas y construidas. Si bien la planta es su base abstracta, las masas tienen un valor propio y esencial. Concurren al equilibrio óptico y resistente, repartiéndose por progresiones decrecientes, sobreponiendo a las relaciones de una geometría plana un orden de relaciones monumentales. Sin la cual no habría arquitectura sino un dibujo en un terreno SA 11

El edificio es un conjunto de sólidos y se deben medir sus relaciones. En el Románico las masas exteriores denuncian la distribución interna del parti y sus relaciones tridimensionales al punto que su examen permite deducir la planta, SA12

El arquitecto interpreta la masa y al mismo tiempo interpreta la luz en cuanto calcula y combina efectos de llenos y vacíos sombras y luces y el desnudo y el ornato. SA 12

La arquitectura no es dibujo o fotografía, esta realizada en materia y es fácil comprender cómo esto repercute en toda la técnica: en la estructura en tanto cada especie de material tiene sus leyes íntimas y propias exigencia, pero también limitando la realización del programa, pero también es superficie y color contribuyendo con fascinación y potencia a la satisfacción de la vista. SA 13

Si bien podemos aislar estos elementos no se debe olvidar que se viven como conjunto y que sólo en su yuxtaposición constituye la arquitectura una relación estrecha: une la planta a la estructura, la planta a la masa, la masa al equilibrio y a los efectos, lo que denominamos parti es un pensamiento sintético SA13

A pesar de la importancia del traslado de modelos, resulta difícil concebir la arquitectura fuera de un ambiente. Está fuertemente anclada en la tierra, sometida a ordenaciones, fiel a un programa, alza sus monumentos en un cielo y un clima definidos, la tierra le aporta los materiales, en un lugar con cierto carácter, en una ciudad más o menos rica o poblada. Responde a necesidades colectivas aún cuando se trate de encargos privados. Es geográfica y sociológica. El esplendor de la luz implica naves umbrías, el cielo gris, grandes aberturas. SA 92

LA GESTALT APLICADA A LA VISIÓN CREADORA

Eleonora Piriz

Rudolf Arnheim⁹: **Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora.** 1954

Cita entre otros a Wölfflin, Platón, Leonardo Da Vinci, Goethe, Carpenter, TS Elliot, Isaac Newton, Copérnico, Alberti, Kracauer, Paul Valéry, al poeta Italiano Giacomo Leopardi, al escritor francés del SXVII Roger de Piles, Spinoza, arq. Peter Blake, H. Kühn, los principios de economía de Cohen y Wagel, músico Walter Pistón, genetista Waddington (como para enfatizar el amplio espectro con el que se maneja) Analiza a Rubens, Rembrandt, Braque, Cézanne, Matisse, Caravaggio.

El libro comienza con la frase "El arte corre el peligro de ahogarse en palabras", con lo que trata de significar es que existe una vasta producción de libros, artículos y disertaciones que definen lo que es arte y lo que no; pero que estos puntos de vistas pueden ser superficiales.

Asume que el pensamiento se mueve en abstracciones, y por tanto los ojos se reducen a meros instrumentos para medir e identificar aquello que se ha dicho.

Y si bien la Gestalt sugiere una estructura, una forma que no sólo es visual, Arnheim toma en su tesis los preceptos de la Gestalt pero orientando sólo a las artes visuales.¹⁰ La idea es la de elevar a los ojos a ser capaces de identificar por sí los objetos que nos rodean, casi como si fuera por primera vez. Que puedan sorprenderse de acciones cotidianas. Que sean útiles para crear nuevas formas de percepción.

Si cuando vemos y sentimos ciertas cualidades de una obra de arte no podemos describirlas y explicarlas, la razón del fracaso no se debe a que usamos palabras para hacerlo, sino a que nuestros ojos y nuestro pensamiento no logran descubrir las categorías que serían necesarias...

...todo acto de percibir es al mismo tiempo pensar, todo acto de razonar, intuición; todo acto de observación, invención. Es ineludible la estrecha vinculación que tienen estas ideas con la teoría y la práctica de las artes

*...la capacidad innata de percibir por los ojos ha sido adormecida y debe ser despertada **APV VIII***

⁹ Nació en Berlín en 1904. Estudió psicología, filosofía, historia del arte y música (éstas últimas no completadas) en la Universidad de Berlín con los psicólogos de la Gestalt Max Wertheimer, Wolfgang Köhler y Kurt Lewin. Su primer libro, **Film als Kunst** examinó la naturaleza de las imágenes en movimiento. En el segundo **Radio: The Art of Sound** aplica el mismo método analítico. Exilado en USA con la beca Guggenheim en 1941, comienza a escribir el libro pero carece de las herramientas de la psicología perceptual necesarias. Lo escribe diez años después con la beca de la fundación Rockefeller.

¹⁰ Max Wertheimer comienza a cuestionarse la naturaleza de la percepción en 1910. Las explicaciones convencionales de la psicología dejaban a un lado la totalidad y fluidez de la experiencia perceptual. Los psicólogos ortodoxos se dejaban absorber por la cotidianidad del fenómeno, dándolo por algo que no necesitaba ser sometido a juicio. Junto con sus ayudantes Köhler y Koffka descubre lo que denominan "*fenómeno phi*" (o ilusión de movimiento aparente): si dos líneas cercanas entre sí se exponen de forma instantánea y sucesiva a una velocidad determinada, el observador no verá dos líneas sino una sola que se desplaza de la primera a la segunda. Si se reduce el intervalo de presentación el observador verá dos líneas inmóviles. Wertheimer denominó *gestalt* al factor unificante que combinaba elementos separados en un todo, provocando dicha "ilusión". Introduce el concepto de "organización" entre el estímulo y la respuesta de los conductistas: "La percepción humana no es la suma de los datos sensoriales, sino que pasa por un proceso de reestructuración que configura a partir de esa información una forma, una *gestalt*, que se destruye cuando se intenta analizar, y esta experiencia es el problema central de la psicología".

Implica un retorno a la percepción ingenua, a la experiencia inmediata, no viciada por el aprendizaje. Nos lleva a comprobar que no percibimos conjuntos de elementos sino unidades de sentido estructuradas o *formas*. Se debe remarcar que la aplicación del término no se limita al campo visual o sensorial: aprender, pensar, procurar, actuar, han sido tratados todos como *gestalten*. Se considera que la resolución de problemas no se limita al empleo mecánico de la experiencia pasada (pensamiento reproductivo), sino que supone la génesis de algo nuevo no mimético de la información anémica. Ese "algo nuevo" es una *gestalten* o configuración perceptiva alcanzada bruscamente o por *insight*.

EL TODO ES MÁS QUE LA SUMA DE LAS PARTES

Ningún objeto se percibe como único o aislado. Ver algo significa asignarle un lugar en una totalidad (...) en otras palabras *todo acto de visión es un juicio*.

Durante muchos siglos los hombres de ciencia habían podido hacer importantes enunciaciones sobre la realidad, sin ir más allá del nivel relativamente simple del pensamiento que excluye las complejidades de la organización y la mutua influencia de las partes. Pero nunca el arte pudo ser creado o apreciado por alguien que sea incapaz de concebir la estructura integrada de una totalidad. APV IX

Esta inquietud por el arte no está basada en hacer un postulado de ella desde la psicología, sino casi a la inversa. Es entender el arte para entender al hombre.

Schaefer Simmern (profesor de arte) ilustró en forma convincente su creencia de que la capacidad de vincularse artísticamente con la vida no es un privilegio de unos pocos especialistas excepcionalmente dotados, sino que pertenece al equilibrio psicológico de toda persona normal a quien la naturaleza ha dotado de un par de ojos. Esto significa para el psicólogo, que el estudio del arte es una parte indiscutible del estudio del hombre. APV XI

...todo acto visual pertenece al reino de la psicología y nadie ha podido considerar nunca el proceso de creación artística, sin referirse a la psicología. (Por psicología quiero significar la ciencia de la mente en todas sus manifestaciones y no sólo la limitada preocupación que aparece en nuestros días con el rótulo de emoción) APV X

Sostiene que entre todas las modas que influyen sobre el pensamiento acerca del arte *no hay ninguna más nociva que sostener que la comprensión de una obra artística es subjetiva*.

PERCEPCIÓN

...la percepción logra al nivel de los sentidos, lo que en el reino de la razón se llama entendimiento. APV 32

La tensión es lo que se entiende por fuerza perceptual, es psicológica de la misma manera que física.

La "ilusión" sólo puede aplicarse cuando existe alguna diferencia entre el mundo físico y el psicológico que provoca el error. (Por ejemplo llevarse por delante un espejo).

Ver es la percepción de una acción:

...una línea que se traza en una hoja en blanco o la más simple forma modelada en arcilla, son como una piedra arrojada a un estanque, perturba el reposo, moviliza el espacio. APV 5

Esta acción, que puede percibirse a través de la mirada, es la que puede disgregarse en ciertos parámetros analizables, siempre que se mantenga como premisa la idea de totalidad: equilibrio, peso, dirección, derecha e izquierda, forma y significación que puede asignársele, el color, la luz, el movimiento, la tensión, la expresión.

Pero a estas cuestiones físicas pueden ser influidas por los deseos y temores del observador.

EL EQUILIBRIO

El equilibrio tanto físico como visual es el estado por el cual la distribución de las partes por la cual el todo ha llegado al estado de reposo. Como ejemplo de equilibrio físico, se podría decir que dos grupos de personas tirando de los extremos de una soga, con la misma fuerza, logran un equilibrio de las fuerzas. Dejando a la soga inmóvil (pero cargada de tensión) el equilibrio perceptual es diferente.

...en el arte, las fuerzas que han sido equilibradas siguen siendo visibles. Ésta es la razón por la cual medios que no están dotados de movimiento real, como la pintura y la escultura, pueden no obstante representar la vida, cuya esencia es la acción. APV 8

SIMPLICIDAD

La ley básica de la percepción visual afirma que todo patrón estimulante tiende a verse de modo tal que la estructura resultante sea tan simple como lo permitan las condiciones dadas.

...la naturaleza nada hace en vano, y lo que abunda resulta vano cuando con menos alcanza, porque la naturaleza se complace en la simplicidad y no asume la pompa de las causas superfluas. Isaac Newton en APV 39

En un sentido absoluto algo es simple cuando está constituido por un número pequeño de características estructurales que constituyen la figura. En un sentido relativo, cuando un material complejo se organiza con el menor número posible de características estructurales. APV 41

...ver significa captar unos pocos rasgos destacados del objeto... unos pocos rasgos escogidos son capaces de promover la presencia de un objeto complejo. En realidad no sólo bastan para identificarlo, sino que incluso transmiten la vivida impresión de ser la cosa completa y real" Como ejemplo una esfera, nunca la vemos completa, y sin embargo asumimos su forma como total, viéndola sólo desde un punto de vista. APV 28

En la *forma como significación* explica cómo la direccionalidad del cerebro hace que la misma forma girada 180° pueda parecer una forma extraña. Por ejemplo, un triángulo. En dónde la explicación radica en que lo que cambia es la estructura interna del objeto.

Por otra parte, en la representación por el método de la perspectiva, los objetos, para que se muestren como sí son, es necesario hacerlos como no son. Lo que supone trabajar sobre las innumerables modificaciones que sufre el objeto al estar en movimiento y al hecho de que el cuerpo está sujeto a la deformación que resulta de la proyección sobre una superficie.

LA LUZ

Desde el punto de vista físico se puede hablar de iluminación sólo cuando un objeto recibe luz, en cambio en la psicología y el arte, sólo cuando los ojos discernen un fenómeno en particular. El ojo no puede distinguir entre luz reflejada e intensidad de iluminación, por eso suele distorsionarse la forma en las esculturas en dónde no pueden distinguirse entre las vetas del mármol y las sombras.

El simbolismo en la luz data de épocas antiguas: la melancolía se representaba a través de rostros oscuros porque suponía el oscurecimiento de la sangre...ya que literalmente melancolía significa bilis negra como causante de un ánimo deprimido.)

...ha existido siempre en la pintura una batalla entre la luz y la forma; y el desarrollo de la pintura europea desde Giotto hasta los impresionistas, representa una gradual victoria de la primera sobre la segunda. APV 266

En la pintura se utilizan recursos perceptuales, abstractos y no necesariamente efectos reales de iluminación.

No hay ninguna relación necesaria e inmutable entre las formas de un objeto y los efectos de luz sobre éste. El resultado es accidental. Si la luz se orientara de otra manera el objeto podría tener un aspecto diverso.

...esto significa que la iluminación contribuye al carácter momentáneo y fugaz del hecho pictórico, cualidad que también produce la perspectiva, la que orienta los objetos en una dirección contingente y distorsiona su forma de modo cambiante. Esta representación de la vida como una "escena pasajera" culmina en el arte del SXIX. APV 270

En cambio en el Arte Moderno (desde los impresionistas), las luces y sombras no se aplican a un objeto, sino que las constituyen. En el impresionismo, se excluye completamente el concepto de una fuente luminosa, ya que cada pincelada lleva intrínseco el valor de luminosidad que se pretende para la totalidad de la obra.

Cuando se reacciona contra el impresionismo, y la pintura vuelve al objeto bien definido, en los estilos más característicos del arte moderno, o bien se ignora la iluminación o se transforma en un recurso completamente nuevo.